

«METTRE EN MUSIQUE» : LA SÉLECTION ET L'INTERPRÉTATION
DE LA *QAṢĪDA* DANS LE RÉPERTOIRE ÉGYPTIEN SAVANT
ENREGISTRÉ SUR DISQUES 78 TOURS (1903-1925)¹

FRÉDÉRIC LAGRANGE

(UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE)



Nature et origine des textes chantés

Les intellectuels de la *Nabḍa*, de Ḥalīl Muṭrān à Mayy Ziyādeh en passant par Ğurġī Zaydān, Muwayliḥī ou Ġubrān, ont tenu un discours contradictoire et fortement teinté d'aliénation coloniale et occidentophile sur la musique arabe de leur époque, exprimant leur déception devant sa supposée absence de caractère scientifique, son incapacité à devenir universelle, sa faiblesse figurative devant la musique classique européenne, mais soulignant leur plaisir, leur émotion lors de son écoute, et sa parfaite adéquation à la toute aussi hypothétique « âme orientale »². Le chant arabe, particulièrement dans l'Égypte des compositeurs et interprètes 'Abduh al-Ḥāmūlī (v. 1843-1901) et Muḥammad 'Uṭmān (v. 1855-1900) et autres grands artistes liés à la cour cairote que la musicologie contemporaine désigne souvent par l'appellation d'École khédiviale, connaissait un rare moment d'efflorescence ; cependant, la nature bohème des praticiens, l'analphabétisme des instrumentistes, le caractère « artisan » de leur activité les plaçait à la limite du monde des penseurs, qu'ils connaissaient et fréquentaient pourtant en permanence. De l'autre côté du miroir, celui des musiciens, une pratique tentait de se définir par rapport aux mouvements littéraires de la *Nabḍa*. Quels textes chanter ? En quelle langue ? La re-création d'un classicisme, consciente ou pas, ne se limita pas à une démarche musicologique, mais se devait

-
- 1 La plupart des enregistrements auxquels il est fait allusion dans cet article ont été l'objet de rééditions (CD du Club du Disque Arabe, Paris, années 1990), et/ou sont téléchargeables sur les forums internet consacrés à la musique arabe savante, comme <http://www.zamanalwasl.net/forums/index.php> <http://www.sama3y.net/forum/index.php>. La totalité des enregistrements de Yūsuf al-Manyalāwī ont été réédités en 2011 (*The voice of the Nabḍa era Yusuf Al-Manyalawi, The works*, Beyrouth : AMAR Foundation / Dār al-Sāqī).
 - 2 Voir l'ensemble des articles de la presse du tournant du XXe siècle reproduits par Qaṣṭandī Rizq, *Al-mūsiqā l-'arabiyya wa-'Abduh al-Ḥāmūlī*, 1936-1947, 4 volumes réédités en deux tomes, Le Caire : Maktabat al-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb, 1993.

QSA n.s. 7 (2012), pp. 169-206

© Istituto per l'Oriente C.A. Nallino, Roma

de répondre à l'attente d'un certain *discours*. Les musiciens semblèrent peu sensibles, avant la première guerre mondiale, à la charge idéologique des textes. Mais le *ṭarab* n'est pas un plaisir né du son seul, il provient d'une adéquation (qui n'est pas nécessairement d'ordre figurative) entre la parole et son expression. *Muṭribūn* et compositeurs (qui étaient couramment la même personne) avaient à leur disposition trois types de textes, en considérant tous les niveaux de langue :

- Le patrimoine citadin anonyme chanté au début du 19^e siècle, classique, dialectal ou semi-dialectal, des *adwār* sous leur forme primitive composés par 'Abd al-Raḥīm al-Maslūb aux chansons de mariage des almées, des *muwašṣaḥāt* aux *qudūd* importés par les Syro-libanais, des *mawāwīl* campagnards aux chants de travail des corps de métier aux contes des *maddāḥūn*.
- Le répertoire poétique profane délaissé depuis l'âge d'or, tel qu'il apparaît dans les *Agānī* et autres anthologies poétiques médiévales, ainsi que le répertoire mystique plus tardif (époques ayyoubide, mamelouke, ottomane) interprété par les *munšidūn* et les cercles soufis.
- La production des contemporains, poètes de cour, poètes indépendants, professionnels de l'écriture des chansons.

Ce sont essentiellement les *muṭribūn* (et les récriminations d'un Manfalūṭī³ le prouvent) qui par leur sélection définissaient avant-guerre les critères du «chantable», les thématiques susceptibles de convenir à l'esthétique du *ṭarab* ainsi que le niveau de langue adapté à chaque genre musicologique. Pour ce faire, ils se confiaient à la tradition ou tentaient de la bousculer, tel le cheikh Salāma Ḥigāzī (1852-1917) se lançant dans l'aventure du théâtre musical, mais devaient aussi composer avec l'horizon d'attente de leur public. Le *muṭrib* étant en voie d'embourgeoisement, ayant réussi à pénétrer les cénacles, il ne peut régaler son auditoire choisi de textes ne convenant qu'à la *'amma*. Les exigences «classiques» de Manfalūṭī sont sans doute celles d'une large frange du public. En même temps, les textes chantés par Ḥāmūlī ou Manyalāwī à la cour seront repris par une cascade d'interprètes qui répercuteront les nouveautés nées à la cour jusqu'au *maḡlis* du *'umda* provincial. Comment parvenir à une *modèle national* de chant qui satisfasse à la fois un public de lettré et les aspirations populaires ?

Une première ligne de démarcation pourrait être tracée entre les textes écrits en arabe dialectal et les poèmes de type en langue classique. Mais en fait, ce critère n'est pas assez précis, tant tous les niveaux de langue trouveront à être chantés durant la *Nahḍa* par toutes les catégories d'interprètes : un chanteur savant n'est pas un chanteur se limitant à l'arabe classique, bien que le contraire soit sans doute plus proche de la réalité. L'insaisissable «langue des chansons» semble varier en fonction des genres intégrés dans la *waṣla* (suite chantée) de

3 Muṣṭafā al-Manfalūṭī, *Al-Nazarāt*, réed. Mufam, Alger, 1988, pp. 93-103.

l'école hāmūlienne : les *muwašṣahāt* médiévaux ou modernes coulées dans le moule andalou, et chantés selon des règles qui semblent s'être précisées en Syrie et en Egypte au cours des XVIIIe et XIXe siècles, sont en langue moyenne ; le *mawwāl* est court poème semi-dialectal chanté sur une mélodie improvisée et non mesurée ; le *dōr*, poème semi-dialectal chanté sur une composition fixe appelant improvisation est modèle antérieur à l'école khédiviale qui sera transfiguré aussi bien sur le plan littéraire que dans son exécution musicale ; la *qaṣīda*, terme qui désigne en musicologie tout poème en langue classique, qu'il suive ou pas (cas néanmoins le plus fréquent) le modèle monorime et monomètre ; la *taqtūqa*, chant populaire plus clairement dialectal que les précédents genres, souvent interprété par les femmes, égyptianisation de ritournelles alépiques ou comptines campagnardes, et qui quittera peu à peu la marge du chant savant pour s'y intégrer au début du XXe siècle. On pourra simplement rapprocher ces différents registres écrits du dialecte de la notion de «moyen-arabe» théorisée par les linguistes⁴.

Les textes chantés entre la fin du XIXe siècle et les années 1930 semblent un télescopage parfois absurde de niveaux de langue, où en un même vers les clichés les plus délicats (ou les plus éculés) du *ḡazal* voisinent des expressions parfaitement triviales. Dans la *taqtūqa* même, principalement réservée à un public populaire et éventuellement avide d'inconvenances, le niveau de langue attendu et compris ne recoupe absolument pas le répertoire linguistique effectivement utilisé par le public. Un ensemble de mots «transfuges» de la langue classique se glissent au sein de structures syntaxiques relevant d'une *'ammīyya* «matricielle» selon les termes des théoriciens du *code-switching*⁵, de même que des «marqueurs de dialectalité», syntaxiques ou phonologiques, se glissent dans des textes qui à un mot ou une prononciation près relèvent de la poésie classique. En fait, l'usage a consacré jusqu'au XIXe siècle un ensemble de métaphores et de métonymies propres au *ḡazal* classique, et les inclue dans un lexique de l'amour chanté, quel que soit le niveau et la fonction du texte. Le phénomène le plus remarquable durant la période étudiée dans ce travail est la lente mise en place d'une opération de tri parmi les images issues du passé, leur remplacement, et la maturation d'un niveau de langue plus homogène dans la chanson, qui n'apparaît réellement qu'à la moitié du XXe siècle.

Mais dans cette hétérogénéité, il est des limites à ne pas franchir : chaque mot est porteur d'une charge. L'emploi d'un nom commun ou même d'un démonstratif relevant de la *'ammīyyat al-ummiyyīn*, pour employer la classification

4 Voir Jérôme Lentin, "La langue des manuscrits de Galland et la typologie du Moyen-arabe", *Les Mille et une nuits en partage*, ed. Aboubakr Chraïbi, Arles/Paris : Sindbad-Actes Sud, 2004, pp. 434-455.

5 Voir Reem Bassiouney, *Arabic Sociolinguistics*, Washington: Georgetown University Press, 2009, particulièrement pp. 37-41.

de Badawī⁶ disqualifie le texte dans tout autre genre que la *ṭaqṭūqa*. Des termes nous semblant anodins sont accompagnés de connotations érotiques ou grivoises que le public décode aussitôt. Certains clichés se vident de leur signification, deviennent des coquilles inhabitées, des figures de rhétoriques et finalement disparaissent. L'emploi du féminin, du masculin de déguisement ou du masculin de neutralité permet à l'interprète de tirer parti du moindre espace d'imprécision dans le texte pour le tirer du côté de la grivoiserie ou au contraire de l'amour mystique...

L'interprétation de la qaṣīda à l'époque kbédiviale

Respectueuse de l'intégrité du texte, cherchant à en exprimer la moindre nuance et à l'épuiser par ses répétitions, l'interprétation du poème classique est entièrement vouée à l'expressivité. Surprenant procès que feront ultérieurement les partisans du *ta'bīr* à la manière du compositeur et pionnier de l'opérette arabe Sayyid Darwīš (1892-1923) à la musique de cette école : elle ne procurerait que du *ṭarab*, elle ne pourrait faire naître de nobles sentiments...⁷ Le *ṭarab* naît pourtant bien de l'adéquation entre l'ethos inspiré par la mélodie et la thématique de la *qaṣīda*, non par une naïve nature descriptive de la musique, mais par la subtile alchimie qu'imprime le chanteur à son jeu entre rythme musical et métrique poétique, par sa diction, son choix des coupures et des respirations, qui colorent le texte de milles nuances. La *qaṣīda* lyrique, plus que tout autre genre, est liée à la notion de musique savante : au genre littéraire le plus auréolé de prestige, l'ère classique médiévale avait offert une mise en musique restée à la fois une référence et une représentation idéalisée, dont le *Kitāb al-Aḡānī* est le témoin fidèle. Ḥāmūlī et 'Uṭmān ne la négligèrent pas, mais ce sont les chantres religieux ralliés à leur *ars nova* qui lui offrirent la part du lion.

Désignant essentiellement une catégorie littéraire, le terme *qaṣīda* est fort imprécis pour rendre compte d'une entité musicologique : on pense aux différences fondamentales entre *qaṣīda muwaqqā'a* (mesurée) sur le cycle *waḥda*, *qaṣīda mursala* (non mesurée), et récitation de type *inšād*. Mais s'ils cherchent à exhiler le sens, les musiciens respectent-ils toujours la lettre ? Bien souvent, le jugement puriste que porte Blachère sur les chanteurs hijâziens du Ier siècle pourrait s'appliquer aux *muṭribūn* égyptiens de la *Nabḍa* :

Rien de plus étranger à leur esprit que le respect du texte en vers; celui-ci devient la

6 Said Badawī, Martin Hinds, *A Dictionary of Egyptian Arabic*, Beyrouth: Librairie du Liban, 1986, introduction pp. VIII-XVIII.

7 Une expression de cette antienne de la musicographie nationaliste se retrouve sans peine chez Ḥasan Darwīš, *Min aḡl abī Sayyid Darwīš*, Le Caire : Al-Hay'a al-miṣriyya al-'amma li-l-kitāb, 1990.

chose de ces mélomanes; ils l'écoutent, l'altèrent, le développent au gré de leur art. Même désinvolture à l'égard des attributions⁸.

La prononciation cairote est de rigueur chez tous les interprètes, pour la réduction en sifflante des interdentes aussi bien que pour le *gīm* occlusif. Utiliser le modèle musicologique égyptien dans une *qaṣīda* mesurée sur le cycle *waḥda* semble avoir impliqué, à en croire les enregistrements sur disque 78 tours, d'adopter la prononciation cairote pour les Levantins. On est ainsi surpris d'entendre le jaffiote cheikh Aḥmad al-Ṣayḥ⁹ prononcer ainsi le vers d'Ibn al-Fāriḍ (1181-1235) (mètre *ṭawīl*) :

labā bi-'u'ayṣābi l-ḥigāzi taḥarrusⁱⁿ
bibi, lā bi-ḥamrⁱⁿ, dūna ṣaḥbi, sakratī

La brise d'Orient, caressant les herbes sauvages du Hijāz,
M'apporte une ivresse supérieure au vin, inconnue de mes compagnons.

en faisant ostensiblement résonner dans le nom mythique du berceau de l'islam un *gīm* nilotique. Volonté d'être vendu en Egypte et de dépasser les frontières du Levant ? C'est aussi que chanter le mystique cairote dans une stylistique musicale égyptienne implique d'adopter tous les usages linguistique du pays.

Choix d'un type d'interprétation

Les deux types de traitement musical de la *qaṣīda* sont aussi deux traitements différents du texte. La *qaṣīda mursala* (non mesurée) impose à la mélodie le rythme du mètre, et c'est la scansion du *mutrib* qui détermine les espaces de liberté où, profitant d'une voyelle longue, la voix peut quitter la surface du sens pour rechercher une signification dans le *maqām*. Ce n'est qu'après avoir digéré la pulsion du mètre, en la reproduisant précisément, que le *mutrib* se permettra des libertés avec la prosodie. Ainsi, le Cheikh 'Alī Maḥmūd, dans la *qaṣīda* anonyme¹⁰ (mètre *ḥafīf*) :

yā nasīma ṣ-ṣabā taḥammal salāmī li-zibā'i l-ḥimā wa-wādī salāmī

Brise du levant, transmet mon salut aux faons bien-gardés et à la vallée de mon salut/au Wādī Salām...

se permet d'allonger la syllabe [sa] de *ṣabā* (vent d'est) dans la seconde occurrence de l'hémistiche, alors qu'il s'agit d'une syllabe brève dans le texte. Pourtant, cette

8 Régis Blachère, *Histoire de la littérature arabe*, Paris, 1952-66, vol. 3, p. 597, également cité par Jamel Eddine Bencheikh, *Poétique arabe*, Paris : Anthropos/Gallimard, 1975, p. 135.

9 Disque Baidaphon 135077.

10 Disque Odéon 1205, vers 1927

syllabe ne correspondant pas à une courte obligatoire dans le *watid* du mètre *ḥafif*, cet allongement «irrégulier» ne casse pas le mètre. Il semble, à l'écoute du corpus, qu'en dehors de l'allongement démesuré des voyelles longues, deux types de *madd* soient possibles dans le chant : d'une part la voyelle brève centrale dans une syllabe longue (la lettre «mue» du *sabab ḥafif*), et d'autre part la voyelle d'une syllabe brève à condition qu'elle ne corresponde pas à la brève obligatoire d'un mètre donné. C'est à dire, dans le vers précédent, si notre hypothèse est juste, qu'il est possible d'allonger le second *a* de *taḥammal*, mais qu'il serait fautif d'allonger le premier *a* de *salāmī*, ou le *wa-* précédant *wādī* dans le second hémistiche.

La technique vocale, vraisemblablement traditionnelle, de la *qaṣīda mursala*¹¹ (que préfèrent les artistes libanais ou syriens enregistrés au début du siècle) semble être intimement liée aux milieux confrériques. Elle n'est négligée par aucun interprète, mais elle est moins représentative de l'*ars nova* égyptien que la *qaṣīda 'alā l-waḥda*, poème chanté sur la mesure. Le choix de l'interprétation, *mursala* ou *'alā l-waḥda* est-il lié à la nature des textes ou un usage d'interprétation s'installe-t-il pour certains textes en particulier, ce qui impliquerait un corpus littéraire (dont la sélection serait alors arbitraire) lié à chaque genre musical ? C'est ce que suggère Maḥmūd al-Būlāqī dans *Al-Muḡannī al-miṣrī*¹². Il distingue entre un répertoire de *qaṣā'id* sur la *waḥda* et d'autre part les poèmes qu'il définit comme *al-qaṣā'id al-'ilqā' miṭl l-mawwāl [sic]* (les *qaṣā'id* qui se chantent comme un *mawwāl*), seule trace d'une appellation émique, Maḥmūd al-Būlāqī ayant été un chanteur de cette tradition. Pourtant, cette classification, bien qu'attestée par un praticien du début du siècle, ne nous semble finalement guère convaincante : Būlāqī fait figurer dans la deuxième catégorie le poème d'al-Šarīf al-Raḍī (970-1016) (mètre *ḥafif*) :

ḥalliyānī bi-law'atī wa-ḡarāmī yā ḥalīlayya wa-dḥabā bi-salāmī

Laissez moi à mon trouble et à ma passion
Ô mes deux compagnons, et partez en paix...

Or, on connaît au moins trois versions enregistrées de cette *qaṣīda* : une interprétation *mursala* avec *taḥt*, par le Syrien Aḥmad al-Šayḥ, en *maqām ṣabā* ; une interprétation *'alā l-waḥda* avec *taḥt*, par l'Égyptien Abū al-'Ilā Muḥammad, en *maqām ḥiḡāz* ; une interprétation de type *inšād* avec jeu de questions-réponses entre le Cheikh et sa *biṭāna* (ensemble de choristes), par l'Égyptien 'Alī Maḥmūd, en *maqām rāst*¹³. Le même texte sert donc de support à des interprétations relevant d'une esthétique entièrement différente. De même, le chanteur 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī

11 Cette dénomination n'est pas attestée dans les sources du début du XXe siècle (voir *infra*), mais devient ultérieurement commune en musicologie arabe.

12 Muḥammad Ḥamdī al-Būlāqī, *Al-Muḡannī al-miṣrī*, Le Caire, 1904/1921, pp. 177, 198.

13 Disques Gramophone 11-12490/91 ; Gramophone 15-12727/28 ; Odéon 55605.

a par deux fois enregistré les vers de Mutanabbī *A sāqiyāya 'a ḥamr^{um}*, une fois en version *mursala* en *maqām ḥiḡāz* et une autre en version mesurée en *maqām bayyātī*¹⁴. Le choix d'un type musicologique d'interprétation semble donc être une liberté laissée au chanteur. Sans doute une habitude s'était-elle imposée pour certaines pièces: on ne connaît aucune version du poème d'Abū Firās *Arāka 'aṣiyya d-dam'* qui ne fut pas mesurée sur le cycle *waḥda*, à l'imitation de la légendaire interprétation de 'Abduh al-Ḥāmūlī. Mais la plupart des poèmes étaient chantées par les *muṭribūn* sur des modes différents, afin de prouver mutuellement leur virtuosité. Il est dès lors logique que la compétition les ait poussé à varier de même la nature rythmique et modale de leurs propres versions d'une même *qaṣīda*.

La qaṣīda 'alā l-waḥda et la «Ronde des Censeurs»

Cette manière de chanter le poème sur un cycle 4/4, en communion avec les instrumentistes, est sans doute la grande innovation de l'école khédiviale. La pulsation obsédante du cycle force le chanteur à «disloquer le contenu sémantique pour que la pulsation rythmique coïncide avec le mètre poétique»¹⁵, ou au contraire, lors de la transe, à disloquer le mètre pour laisser le sens jaillir de la confrontation entre le mot et la frappe rythmique. La *qaṣīda* mesurée est un exercice de haute voltige : sur une forme semi-composée, le chanteur est invité à improviser et donc à sortir du parcours balisé où chaque mot connaît parfaitement sa place entre les frappes du tambourin ou les rappels du luth. Sortir de la voie, c'est s'engager à reconstruire instantanément une nouvelle adéquation mètre-cycle, le vers ou le segment de vers devant se terminer impérativement sur un *dum*. Plus le segment est long, plus l'exercice est difficile, le chanteur allongeant ses mots pour attendre la frappe, mais devant prendre garde de ne pas allonger en contradiction avec les exigences métriques ni avec les exigences du sens. C'est particulièrement dans cette forme de chant que se multiplient les étirement de voyelles internes aux syllabes longues.

La *qaṣīda 'alā l-waḥda* est jusqu'à la Grande-Guerre encadrée par la «Ronde des Censeurs» (*dūlāb* ou *lāzimat*¹⁶ *al-'awāzel*). Il s'agit d'une courte ritournelle, à la

14 Disques Baidaphon 19144/45 ; Gramophone 012559. On notera cependant que le chanteur se laisse aller, dans le second enregistrement, à une déambulation exploratoire du mode dans laquelle la mesure est quasiment oubliée, voir les remarques de Nidaa Abou Mrad, Nidaa Abou Mrad, "Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī", *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 5 (2011), pp. 53-74.

15 Bernard Moussali, *Archives de la musique arabe* vol.1, livret d'accompagnement du disque compact Ocora C558678, Paris, Ocora, 1987, p. 12.

16 *Dūlāb* (courte phrase mélodique jouée en prélude) s'il s'agit d'une ritournelle introductive de la pièce, *lāzima* s'il s'agit d'une formule mélodique jouée par les instrumentistes et/ou glosée par le chanteur soliste, venant ponctuer les séquences de l'interprétation. Voir les

fois vocale (au début et à la fin de la pièce) et instrumentale (à tout moment dans le cours de la pièce). Cet entêtant leitmotiv mélodique n'est pas simplement une introduction, comme les autres *dawālīb*, mais une formule adaptable à certains modes, qui encadre le poème et revient pour conclure un passage. Les paroles en sont chantées uniquement au début ou à la fin de la pièce (parfois les deux), mais la fréquence de son utilisation dans sa traduction instrumentale au milieu de la *qaṣīda* pèse tout autant sur le texte que s'il avait été interrompu par des mots. Ce refrain permet au chanteur de se plonger dans l'esprit du mode, de compléter la *salṭana* (émotion esthétique) qu'il a atteint avec les premières pièces de la *waṣla*, mais il fonctionne aussi comme un signal d'entrée dans l'univers clos et mystique de la *qaṣīda*. Musicalement, ainsi que l'a joliment caractérisé Nidaa Abou Mrad, «c'est le greffage de la ritournelle des censeurs dans le déroulement de la cantillation poétique qui permet le passage du rythme non-mesuré (strictement prosodique verbal) à un rythme mesuré (cyclique gestuel) intimement marié au rythme prosodique. L'émergence d'un procédé responsorial exaltant en plein milieu d'une récitation cantillatoire intériorisée est l'événement fondateur de cette nouvelle forme privilégiant totalement les envolées systoliques (tension), improvisatives, exploratoires et recueillies du soliste, mais permettant des retours diastoliques (détente) à des performances socialisées (en *tutti*) de ritournelles»¹⁷. En voici le texte :

ah ya 'anā w-eš lel-'awāzel 'andena^qūm maḍya' el-'uzzāl we-wāṣelnī 'anā

Pauvre de moi ! Que devons-nous aux censeurs ? Laisse les s'égarer et unis-toi à moi.

Il est impossible de définir à quelle époque ce vers a commencé d'être placé en exergue de toutes les *qaṣā'id*, mais on le retrouve dans le recueil de chants *Rawḍ al-Masarrāt* du Cheikh 'Uṭmān al-Gindī comme premier vers du *maḍhab* d'un *dōr*¹⁸. Pour le Cheikh «On a récemment [*fi ḥādā l-'aṣr*] composé ce *dōr* en mode *sīkāh*, et il est formé de nombreux couplets». Gindī ne fait aucune allusion à l'utilisation de cette phrase dans les *qaṣā'id*, bien qu'il soit difficilement imaginable que cette pratique ne soit pas encore entrée dans les mœurs musicales au moment de la rédaction de son ouvrage. Gageons que l'initiative de cette coutume revient à

travaux récents en musicologie sur l'esthétique de la *qaṣīda* mesurée, particulièrement Nidaa Abou Mrad, *Tradition musicale savante et renaissance de l'Orient arabe*, thèse de doctorat (dir. Jean Lambert), Université du Saint Esprit, Kaslik, 2002 et 2011, op. cit. ; Ghassan Sahhab, Essai de modélisation des énoncés instrumentaux sur leurs homologues vocaux au sein de la cantillation mesurée de la *qaṣīda* dans les enregistrements du ṣayḥ Yūsuf al-Manyalāwī, DEA, Université Antonine, Baabda, Liban, 2011 ; Frédéric Lagrange, Muḥsin Ṣuwwa, Muṣṭafā Sa'īd, *Yūsuf al-Manyalāwī muṭṭrib al-naḥḍa al-'arabiyya, 'aṣrub wa-fannuh*, Beyrouth, Dār al-Sāqī, 2011.

17 Nidaa Abou Mrad, 2002, p. 409.

18 'Uṭmān al-Gindī, *Rawḍ al-Masarrāt fi 'ilm al-naḡamāt*, Le Caire, 1895, p. 71.

l'école khédiviale. L'habitude de ce prologue était clairement ancrée dans les mœurs au tournant du siècle, puisque Maḥmūd al-Būlāqī dans son opuscule *Al-Muḡannī al-Miṣrī* paru en 1904, ne trouvant aucun terme musicologique adéquat pour désigner les *qaṣā'id* mesurées (*muwaqqa'a* est un modernisme) tourne par la périphrase «les *qaṣā'id* se chantant avec *āh yā 'anā*».

Ce vers est rédigé en dialecte archaïque, comme l'indique le 'ēš, remplacé en égyptien moderne par 'ēb, et l'étrange syntagme ⁴ūm maḍya', dans lequel la forme exclamative mā 'af'ala, sous sa forme dialectale maḍ'al, par ailleurs peu productive en arabe égyptien, est associée à un impératif – à moins qu'on analyse ce maḍya' comme une déformation de meḍayya', participe actif, pour des raisons de métrique. La *qaṣīda* se plaçant spatialement dans le concert-*waṣla* entre des pièces en langue dialectale ou semi-dialectale, le passage à la *fuṣḥā* est assuré par ce vers de langue mixte qu'est le *dūlāb al-'awāzel*, vers qui engage la thématique du *ḡazzal* que tout poème développe. Ouverture et conclusion universelle, la «Ritournelle des Censeurs» permet d'insérer l'expérience personnelle et singulière d'un poète dans la plainte éternelle et atemporelle du *muṭrib*. Le chanteur peut ainsi, en utilisant les mots d'une infinité d'auteurs, les dépouiller des quelques traces d'individualité encore attachées à des compositions poétiques pourtant déjà largement stéréotypées, et adjoindre ainsi leurs plaintes à l'épopée de l'amour malheureux et désespéré dont il est le héraut, en le pleurant de sa propre voix. Le *muṭrib* n'est pas le porte-voix d'un poète, il n'est aucunement à son service. S'il diffuse ses vers, s'il assure la pérennité d'une œuvre, c'est anecdotiquement ; s'il le chante, c'est d'abord parce que les mots l'agrément, sont sentis comme susceptibles d'être chantés. Il est le porte-voix de l'amour, qui s'exprime dans des textes fondus dans un anonymat garant de leur homogénéité thématique. Il n'est point étonnant que les recueils de chants de la *Nabḍa* négligent si souvent de signaler l'auteur, contraignant le chercheur à compulsier les anthologies poétiques, ou se contentent d'un laconique *qāl al-šā'ir* (le poète a dit). Ce n'est pas tant le poète qui dit que le *muṭrib* qui le dépossède et vit à sa place. Le jargon des musiciens proscrit d'ailleurs le verbe *ḡannā* pour indiquer que tel chanteur a interprété une *qaṣīda*, et le remplacent par le verbe *qāla*, soulignant par ce choix lexical qui ne semble pas fortuit la contiguïté d'activité du *muṭrib* et du *šā'ir*. La «Ritournelle des Censeurs» a un rôle à jouer dans ce phénomène de dépossession : elle signale que le *muṭrib* va «dire» la poésie, et fixe les limites thématiques acceptables. Le retour de la mélodie rabâchée du *dūlāb/lāzimat el-'awāzel* au cœur de la *qaṣīda* est loin d'être une solution de facilité musicale de la part des instrumentistes. Outre que cette ritournelle est, sur le plan musicologique, la matrice des formulations improvisée ou semi-improvisée par le chanteur soliste, elle n'a pas pour seule fonction de confirmer l'installation dans une couleur modale ou la transition vers une autre couleur dans l'architecture plus ou moins spontanée du musicien. Elle souligne aussi, par la soumission obligatoire de la mélodie à

l'ordre du *maqām*, la résignation des amants transis à leur triste sort. C'est bien là qu'il faut relever une rencontre entre musique et poésie, loin de tout figuralisme naïf : tour à tour ironique ou tragique, la ronde résonne comme un rappel à l'ordre mélodique d'une thématique prisonnière.

L'origine des textes en langue classique

Les *qaṣā'id* chantées par l'école khédiviale semblent appartenir à trois grands groupes littéraires. Les hymnodes religieux ralliées au chant profane emportèrent avec eux un répertoire tiré d'auteurs soufis (ou récupérés par les confréries), le plus souvent des Egyptiens ou Syriens d'époque tardive (mamlouke ou ottomane). Mais on trouve d'autre part un ensemble de textes, que les mêmes chanteurs interprètent, et qui ne peuvent relever de la mystique. Il s'agit de vers de *ḡazal*, choisis pour leur neutralité dans l'immense florilège de la poésie courtoise classique, et dont la transmission ou la redécouverte pose un problème historique. Un troisième groupe de textes, enfin, est constitué d'auteurs modernes, qui composent sur mesure des *qaṣā'id* destinées à être chantées dans ce style néo-classique, où à l'imitation des livrets d'opéra occidentaux. Pourtant, peu de modernes acceptent de jouer ce jeu, tant leur créativité doit se couler dans un moule contraignant qu'aucun auteur pour le chant ne songe à contester avant le XX^e siècle.

Il serait vain de rechercher la part respective de ces trois sources dans le répertoire de l'époque khédiviale ; d'abord parce que les enregistrements sur 78 tours et les catalogues de maisons de disques sont nos seules références, qui ne couvrent pas nécessairement l'ensemble des textes interprétés¹⁹. D'autre part, les variations dans le choix du répertoire sont considérables d'un artiste à l'autre, comme le montre la comparaison des enregistrements de *qaṣā'id* chez les grands solistes.

Poèmes soufis ou utilisés par les milieux confrériques.

C'est, dans le domaine de la poésie mystique, le *dīwān* d'Ibn al-Fāriḍ (1181-1234) qui paraît le plus exploité par les chanteurs de la *Nabḍa*. Sur la trentaine de pièces que comporte ce *dīwān*, il existe pour douze d'entre elles un extrait enregistré sur 78 tours. Né au Caire, le poète vécut longtemps à la Mecque. Les allusions au Hijāz, à ses gens, ses parfums et sa géographie mythique fourmillent dans sa poésie. Rentré au Caire, jouissant de son vivant d'une vénération encouragée par les Ayyoubides trouvant en lui une défense du sunnisme permettant de lutter contre les traces subsistantes du chiisme fatimide, il

19 Cf. la section consacrée aux *qaṣā'id* dans Ḥabīb Zaydān, *Al-Aḡānī al-ṣarqīyya al-qadīma wal-ḥadīṭa*, Le Caire : Dār al-Hilāl, 1938, pp. 429-496, où figurent un grand nombre de textes non enregistrés.

représente un versant institutionnel du soufisme. S'il ne semble pas qu'Ibn al-Fāriḍ ait été de son vivant impliqué dans une confrérie mystique, le phénomène des *ṭarīqa*-s étant encore dans sa phase d'installation au XIIIe siècle, il est vraisemblable que sa littérature ait été rapidement intégrée aux cérémonies de *samā'*. Le terme est inusité dans la littérature du XIXe siècle, et on parle plus volontiers de *dīkr*. La poésie d'Ibn al-Fāriḍ est par exemple utilisée dans le *dīkr* de la confrérie *Layṭiyya* comme l'atteste l'interprétation de sa *qaṣīda* (mètre *basīṭ*) :

hal nāru Laylā badat layl^{an} bi-dī salami / 'am bāriq^{um} lāḥa fī z-Zawrā'i fa-l-'alami

Le feu de Laylā est il paru dans la nuit à Dū Salam

Ou un éclair a-t-il brillé à Zawrā' et à 'Alam?

par le Cheikh al-Basātīnī dans le *dīkr* enregistré pour le Congrès du Caire de 1932. Il n'est pas possible de préciser, dans l'état actuel de la recherche, si les autres pièces d'Ibn al-Fāriḍ dont on connaît des enregistrements furent, à un stade de l'agrégation des hymnodes à l'école profane, extraites d'un *dīkr* particulier à une confrérie et réintégréées dans une esthétique profane.

Si les commentateurs mystiques d'Ibn al-Fāriḍ, dont le plus célèbre est al-Būrīnī, tirent tous ses textes vers leur signification ésotérique, le *mutrib* choisit parmi les vers d'une *qaṣīda* ceux qui autorisent le plus clairement une double entente *ḡazal* profane/*ḡazal* mystique. Du reste, comme le souligne André Miquel :

Nécessaire à son auteur, la mystique ne l'est pas forcément pour qui le lit [...] Chez Ibn al-Fāriḍ, la poésie est déjà au principe, avec ses images, ses recherches de mots, sa syntaxe pour tout dire: elle sert la mystique, mais ne lui est pas intrinsèquement, consubstantiellement liée²⁰.

L'auditoire des salons khédiviaux n'appréhendait sans doute pas les vers chantés par Manyalāwī de la même manière que les hôtes du Cheikh al-Bakrī, le *ṣayḥ mašāyih al-ṭuruq al-ṣūfiyya*, un soir de *maulid*. Vers brûlants, leur lecture profane porte pourtant le chanteur à la limite du blasphème :

Wa-hawāhu wa-buwa 'aliyyati wa-kafā bibi / qasam^{an} akādu 'ugillubu ka-l-muṣḥaf²¹

20 André Miquel, *Du désert d'Arabie aux jardins d'Espagne*, Paris : Sindbad, 1992, p. 265.

21

وهواه وهو أليتي وكفى به	قسماً أكاد أجله كالمصحف
لو قال تيهاً : قف على جمر الغضا	لوقفتُ ممثلاً ولم أتوقف
أو كان من يرضى بخدي موطناً	لوضعت أرضاً ولم أستنكف
لا تنكروا شغفي بما يرضى وإن	هو بالوصال علي لم يتعطف
لو أسمعوا يعقوب ذكر ملاحية	في وجهه نسي الجمال اليوسفي
أو لو رآه عائداً أيوب في	سنة الكرى قدماً من البلوى شفى

Par la passion qu'il m'inspire! N'est-ce là serment suffisant?
Peu s'en faudrait que je ne le vénérasse comme le Saint Coran...

Le Cheikh Yūsuf al-Manyalāwī, en lançant son cri *wa-hawāb* une octave au dessus de la fondamentale du nostalgique mode *nabāwand* qu'il emploie dans cette pièce, accentue une douleur qu'il n'est nul besoin de préciser. Ce «par la passion [qu'il m'inspire]» sonne, par l'allongement volontaire et approprié du *wa-* décidée par le chanteur, comme un déploratif *w-ā hawā-b*, Ô malheur de la passion, autant que comme un serment. La passion devient divinisée, puisqu'elle est serment (*aliyya*) suffisant –peut-être est-ce son objet qui l'est, amant divin. Plutôt qu'un *wa-llābi*, Ibn al-Fāriḍ voit dans le *wa-hawāb* le seul serment significatif. L'amant, don de Dieu et du destin, est une grâce suffisante pour le poète comme Dieu suffit à l'homme. Amour de Dieu ou amour d'amant ? Le vers d'Ibn al-Fāriḍ est construit pour accepter plusieurs interprétations. Surtout, à quoi se rapporte le pronom affixe *-bu* du verbe *ugillubu* ? S'il se rapporte au serment, alors on retrouve l'image courante du serment porté sur le Coran : le serment d'amour vaut à peine moins que le serment sur le Livre Saint. Mais comment justifier cette affirmation ? L'amour que l'on porte à Dieu vaut-il moins que l'adoration de son attribut ? Allons plus loin: et si le pronom se rapportait à l'Aimé? L'être aimé serait alors semblable à Dieu. Est-ce Dieu même? Mais alors comment lui préférer son Livre...

Ibn al-Fāriḍ joue avec le feu et les chanteurs savent exploiter ces failles de folie dans le discours mystique. Dans ce serment quasi-hérétique du second hémistiche, la voix de Yūsuf al-Manyalāwī descend les degrés de l'échelle du *nabāwand* dans le seul mot *akādu* (je suis sur le point), comme pour admettre dans un souffle son amour sacrilège, aimer un être autant que le Saint Coran, utilisant le degré-plancher pour exprimer l'aveu douloureux du croyant. Puis il répète le vers, et cette fois termine l'hémistiche à l'octave supérieure, marquant dans un ultime défi suspendu l'acceptation et l'assomption de sa faute. Voilà un texte qui parlait aux hommes du XIXe siècle : l'allusion aux braises ardentes que l'amant s'offre d'endurer dans le vers suivant n'est pas pour un contemporain de Manyalāwī une simple figure de rhétorique. Elle ne peut qu'évoquer ces journées du *mawlid* où le Cheikh suprême des confréries, le Sayyid al-Bakrī (que l'on sait avoir été auditeur et protecteur de Manyalāwī²²), cautionne par sa présence les actes d'auto-mutilation des membres de la confrérie Rifā'iyya, les marches sur les braises, la *dōsa*, passage à cheval du Cheikh des Sa'diyya sur le corps de ses *murīdīn*, les ingestions de verre pilé et autres manifestations des derviches²³. Est-

22 Voir les éléments biographiques sur ce chanteur dans *Yūsuf al-Manyalāwī*, 2011, pp. 91-110.

23 Aḥmad Amīn, *Qāmūs al-'ādāt wa-l-taqālīd wa-l-ta'ābīr al-miṣriyya*, Le Caire : Maṭba'at Laḡnat al-ta'līf wa-l-tarḡama wa-l-naṣr, 1953, pp. 383-384.

ce métaphoriquement que l'amant supportera les braises de la passion, ou devra-t-il prouver son adoration du Dieu unique en marchant sur le feu? Les joues qu'il offre comme un sol à fouler dans le troisième vers sont une élégante reformulation des vers d'al-Ḥallāğ (mètre *ramal*) :

ya nasīma r-rīḥi qūlī li-r-rašā / lam yazidnī l-wirdu 'illā 'aṭašā
lī ḥabīb^{um} ḥubbuhu wasaṭa l-ḥašā / law yašā yamšī 'alā ḥaddī mašā

Ô brise, dis au faon qu'en m'abreuvant j'ai augmenté ma soif

Mon amant emplit mon coeur de passion: il pourrait, s'il le voulait, fouler mes joues...

Mais pour l'auditeur de Manyalāwī, s'agit-il d'un simple *badī'* ou n'y voit-il pas une allusion à la *dōsa*, quand le cheval foule le corps offert à Dieu des novices, avant que le khédive Tawfiq n'interdise la dangereuse cérémonie au grand dam des confréries ? Le chanteur trouve dans les références culturelles de l'auditoire un terrain favorable aux doubles-ententes, et qu'importe si elles sont anachroniques au regard de la composition d'Ibn al-Fāriḍ.

Comme torturé par la brûlure, le chanteur décide dans le second vers de transporter le texte de la tristesse du *nahāwand* vers le mode le plus naturellement porté au tragique dans l'ethos égyptien du XIXe siècle, le *bayyātī*, répétant sans cesse *law qāla tīban* (s'il disait par orgueil), comme si le *tīb* n'était pas seulement le dédain de l'aimé, mais aussi l'égarement de l'amant. Sans doute le texte n'échappe-t-il pas aux usuels clichés : opprobre des censeurs, beauté de l'amant semblable à Joseph... C'est en multipliant les effets virtuose que le chanteur doit alors tirer d'un texte convenu des accents de sincérité, comme ce sanglot lancé par un «déravage contrôlé» dans le tétracorde *nahāwand* surmontant dans l'échelle le *bayyātī*, avant l'évocation de l'épreuve de Job, comme pour se désoler de l'occasion perdue par ce prophète qui n'a pas connu l'amant d'Ibn al-Fāriḍ/Manyalāwī, réunis en un seul être chantant.

L'art du *muṭrib* est aussi un art de la sélection. Si, en comparaison avec la pratique des chanteurs de Bagdad au troisième siècle hégirien²⁴, le *muṭrib* khédivial a tendance à allonger quelque peu les extraits par rapport au *ṣawt* courant des *Ağānī* (la moyenne tournant autour de sept vers), cela ne diminue en rien sa tâche de reconstruction d'une cohérence. La poésie s'exprimant «aussi bien, sinon plus, dans la réalisation d'un projet construit et savamment ordonné, que dans la saisie d'une pensée se résumant en un vers»²⁵, le *muṭrib* bâtit un nouveau projet, qui s'insère dans sa propre logique, quelque soit celle du poète. Cela ne va pas parfois sans quelques ratés. Chantant un extrait du poème d'Ibn al-Fāriḍ *Na'am bi-ṣ-ṣabā qalbī ṣabā li-'aḥibbatī* (Je l'admets, le souffle de l'Orient a

24 Voir Bencheikh, 1975, p. 135.

25 *ibid.*

rappelé à mon coeur ses amants), l'hymnode Aḥmad al-Šayḥ commence par un vers dont le sens est impénétrable sans avoir connaissance des précédents²⁶. Voila qui rappelle l'habitude des lecteurs du Coran de commencer leur *qirā'a* en n'importe quel point d'une sourate, ne se préoccupant que des *ḥizb* au dépens du sens. Peut-être Ibn al-Fāriḍ était-il si connu de l'auditoire des confréries qu'il en était devenu courant de commencer un poème au milieu d'un développement... Dans les 761 vers de ce morceau de bravoure qu'est la Grande Ta'īyya d'Ibn al-Fāriḍ, le *Nazm al-sulūk* (Guide de comportement), Manyalāwī en tire juste neuf vers du milieu (339 à 348)²⁷. Habitude des *adkār* ou choix d'un soufi connaissant l'ensemble de l'œuvre ? Rien ne permet de trancher, mais force est de reconnaître la force de la «recomposition». Encadrée par la «Ronde des Censeurs», la *qaṣīda* :

fa-yā muḥgatī dūbī gaw^{am} wa-ṣabābat^{am} / wa-yā law'atī kūnī ka-dāki muḍībatī

O mon âme, fonds dans le désir et la passion!
O brûlure de l'amour, achève ma consommation!

développe plus qu'aucun autre texte chanté les symptômes physiques de la maladie d'amour. Le premier vers offre une série d'assonances de sifflantes et de labiales, *dūbī* formant une série d'assonances et allitérations avec *ṣabāba* et *muḍība*, encore accentué par la prononciation égyptienne qui supprime les interdentes. Le Cheikh se garde même d'accentuer l'emphatisation du *ṣād* de *ṣabāba*, et jouant sur le mot *muḍība* en fondant le *d* en un *s*, fait ressortir l'assonance avec *ṣabāba* et joue sur l'hésitation de l'auditeur entre *muḍība*, «solvant» de l'âme et *muṣība*, l'épreuve envoyée par le destin. Les mots ont-ils, dans ce premier vers, une valeur ? le lexicographe distingue entre *gawā*, qu'Ibn Manẓūr décrit comme une brûlure et un sentiment extrême né de la passion ou de la tristesse et Ibn Sīda comme un désir intérieur, et *ṣabāba*, désir délicat, que Kazimirski pousse, sans doute en forçant, vers

26 *labā bi-'u'ayṣābi l-ḥigāzi taḥarrus^{am}*

27

ويا لوعتي كوني كذاك مُذِيبي	فيا مُهَجَّتِي ذُوِي جَوِي وَصَبَابَةً
حنايا ضلوعي فهي غير قويمية	ويا نَارَ أَحْشَائِي أَقِيمِي مِنَ الْجَوِي
تَحْمَلُ وَكُنَ لِلدَّهْرِ غَيْرَ مُشْمِيَتِ	ويا حُسْنَ صَبْرِي فِي رِضَا مَنْ أَحْبَبَهُ
تَحْمَلُ عِدَاكَ الْكُلُّ كُلُّ عَظِيمَةٍ	ويا جَلْدِي فِي جَنْبِ طَاعَةٍ حَيْهَا
ويا كبدي ما لي بأن تنفتي	ويا جَسَدِي الْمُضْنِي تَسَلَّ عَنِ الثِّفَا
أبيثُ لبقيا العزُّ ذُلُّ البقيّة	ويا سَقَمِي لَا تُبْقِي لِي رَمَقاً فَقَدِ
ووصلك في الأحشاء ميتاً كهجرة	ويا صَحَّتِي مَا كَانَ مِنْ صُحْبَتِي انْقَضَى
فما لك مأوى في عظام رميمية	ويا كَلِّ مَا أَبْقِي الضَّنَا مَتِي ارْتَجَلُ
به أنا راضٍ والصبابة أرضت	وكلُّ الذي ترضاه والموتُ دونهُ

une «tendre affection, amour tendre et calme». Ces sentiments ne sont compatibles que dans la mesure où, dans cette poésie redondante, l'ineffabilité ne peut se dissiper que par l'accumulation. La mystique prend une coloration érotique avec l'évocation des flancs noués par le désir, que le feu intérieur, amour pur, doit redresser. La succession des adresses, passant de l'immatériel (âme) à l'intériorité (feu des entrailles, endurance, fermeté), puis aux symptômes extérieurs (corps décharné, langueur, souffle de vie), est ponctuée par des changements de colorations modales, le *ḥiğāz* associé à la vie intérieure et le *ğabārkhāb* étrangement utilisé dans les vers où le poète appelle maladie et santé personnifiées. Ce mode, usuellement associé à la vigueur, prend ici une connotation bien ironique, tant le Cheikh feint la détermination colérique pour signifier son congé à la santé. Désir de mort encore une fois aux limites de la licéité, le canon incite le *muṭrib* à conclure par le renoncement. Cette suite de pathétiques appels à soi-même, impératifs dérisoires, fait paraître le «moi» comme indépendant de toutes les entités convoquées : tout ce qui se termine par le pronom affixe lui appartient mais n'est pas lui. Le «moi» n'apparaît qu'à deux reprises, dans ce verbe de refus *'abaytu* où l'amour propre s'oppose à l'amour, où l'homme se heurte à son dieu, où une vie de souffrance ne justifie pas l'humiliation. La seconde occurrence du moi est, elle, un retour à la nature «agie» de l'amoureux, la révolte étant de courte durée. Ce *'anā rāq̄ⁱⁿ* (je m'y résous) est le contraire du verbe *'abaytu* dont le *qad* soulignait encore la fermeté. *Anā* est associé à un participe, l'homme est contraint et non partie prenante de son destin, Manyalāwī souligne la soumission en répétant *'anā rāq̄ⁱⁿ* en jouant avec le rythme et fond la mélodie du vers dans la ronde des censeurs ; triple défaite : devant Dieu, devant l'amant, devant le *maqām*.

Dépouillée des connotations mystiques (dont la clé, on l'a vu, est somme toute facultative), cette poésie fournit la thématique centrale de la chanson égyptienne : amour non partagé, douleur de la solitude, splendeur dédaigneuse de l'amant. Convention thématique à laquelle correspond la convention des images. Mais si artificielle que puisse paraître cette poésie de la «troisième étape» (celles des hommes du XIII^e siècle ou du prétendu *'aṣr al-inḥiṭāt*, imitant et détournant les images des poètes de Bagdad, qui eux-mêmes reprenaient et détournaient les images des Ḥiğāziens et de la Ġāhiliyya, en dépit des images échevelées, de la recherche du *badī'* le plus invraisemblable, l'expressivité du chant la transfigure, rendant par la magie des voix fraîcheur et sincérité à un jeu stylistique stéréotypé. Certes, cette poésie érotique «ne communique pas une expérience personnelle, elle subsume toutes expériences en une formulation qui s'universalise dans l'abstraction»²⁸. Mais elle joue à être sincère, joue à l'amour, car c'est sa fonction.

28 Jamel Eddine Bencheikh, «La littérature arabe médiévale», *Le Grand Atlas des Littératures*, Paris : Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 202.

Et ses images épuisées parviennent tout de même à créer la transe, quand l'hymnode inspiré sait faire parvenir l'auditeur au *ṭarab*.

Chaque communauté mystique semblait privilégier le corpus d'un auteur particulier. Le répertoire de *qaṣā'id* mystiques du Cheikh Salāma Ḥigāzī, que l'on sait avoir longuement fréquenté la *ṭarīqa ra'siyya* d'Alexandrie et en avoir dirigé le *dīkr*, comporte des pièces du soufi syrien al-Ġa'barī. D'une langue moins riche et plus convenue que celle d'Ibn al-Fāriḍ, quelques fugaces images prennent toute leur ampleur dans l'interprétation du *munšid*-tragédien. Le poème *Samaḥat bi-'irsāli d-dumū'i maḥāgiri*²⁹ rassemble les clichés du *ḡazal* mystique : larme de l'amant, thématique du *taḡannī* (l'accusation infondée émanant de l'aimé), la demande insistante du *wiṣāl*, simple rencontre (version courtoise) ou union charnelle, mais aussi degré de la *ma'rifa* (sapience) soufie, précédant ou succédant au *waḡd*, communion de l'aspirant avec Dieu. Citation plus ou moins consciente, elle aussi, que cette description de l'amour comme *āmīr/nābī* (ordonnant et interdisant), comme le *muḥtasib* de la cité musulmane classique qui est chargé du '*amr bi-l-ma'rūf wa-n-nahy 'ani l-munkar* (ordonner le bien et réprimer le mal), qui vient en écho au vers d'Abū Firās dans *arāka 'aṣiyya d-dam'*. Mais Ḥigāzī sait traduire la violence de la rébellion dans le quatrième vers en s'enivrant en mode *rāst* de ce coeur qui fond, en faisant claquer le *gīm* de *taḡannī* et le *qāf* de *qilā* (avantage circonstanciel de la prononciation égyptienne) qui frappent comme les coups traîtres de l'aimé, en faisant paraître colère et incompréhension dans le bel oxymoron du vers suivant : l'aimé-gazelle est devenu chasseur, l'amant est pris à ses rets. La voix du Cheikh redescend toute l'échelle du mode *rāst* dans le mot *ḡazāl*, mais au lieu de conclure sa cadence, remonte brusquement à l'octave pour l'adjectif *nāfir*, comme pour traduire mélodiquement, par le refus de la *qafla*, la cabrade de l'animal rétif.

Usant d'un procédé de lecteur du Coran, Ḥigāzī passe brusquement à l'octave inférieure dans le même mode pour demander *hal-lā tariqqa*³⁰ (n'auras-tu donc

29

لما تزايد بالتجني هاجري	سمحت بإرسال الدموع محاجري
وبحسنه ناه عليّ وأمري	يا مالكا مهنج الوري بدلاله
حفظ العهود ولم أكن بالغادر	جد بالوصال فإنني باق على
والدمع باخ بما تكن سرائري	والقلب ذاب من التجني والقلبي
فوقعت في شرك الغزال النافر	عجباً لظبي صادني بلحاظه
هلاً ترق لمستهام ساهر	ناديته يا ساكناً في مهجتي
من حسنهما قد رُضعت بجواهر	فأجابني متبسماً بمراشفي
تحيا وتحظى بالجمال الباهر	مُت في الغرام بحبنا يا مدعى

30 Ainsi dans l'enregistrement, bien que les règles du *taḥdīd* spécifient que la particule *hal-lā* est suivie de l'indicatif. Les fautes de vocalisation sont courantes dans les enregistrements.

point pitié), se rapprochant de l'amant pour le prendre à part et chuchoter sa plainte, puis reprend l'octave originelle pour crier *li-mustahām* (d'un amant transi), soulignant sa cadence de *'afqāt*, sanglots rapides et étouffés. C'est dans le dernier vers que la cruauté de l'amant est portée à son paroxysme, par cet impératif «meurs dans l'amour», mais qui n'est pour le mystique qu'une mort-résurrection, où beauté de l'amant se confond avec vision de Dieu le Jour du Jugement.

Parmi ses poèmes, Abū l-'Ilā Muḥammad chante la *qaṣīda* d'al-Bahā' Zuhayr (1185-1258) *Ġayrī 'alā s-silwāni qādir* (Un autre que moi saurait se consoler)³¹. Souvent attribuée à tort à Ibn al-Fāriḍ, cette pièce fut déclamée à la citadelle du Caire en 1243 par son auteur, poète mekkois protégé des Ayyūbides et installé en Egypte. Adoptée par le milieu confrérique, c'est l'une des rares *qaṣā'id* signalées par Šihāb al-Dīn dans sa *Safīna*³² dont on retrouve la trace près plus d'un demi-siècle plus tard. Le mode *sīkāb* par lequel s'ouvre la *qaṣīda* semble ici exprimer une amertume. Le chanteur, limité aux trois seuls degrés du genre (les autres genres sont des tétracordes), est contraint de tourner en rond dans ses notes, ruminant sa plainte. La singularité de l'organisation rythmique souligne ici l'opposition autres/moi. Devançant l'attaque usuelle des vers en *kāmīl*, Abū l-'Ilā place le *ḡayrī* (d'autres que moi) sur le *dum* et lui fait répondre en écho dans le second vers *lī* (quant à moi) placé lui aussi en exergue, pour confirmer la singularité du poète. Il s'échappe dans le second vers par le genre *hiḡāz* pour exposer sa *sarīra*, cette pensée intime du fond du cœur qui participe de la même

31

وسواي في العشاق غادرُ	غيري على السلوان قادرُ
والله أعلمُ بالسرايرُ	لي في الغرام سريرة
حي لا يزالُ عليه طائرُ	ومشبهةً بالغصنِ قلد
لحلاوةٍ شقتُ مرائرُ	حلو الحديث وإنها
فاعجبْ لشاكٍ منه شاكرُ	أشكو وأشكرُ فعلةُ
حي والحبيبُ لديّ حاضرُ	لا تنكروا خفقانَ قلد
دقتُ له فيها البشائرُ	ما القلْبُ إلا دارُهُ
مثلاً من الأمثالِ سائرُ	يا تاركِي في حُبِّه
منسوخِ إلا في الدفاترُ	أبدأ حديثي ليسَ بالـ
يُرْجَى ولا للشوقِ آخرُ	يا ليلُ ما لكِ آخرُ
إنِّي على الحالينِ صابرُ	يا ليلُ طلُ يا شوقُ دمُ
إن صحَّ أن الليلَ كافرُ	لي فيكِ أجرٌ مُجاهدِ
لكِ كلاهما ساوٍ وساهرُ	طرفي وطرفُ النجمِ فيـ
يا لَيْتَ بدري كان حاضرُ	يهنيكِ بَدْرُكَ حاضرُ

32. Muḥammad Šihāb al-Dīn (m. 1274/1857), *Safīnat al-Mulk wa-naḡīsat al-fulk*, Le Caire, 1892.

racine que le secret, puis utilise pour traduire l'envol de son cœur ce genre surprenant qu'est le *musta'ār*, «l'emprunté», qui comme une métonymie musicale de l'étrangeté laisse la phrase en suspens. *Ṭibāq* doublé d'un *ġinās* que ce «*aškū wa-'aškuru*» (je me plains et remercie) du quatrième vers, la frappe du tambourin tombant sur les chuintantes que prolonge le chanteur, qui feint l'étonnement devant la situation (*wa-'gab li-sākin*). Cette section correspond au passage le plus grave de la mélodie : le participe *šākir* (remerciant) remonte l'échelle du *ḥiğāz* pour affirmer dans le martyr sa soumission à Dieu/amant, sur ce mode au nom béni et qui sert à l'appel à la prière. La métaphore des battements du cœur (*ḥafaqān qalbī*) devenant roulements de tambours (*daqq al-bašā'ir*) qui annoncent la bonne nouvelle du retour de l'aimé est soulignée par le Cheikh, qui accentue toute les syllabes, les plaçant régulièrement sur et entre les frappes de la mesure.

C'est ensuite le genre *bayyātī* dans le registre supérieur qui exprime la plainte devant la nuit infinie. Subtile formulation que ce *ya laylu mā laka 'ābir^m yurgā* qui signifie à la fois «nuit dont il est inutile d'espérer la fin» et «nuit dont on espère qu'elle ne finira pas», les deux sens se rejoignant dans la demande masochiste (il serait plus juste de la rapprocher des *šataḥāt* des grands mystiques inspirés) de ténèbres et de passion prolongée. C'est en *rāst*, colère et défi, que le chanteur s'annonce prêt à l'épreuve. Abū l-'Ilā multiplie les *'afqāt*, furtives glissades vers la voix de fausset, en faisant résonner en une *ḡunna* coranique le *tanwīn* de *muḡābid^m*, et atteint le sommet de cette mélodie sur deux octaves pour orner encore cette puissante image de la nuit infidèle, puisque résister à l'épreuve de l'absence (absence du Dieu, c'est à dire doute du croyant, et absence de l'amant), c'est participer au *ġibād akbar*, cet effort de lutte sur soi-même et gagner sa place de *šabīd* au Paradis. Quant au versant profane du sens, gageons que résister aux ténèbres, c'est échapper à la «nuit finale de la folie» qui emporte Maḡnūn et fait dépérir les amants courtois. On peut regretter que le chanteur n'ait pas choisi de terminer sur cette image son extrait de la *qaṣīda*, d'autant que répétant le vers, il le fonde dans le mode de départ dans une experte *qafla*...

D'autres auteurs ont été récupérés par les milieux confrériques, comme l'Imām al-Buraī, chanté par Abū l-'Ilā (*ya rabbi hayyi' lanā³³*). Des noms liés aux milieux alides trouvent même leur place dans le florilège élaboré par les chanteurs: al-Šarīf al-Raḍī (970-1016), poète bagdadien, compilateur du *Nabḡ al-Balāḡa* de l'Imām 'Alī, dont il n'est nulle part indiqué qu'il ait participé à la mouvance soufie encore naissante, ou Ibn Hānī' al-Andalūsī (938 ?-973), le poète sévillan converti à la cause des Fatimides.

33 Disque Baidaphon 82265.

Les qasā'id de ġazal profane

Parmi les *qasā'id* chantées durant l'ère khédiviale, de nombreuses pièces proviennent du corpus poétique chanté à l'âge d'or abbasside ou dans les cours provinciales du Xe siècle. Il faut y ajouter à ce répertoire ancien quelques auteurs égyptiens mineurs d'époque tardive. En effet, on remarque qu'une dizaine de *qasā'id* enregistrées par Yūsuf al-Manyalāwī et 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī sont aussi des *aṣwāt* du *Kitāb al-Aġānī* d'Abū l-Faraġ al-Isfāhānī (m. 967), sont citées dans le *Maṣāri' al-'Uṣṣāq* d'Abū Muḥammad al-Qāri' (1026-1106) ou les *Wafayāt al-A'yān* d'Ibn Ḥallikān (1211-1282). Les conditions de leur transmission ne sont guère élucidables. On remarque toutefois qu'aucune de ces pièces ne figure dans l'anthologie de Ṣihāb al-Dīn, dans la section qu'il consacre aux «beaux poèmes qu'il est agréable de chanter»³⁴, qui est dominée par les poèmes d'Égyptiens tardifs comme Ibn al-Nabīh (m. 1222), Ibn Makānis (1345-1392), ou Ibn Nubāta (1287-1366)... L'hypothèse d'une tradition ininterrompue depuis l'âge classique est difficile à soutenir. Rien ne prouve qu'il s'agisse là de poèmes dont l'interprétation se serait transmise aux hommes du métier génération après génération ; il semble plus vraisemblable que l'interprétation de ces chants coïncide avec la redécouverte du patrimoine classique qui caractérise la *Nabḍa*. 'Abduh al-Ḥāmūlī et Manyalāwī sont des contemporains du ministre 'Alī Pacha Mubārak (1823-1893), qui crée le *Dār al-Kutub*, la bibliothèque khédiviale, en rassemblant les manuscrits conservés dans les mosquées³⁵. Les chanteurs sont aussi contemporains des nouvelles compilations lexicographiques et littéraires des Yāziġī et Bustānī. Les grandes œuvres du *turāt* comme le *Kitāb al-Aġānī*, *Dīwān al-Ḥamāsa* d'Abū Tammām et *Al-'Iqd al-farīd*, sont peu à peu imprimées au courant du 19^e siècle. Ces ouvrages étaient donc (théoriquement) à la disposition des principaux artistes de l'époque. Il est possible que ce soit par l'intermédiaire de ces intellectuels que fréquentait Ḥāmūlī, comme le journaliste Ibrāhīm al-Muwayliḥī et ultérieurement le poète Ḥalīl Muṭrān, que le milieu de chanteurs fut initié à une poésie classique ne relevant pas du domaine mystique. Les *aṣwāt* des *Aġānī* auxquels la *Nabḍa* offre une seconde vie sont originaires de toutes les époques : pièces du mythique Qays b. al-Mulawwah, de Baṣṣār b. Burd (714-784), d'Ibn al-Dumayna (m. v. 747), d'Abū Ṣaḥr al-Hudālī (VII^e siècle), d'Ibn al-Naṭṭāḥ, d'Ibn Abī 'Uyayna (VIII^e

34 Ṣihāb al-Dīn, 1892, pp. 319-380.

35 Gilbert Delanoue, *Moralistes et politiques musulmans dans l'Égypte du XIX^e siècle*, service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1980, p. 475. Voir aussi 'Umar al-Dasūqī, *Fī l-adab al-ḥadīth*, Beyrouth : Dār al-Kitāb al-'arabī, 1948, vol. 2, p. 177 pour l'impression du patrimoine ancien. L'hypothèse d'une utilisation par les milieux musicaux des *Muḥtārāt* de Maḥmūd Sāmī al-Bārūdī, dans lesquelles figurent certaines pièces chantées au début du siècle, est difficilement conciliable avec la date de parution, mais peut-être Bārūdī signala-t-il directement ces pièces à Ḥāmūlī, Manyalāwī et autres grands solistes.

siècle), de Yazīd b. Mu‘āwiya (645-683), d’al-‘Abbās b. al-Aḥnaf (m. 808), d’Abū Nuwās (757-814)... Courtois hiǧāziens et galants de la cour abbasside viennent dans de courts extraits compléter le répertoire mystique. Il faut néanmoins souligner à quel point la thématique est semblable. Ce ne sont que des vers décrivant le mal d’aimer que les chanteurs sélectionnent dans le corpus ancien, et ils choisissent ceux dont le vocabulaire est le plus accessible : un *maǧlis al-ǧinā’* ne saurait se transformer en séance de philologie. Ils laissent de côté l’éventail des autres thèmes de la poésie classique dont leurs auditeurs se moquent.³⁶

Le milieu musical réduit encore, par rapport à l’école médiévale, le champ du chantable. Il s’impose un code esthétique qui annihile toute mention d’une spécificité de lieu, de temps, de personne ou de sexe. Il est peu question de *maǧālis al-šarāb* ou de *qiyān* dans les poèmes chantés par Manyalāwī, Ḥilmī ou autres. L’extrait de poème choisi par le chanteur (ou collectivement par les professions musicales) doit être thématiquement rassurant, comporter un canevas de clichés qui encadrent des résidus d’expression poétique. Un texte dont la circonstance de production est connue (même si elle est largement mythique), est éventuellement remanié pour servir le monologue de ce même et unique amant qui se manifeste par la bouche de tous les chanteurs. Si le *muwaššah* développait une thématique (inaudible au sens propre) de la séduction, la *qaṣīda* déplace le curseur vers «l’après» de la relation amoureuse. Elle ne peut conter que l’amour contrarié ou non partagé. Choix du public ou évidence indiscutée pour le *muṭrib* ? Il est clair que l’absence de variété dans le registre thématique de la *qaṣīda*, fut-ce une autre manière de chanter l’amour, puisque l’amour est sujet imposé, sera lourde de conséquence à l’heure des règlements de compte dans les années 20, quand les «rénovateurs» voudront réformer le langage musical sous prétexte que le langage poétique qu’il soutient ne traduit pas les aspirations de la Nation.

Maǧnūn Laylā est naturellement à l’honneur. Ironie de voir un thème littéraire, l’amour courtois ‘udrite, «devenu, au fil des siècles, un homme de chair et de sang, doté d’une biographie»³⁷ retrouver son statut de simple thématique dans la bouche des chanteurs, le *Maǧnūn* étant à son tour dépossédé de son individualité mythique. On chanta sans doute plus de pièces de Qays b. al-Mulawwaḥ qu’on n’en enregistra. Un volumineux recueil de textes paru vers 1925 en décompte sept³⁸. La *qaṣīda* :

‘agibtu li-sa‘yi d-dahri baynī wa-baynahā / wa lammā-nqaḍā mā baynanā sakana d-dabru

36 Cf. les regrets exprimés par le compositeur et musicologue Kāmil al-Ḥula‘ī, *Al-Mūsīqī al-šarqī*, Le Caire, 1904-6, p. 80.

37 André Miquel, Percy Kemp, *Majnūn et Laylā, l’amour fou*, Paris : Sindbad, 1984, p. 15.

38 ‘Alī Imām ‘Aṭīyya, *Maǧmū‘at al-mūsīqā wa-l-aǧānī*, Le Caire, 1928.

Etonnante destinée, venue sur nous s'acharner
Et ne voulut s'apaiser qu'une fois nos liens brisés

lui est attribuée dans le *dīwān Mağnūn Laylā*³⁹, ainsi qu'à Abū Ṣaḥr al-Hudāli, un autre Hiğāzien du premier siècle, héros de la geste courtoise où il représente la tribu des Sahn. Ces vers sont cités comme un *ṣawt* chanté par Ma'bad et Ibrāhīm al-Mawṣilī dans les *Ağānī*⁴⁰. Le *Maṣāri' al-'uṣṣāq* signale la fréquente attribution de ces vers à Mağnūn⁴¹. Ces vers firent l'objet de plusieurs interprétations, notamment de Manyalāwī, fort ludique, et de Ḥilmī, déchirante⁴². Le *dūlāb el-'awāzel*, que Ḥilmī étire plus que de coutume, s'insère harmonieusement dans l'histoire de Mağnūn, les losengiers⁴³ rhétoriques habitant un instant le corps des Banū 'Āmir. Délaissant l'habitude de livrer intégralement le premier hémistiche du vers avant de le redécouper en unités minimales, le chanteur ne lance qu'un constat : *'agibt* (je suis stupéfait), sorte de titre du poème suggéré par l'interprétation. Puis, il reprend le premier vers, profitant du syntagme *lammā-nqaḏā mā baynanā* pour toucher mélodiquement le tétracorde *nabāwand*, évoquant tristesse et nostalgie, au sommet du *maqām bayyātī*. Sans cesse en décalage par rapport à la pulsion de la *wahda*, que les instrumentistes adaptent à chaque phrase pour coller à son discours dans le second vers, il place chaque section du premier hémistiche sur une marche descendant le mode et la conclut d'une queue de trois notes descendant au dessous de la fondamentale, dans «l'enfer» du *maqām*:

wa-yā ḥubbabā / zidnī gaw^{an} / kulla laylatⁱⁿ

Comme si à l'opposé de la supplique de Mağnūn, «*zidnī*», qui demande à l'amour d'augmenter son trouble (amour personnifié en un «*ḥubbabā*» totalement indépendant de sa personne, parasite devenu nécessaire à son moi), 'Abd al-Ḥayy

39 *Dīwān Mağnūn Laylā*, éd. A. Farag, Le Caire, s.d.

فلما انقضى ما بيننا سكن الدهرُ	عَجِبْتُ لسعي الدهر بيني وبينها
ويا سلوةَ الأحبابِ موعديك الحشرُ	فيا حُجَّتْها زِدني جوى كلِّ ليلةٍ
وزدت على ما ليس يبلغه الهجرُ	ويا هجر ليلي قد بلغت بي المدى
وزرتك حتى قيل ليس له صبرُ	هجرتك حتى قيل لا يعرف الهوى
أمات وأحيا والذي أمره الأمرُ	أما والذي أبكى وأضحك والذي
كما انتفض العصفور بلله القَطْرُ	وإني لتعروني لذكرك هرةٌ

40 Abū l-Farağ al-Iṣfahānī, *Kitāb al-ağānī*, Beyrouth : Dār al-'Awda, s.d., vol. 5, p. 170. (ultérieurement désigné par *Ağānī*).

41 Abū Muḥammad al-Sarrāğ al-Qārī, *Maṣāri' al-'Uṣṣāq*, Beyrouth : Dār Ṣādir, s.d., vol. 2, p. 13.

42 Disques Gramophone 012707 ; Gramophone 012520/21

43 Voir Paul Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, Paris : Seuil, 1972, p. 191.

faisait correspondre la montée de l'amour à une descente mélodique aux enfers. Retour de balancier, le second hémistiche est une montée libératrice dans l'échelle du mode, le chanteur se hissant péniblement du degré *'irāq* au degré *nawā*, en faisant correspondre un degré à chaque syllabe longue du vers jusqu'au *yawm al-bašr*, ce jour du jugement où les âmes des amants se rencontreront. Comme le second vers donnait un statut indépendant à ce *mašdar* en annexion, *ḥubbabā*, le troisième vers crée une autre entité, *baḡr Laylā*, le fait d'être séparé de Laylā et/ou son départ, et le transporte de son état morphologique (*mašdar*) vers la vie, en le faisant précéder du vocatif. Le chanteur 'Abd al-Ḥayy prononce *wa-yā baḡra Lēle*, reprend le vers, et rajoute un second *Lēle*, comme un appel à l'une de ses propres amantes, forçant son accent de Banī Suwayf en marquant l'*imāla* pausale déjà disparue au Caire en ce début de XX^e siècle⁴⁴, avant de revenir à une orthoépie classique en prononçant *Laylā*. Sans doute souligne-t-il aussi ainsi l'équation *Laylā* / nuit, ma nuit. Cette séparation qui dépasse les limites de la séparation émeut un instrumentiste qui lui chuchote *kutukutu*, étrange interjection que le milieu musical réserve à celui qui s'est surpassé dans la douceur de l'expression, atteignant la tendresse d'un jeune enfant, dont le babil est ainsi imité. Un dernier *kutukutu* lancé par l'orchestre accompagne dans le poème l'image de l'oiseau s'ébrouant...

Le Cheikh Yūsuf fut le seul *muṭrib* de son époque à graver cinq vers de la légende de Maḡnūn, que les *Aḡānī* présentent aussi comme un *šawt*⁴⁵, et qui est désigné sur les disques par le *maṭla'* «*Allāh ya'lam*»⁴⁶. Al-İsfahānī nous apprend qu'un homme de la tribu de Qays lui confia un jour qu'il s'en allait vers le campement (*ḥayy*) de Laylā, et lui demanda s'il avait quelque message à lui confier. Maḡnūn demanda à l'homme de se poster en un lieu d'où elle puisse l'entendre, et de chanter les vers commençant par *Allāh ya'lamu 'anna n-naḡsa ḥālikat^{im}*. Laylā

44 Le phénomène d'*imāla* pausale a dû être présent au Caire au XIX^e siècle comme le montre la transcription latine de divers toponymes, mais les enregistrements de 78 tours attestent de sa disparition au tournant du siècle. Voir Manfred Woidich, "Das Kairenische im 19. Jh.: Gedanken zu *Tantāwi's Traité de la langue arabe vulgaire*", *Dialectologia Arabica* (A Collection of articles in Honour of the Sixtieth Birthday of Professor Heikki Palva), Studia Orientalia, Finnish Oriental Society 75, Helsinki, 1995, pp. 271-287.

45 *Aḡānī*, vol. 2, pp. 68-69.

46

بالْيَاسِ مِنْكَ وَلَكِنِّي أَمْنِيهَا	اللَّهُ يَعْلَمُ أَنَّ النَّفْسَ هَالِكَةٌ
وَاسْتَيْقَنْتُ خَلْفًا مِمَّا أَمْنِيهَا	مَنْبِتُكَ النَّفْسِ حَتَّى قَدْ أَضُرَّ بِهَا
أَشْهَى إِلَيَّ مِنَ الدُّنْيَا وَمَا فِيهَا	وَسَاعَةً مِنْكَ أَلْهَوْهَا وَإِنْ قَصُرَتْ
مَا كَانَ غَيْرِكَ يُجْزِيهَا وَيُقْصِيهَا	نَفْسِي فِدَاؤُكَ لَوْ نَفْسِي مَلَكَتْ إِذْنُ
مَرَارَةً فِي اصْطَبَارِي عَنْكَ أَخْفِيهَا	صَبْرًا عَلَى مَا قَضَاهُ اللَّهُ فِيكَ عَلَى

répondit par les vers commençant par *naḥsī fidā'uka*. Cet échange où Laylā partage avec Qays le génie poétique posait un grave problème au *muṭrib*, qui ne pouvait envisager un duo (le dialogue entre chanteur et chanteuse, emprunté au théâtre chanté, est inconnu de la musique savante khédiviale). Il décida simplement de changer le genre dans la réponse de Laylā, chantant *naḥsī fidā'uki* comme si ce vers était une suite de l'adresse du Maḡnūn. La mention de Dieu dans le premier vers permet d'ailleurs de détourner le poème dans un sens mystique, usuel pour Manyalāwī, amour sacré qui débouche par surprise sur l'amour profane au fur que se découvre le vers. Le premier hémistiche, que le chanteur introduit par une phrase mélodique en genre *ḥiḡāz* au plancher du mode, ne dévoile pas encore le *minki* se rapportant à Laylā. Ce n'est somme toute qu'un rappel de la toute puissance de Dieu, où *naḥs* n'est pas tant l'âme immortelle que le souffle de vie habitant le corps.

Manyalāwī répète le premier hémistiche du vers sur le tétracorde *nabāwand*, au premier étage du mode, et lance un *Allāhu ya'lam* isolé, comme si le poème était une de ces *qaṣā'id istiḡāta* (appel en grâce) qu'interprètent les *munšidūn* pendant le *dīkr*. Puis suivent deux appels lancés sur le genre *rāst*, la couleur modame changeant momentanément pour suggérer la rage impuissante. Enfin vient la surprise pour l'auditeur ne connaissant pas le poème : le vers est récité dans son intégralité, et c'est donc de désespoir que l'âme se meurt. Encore une respiration, et le Cheikh lâche la clé du poème, révélation qu'il a reculée jusqu'au dernier moment : *minki* ; c'est l'amour d'une femme qu'on chante là, et non celui de Dieu... L'antithèse *ya's'umanniḥā* incite le Cheikh à maintenir le genre *nabāwand* à la fin du vers, ne retournant pas au genre plancher pour mieux signifier la mise en suspens de l'espoir. Le troisième vers est récité sur la couleur modale *rāst*, marquant mélodiquement un retour à la rébellion. Rébellion aussi de la diction contre le sens : la dernière syllabe du verbe *qaṣu/rat* est prononcée *rāt*, démesurément allongée par un expert mélisme pour retenir un peu le temps trop compté de l'heure passé en commun avec l'aimée. Toute la palette des couleurs modales est utilisée pour ce vers, qui est successivement répété en genres *rāst*, *bayyātī*, *nawā 'atar*, puis *sākāb*, le Cheikh profitant des assonances du second hémistiche en *yā* et en *hā* pour adoucir sa supplique, se permettant même d'allonger la *fatḥa* du *nūn* dans le syntagme *mina d-dunya* pour rajouter encore une fausse syllabe ouverte.

La réponse de Laylā, intégrée au discours de Qays, sonne comme une ritournelle ironique et désespérée : la prononciation égyptienne (et la stratégie interprétative de Manyalāwī) laissent sciemment flotter l'indécision entre *z* et *s*, rapprochant *yugzihā* (récompense mon âme ou la punit) de *yugsihā* (la bannit et l'anéantit), la mort étant le stade final de contentement de l'aimé. On est finalement, du fait des choix phonologiques et mélodiques, proche des poèmes mystiques d'Ibn al-Fāriḍ et d'al-Ġa'barī...

Comme *Allāh ya'lam* se teinte d'une nuance religieuse à l'ouverture du poème,

le conseil *ṣabr*^{an} *‘alā mā qaḍābu-llāb* du dernier vers, d’abord conclu sur un léger sanglot, est prétexte à s’enivrer de cet appel à l’endurance, répété névrotiquement dans un style qui rappelle plus ‘Abd al-Ḥayy Ḥilmī que la sagesse ludique de Manyalāwī, le vieux Cheikh se laissant enfin porter par son émotion.

Il est probable que le sens de certaines pièces des *Aḡānī* fut détourné, éventuellement inconsciemment, par les chanteurs. C’est le cas de la série des *Zayānib* dont deux furent enregistrées par Manyalāwī. Issues du répertoire du *muḡannī* médiéval Yūnus al-Kātib, un *mawlā* médinois de ‘Amr b. Zubayr qui apprit le chant de Ma‘bad et d’Ibn Surayḡ⁴⁷, ces *zayānib* se composent de sept courtes pièces d’Ibn Ruhayma le Médinois, dystiques, tercets et quatrains composées en *tašbīb* d’une certaine Zaynab bt. ‘Ikrima b. ‘Abd al-Raḥmān. On peut poser comme hypothèse que dans l’esprit du chanteur égyptien et de son auditoire, le *tašbīb profane* s’était transformé en *madīḥ* de Zaynab Umm Hāšim, petite fille du Prophète et soeur des martyrs Ḥasan et Ḥusayn, objet de la dévotion populaire des Cairetes. La confusion semble dictée par le texte (mètre *sarī*) :

yā Zaynabu l-basnā’u yā Zaynabu / yā ‘akrama n-nāsi idā tunsabu
taḡiki naḡsī ḥādītātī r-radā / wa l-‘ummu taḡdīki ma’an wa-l-‘abu

O Zaynab, belle Zaynab
La plus noble des femmes par le lignage
Puissé-je te protéger de toutes injures
Père et mère te servent de rançon

La mention des *ḥādītāt ar-radā* (que nous traduisons par injure), pourrait ainsi correspondre, dans l’esprit de l’hymnode, aux assassinats des enfants de ‘Alī et de Fāṭima...

Ce texte n’est pas l’unique exemple des détournements que faisaient subir les chanteurs aux textes anciens. Tombé en disgrâce, Ibn al-Zayyāt, vizir du calife al-Mutawakkil, composa des vers tandis qu’il était enfermé dans un instrument de torture qu’il avait lui-même inventé (mètre *ramal maḡzū*)⁴⁸ :

man labu[ū] ‘abdun bi-naawmin / yuršidu ṣ-ṣabba ‘ilayh
sabirat ‘aynī wa-nāmat / ‘aynu man huntu ‘alayh

Que celui qui goûte le sommeil en indique la voie à celui qui l’a aimé
Mes yeux sont en éveil, et la paupière de l’ingrat s’est refermée

Si l’on imagine que les suppliciés ont d’autres soucis que de composer des plaintes versifiées dans lesquelles le *ḡazal* ne serait que métaphorique, le thème de la perte de sommeil est en tous cas une constante du mal d’aimer chez les chanteurs.

47 *Aḡānī*, vol. 4, p. 398.

48 Voir *Wafayāt al-a‘yān*, cité par Rizq, vol. 3, s.d. (1940), p. 156, pour l’anecdote.

Confronté à un texte très court, le Cheikh Yūsuf choisit comme forme musicologique la *qaṣīda mursala*, qui permet une exploration du *maqām* au cours de laquelle le texte n'est plus que prétexte. Mais ne peut-on voir dans la recherche de nouvelles formulations sans sortir du mode, caractéristique de la *qaṣīda mursala* à l'époque khédiviale, un rappel des convulsions du supplicé, qui se heurte au pointes acérées de l'instrument comme le chanteur se heurte au carcan du *maqām* ?

La perte de sommeil est aussi le motif du célèbre quatrain de Baššār b. Burd *Lam yaṭul laylī wa-lākin lam 'anam*⁴⁹. Les allitérations en liquides et en nasales du premiers vers fournirent à 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī matière à de savants mélismes. Poème d'un aveugle pour une dame de Baṣra qui ne fut jamais vue, et qui n'apparaît dans la nuit éternelle du poète que comme une vision intérieure, un mirage (*ṭayf*). Baššār trouve une splendide image dans le troisième vers, où l'amante est si passive, si évanescence dans sa toute-puissance qu'elle s'échappe par le silence à la cour du poète, ne prononçant ni non, ni surtout le oui qu'espère Baššār, et que son héraut 'Abd al-Ḥayy lance à sept degrés au dessus de la fondamentale, comme pour dicter à 'Abda la réponse attendue. Le corps décharné et prêt à se désagréger, plus proche de la sensibilité du Maḡnūn que de la bienséance d'un salon bagdadien, est pourtant une image déjà dévaluée, que seule la sensibilité du chanteur ramène à la crédibilité, comme Manyalāwī chantait ses «os vermoulus».

C'est la maladie encore que l'on trouve dans le seul poème d'Abū Nuwās qui ait été choisi pour être chanté par l'école khédiviale. Ni *ḥamriyya*, ni amours licencieuses, c'est un simple quatrain sur la langueur amoureuse qui est sélectionné, *Ḥāmīlu l-hawā ta'ību*⁵⁰. Le mode *ṣabā*, lancinant, limité par la faible amplitude du genre de base, est choisi pour peindre la maladie. Le Cheikh Yūsuf souligne l'indignation du poète dans le troisième vers en utilisant le sommet du



49 nterprétation de 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī : disque Gramophone 12355. Interprétation de Yūsuf al-Manyalāwī (non commentée) : disque Sama' al-Mulūk 1258.

لم يَطُلْ ليلي ولكن لم أنم	ونفى عني الكرى طيفت ألم
رؤحي عني قليلا واعلمي	أنني يا عبد من لحم ودم
وإذا قلت لها جودي لنا	خرجت بالصمت عن لا ونعم
إن في بردي جسما ناعلا	لو توکأت عليه لانهدم

50 Interprétation de Yūsuf al-Manyalāwī : disque Gramophone 012711. Il existe une version irakienne de ce poème, chantée par Munira al-Hawazwaz comme *pasta* (chant léger).

حاملُ الهوى تعب	يستخفه الطرب
إن بكى فحق له	ليس ما به لعب
كلما انقضى سبب	منك عاد لي سبب
تضحكين لاهية	والمحجبت ينتحجبت
تعجبين من سقمي	صحتي هي العجب

mode, laissant suspendu le verbe *yantaḥibu* (l'amant se lamente) sur le tétracorde *ḥiğāz*. L'allitération *muḥibb/yantaḥib* permet au chanteur de laisser échapper un soupir à chaque *ḥā'*, clos d'une labiale qu'il adoucit presque en *v*, ajoutant une lettre à l'alphabet arabe dans cet expiration sensuelle. Douleuruse ironie que cette aimée qui s'interroge sur les causes de la maladie d'amour, résumée par ce l'antithèse *ṣiḥḥatī* (ma santé) et *saqamī* (ma langueur). Le chanteur souligne l'effet en plaçant la labiale (une fois de plus adoucie) de *ta'gabīna* (tu t'étonnes) sur le degré le plus haut de la mélodie, le degré *muḥayyar*, le stupéfait, l'interdit (on aimerait pouvoir voir autre chose qu'une simple coïncidence entre le nom d'un degré et le sens du mot qu'il supporte), puis en interrompant d'un sanglot étouffé le *ḥā'* dans *hiya l-'agabu* (ma santé serait stupéfiante). L'ironie est encore alourdie par la répétition du même vers dans le languide tétracorde *ṣabā-būsālīk*.

Il ne saurait y avoir d'amour heureux. Et s'il en est, il ne se chante pas. La complaisance dans la souffrance est affirmée par les vers définitif d'Ibn al-Nabīh al-Miṣrī, que chantent Abū l-'Ilā Muḥammad et la débutante Umm Kulṭūm (mètre *kāmīl*)⁵¹:

afdīhi in ḥafiḥa l-hawā 'aw ḍayya'a / malaka l-fu'āda fa-mā 'asā 'an 'aṣna'a
man lam yaḍuq ḡulma l-ḥabibi ka-ḡalmibi / ḥulw^{an} fa-qad gabila l-maḥabbata wa-dda'a

Puissé-je être sa rançon, qu'il prenne soin de mon amour ou le perde...

Il est roi de mon cœur, et je ne sais qu'y faire.

Celui qui n'a jamais goûté l'injustice de l'aimé

Aussi douce que sa salive, ignore l'amour et le feint.

Ces vers, ouverture-*nasīb* d'un panégyrique dédié au Malik al-Ašraf Muḥaffar al-Dīn Abū l-Faḥ Mūsā⁵², pour l'inciter à s'engager dans la lutte contre les Croisés, sont du *ğazal* fort convenu. Ils trouvent néanmoins dans le *ğinās ḡulm/ḡalm* une heureuse qualification de l'injustice amoureuse : elle est aussi grisante que la salive de l'aimé, dont se nourrit l'amour. Sans *ḡulm*, sans injustice blessante, il n'est point d'amour. Cette conception se transportera ultérieurement à la chanson légère en dialecte, dans laquelle le jeu des agaceries apparaîtra comme une institutionnalisation de la souffrance dans le rapport amoureux. Tout couple d'amant ne peut ressentir la réelle torture dépeinte dans la courtoisie classique : c'est au niveau du *dalāl* et du *to^{ql}* que les amants populaires rejouent allégoriquement le martyre d'amour.

51 Disques Gramophone 14-12631-32 et Baidaphon 82263/64 (Abū l-'Ilā) ; Gramophone 72-21 (Umm Kulṭūm).

52 Voir Adham al-Ġundī, *A'lām al-adab wa-l-fann*, Damas, compte d'auteur, 1954/58, vol. 2, pp. 423-4. Dans le *Dīwān*, éd. Beyrouth 1299h (=1882), pp. 18-19.

Le recours à la poésie contemporaine en langue littéraire.

Le bilan de la contribution des poètes contemporains au répertoire chanté des plus grandes figures du chant savant comme Ḥāmūlī, Manyalāwī ou d'Abū l-'Ilā est, il faut le dire en exergue, nul ou très limité, du moins dans le domaine de la poésie en langue littéraire. Limité dans sa quantité, et limité dans son originalité. La collaboration entre musiciens et poètes ne s'affirma qu'au XX^e siècle, quand une génération d'artistes encore immatures fut prise en charge par des poètes reconnus, qui virent en eux un vecteur de diffusion susceptible d'élargir leur audience. C'est le cas des fameux couples Aḥmad Ṣawqī/Muḥammad 'Abd al-Wahhāb et Aḥmad Rāmī/Umm Kulṭūm, mais aussi du «couple» moins connu al-'Aqqād/Nādira Amīn. Les grands chantres de la *Nabḍa*, déjà formés quand la poésie tendit à s'affranchir des clichés rassurants et obligatoires, ne furent guère concernés par l'ouverture des poètes sur la nouveauté. Ḥalīl Muṭrān, que l'on a vu charger les imitateurs de la poésie ancienne, ne fournit aucun texte à un Ḥāmūlī qu'il admirait tant par ailleurs. Seul Salāma Ḥigāzī utilisa la production d'un de ses contemporains, le Libanais Naḡīb al-Ḥaddād (1867-1899). Mais ce n'est pas le *muṭrib* de *taḥt* qui cantille les poèmes du Cheikh Naḡīb, c'est le pionnier du théâtre chantant qui interprète des tragédies classiques traduites dans le cadre d'une tentative de création d'un opéra arabe. Significativement, les seuls modernes chantés par Abū l-'Ilā sont Ismā'īl Pacha Ṣabrī (1854-1923) et Aḥmad Rāmī (1892-1981). Prolifique auteur de chants en dialecte, virtuose des palinodies lexicales du *mawwāl*, Ṣabrī est un néo-classique qui s'adonne à la poésie en dilettante, tout en occupant des postes de responsabilité politique. Admirateur de Maḥmūd Sāmī al-Bārūdī, il innove encore moins que ce dernier dans la forme et le fond. Son poème chanté par Abū l-'Ilā Muḥammad puis Umm Kulṭūm *Aqsir fu'ādī*⁵³ est un exemple typique de ce néo-classicisme parfaitement adapté à la demande des *muṭribūn*. Sans doute une évolution s'est-elle dessinée depuis la courtoisie classique : moins d'hyperboles dans la description d'une souffrance plus discrète, se voulant plus sincère. Le dialogue avec le cœur est aussi un appel à l'oubli, et on sent que l'ère de la complaisance dans la douleur d'un Maḡnūn ou d'un Baṣṣār s'est éteinte. Des expressions idiomatiques remplacent les images usées : l'allitération *nāfi' al-ṣāfi'a* peut être vue comme une «classicisme» de l'expression populaire *meṣ naf'a wa-la ṣāf'a* (cela ne sert à rien) et Ṭaha Ḥusayn avait été sensible à cette image, qu'il loue dans son introduction au *dīwān* de Sabrī⁵⁴.

53 *Dīwān Ismā'īl Ṣabrī bāṣā*, éd. Aḥmad al-Zayn, Le Caire : Laḡnat al-ta'lif wal-tarḡama wal-naṣr, 1938, p. 116, sur les cinq vers sont chantés les vers 1-2, 4-5. L'éditeur du *dīwān* indique que les vers furent publiés (dans la presse ?) en 1911.

54 Introduction de Ṭaha Ḥusayn, p. 12, dans laquelle il qualifie l'emploi de cet idiomatisme de *tamtīl lil-rūḥ al-maṣrī al-ṣa'bī* [...] *ya'buḍ batayn al-kalimatayn min ḥadīṭ al-ṣa'b fī ḥayātih al-yawmiyya al-'ādiyya wa-yartafī' bibimā ilā 'aṣadd al-ṣī'r raw'at^{an}*. Cet avis de Ḥusayn est également relevé par Dasūqī, 1948, vol.2, pp. 344-5.

Cette ouverture vers le romantisme sera ultérieurement confirmée et développée, dans le domaine de la chanson dialectale, par Aḥmad Rāmī. Les vers furent mis en musique par Abū l-ʿIlā puis repris par la jeune Umm Kulṭūm. Ce sont plus ceux d'une femme ayant connu le bonheur que ceux d'un séducteur cherchant à conquérir sa dame par des serments éternels : voilà un premier pas vers la thématique kulṭūmienne où l'on ne s'adresse plus qu'à soi-même, et non à un aimé que l'on sait à jamais absent.

Plus inhabituel est le choix de Salāma Ḥigāzī de chanter une *qaṣīda* de *riṭā'*, exemple quasi unique dans le répertoire khédivial enregistré (signalons toutefois le thrène de Sa'd Zaḡlūl chanté par Umm Kulṭūm en 1927). Il s'agit du vibrant thrène composé par Ṣawqī à la mort de Muṣṭafā Kāmil Pacha en 1907⁵⁵. Si le décès du jeune emblème du nationalisme égyptien n'est pas le premier évènement politique qui se reflète dans la musique savante, c'est sans doute celui qui marque le début d'une politisation de la caste des chanteurs, pour une fois en phase avec l'ensemble de la population. A l'occasion de ce décès, 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī ajouta à la fin d'un *mawwāl* qu'il enregistra le jour de la mort de Muṣṭafā Kāmil un «*Allāh yerḥamak*» suivi de la date de la prise⁵⁶. Ibrāhīm al-Qabbānī, représentant en quelque sorte les artistes du *taḥt*, enregistra coup sur coup un *mawwāl* et un *dōr* Muṣṭafā Kāmil Pacha⁵⁷. Les almées inclurent une *taqṭūqa* en son honneur dans leur tour de chant. Confronté à un problème esthétique que nous pensons nouveau (comment interpréter une *qaṣīda* de contenu si inhabituel), Ḥigāzī fit le choix de la plus extrême sobriété à travers une version *mursala* dans laquelle il n'était accompagné d'aucun instrument. La *qaṣīda* (*mètre kāmīl*) :

al-mašriqāni 'alayka yantaḥibāni / qāṣīhimā fi ma'tami wa-d-dānī

L'Orient, d'un extrême à l'autre, se lamente à ton enterrement

ressemble à l'une des longues tirades théâtrales du Cheikh, privée de l'accompagnement du *'ūd* et du *qānūn*. Mais les différences sont plus profondes : les transitions modales sont brusques, sans recherche de formulations-passerelles comme c'est le cas dans les pièces collectives, le chanteur ne cherche pas à moduler par altération de degrés, en choisissant des *maqāmāt* de même famille ou basés sur la même fondamentale, il passe d'un univers modal à un autre sans transition construite. C'est là une démarche proche de celle du récitant du Coran. Ḥigāzī martèle les vertus du héros national, sans excès de *taṭrīb*. Les vers sont chantées en une ou deux phrases musicales, sans que la répétition d'une section ne vienne en

55 Disque Odéon 55536.

56 *Mawwāl Ya muḥrad el-ḡād*, disque Gramophone 012250.

57 *Dōr Ya kāmīl er-rūḥ wel-maḥāsen*, disque Gramophone 10-12039/40 et *mawwāl* 11-12282/83.

souligner ou expliciter le sens. Mais les accents de Ḥigāzī et les procédés ornementatifs qu'il emploie ne diffèrent pas de ceux qu'il emprunterait pour un chant d'amour. Il n'est pas question ici de retenue : le *munšid* multiplie les virtuosités diverses, les changements d'octave, les *'urab* et les *'afqāt*, laissant paraître l'usure si touchante de sa voix dans le registre grave quand il entame le vers:

wa 'anā l-laḏī 'arṭī š-šumūsa 'idā bawat

C'est moi qui pleure les soleils quand ils tombent

et sa voix suit l'astre de Muṣṭafā Kāmil dans sa chute... Ḥigāzī chante la mort du nationaliste de la même façon qu'il pleure celle de Juliette dans *Šubadā' al-ġarām*, l'adaptation de la pièce de Shakespeare écrite par le journaliste Cheikh Naġīb al-Ḥaddād (1867-1899)⁵⁸, petit-fils de Našif al-Yāziġī installé en Égypte. Fréquentant les milieux musicaux, Cheikh Naġīb se lia d'amitié avec 'Abduh al-Ḥāmūlī et particulièrement avec le Cheikh Salāma Ḥigāzī, originaire d'Alexandrie, au moment où il s'engageait dans la voie théâtrale. Le *munšid* aléxandrin rejoignit la troupe d'Iskandar Faraḥ à partir de 1891 jusqu'à 1905. Période fertile en créations, où Naġīb al-Ḥaddād traduit et adapte le répertoire anglais et français, confectionnant sur mesure pour le Cheikh Salāma de longues tirades qu'il récite sous la forme de *qaṣā'id mursala*. Parmi les pièces écrites par Ḥaddād pour la troupe Iskandar Faraḥ-Salāma Ḥigāzī se trouve une adaptation de *Roméo et Juliette*, *Šubadā' al-ġarām* (les Martyrs de l'Amour), dont nous analyserons la célèbre tirade *Salām^{un} 'alā ḥusnⁱⁿ*. L'autre grand aria/*qaṣīda* de cette tragédie chantée, *'Alayka salāmu-llābi yā šibha man 'abwā* (Sur toi le salut de Dieu, toi qui ressemble à mon amour) fut gravée sur disque par Ḥigāzī. Elle était chantée à l'ouverture de la pièce comme une classique adresse à la lune (métaphore de la beauté de Juliette), alors qu'ainsi que le fait remarquer Badawī, c'est au soleil que Juliette est rapprochée chez Shakespeare...⁵⁹

Il faut imaginer le Cheikh Salāma, qui au tournant du siècle approchait de la cinquantaine, revêtu des lourds costumes qu'exigeait une mise en scène grandiloquente à la manière parisienne⁶⁰. Ḥigāzī était penché face au public sur le corps inanimé de Juliette, jouée par son actrice fétiche Labība Mānillī, chantant

58 Eléments biographiques sur Naġīb al-Ḥaddād dans Ğurġī Zaydān, *Mašābir al-Šarq*, vol. 2, s.d, pp. 384-391 et Rizq, vol. 3, s.d. (1940), pp. 84-88.

59 Odéon 71322. Voir M.M. Badawī, *Modern Arabic Literature and the West*, Oxford : Oriental Institute Monographs (6), 1985, p. 194 pour l'analyse de la pièce.

60 Maḥmūd Kāmil, *Al-Masrah al-ġinā'ī*, Le Caire, Dār al-Ma'ārif (Kitābuk 69), 1977, p. 19 ; Su'ād Abyaḍ, *Ĝurġ Abyaḍ Ayyām lan yusdala 'alayhā l-sitār*, Le Caire : GEBO, 1991, pp. 59-83 et Jacob Landau, *Etude sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris : Maisonneuve et Larose, 1965, p. 84.

durant près d'une vingtaine de minutes dans cette position inconfortable son monologue tragique. Cette scène finale déchaîne le lyrisme d'un témoin : «Il m'a été donné de voir le Cheikh dans le costume de Roméo, agenouillé devant le corps de sa bien-aimée alors que retentissait sa voix impressionnante, terrifiante et si triste, *salām^{un} 'alā ḥusnⁱⁿ*. Ce mot, salut, nous est parvenu non pas dans son sens habituel, qui procure le réconfort, mais comme un signe de souffrance et de désespoir, passant d'un signifié à un autre, dans une mélodie qui immédiatement nous fit ressentir l'émoi d'un cœur et son impatience, le plongeant d'une âme écorchée dans un abîme de soumission et d'affliction [...] Prononçant ce mot au plus fort de son émotion, il provoquait les pleurs dans les cœurs des spectateurs et les larmes leur coulaient le long des joues»⁶¹.

La *qaṣīda Salām^{un} 'alā ḥusnⁱⁿ*⁶² est une lointaine adaptation de la tirade finale de Roméo dans la pièce de Shakespeare⁶³. Les premiers vers de Naḡīb al-Ḥaddād reprennent l'idée exprimée dans les vers :

Death, that hath suck'd the honey of thy breath

61 *ibid.*

62 Texte arabe :

سلام على حسن يد الموت لم تكن / لتمحوه أو تمحوه هواه من القلب
سلام على غصن ذوى في رياضه / على حين جري الماء في الغصن الرطب
سلام على بدر هوى من سمائه / وما كان عهدي البدر يغرب في التراب
سلام على شمس توارت فأسبلت / دموعي ولا بدع فذا عادة السحب
سلام على قلب بحبي قضى أسي / وها أنا أقضي الآن في ذلك الحب
نما حيننا فرد أخلال عداوة / وطعن رماح بيننا ولظي حرب
فلم يستطل حتى أتى بنتيجة / أشد على قلب من الطعن والضرب
حبيبة قلبي هل جواب محبب / تعودت أن ألقاه من فمك العذب
أجوليت ما هذا السكوت ولم أكن / لأعهد فيك الصمت عني في قرب
أمانت أنت ؟ نعم ... لا ... فأنت لا تموتين / فتحيين مني في قلبي
وعمًا قليل سوف أقضي وعندها تموتين / إذ لا بد يقتلني كرب
زُفنا كلانا في الحياة وها أنا / أُرُفُت إليك الآن جنبنا إلى جنب
فيا لك من عُرس كأحلام نائم / فما هو إلا أن نأى الهدب عن هدب
ولكن، ولكن لا فموتك إنما / هو الحلم إذ ألقاه أقرب للكذب
ألم يكفني قتل ابن عمك والذي / تلاه من النفي المؤبد والسلب
ألم يكفني بعدي وشدة لوعتي / عليك وما نلت لأجلي من العتب
فزاد على الدهر موتك آه / لا أطيع له ذكرى يطير له لبي
فأما وقد صح اليقين وخاب بي / رجائي وما أقساه من عاشق صب
إذن فلك مني السلام لأنني / ملائيك يوم الحشر بين يدي ربي

63 *Romeo and Juliet*, Acte 5 scène 3.

Hath had no power yet upon thy beauty
 Thou art not conquer'd; beauty's ensign yet
 Is crimson in thy lips and thy cheeks,
 And death's pale flag is not advanced there

Mais, dans sa naïveté démonstratrice, la *qaṣīda* de Nağīb al-Ḥaddād ne parvient pas à devenir une tirade théâtrale suivant les critères du modèle européen qu'elle poursuit. Elle fonctionne quasiment comme un résumé de la pièce, un rappel des épisodes précédents : l'opposition de la famille (une seule famille chez al-Ḥaddād, l'opposition Capulet/Montaigu étant supprimée), les humiliations de Juliette, le meurtre du cousin, l'exil forcé, et finalement le bilan de la tragédie. La *qaṣīda* égyptienne ne parvient pas à être purement circonstancielle, à s'accrocher définitivement à l'instant, au cas particulier. Elle doit exprimer une idée complète ou une narration intégrale comme le vers classique en lui-même devait former un tout. La mort de l'héroïne ne peut être évoquée que si elle est explicitée. *Salām^{mn} 'alā ḥusnⁱⁿ* n'est pas la plainte de Roméo devant le corps sans vie de Juliette, c'est le bilan d'une histoire d'amour, dont on fournit la morale. L'allusion aux antagonismes opposant l'amant et sa famille perd la connotation initiale de désordre social pour verser dans le mélodrame convenu – quand bien même l'interprétation sublime de Ḥigāzī⁶⁴ rend remarquable le moindre mot.

L'opposition à son milieu trouve son expression dans des vers de bien de poètes ; elle est le catalyseur de la tragédie du Mağnūn. C'est sous la forme affadie du *'ādīl* (censeur) que d'autres textes perpétuent l'opposition entre la passion et la raison des autres. Ces vers néo-classiques d'al-Ḥaddād ne sont pas, il faut le reconnaître, de la très bonne poésie. Alors que la *qaṣīda* classique, même quand elle se réduit à un tissu de clichés, parvient à faire passer le souffle du tragique dans l'évocation, métaphorique, de la mort de l'amant, il est stupéfiant de constater que quand la mort est (théâtralement) réelle, cette poésie perd tous ses moyens. Le talent de Nağīb al-Ḥaddād n'est pas seul en cause : ce lettré du XIXe siècle aurait sans doute été à même de produire un pastiche réussi d'Ibn al-Fāriḍ. Mais confronté à une nouveauté, le ressort dramatique, le poète verse dans le mélodrame là où on attend la tragédie.

Le musicien «adīb en formation» : le cas 'Abd al-Wahhāb et Ṣawqī

La génération de musiciens qui parvient au devant de la scène dans les années 1920 témoigne d'un progrès accompli dans la formation intellectuelle de l'artiste. Le saltimbanque de génie, autodidacte, parfois formé à l'école la plus traditionaliste, est remplacé par un homme cultivé en qui se reflètent les

64 Réédition sur CD AAA085, Club du Disque Arabe, 1994 et fichier son disponible sur les forums internet indiqués en début d'article.

interrogations d'une Nation en formation. La célèbre amitié qui unit pendant une dizaine d'années un fils de cheikh, Muḥammad 'Abd al-Wahhāb, et son pygmalion, le prince des poètes Aḥmad Ṣawqī en est la meilleure illustration. La collaboration entre Ṣawqī et le monde des musiciens ne commença certes pas du jour où il rencontra celui qu'il allait transformer en «Chanteur des Princes et des Rois». Les thrènes qu'il composa pour Ḥāmūlī, pour le *muṭrib* 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī, pour Salāma Ḥigāzī sont autant d'indices de l'intérêt du maître pour le chant. A leur tour, les chanteurs surent utiliser sa production : Ḥigāzī chanta *a capella* son thrène du leader nationaliste Muṣṭafā Kāmil comme on l'a vu.

Pourtant il est clair que l'époque la plus féconde en pièces chantées écrites par Ṣawqī date de sa collaboration avec son protégé à partir de 1924 jusqu'à la mort du poète en 1932⁶⁵. Le poète de cour dégrossit le fils du Cheikh 'Abd al-Wahhāb, muezzin de la mosquée Sidī Ša'rānī, l'initia à la musique classique occidentale, lui apprit à s'habiller, à dîner en compagnie, à parler, à goûter la poésie. Il organisa des campagnes de presse en faveur de son protégé, le défendit contre ses détracteurs qui faisaient remarquer la faiblesse de sa voix à une époque où le microphone n'existe pas encore. 'Abd al-Wahhāb fut attaqué au même titre que son protecteur dans les débats littéraires : 'Abd al-Qādir al-Māzinī le ridiculisa en privé, Al-'Aqqād composa une élogieuse *qaṣīda* en faveur du chanteur, et Ṣawqī, prenant peur que le jeune homme lui échappe, critiqua la *qaṣīda* en dévoilant les supposées fautes de composition. Une nuit de 1929, à l'inauguration du nouveau bâtiment de l'Institut Royal de Musique Orientale, 'Abd al-Wahhāb chanta des vers de Ṣawqī devant le roi Fu'ād et le Roi Amānallāh Ḥān d'Afghanistan : la légende du chanteur des rois était née⁶⁶.

Les musiciens renouent ainsi avec une considération, une place réservée parmi les beaux-arts qui leur semblait hors d'atteinte depuis l'âge d'or médiéval. Il n'est guère surprenant que 'Abd al-Wahhāb trouve ses plus actifs partisans parmi les Modernistes soucieux de revaloriser l'image de la musique arabe ; ironiquement, c'est cette revalorisation qui signe aussi l'arrêt de mort de l'école khédiviale. Mais dans les années 20, 'Abd al-Wahhāb est encore sur le plan de son esthétique musicale un fils, certes turbulent, des Ḥāmūlī et Ḥigāzī. Ebloui par la tentative de Sayyid Darwīš de créer une opérette arabe, il s'engage un moment dans une carrière théâtrale, mais il saisit que son avenir est dans le *ṭarab* plus que dans l'expressionnisme redondant de la scène. Ṣawqī saura lui fournir des *qaṣā'id* dont les timides audaces thématiques affirment la place à part de Muḥammad 'Abd al-

65 Ratība al-Ḥifnī, *Muḥammad 'Abd al-Wahhāb, ḥayātuh wa-fannuh*, Le Caire, Dār al-Šurūq, 1991, p. 19 sqq. fournit ces informations biographiques, sans doute transmises par le père de l'auteur, le musicologue Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī.

66 Ratība al-Ḥifnī, 1991, p. 37.

Wahhāb devant les vieilles gloires de la période précédente, derniers représentants de la musique savante de la *Nabḍa* : un Sayyid al-Ṣaftī vieillissant et de plus en plus alcoolique, ‘Abd al-Laṭīf al-Bannā dont les excès d’effémination dérangent et qui se retire en province, Zakī Murād qui s’éclipse trop longtemps en Amérique et en revient oublié pour passer le flambeau à sa fille Laylā, et Ṣāliḥ ‘Abd al-Ḥayy, seul, mais caractériel et peu cultivé défenseur de l’école khédiviale.

Ṣawqī écrivit pour ‘Abd al-Wahhāb onze pièces en dialecte⁶⁷ et lui fit chanter dix *qaṣā’id*⁶⁸, certaines écrites sur mesure, et d’autres extraites de son *dīwān*, ou de pièces théâtrales, comme le monologue de Marc-Antoine *Anā Anṭūnyū*, pris de la pièce (jamais représentée) *Maṣra’ Kīlūbāṭrā* (La mort de Cléopâtre) ou bien la *qaṣīda* (mètre *basīt*) :

talaffatāt zaḅyatu l-wādī fa-qultu labā / lā l-laḅzu fātaki min Laylā wa-lā l-gīdu

La jeune gazelle de la vallée s’est retournée et je lui ai dit :

Aurais-tu emprunté à Laylā son regard et sa gorge gracieuse ?

vers empruntée à la pièce *Magnūn Laylā*, dont ‘Abd al-Wahhāb voulait faire un opéra et qui demeura inachevée.

La *qaṣīda Yā gārata l-wādī* (1930), extraite d’une longue pièce de Ṣawqī sur la ville libanaise de Zaḅlé⁶⁹, est sans doute le chant du cygne de l’esthétique du *maqām* chez ‘Abd al-Wahhāb en même temps qu’une transition sur le plan littéraire. En dépit d’une entrée orthodoxe dans le cycle pour un vers en *kāmīl*, ‘Abd al-Wahhāb multiplie les crocs en jambe à la syntaxe usuelle de la *qaṣīda* mesurée : retard dans le cycle dès le premier vers, longues phrases mélodiques évocatrices du style d’Abū l-‘Ilā Muḥammad (*lam adri mā ṭibu l-‘ināqi ‘alā l-hawā*), forçant même le chanteur à reprendre son souffle au milieu d’un mot (*‘ināq*), là où l’esthétique d’un Manyalāwī commanderait de segmenter le vers. Une *qafla* finale en *bayyātī/nawā* conclut la pièce au lieu de revenir au *bayyātī/dūkāb* : c’est une simple fantaisie qui brise bien moins les règles que l’esthétique générale de la pièce. Du reste, le Cheikh Salāma s’était déjà permis de

67 *Ellī yeḅebb el-gamāl*, 1927 ; *Bolbol ḅayrān*, 1927 ; *Terādīni we-teḅdebni*, 1927 ; *Dār el-baṣāyer*, 1924 ; *Sid el-‘amar*, 1925 ; *Ṣabakt-e ‘albī*, 1927 ; *Ṣāḡāni nūḅak*, 1932 ; *Fel-lēl lamma ḅeli*, 1932 ; *‘albi ḡadar bi*, 1924 ; *el-lēl be-dmū’o ḡāni*, 1927 ; *en-nabi ḅabībak*, 1927.

68 *Anā Anṭūnyū*, 1927 ; *Talaffatāt zaḅyatu l-wādī*, 1930 ; *Ḥada‘ūḅā bi-qawlibim ḅasnā‘u*, 1927 ; *Ruddatī r-rūḅ*, 1928 ; *‘Allamūbu kayfa yaḡfū*, 1932 ; *Qalbun bi-wādī l-ḅimā*, 1924 ; *Minka yā ḅāḡīru dā‘ī*, 1924 ; *Yā gārata l-wādī*, 1928 ; *Yā šīrā‘an warā‘a Digla*, 1933 ; *Yā nā‘īman raḡadat guḡūnubu*, 1929. Cette liste n’inclut que les poèmes de Ṣawqī que ‘Abd al-Wahhāb chanta du vivant du poète.

69 Pièce «*Zaḅla*», *Al-Ṣawqīyyāt*, Beyrouth, Dār al-‘Awda, 1988, vol. 2, pp. 178-181. Pièce de 51 vers, les neuf vers chantés sont 10-13, 16-18, 20, 22. Il leur est fait référence dans le texte suivant par vers 1 à 9.

conclure des pièces sur un degré autre que celui de départ, ce n'est pas une innovation de nature à bousculer dangereusement l'édifice du *maqām*, ni une faute inouïe de syntaxe musicale, comme on a pu l'écrire⁷⁰. Mais une imagerie romantique a, ici pour le meilleur, envahi le *ġazal* : le lieu devient évocateur de souvenirs (trois occurrences de la racine *d/k/r* dans les deux premiers vers) ; l'aventure amoureuse n'est pas un souhait irréalisable se heurtant aux barrières sociales (dont les *'awādil* et les *ḥussād* sont usuellement les représentants) ou au *dalāl* de la bien-aimée : la rencontre a eu lieu, un soupçon d'érotisme est instillé non pas par la description stéréotypée du physique de l'aimée, mais par la mention d'une étreinte dans le quatrième vers, la phrase mélodique se faisant d'abord nostalgique en *nabāwand*, puis violente comme l'étreinte des amants en *rāst*. L'ouverture des intervalles semble ici correspondre à un assaut de la sensualité. Le vocabulaire est traditionnel (taille de saule, joues rougissant de pudeur), mais l'antithèse-*ṭibāq* obscurité de la nuit/matin de lumière du sixième vers est soutenu par des images inventives. Les longs cheveux apparaissent à travers un terme (*far'*) qui retrouve son origine métonymique : les cheveux sont les branches d'une femme-saule, métonymie mêlée d'une métaphore : la nuit de tes branches / la noirceur de ta chevelure forment une double nuit. La musique répond au *ṭibāq* par un balancement entre *rāst* et *bayyātī*, en descendant ou remontant d'un degré la fondamentale. *Rāst* extatique encore pour le passage de la «langue des mots» à celle des yeux, au septième vers. Quinze ans plus tôt, les instrumentistes auraient souligné l'installation dans le mode par la *lāzimat al-'awāzel*, préparant des variations improvisées du chanteur. 'Abd al-Wahhāb, dans sa composition très écrite, préfère revenir au *bayyātī*, mais, préparant sa *qafla* finale, il décide soudainement de remonter les degrés de l'échelle au second *zamān*, pour laisser musicalement suspendu cet instant d'éternité.

Poésie et musique dans le domaine savant: un bilan.

«La poésie n'est pas un lieu d'expérimentation, mais de confirmation»⁷¹. Sentence qui s'applique d'autant plus à la poésie chantée que, toute entière dédiée à l'amour, elle fonctionne sur un dispositif si réduit de la langue que la moindre ouverture aurait fait effet d'une révolution. Pourtant, cette révolution, la société en marche la faisait, et la poésie, dépositaire de la conscience collective, *dīwān al-*

70 Christian Poche, "Muhammad Abd al-Wahhab", *Encyclopedia Universalis* 1992, Paris : *Encyclopedia Universalis*, p. 518 : «Il ['Abd al-Wahhāb dans *yā ġārata l-wādī*] refusait de conclure sur le mode initial, comme le stipulait l'enseignement classique. Ce qui pouvait paraître comme une erreur de syntaxe fut salué comme une innovation». C'est également l'analyse trop rapide faite par le musicologue égyptien Yūsuf Šawqī dans son commentaire à propos de ce chant, sur cassette Sono Cairo 88049.

71 Bencheikh, 1989, p. XXI.

'Arab, suivait. Commentant le contrôle du lexique exercé sur la poésie, J.E. Bencheikh montre que : «A explorer de nouveaux champs, on introduisait forcément des innovations aussi bien dans le lexique que dans la rhétorique des images [...] La migration du lexique se serait forcément accompagnée de celle d'images inscrites au plus profond de la conscience culturelle»⁷².

Mais que penser de ce demi-siècle de décalage, à cheval entre XIX^e et XX^e siècles, pendant lequel les images inscrites dans la conscience s'effacent parce qu'elles ne réfèrent plus à aucun correspondant dans l'expérience empirique, mais continuent d'être invoquées dans l'écriture du poème d'amour, lequel glisse lentement de la simple banalité vers l'absurde ? Loin d'imposer leur réformisme à la poésie chantée à l'époque khédiviale, les poètes de la *Nahḍa* semblent surtout avoir adapté leur discours à une langue déjà fixée dans l'amour courtois, et dont la seule évolution consiste à supprimer un vocabulaire devenu abscons (le passage du *muwašṣaḥ* au *dōr* est en partie un simple tamisage lexical) et de peu à peu effacer certaines images devenant incompréhensibles. L'amour, soit ! Mais le mal d'aimer n'est pas la seule attitude amoureuse, et le mal d'aimer lui même ne se résume pas au schéma séduction-état de manque que reproduit l'immense majorité des textes. Si la tâche de la chanson est de dire le désir à travers un éventail de situations emblématiques, les poètes à gage du *dōr*, dans le domaine dialectal, ont sans doute échoué, car se contenir dans un lexique restreint ne limitait pas pour autant et *a priori* les situations amoureuses descriptibles. Hiatus entre un besoin de dire l'amour en termes crédibles et une musique savante qui s'accommode finalement fort bien de tout texte.

Mais contrairement à l'Opéra, dont les livrets les plus ridicules ne peuvent dévaluer les œuvres, le chant arabe n'est pas un travail sur le seul *son*, mais sur son adéquation à porter ou se heurter au sens. Seule la *qaṣīda*, dans le domaine savant, remplit alors le contrat. Est-ce à dire que poésie et musique ne se rencontrèrent point ? A l'école khédiviale revient le mérite d'avoir offert une nouvelle vie, d'avoir libéré du papier dans une brillante mise en musique quelques-uns des plus exquis *nasīb*-s de la poésie classique. Sans revenir à l'essentialisme oriental de Mayy Ziyādeh, il est certain que cette thématique correspondait à une sensibilité réelle, produisant des vers admirables, ou rendus admirables par leur interprétation. Mais la désaffection dont souffrent le *dōr* et le *mawwāl* à partir du milieu des années 1920 ne peut être sans rapport avec une lassitude éprouvée par le public devant l'éternelle répétition de mêmes textes, ou devant de nouveaux poèmes qui recombinent dans un ordre différent des mots essoufflés. L'ironie du proto-musicologue Iskandar Šalfūn est nourrie de ressentiment : «En dépit d'un nombre fantastique d'*adwār*, ils parlent tous de plaintes, de langueurs, de nuits de

72 *ibid.*, p. XIII.

veille, d'étoiles que l'on compte, de séparation, et par dessus tout des Censeurs, qui y jouent un rôle considérable. Rares sont les *adwār* qui ne mentionnent pas ces goujats, au même titre que les Blâmeurs, qui forment avec les premiers une navrante et dangereuse société, dont les ramifications les plus célèbres sont celles des Envieux, des Calomniateurs et des Ennemis⁷³.

Si des interprètes comme 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī ou Munīra al-Mahdiyya torturaient les textes dans leurs interprétations névrotiques, c'est peut-être qu'ils avaient compris qu'ils ne voulaient parfois rien dire. Muṭrān, comme Manfalūṭī, traduisirent clairement ce besoin d'un chant qui exprimât autre chose que l'amour impossible : ce sujet n'est point la préoccupation fondamentale d'une nation en formation. L'Égypte demandait un «art national». Devait-il nécessairement être un art nationaliste, l'amour de la patrie remplaçant dans la mièvrerie celui des gazelles? Si l'historiographie nationaliste de la musique, la «musicologie officielle», fait naître la «musique égyptienne» avec le compositeur Sayyid Darwīš, cela veut-il dire qu'il était impossible de concevoir une rénovation thématique dans le cadre cohérent de la musique de *maqām* ? La démarche de Salāma Ḥigāzī est un début de réponse. Si ses textes ne le servent que modérément, demander au *taḥt* et à l'art du *munšid* d'exprimer une *action dramatique* fut une audace qui resta incomprise. Ses successeurs se contentèrent d'imiter ses interprétations, sans jamais adopter une attitude émiq. Ils furent élèves et non disciples. Ce n'est qu'en déplaçant progressivement le chant savant vers des formes plus ou moins élaborées de variété (de la *ṭaqṭūqa* à la chanson noble, avec une réussite prodigieuse dans le cas d'Umm Kulṭūm) que la musique égyptienne sut s'ouvrir à une rénovation de l'écriture. Mais le chant devint chanson. A la révolution musicale de l'école ḥāmūlienne n'a pas correspondu de remise en cause littéraire : si le rendez-vous ne fut certes pas manqué à l'époque khédiviale entre musique et poésie, peut-être le fut-il entre poètes et musiciens...

ABSTRACT

Although most sung forms composing the *waṣla*, the Egyptian art music suite of the 19th and early 20th century, were either in mixed Arabic or Cairene colloquial, the *qaṣīda* was a prestigious component of *ṭarab* music, either interpreted on free rythm (*qaṣīda mursala*) or on a rythmic cycle (*qaṣīda 'alā l-waḥda*). The numerous 78rpm discs recorded between 1903 and the early 1930s inform us on the type of texts selected by musicians and the rules followed in their interpretation. Medieval *ḡazal* and mamlūk or ottoman *ṣūfī* poetry are the

73 Iskandar Šalfūn, *Taqrīr 'an ḥālat al-mūsīqā al-miṣriyya*, Le Caire : Rawḍat al-Balābil, 1922, p. 18.

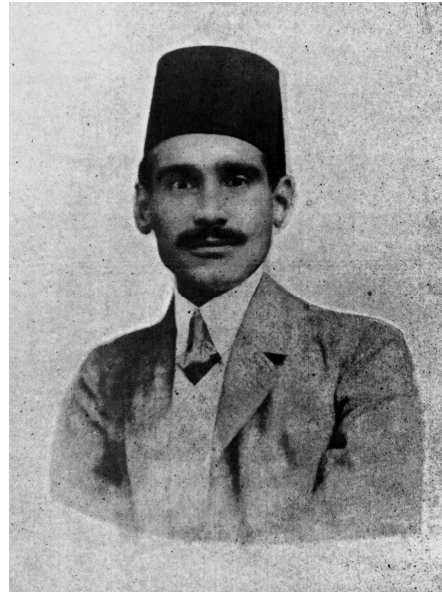
two main sources: although modern poets, litterati and intellectuals interacted with musicians and wrote on their art, there was little collaboration between them in terms of composing lyrics, at least in the pre-1930 period: poetry and music beautifully met, but poets and musician did not.



Yūsuf al-Manyalāwī.



الشيخ سلامة حجازى بزيه الافرنكى الجديد عام ١٨٨٧



Abū al-‘Ilā Muḥammad, Salāma Ḥigāzī et ‘Abd al-Ḥayy Ḥilmī.