De l'homme parfait à l'expressivité musicale. Courants esthétiques arabes au XX^e siècle

From Perfect Man to musical expressiveness: Arab notions of aesthetics in the twentieth century

Christian Poché

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1345>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1994

Pagination : 59-74

ISBN : 2-8257-0503-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Christian Poché, « De l'homme parfait à l'expressivité musicale. Courants esthétiques arabes au XX^e siècle », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 7 | 1994, mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1345>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Tous droits réservés

De l'homme parfait à l'expressivité musicale. Courants esthétiques arabes au XX^e siècle

From Perfect Man to musical expressiveness: Arab notions of aesthetics in the twentieth century

Christian Poché

- 1 Vers la fin du siècle dernier, une perception particulière, longuement assimilée durant les générations précédentes, innerve la pensée musicale arabe, plus particulièrement au Proche-Orient. Elle apparaît dans toute sa splendeur sous la désignation de « l'homme parfait » (*al-insān al-kāmil*). Cette notion est certes dérivée des écrits du soufisme. Elle comporte au départ un sens ésotérique et alchimique et, a priori, ne concerne en rien le domaine musical. En outre, sa formulation n'est pas récente. Elle se trouve déjà mentionnée dans les écrits du mystique andalou Ibn ʿArabī, mais sa problématique s'élargit. D'autres disciplines l'absorbent, en subissent l'attrait. Elle gagne ainsi la réflexion musicale et s'y installe. Elle se décèle dans les écrits du Syrien ʿAbd al-Ghanī al-Nābulusī et de l'Égyptien Muḥammad Shihāb al-Dīn.
- 2 Al-Nābulusī est un Damascène. Il a vécu au XVII^e siècle et a été un auteur fécond qui a traité de tous les domaines de la connaissance de l'époque. L'un de ses écrits majeurs porte cependant sur le problème de la licéité musicale. Il a été publié dans sa ville natale en 1884 par la branche syrienne de l'ordre des mevlevi. Cet opuscule est dénommé *Idāḥ al-dalālāt fī samāʿ al-alāt* (Clarification des preuves concernant l'audition des instruments de musique)¹. Quant au second, personnalité égyptienne de premier plan, poète et compilateur, grand connaisseur en musique, d'origine hijazienne, il est l'auteur d'un ouvrage mémorable publié au Caire en 1856 et réédité à trois reprises avant la fin du XIX^e siècle: *Safīnat al-mulk wa-naḥīyat al-fulk* (Le vaisseau royal et le somptueux navire) où, dès les premières pages introductives, il disserte sur l'acception de l'homme parfait. Tous deux se contentent cependant de désigner « l'homme parfait » par l'adjectif qui devient ainsi un déterminatif, « le parfait » (*al-kāmil*).

- 3 Pour al-Nābulusī, le domaine musical serait incomplet s'il se soumettait à la législation des juristes *stricto-sensu*, qui n'ont cessé, dans l'histoire de l'Islam, d'en baliser les données en laminant l'étendue de son champ. En particulier, al-Nābulusī vise les écrits de l'Égyptien al-Haytamī, son prédécesseur, qui, à la fin du XVI^e siècle, déclenche une virulente attaque contre le fait musical qu'il s'efforce de contraindre à l'application stricte des règles de l'Islam. La démarche d'al-Nābulusī est à cet égard exemplaire: le parfait, tel qu'il en brosse le portrait, ne pourrait prétendre à ce titre s'il ne repensait la matière sonore dans sa globalité. Al-Nābulusī voudrait donc dépasser l'activité réductrice de ses prédécesseurs, qui rejettent de l'audition de nombreux domaines musicaux, particulièrement le séculier. Le parfait est donc celui qui dépasse les clivages du sacré et du profane et ses antagonismes. Le phénomène musical doit s'appréhender comme un tout: il ne saurait être disséqué en sections dont certaines sont licites et d'autres illicites. Le parfait n'est pas celui qui limite son écoute à l'audition de la psalmodie du Coran ou de l'hymnologie, mais apprécie également les poèmes d'amour (*ghazal*) accompagnés ou non d'instruments de musique. Ceci amène donc al-Nābulusī à redéfinir la notion du *samāʿ*, terme générique pour « audition » et qui, de plus, comporte dans l'Islam l'audition sacrée: « Le *samāʿ*, dit-il, est un terme global qui comprend tout aussi bien l'hymnologie (*zuḥd*) que les chants d'amour profanes (*ghazal*), avec ou sans mélodies, avec ou sans instruments, ou avec la seule présence de ces derniers, et sans distinction de leur nature, qu'ils relèvent du tambour sur cadre *duff*, des instruments à vent *mizmār*, des cymbales de métal *sunūj*, même si les *duff* revêtent ou non des cymbalettes, et ce dans toutes circonstances » (1884: 42)².
- 4 Il en découle donc une vision nouvelle où le véritable soufi s'assimile au « parfait ». Il n'est plus lié à sa cellule, mais est confronté quotidiennement aux problèmes de la vie courante. Il parcourt le monde et subit son attraction sonore, quelle qu'elle soit. Cette prise de position est radicale: elle permet de repenser la matière musicale d'une façon nouvelle et originale, et refuse par conséquent tout compartimentage. Dans son dictionnaire des rêves *Tafsīr al-aḥlām* (Explication des rêves), al-Nābulusī dépassera une fois de plus ces clivages: celui qui rêve qu'il souffle dans un *mizmār* (par excellence, l'instrument à vent honni de l'Islam), son geste signifie la bonne nouvelle; s'il rêve qu'il place ses doigts sur les trous de ce même instrument cela signifie qu'il sera appelé à apprendre la psalmodie du Coran (Damas s.d.: I-267); s'il rêve qu'il est pris de transport et d'émoi (*ṭarab*) sous le choc de la musique, et qu'il se met à boire et quémande une prostituée: cela est un signe d'amour divin et de direction vers Lui (Damas s.d.: II-69). Comme on le voit, on entre ainsi dans la théorie des contraires. Il est certain que cette position est révolutionnaire elle arrive à un moment où, semble-t-il, le fait musical sort d'une critique acerbe qui en limite étroitement et dangereusement l'étendue. Ce qui étonne le plus, c'est qu'elle est de la plume d'un éminent soufi. Tout ceci démontre que cette approche n'a cessé au fil du temps d'avoir des effets bénéfiques sur l'activité musicale et la préservation de la musique. Ce sont les soufis qui, en définitive, sont les plus farouches adversaires des juristes sur le plan de la licéité musicale et non point, comme on pourrait le penser, le commun des musiciens.
- 5 Les idées d'al-Nābulusī trouveront peu d'écho dans les écrits postérieurs, mais il faut remarquer qu'au début de ce siècle, la *qasīda* égyptienne telle que la révèle l'interprétation des vieux disques 78 tours est plus proche dans son esthétique de la récitation coranique qu'elle ne s'y apparente de nos jours. Par ailleurs, ces mêmes idées vont trouver un écho inattendu dans la démarche du musicologue contemporain irakien

Shaykh Jalāl al-Hanafī, présentement imam de la mosquée al-Khulafā' de Bagdad. Celui-ci constate par exemple que dans la forme par excellence savante de la musique irakienne, le *maqām* irakien, le soliste est appelé *qārī'*, ce qui est le même terme qu'emploie l'Islam pour désigner le récitant du Coran. Cette similitude encouragera al-Hanafī à présenter, lors du Congrès international de musique de Bagdad de 1964, une communication demeurée à l'état de manuscrit qui a pour titre « *Mūsīqā al-tillāwa wa-al-muqri'ūn al-Baghdadiyyūn* » (Musique de la cantillation et celle des chanteurs du *maqām* de Bagdad). Il y examine les relations du sacré et du profane et s'exerce à en dépasser la problématique. En outre, dans ses très nombreux écrits, al-Hanafī tâche de dépasser ces contradictions du sacré et du profane, sans pourtant qu'à aucun moment il vienne s'appuyer sur les écrits d'al-Nābulusī, qui, il faut bien le reconnaître, restent d'un accès difficile en raison du peu de diffusion de l'ouvrage. Mais sans doute la propagation des idées est chose acquise: lentement et sûrement elles gagnent du terrain, du moins c'est ainsi que pourrait s'expliquer la position d'al-Hanafī par rapport à al-Nābulusī.

- 6 Dans les premières pages de son ouvrage « Le Vaisseau royal et le somptueux navire » (*Safīnat al-mulk wa-nafīsat al-fulk*), Shihāb al-Dīn présente le « parfait » (*al-kāmil*), et le décrit d'une manière saisissante dans une série de métaphores qui paraissent désormais historiques et qui sonnent comme une véritable proclamation de foi: « Le parfait, écoute-t-il? Il est pris de transport et d'émoi (*ṭarab*); est-il pris d'émoi? Il s'abreuve; se désaltère-t-il? Il guérit; guérit-il? Il disparaît; disparaît-il? Il devient présent; est-il présent? Il contemple; contemple-t-il? Il obtient; obtient-il? Il parvient » (1856: 5).
- 7 Ce jeu de cycles sonne comme une véritable initiation différée sur plusieurs étapes que le style de Shihāb al-Dīn condense comme en une ellipse: elles s'expriment par l'explosion du *ṭarab*, qui est par excellence la manifestation désordonnée du comportement de l'auditeur face au phénomène sonore, pour non seulement la maîtriser par l'intériorisation, mais lui permettre de déboucher sur des états divers qui englobent à la fois les niveaux psycho-physiologiques et atteint en finalité un état de fusion avec le Divin. Bien que ces différentes mutations soient liées à une conception de l'art savant profane, qui est la préoccupation première de l'auteur, ce qu'on note ici c'est une démarche à l'inverse de celle de al-Nābulusī. On part du profane pour rejoindre la contemplation, qui est celle du sacré. Le but visé est le même, qu'il soit énoncé par al-Nābulusī ou par Shihāb al-Dīn: tous deux arrivent nettement à dépasser les clivages du sacré et du profane afin de redonner un sens nouveau à l'écoute musicale, qui n'est plus rien d'autre en définitive qu'une esthétique de la musique³.

Le concept d'art (*fann*)

- 8 A la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, une nouvelle orientation est donnée quant à la nature de la musique. C'est une véritable remise en question de son approche qui transparaît en un premier temps au niveau de la terminologie. Cette nouvelle mutation se décèle au moment où l'Égypte est secouée par le modernisme et tâche de renouveler sa pensée par ce mouvement qui portera le nom de *nahda* ou réveil. On note l'apparition d'un terme nouveau, celui de *fann*, qui va prendre une grande extension dans le courant de ce siècle, pour s'implanter définitivement et connoter par la suite le concept d'art et, partant, d'art musical. Bien qu'il soit difficile de localiser l'origine de cette apparition dans la littérature musicale de l'époque, on la voit surgir dès 1895 chez deux auteurs égyptiens: ʿUthmān al-Jundī, dans un ouvrage sur la musique savante dénommé

Risalat rawd al-masarrātī *‘ilm al-naghamāt* (La lettre du bosquet de joie dans la connaissance des modes)⁴, et Muhammad Dhākir Bey, dans son précis de rythmique *al-Rawḍa al-bahiyya fī awzān al-alhān al-mūsīqiyya* (Le jardin ineffable dans les rythmes des mélodies musicales). Si Dhākir Bey proclame dans sa préface qu'il entreprend la rédaction d'un livre sur l'art merveilleux (*fann al-badī'*) qu'est la musique, al-Jundī, quant à lui, déclare que cet art (*fann*) est appelé musique (1895: 4). Dans le passé, il est bon de le rappeler, *al-mūsīqā* entrait dans la catégorie *‘ilm* (science) ou de *ṣanʿa* (métier) (chez Ibn Khaldūn). A aucun moment, al-Jundī ne s'explique sur ce qu'il entend par *fann*, terme qui à ses yeux ne peut que se substituer à celui de *‘ilm* (science) et véhiculer la même signification. Les anciens rappelaient que la musique était une science (*‘ilm*), les contemporains ajouteront que cette discipline relève de l'art qui sous-entend aussi l'idée de science (*fann*). Néanmoins, le terme de *‘ilm* ne disparaît pas définitivement du vocabulaire de l'époque: il resurgira en fonction des desiderata des auteurs, tel, par exemple, en 1905 Kāmil al-Khulāʿī, qui au début de son ouvrage *al-Mūsīqā al-sharqī* (La musique orientale) préfère parler de science et réserve le terme d'art (*fann*) à certaines formes musicales (1905: 7). Il en va de même chez un autre Egyptien du début du siècle, Darwīsh Muḥammad, qui, dans un ouvrage paru en 1902, *Ṣafāʾ al-awqāt fī ‘ilm al-naghamāt* (Livre des purs moments de la connaissance des modes), et copieusement cité par les musicologues occidentaux du premier quart de ce siècle, intitule les premiers paragraphes de son essai « contenu de cet art » (*fann*) et « historique de cet art » (*fann*). Là aussi, le terme semble aller de soi pour son auteur qui ne se donne pas la peine d'expliquer ce qu'il entend par là. Vraisemblablement, ce concept devait déjà irriguer depuis un certain temps la pensée musicale de l'Egypte pour que ces auteurs se dispensent de surcharger leur discours de sa définition. Bien sûr, ce qu'il faut retenir, c'est que le mot *fann* (art) remplace désormais celui de *‘ilm* (science), bien que dans la langue classique il puisse lui être rattaché, puisque l'on dit *fann al-‘ilm* ou l'art des connaissances et que par conséquent le terme de *fann* renvoie tout aussi bien à la science⁵.

Fig. 1: Le musicologue libano-égyptien Alexandre Chalfoun (Iskandar Shalfūn) (1882-1934).

- 9 Au début de ce siècle et dans l'esprit des auteurs précités, le terme *fann*, tel qu'il est exprimé, comporte-t-il déjà l'idée d'un art se séparant progressivement de celle de la science? Certes. Cela signifie donc que ce concept véhicule une notion de beauté esthétique, comme on le trouvait implicitement énoncé dans l'homme parfait de Shihāb al-Dīn: la connaissance ne peut se réaliser que par le truchement de la beauté. Darwīsh Muḥammad fait clairement allusion dans la préface de son étude, au terme *al-jamāl* (la beauté): pour ce dernier, la notion de beauté prime désormais sur celle de science, ou du moins lui est concomitante. La beauté, telle qu'il l'envisage, est un phénomène subjectif. La nature de la musique est telle qu'elle suscite la beauté dans l'individu (*lubb*). Elle ne doit pas être recherchée à l'extérieur. Quant à ce que l'on entend par beauté, l'auteur y greffe les notions d'apaisement des esprits (*intī'āsh al-arwāḥ*), de consolation (*tasliya*), d'éducatrice (*muhadhdhiba*) et de joie (*ladhdha*) (1902: 2). Néanmoins, la prise de conscience de l'adjectif *al-jamāl* (la beauté) n'est pas en soi nouvelle. Comme il a été dit plus haut, Shihāb al-Dīn signalait déjà son existence dans l'introduction de son ouvrage et la rattachait à l'homme parfait. Ce dernier ne peut qu'entrevoir la beauté des choses tout aussi bien perçue objectivement que subjectivement. L'homme parfait est par excellence l'individu destiné à la révélation de la beauté.
- 10 On ne saurait quitter la question sans évoquer la prise de position du Libano-Egyptien Alexandre Chalfoun [Iskandar Shalfūn], qui crée au Caire, en 1920, la première revue musicale du monde arabe dénommée *Rawḍat al-balābil* (Le jardin des rossignols). L'auteur, dans l'éditorial du premier numéro daté d'octobre de cette même année, expose les tendances qu'il défendra dans le courant des livraisons. Il y sera étudié, dit-il en substance, la musique sous tous ses aspects, il y sera abordé sa nature artistique (*fann*) et des diverses catégories de beauté (*jamāl*), ainsi que son expressivité (*ta'bir*). C'est alors qu'il sera traité de sa nature scientifique (*ilm*). Celle-ci, bien que présente, passe

désormais au second plan. Telle qu'elle est esquissée, la science de la musique concerne essentiellement sa technique et ses rudiments. L'art est donc privilégié par rapport à la science. C'est bien un renversement des choses, mais c'est également un retour à une notion de l'écoute qui a toujours dominé l'activité musicale arabe. Dans une sorte de lettre ouverte à l'adresse des responsables du gouvernement égyptien, Chalfoun revient de manière rigoureuse sur ce qui est désormais son credo. Il définit ainsi la musique selon une triple vocation présentée dans l'ordre suivant: la musique est langage (*lugha*), la musique est art (*fann*) la musique est science (*ilm*). En ce qui concerne la seconde fonction, Chalfoun écrit: « la musique n'a aucune loi (*qānūn*) sauf celle de la beauté (*jamāl*) », elle n'a aucune représentation sauf celle de la beauté. L'art est beauté et la beauté est création (*nubūgh*), et celle-ci, en musique, est la plus grande des facultés » (*Rawḍat al-balābil* 1/2, 1921: 2). Il est clair qu'on s'éloigne ici de la perception envisagée par un al-Nābulusī et Shihāb al-Dīn, voire par Darwīsh Muḥammad, pour s'acheminer vers la conception de l'art pour l'art, que défendra Chalfoun dans sa revue. Il fait de l'art un phénomène sensiblement objectif, position qui marque probablement une influence occidentale: celle dérivée des idées sur le beau d'Eduard Hanslick.

Formes artistiques

- 11 Il est temps d'examiner ici les formes musicales correspondantes, celles qui permettent de s'ouvrir au monde de la beauté. Sur ce point, Shihāb al-Dīn se sépare foncièrement d'al-Nābulusī, qui voyait dans l'écoute globale un moyen d'atteindre l'audition divine et par conséquent la Beauté en soi. Pour Shihāb al-Dīn, les formes d'art que recherche l'homme parfait, et qui vont le prédisposer au bien-être de la contemplation, ne sont point illimitées: elles sont au nombre de sept, dénommées les sept arts (*al-funūn al-sabʿa*) par Kāmil al-Khulāʿī (1905: 7). Pour Shihāb al-Dīn, ces sept formes sont les suivantes: *al-qurrayd*, *al-dūbayt*, *al-mawwāl*, *al-muwashshah*, *al-zajal*, *al-qawmah*, *al-kān kān*. Inventaire des plus déroutants et des plus curieux: il privilégie les formes populaires au détriment des savantes. De surcroît, certaines ont sensiblement disparu de l'Égypte, mais perdurent de nos jours aux alentours: au Liban (*al-qurrayd*, *al-kān kān*), au Soudan (*al-dūbayt*), au Yémen (*al-qawma*). Cet inventaire frappe d'autant plus que l'ouvrage de Shihāb al-Dīn est essentiellement consacré au *muwashshah*, la seule forme savante de son énoncé. C'est sans doute la raison pour laquelle ses successeurs ont rectifié le tir en y greffant d'autres formes empruntées au domaine savant: le *dawr*, le *bashraf*, la *taḥmīla*, les *qudūd* (Darwīsh Muḥammad 1902: 4); la *basta*, les *shruqīyāt* (Khulāʿī 1905: 7), *yā layl*, *yā ʿayn*, la *qaṣīda* (forme par excellence de la musique savante égyptienne et son fer de lance), le *taqsīm*, le *samāʿī* (Chalfoun 1922). Cet inventaire à géométrie variable, mais qui s'étoffe en incorporant de nouvelles formes, pose problème. D'abord, il est curieux de constater que la forme *sui generis* de la musique égyptienne savante, la *qaṣīda*, n'est point mentionnée avant Chalfoun. Ses prédécesseurs ne pouvaient en aucune façon l'ignorer puisqu'elle a figuré parmi les premiers enregistrements sur disque réalisés en Égypte au début de ce siècle. En second lieu, cet inventaire, bien que s'élargissant, dénie le qualificatif d'art (*fann*) à toute autre forme de musique absente, et par conséquent retire l'appellation d'art à la notion de *taqtūqa*, genre à la mode dans l'Égypte du premier quart de ce siècle, fortement prisé à l'époque et spécialité en majeure partie des voix féminines de type almée. On serait par conséquent en face de deux sortes de formes musicales: celles qui aspirent au qualificatif d'art et celles qui ne peuvent y prétendre. De même, comme on le

constate, la psalmodie coranique n'est pas citée et ne correspond pas, à ce niveau, à la notion d'art, du moins à cette époque, dans la mesure où elle n'entre pas dans la catégorie de la musique d'une manière générale.

La *taqtūqa*

- 12 La *taqtūqa* sera violemment dénoncée par Alexandre Chalfoun au fil de sa revue *Rawḍat al-Balābil* comme dans son ouvrage majeur *al-Mūsīqā al-Miṣriyya taqrīr ʿan hālātihā fī sanat 1922* (La musique égyptienne, rapport sur son état en 1922) (1922: 26). Il y devine un danger cachant une épidémie à enrayer à tout prix, et traite la *taqtūqa* de misérable. Chalfoun va donc inaugurer une sorte de médecine préventive administrée tout au long des pages de sa revue sous forme de mise en garde. En effet, ce genre annonce très certainement la montée en puissance d'un autre type d'esthétique musicale, qu'illustre la chanson, qui formera bientôt les prémices de la variété. Ainsi donc Chalfoun signe dans sa revue en octobre 1924 l'un de ses plus virulents articles qu'il intitule « L'époque actuelle et la maladie des *taqātiq*⁶ (et les causes de cette expansion) ». Il constate que cette forme citadine facile et agréable, dont Munira al-Mahdiyya, la grande chanteuse de l'époque, s'est faite l'une des principales représentantes, a balayé les autres formes de musique savante qui ne lui résistent plus, deviennent moribondes. Chalfoun se fait le dernier défenseur d'un art à sauver de la médiocrité. Qui plus est, la *taqtūqa* est en train d'envahir les salons de la société cairote, puisque ce genre, en forte demande, est désormais pensé pour le piano, l'instrument par excellence de la musique savante occidentale. En fait, Chalfoun s'élève contre l'irruption d'une musique facile qui contamine le champ musical et à laquelle il dénie tout qualificatif d'art, car elle concurrence dangereusement les formes classiques. Il y a certes dans cette dénonciation une sorte de querelle entre les anciens et les modernes, avec la différence qu'elle se situe au niveau de l'esthétique et que l'on assiste déjà à la naissance d'une musique de variété détachée du tronc de la musique traditionnelle la plus savante. La plaidoirie restera lettre morte, elle ne pourra endiguer en aucune manière la montée irrésistible de la *taqtūqa*. Deux ans plus tard, une réplique indirecte est donnée à Chalfoun. Curieusement, elle provient d'un auteur qui se prévaut du titre religieux de *shaykh*. Il s'agit du Shaykh Muḥammad Yūnis al-Qādī qui a fait ses études à l'université théologique d'al-Azhar au Caire. Ce dernier publie dans l'hebdomadaire *al-Masraḥ* une longue étude qui prend fait et cause pour la *taqtūqa* et lui concède ses lettres de noblesse. Al-Qādī y démontre que sa structure, loin de toute facilité, fait appel à une connaissance intrinsèque de la musique et qu'une compétence est nécessaire au départ pour en garantir la pérennité. L'auteur va hisser jusqu'au même pied d'égalité les *taqātiq*, les *adwār*, les *muwashshahāt* et les *mawāliya* (al-Qādī 20, 1926: 9). Ce qu'on retient, c'est l'absorption de plus en plus poussée de formes nouvelles par le concept d'art, dont le champ va toujours en s'élargissant. Elles iront investir des domaines réputés rebelles à toute notion de « musique » ou « d'art musical ». Qui plus est, ce même hebdomadaire *al-Masraḥ* dispense et réitère au fil de ses livraisons une terminologie nouvelle qui se répand comme un traînée de poudre: celle de *al-funūn al-jamila* (les Beaux-Arts) qui, à côté de la musique, englobe la danse, le théâtre chanté ou la comédie. Cette même année 1924 voit la naissance à Beyrouth d'un nouveau périodique *al-Funūn al-jamila* (Les Beaux Arts), dont le fondateur n'est autre qu'un mélomane avisé et un musicien de talent, Alexis Ladkani (Aliḳsī al-Lādhiqānī).

Psalmodie coranique et concept d'art

- 13 Il faut également évoquer le cas de la psalmodie coranique. Peut-elle prétendre se rattacher au concept d'art, comme il en a été ailleurs? Autrement dit, la cantillation s'est-elle déplacée, en parallèle au domaine profane, du concept de science (*'ilm*) vers celui d'art (*fann*)? Pour qu'elle puisse exister et être reconnue sous cette appellation, cette translation se doit d'être acceptée et assumée ouvertement. L'enseignement de la psalmodie coranique relève de règles musicales non explicites qui sont les mêmes que celles régissant le chant profane, qui, pour leur part sont bel et bien énoncées, avec leur vocabulaire technique afférent. Par exemple, cette science de la récitation, telle que l'a développée l'enseignement d'al-Azhar au Caire, applique à la psalmodie du Coran la notion de modulation, donc forcément d'identité de mode musical, et partant, d'une connaissance technique de la modalité. Bien que de nombreux récitants du Coran admettent en privé et implicitement cette relation, ils ne sauraient en aucun cas y souscrire officiellement en octroyant à la psalmodie l'appellation d'art. La relation entre psalmodie et musique de manière générale reste des plus complexes: ces domaines s'évitent tout en cohabitant et se côtoyant à chaque instant. Il suffit à cet égard de penser aux nombreux muezzins, dont certains sont aussi des récitants de Coran, qui sont des spécialistes du chant profane savant. C'est une fois de plus remarquer la difficulté qu'il y a de passer d'un domaine vers l'autre, ou de transgresser ces données, comme l'a montré de manière magistrale al-Nabūlusī.

Fig. 2: Rosace d'un 'ūd.

Photo: Rodolphe Hammadi.

- 14 Ces relations restent des plus complexes: elles ont été souvent signalées à l'attention et portées au grand jour. En règle générale, on y a vu une dérivation de la technique psalmodiée du Coran, considérée comme la source première de toute réflexion, non

musicale, vers le chanté et par conséquent vers la musique. De la psalmodie, qui est non-musique et considérée comme telle, est donc issue la musique: cette règle peut également se vérifier dans l'enseignement des tout petits, pour qui l'apprentissage des syllabes suit un énoncé qui se rattache bien plus au psalmodié qu'au chanté. Une chose est sûre: on n'apprend pas la lecture des syllabes au moyen du parler courant.

- 15 Parmi les nombreuses et diverses réactions observées dans le courant de ce siècle, et en Egypte plus particulièrement, il y a lieu de noter que, déjà en 1906, la revue *Muqataf*, sous la signature du Shaykh Muḥammad al-Ḥanafī, demandait d'interdire l'enregistrement du Coran sur disque. Cet exemple peut être multiplié. La laïcisation de la musique en Egypte n'a jamais occulté sa référence à l'Islam. Les choses ne sont pourtant pas aussi limpides que la théorie le laisse voir, car la diffusion du Coran par le moyen de la psalmodie, sur le support du disque, puis sur celui de la cassette et enfin du disque compact a fait son chemin et est chose désormais acceptée de tous. Là aussi, un élargissement du champ est à constater, mais il ne prétend en aucun cas répondre à la question de savoir si la cantillation du Coran peut être assimilée à un art et, partant, à un art sacré. Néanmoins, sur ce point, il y aurait lieu de rappeler qu'en 1960 était publié à Hama en Syrie un petit ouvrage qui portait le titre révélateur de *Fann al-tartīl* (L'art de la cantillation) et dans lequel l'auteur ʿAbd Allah Tawfiq al-Ṣabbāgh, lui-même récitant, ancien élève de l'Université cairote d'al-Azhar, faisait ce saut révolutionnaire dans le choix d'un vocabulaire nouveau où il substituait à l'expression classique ʿilm al-tajwīd (science de la psalmodie) celle de *fann al-tartīl* (art de la cantillation). Bien que son manuel portât sur l'enseignement de la récitation modulée du texte sacré, l'auteur avait pris le soin de préciser le choix du terme de *fann* qui bouleversait les données dans ce contexte. C'est ainsi qu'il s'en est expliqué dans une note soulignant que le terme de *fann* avait été choisi « en raison de la plus célèbre façon de psalmodier et son plus sûr moyen » (1960: 21). Autrement dit, cet auteur entendait par *fann al-tartīl* (art de la cantillation) ce que les autres dénomment ʿilm al-tajwīd (science de la psalmodie), ce qui peut paraître plus logique dans la mesure où la notion de *fann*, si elle s'est imposée dans l'acception de la musique, ne l'est pas encore dans celle de la récitation coranique. Le concept d'al-Ṣabbāgh, qui à tous égards semblait nouveau, n'a pas fait d'émules dans ce sens⁷. Rappelons qu'en 1983 était publié au Caire un ouvrage qui semblait être une réponse à la norme à cette problématique et dont le titre devenait *Fann tarbiyat al-ṣawt wa-ʿilm al-tajwīd* (Art de l'éducation de la voix et science de la psalmodie). Les deux auteurs, ʿAṭīyyāt ʿAbd al-Khālīq Khalīl et Nāhid Aḥmad Hāfiz, qui dans le courant des pages donnaient la biographie des plus illustres récitants égyptiens de Coran, ne se privaient pas d'évoquer leur art (*fann*). Mais le titre restait ambigu en voulant concilier deux mondes, celui du sacré et celui du profane. Un autre exemple dans ce sens est fourni par le journaliste égyptien Kamāl al-Najmī, ardent défenseur de la chose musicale et critique à la plume acerbe. Ce dernier, dans un ouvrage publié au Caire en 1968, qui a pour titre *Aṣwāt wa-alḥān ʿarabiyya* (Voix et mélodies arabes), consacre deux chapitres de son livre à deux célèbres récitants de Coran égyptiens, Shaykh Muḥammad Rifʿat et Muṣṭafā Ismāʿīl, dont il célèbre l'art. Il leur décerne le titre de *fannān*, c'est-à-dire d'artiste, et décrit leur style de récitation et l'émotion qui en découle, comme s'il s'agissait d'un véritable concert. Il y a donc une nette tendance affirmée à considérer la lecture du Coran comme une manifestation artistique⁸. Il faut cependant voir dans cette position un jugement de valeur émis par une personne qui ne ressortit pas du domaine religieux. En revanche, l'attitude de l'Irakien Shaykh Jalāl al-Ḥanafī, cité déjà au début de cette étude, prend une

toute autre dimension. Dans un petit opuscule récemment publié à Bagdad, al-Ḥanafī fait observer que tout au long de sa vie le Prophète Muḥammad, concernant la récitation coranique, n'a cessé d'émettre des jugements de valeur qui ne sont rien d'autre que des prises de position esthétiques. Par conséquent cet auteur ne craint en aucune façon de voir déjà dans la psalmodie du Coran la notion corollaire d'art (*jawānib fanniya*) (1989: 8) qui découle directement de l'attitude du Prophète. Qu'il y ait eu une propension à identifier la récitation coranique à un art sacré, est sans doute l'enjeu et le débat qui se déroule et continue de se développer au XX^e siècle avec des positions contradictoires, les unes ouvertes, les autres radicales, prônant le refus.

L'expression *ta'bir*

- 16 Dans son exposé cité plus haut, Chalfoun avait utilisé le terme de *ta'bir*, soit « expressivité musicale ». Il considérait que la qualité musicale était assujettie à son expression et que celle-ci était donc à verser aux critères du renouvellement de la pensée musicale. Sur ce plan, deux auteurs postérieurs, davantage des penseurs que des musiciens, vont reprendre à leur manière cet énoncé et le développer.
- 17 Le premier en date est le Syrien Michael Allawerdi (Mikhā'il Allah Wirdī). Dans son ouvrage publié à Damas en 1949 et intitulé *Falsafat al-mūsīqā al-sharqiyya* (Philosophie de la musique orientale), volumineux travail de théorie musicale, l'auteur consacre un très long chapitre à l'esthétique musicale (*al-jamāl al-mūsīqī*). La position d'Allawerdi est certainement comme pour beaucoup de ses prédécesseurs, calquée sur celle de l'Occident, mais l'interprétation qu'il en donne restera foncièrement arabe. Allawerdi estime que seule la qualité des sentiments (*shu'ūr*) est à même de relancer la création du vocal et de l'instrumental. La qualité du sentiment injecté permet d'élever la musique arabe de l'état dans lequel elle se trouve vers un pôle suprême. Allawerdi estime également que le sentiment n'a pas besoin pour, s'affirmer, de faire appel à la technique occidentale de l'harmonisation. Ses lettres de noblesse sont résolument arabes et la mélodie (*laḥn*) en est le fer de lance. Pour ce faire, il est urgent de composer de belles mélodies (1948: 262), mais pour y parvenir, il faut affiner la notion de *maqām*, (davantage perçu par son auteur comme une échelle), dresser un inventaire complet des *maqām* et en préciser, au moyen d'une unité de mesure infinitésimale, l'atome (*dharra*) (dont Allawerdi est l'inventeur), les différenciations subtiles afin d'englober par cette multiplicité la nature complexe des sentiments. En fait, Allawerdi adresse une critique non déguisée au tempérament égal, qu'il estime superficiel et qui est en train de gagner du terrain dans la pensée arabe, surtout égyptienne. Ce système artificiel s'avère indigne de promouvoir les sentiments. Il faut résolument se tourner vers des échelles naturelles.
- 18 Un autre compatriote d'Allawerdi, l'Alépin Tawfīq al-Sabbāgh (1950: 7) ira privilégier les sentiments (*ʿawāṭif*) qui, à ses yeux, deviennent la raison d'être de la musique, puisque ils l'ont élevée, et par ce fait même, ont hissé la position du musicien qui, de la place la plus basse dans la hiérarchie sociale où il était confiné, en devient subitement le porte-parole absolu. Cette expression *ʿāṭif* (sentiment), il faut le reconnaître, apparaît dans toute sa candeur vers 1950. Elle sera appliquée à un type de chanson qui portera désormais l'appellation de *ughniya ʿāṭifiyya* (chanson sentimentale), avec tous les dangers que comporte ce terme et les relents qu'il connote. Mais cette tendance, bien que pouvant être critiquée, ne saurait être évacuée des courants musicaux qu'a traversés ces dernières décennies la musique arabe, en particulier au Proche-Orient. La notion d'esthétique et de

beau a certes réveillé l'idée de sentiment qui avait vraisemblablement été soumise à des contraintes de tout ordre et par là avait été canalisée et avait pu être mise en léthargie.

Vers un romantisme

- 19 En tablant résolument sur la notion de sentiment, en le déclarant primordial, problème assurément dérivé d'une conception occidentale mais adapté à la conjoncture arabe, Allawerdi ne fait qu'annoncer un courant qui semble s'être manifesté ces dernières années et qu'on voit se développer au Proche-Orient, plus particulièrement au Liban: une propension de plus en plus poussée vers un romantisme résultant de l'esthétique musicale arabe basée sur le primat du sentiment. Si cette école, encore à ses premiers balbutiements, était appelée à se développer, la nature de la musique arabe s'en trouverait bouleversée. En inoculant l'esprit du romantisme, on ferait rapidement appel à son opposé, celui de classicisme. On peut donc estimer que, sur ce point, il y aurait développement, simultané et contraire à l'évolution de la musique occidentale, d'un courant romantique venant coexister et se juxtaposer au courant classique, dans la mesure où l'on reste toujours dans une tradition qui prône l'oralité bien que faisant appel de plus en plus à la notion de l'écrit.
- 20 Une autre démarche originale est celle soutenue par le philosophe égyptien Fu'ād Zakariyyā dans un petit ouvrage publié au Caire en 1956, *al-Ta'bīr al-mūsīqī* (L'expressivité musicale). L'auteur y constate que la musique arabe essentiellement vocale est handicapée par le fardeau du verbe qui en neutralise la portée expressive. Le rôle de la musique arabe est traditionnellement de délivrer un message poétique commenté et embelli par la présence du son. L'expression se trouve donc ramenée au niveau du texte et ne saurait prétendre émaner d'une nature strictement sonore. Il devient donc urgent de développer une musique instrumentale qui, aux yeux de l'auteur, est le seul critère possible pour atteindre la plénitude de l'expressivité (1956: 64). La position soutenue par Fu'ād Zakariyyā n'est pas restée lettre morte et n'a fait qu'anticiper la trajectoire amorcée à partir des années soixante vers le développement d'une musique instrumentale qui s'opère désormais dans le monde arabe⁹. A cet effet, il faut entériner l'existence de l'instrumental qui, en aucune façon, ne vient mettre en péril le parcours vocal. Désormais deux domaines coexistent: le premier traditionnel, le second contemporain, créé dans un souci de valoriser une forme nouvelle d'expressivité. De plus en plus, et en plus des formes instrumentales héritées de l'Empire Ottoman, il s'est créé un répertoire nouveau qui a pour principe d'interpréter instrumentalement des pièces à l'origine vocale. On le constate par exemple en Algérie avec l'expérience de Merzak Boudjemia (1933-198?), qui n'a pas craint d'orchestrer la musique arabo-andalouse. En définitive, seul l'instrumental permettra d'atteindre la plénitude de l'expressivité et en rendra compte.

L'opposition Orient Occident

- 21 Il est certain que les prises de position esthétiques telles qu'on les voit se manifester dans la réflexion contemporaine ne se sont réalisées que par la présence du modèle occidental. Parmi les nombreux tenants d'un rapprochement avec l'Occident, sur le plan de l'expressivité et de la sensibilité, il faut signaler ici les écrits de l'Égyptien Hussayn Fawzi (Ḥusayn Fawzī), grand défenseur de la musique symphonique. Ce dernier résume en partie toutes les opinions lorsqu'il affirme avec véhémence que la musique arabe se débat

dans une situation d'infériorité par rapport à la musique occidentale. Point de vue contestable, assurément, dans la mesure où les règles de départ ne sont pas les mêmes et où, à cette époque en Egypte, la question de la relativité des cultures musicales n'est pas opérante. Fawzi est également obsédé par l'idée d'universalisme, qui est une des préoccupations majeures de son époque¹⁰. Une réponse implicite lui a été antérieurement fournie. Elle servira de conclusion. Elle émane de la plume de May Ziadeh (May Ziyādi) (1886-1942). Cette femme de lettres, essayiste de grand talent, née à Nazareth de parents libanais, ayant accompli sa carrière en Egypte puis au Liban, est l'auteur de quelques pages sur la musique rédigées en 1924 qui ont pour titre « *Fī 'ālam al-alḥān* » (Dans l'univers des mélodies). Elles font partie d'un recueil de plus vaste ambition sur divers sujets. L'auteur commence par développer les arguments portés à l'encontre de la musique arabe par l'Occident: absence d'idées, de description, d'images réalistes. Mais l'essayiste s'interroge aussitôt: « Avons-nous besoin de tout cela? » (1982: I-488). « Nous souhaitons, dit-elle plus loin, à notre musique orientale de rester purement orientale et de refléter par le moyen de ses modes profonds et tristes (*bi-anḡhāmihā al-'amīqā al-ḡazīna*) les secrets du cœur (*khafāyā al-qalb*) ». Elle conclut au bout de quelques pages: « Entre les musiques occidentale et orientale, il existe une différence de marque... celle-ci est science et exprime dans ses compositions et sa marque le combat entre les sentiments (*'awāṭif*) et l'intelligence (*dhakā'*), celle-là est douleur, plainte et gémississement » (1982: I-495). Au yeux de l'essayiste, cette expression douloureuse ne saurait lui être ôtée, encore moins intellectualisée: elle fait partie de sa nature profonde et intangible dans la mesure où, historiquement tel qu'il est apparu en Orient, le chant s'exprime spontanément sous l'aspect de plainte, comme en témoignent à maints égards toutes les civilisations de l'antiquité appelées à se succéder: elles n'ont cessé de mettre l'accent sur la condition tragique de l'individu.

BIBLIOGRAPHIE

ALLAWERDI Michael [Allah Wirdī, Mikhā'il], 1948, *Falsafat al-mūsīqā al-sharqīyya* [Philosophie de la musique orientale]. Damas: Maṭba'at Ibn Zaydūn. 608 pp.

CHALFOUN Alexandre [Shalfūn Iskandar], 1921, « al-Ḥukuma wa-ta'lim al-mūsīqā » [Le gouvernement et l'enseignement de la musique]. *Rawḍat al-balābil* 1/2: 2-6.

CHALFOUN Alexandre [Shalfūn Iskandar], 1922, *al-Mūsīqā al-miṣriyya taqrīr 'an ḡalatihā fī sanat 1922* [La musique égyptienne, rapport sur son état en 1922]. Le Caire. 48 p.

CHALFOUN Alexandre [Shalfūn Iskandar], 1924, « al-'Aṣr al-ḡalī wa-maraḡ al-taqātīq (wa-sabab intishāruh) » [L'époque actuelle et la maladie des taqātīq (et les causes de cette expansion) » *Rawḍat al-balābil* 1/5: 7-11.

DARWISH Muḡammad, 1901, *Kitāb ṣafā' al-awḡāt fī 'ilm al-naghāmāt* [Livre des purs moments de la connaissance des modes]. Le Caire: Maṭba'at al-Tawfiq. 128 p.

DHAKIR BEY Muḡammad

[1895] *al-Rawḍat al-bahiyya fī awzān al-alḥān al-mūsīqiyya* [Le jardin des joies dans les rythmes des mélodies musicales]. Le Caire (s.d.). 24 p.

al-ḤANAFI al-Shaykh Jalāl, 1989, *Muqaddima fī al-mūsīqā al-ʿarabiyya* [Introduction à la musique arabe]. Bagdad: Dār al-Ḥurriyya lil-Ṭabʿ (1409h / 1989). 48 p.

al-JUNDI ʿUthmān Ibn Muḥammad, 1895, *Risalat rawḍ al-masarrāt fī ʿilm al-naghamāt* [La lettre du bosquet de joie dans la connaissance des modes]. Le Caire: Maṭbaʿat al-ʿUmumiyya. 101 p.

KHALIL ʿAṭiyyāt ʿAbd al-Khāliq & ḤAFIZ Nāhid Aḥmad, 1983, *Fann tarbiyat al-ṣawt wa-ʿilm al-tajwīd* [Art de l'éducation de la voix et science de la psalmodie]. Le Caire: Maktabat al-Anjlū al-Misriyya. 209 p.

al-KHULAI Kāmil, 1905, *Kitāb al-mūsīqā al-sharqī* [Livres de la musique orientale]. Le Caire: Maṭbaʿat al-Taḡaddum. 200 p.

al-NAJMI Kamāl, 1968, *Aswāt wa-alḥān ʿarabiyya* [Voix et mélodies arabes]. Le Caire: Dār al-Hilāl. 177 p.

al-NABULUSI ʿAbd al-Ghanī, 1884, *Idāḥ al-dalālāt fī samāʿ al-alāt* [Clarification des preuves concernant l'audition des instruments de musique]. Damas: Maṭbaʿat al-Ḥifniyya (1302h/1884). 44 p.

al-NABULUSI ʿAbd al-Ghanī, s.d., *Tafsīr al-aḥlām* [Explication des rêves]. Damas: Dār al-Ḥikma lil-Ṭibāʿa wa-al-Nashr (2 vols en un).

al-QADI Muḥammad Yūnis, 1926, « al-Aghānī al-muwashshaḥāt, al-mawāliyyā, al-adwār, al-taqāṭīq tasmiyat al-taqṭūqa » [Les formes chantées muwashshaḥāt, mawwāl-s, adwār, taqāṭīq, du nom de la taqṭūqa], *al-Masraḥ* 20: 9-10.

al-SABBAGH ʿAbd Allah Tawfiq, 1960, *Fann al-tartīl* [L'art de la cantillation]. Hama: Maṭbaʿat Ufsit al-Ghazālī (1380h / 1960). 63 p.

al-SABBAGH Tawfiq, 1950, *al-Dalīl al-mūsīqī al-ʿām* [Guide général de la musique]. Alep: Maṭbaʿat al-Iḥsān. 200 p.

SHIHAB al-DIN Ismāʿīl, 1856, *Safīnat al-Mulk wa-nafīsāt al-fulk* [Le vaisseau royal et le somptueux navire]. Le Caire: Imprimerie Būlāq. 488 p.

ZAKARIYYA Fuʿād, 1956, *al-Taʿbīr al-mūsīqī* [L'expression musicale]. Le Caire: Maktabat Miṣr. 101 p.

ZIADEH May [Ziādiḥ May], 1982, *al-Muʿalafāt al-kāmilat* [Œuvres complètes]. Beyrouth: Muʿassasat Nawfal. 2 vols.

NOTES

1. Il existe à notre connaissance quatre éditions du texte d'al-Nābulusī. Les bibliographes égyptiens en citent une cinquième publiée en Inde à Lucknow qu'il n'est pas possible de vérifier.
2. Toutes les traductions sont nôtres.
3. Cet exposé reprend des idées développées dans notre ouvrage en préparation: « La musique arabe entre l'oral et l'écrit ».
4. Auparavant, le terme de *fann* apparaît sous l'expression « *funūn musīqiyya* » dans un ouvrage turc publié au Caire en 1855 par Nāziri Ghardūn et intitulé *Mukhtaṣar risāla dar mūsīqī* (Abrégé d'un traité sur la musique), qui semble être une adaptation en turc osmanli d'un texte préalablement rédigé en français. La présence du terme « art » est sans doute à imputer à une

influence étrangère: d'abord la personnalité de l'auteur, officier turc, de son nom Nāziri Ghardūn, ensuite à celle de l'ouvrage de rudiments de musique en langue française qui sert de modèle et permet pour la première fois d'éditer en Egypte et dans le monde arabe un livre de ce genre qui porte sur la théorie élémentaire et le solfège. Par conséquent le concept d'art (*fann*) a pu prendre pied en Egypte par le biais d'une influence occidentale via l'Empire Ottoman.

5. On note également la présence du terme d'art (*fann*) pour désigner des formes populaires chantées du Sud irakien. Ce concept s'est étendu au Koweït où il a tendance à englober désormais le patrimoine musical dans sa totalité. On dira par exemple *fann al-baḥr* (art de la mer, pour les chants des pêcheurs de perles). Quoiqu'il en soit, dans l'état actuel des choses, il est impossible de déterminer si l'utilisation du terme de *fann* dans un milieu où l'oralité l'emporte est un phénomène récent ou ancien, tout en rappelant que l'acception *fann* en tant que phénomène artistique dans la langue arabe est néanmoins d'obédience nouvelle.

6. Pluriel de *taqtūqa*.

7. Il a été également publié à Alep en 1964 un ouvrage portant le titre de *Fann al-tajwīd* (L'art de la psalmodie) de ʿIzzat ʿUbayd al-Daʿās, qui reste l'un des rares recueils à associer le terme de *fann* à celui de récitation coranique.

8. Mais il faut sans doute y attribuer un état d'esprit d'ouverture qu'est la période 1960-1970. Ces années voient la publication au Caire de la fameuse *fatwa* du Shaykh Maḥmūd al-Shaltūt qui légitime l'audition de la musique sous toutes ses formes et du manuscrit de Ibn al-Qaysarānī, *Kitāb al-samāʿ* (Livre de l'audition), véritable défenseur de la musique sur le plan du canon de l'Islam. En revanche, entre 1988 et 1993, paraissent successivement en Egypte les traités demeurés jusqu'à ce jour à l'état de manuscrit de Ibn Qayyim al-Jawziyya, *Kashf al-ghitāʿ ʿan ḥukm samāʿ al-ghināʾ* (Dévoilement sur le jugement de l'écoute du chant), publié au Caire, et d'al-Qurtubī, *Kashf al-qināʿ ʿan ḥukm al-wajd wa-al-samāʿ* (Dévoilement sur le jugement de l'audition sacrée et profane), publié à Tanta. Ces pamphlets dénoncent violemment la musique et son activité.

9. Sur l'instrumental, voir Christian Poché: *Musique du monde arabe: écoute et découvertes*. Paris: IMA, 1994.

10. Il a en ce sens publié dans le quotidien libanais *Le Jour* « Comment atteindre l'universel », 18 décembre 1965.

RÉSUMÉS

Si la notion d'homme parfait domine les préoccupations esthétiques des auteurs arabes de la fin du XIX^e siècle, cette notion est dérivée du domaine ésotérique et alchimique. A partir du XX^e siècle il y a changement radical dans la perception arabe. Le mot *ʿilm* qui par le passé désignait la musique et sa connaissance de manière générale cède le pas à un autre concept: celui de *fann* (art). Il ressort néanmoins de la lecture des principaux auteurs qui l'ont utilisé que ce terme ne s'applique qu'à certaines formes musicales, mais en excluent d'autres comme la *taqtūqa*, très à la mode dans l'Egypte du premier quart du siècle. Il en va de même de la psalmodie coranique, qui soulève une question à part en raison de l'immense problématique qu'elle développe: celle du rapport entre musique et Islam. Il en résulte qu'à ce jour, le concept d'art n'a pas encore été totalement admis par les lecteurs de Coran, ou s'il l'a été dans certains cas, il s'est vu interprété de façon particulière. Enfin, autre trait pertinent: l'importance que prend dans les écrits la

notion de *taʿbīr* ou expressivité, et la notion de sentiment qui en découle. Le sentiment perçu comme un phénomène portant vers la recherche du beau permet de redorer le blason du musicien qui, dernier de par sa fonction sociale, se voit désormais investi d'une mission majeure.

The idea of Perfect Man governs the aesthetic concerns of Arab writers in the late nineteenth century. It derives from the realm of esoterics and alchemy. With the beginning of the twentieth century, this perception underwent radical change. The word *ʿilm* which used to refer generally to music and the knowledge of music was replaced by term *fann* (art). Closer reading of the main authors reveals, however, that the latter concept only applies to certain musical forms, while excluding others such as *taqtūqa* which was very popular in Egypt in the first decades of this century. The same applies to coranic psalmody which raises a different and vastly complicated issue, namely the relationship between music and Islam. Thus, to this day, readers of the Coran have yet to accept completely the notion of art; if they do indeed accept it, the concept has been interpreted in a peculiar fashion. Another relevant trait is the importance in the existing literature of the notion of *taʿabir* or expressiveness, and the related notion of sentiment. Through the latter, which is said to be fostering the search for beauty, it has become possible to boost the status of the musician who, often disregarded because of his role in society, now finds himself entrusted with a major undertaking.

AUTEUR

CHRISTIAN POCHÉ

Christian Poché est ethnomusicologue et musicologue. Après avoir été membre de l'Institut International d'Etudes Comparatives de la Musique de Berlin (depuis, Institut des Musiques traditionnelles) (entre 1970-74) où il fut appelé par Alain Daniélou afin de développer le secteur du Proche-Orient, il a également fait partie de l'Institut du Monde Arabe de Paris (1985-1991) où, entre autres, il a monté une base informatique de données sur la musique arabe. On lui doit aussi l'organisation, dans ce même Institut, du 11^e Congrès de l'Académie Arabe de Musique tenu en février 1989 et la publication (avec Bernard Moussali) d'une anthologie en deux disques compacts, des enregistrements du *Congrès de Musique arabe du Caire de 1932*. Il a collaboré aux dictionnaires Bordas, Grove, Oxford, Encyclopaedia Universalis, Larousse, et a rédigé des articles pour *Garland Encyclopedia of World Music* (en préparation) et le *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (en préparation). Il est présentement producteur à France Culture. Il est l'auteur d'un livre CD *Musique du monde arabe, écoute et découverte* (Paris, IMA, 1994) et a contribué à la rédaction des rubriques musicales du premier CD-ROM *Adib* (1994), consacré au monde arabe. Les Editions de disques OCORA l'ont également chargé de rédiger les notices d'accompagnement du coffret de 6 CD *Le monde des musiques traditionnelles* (1994), paru récemment.