

L'eau et le feu

Discours croisés de deux maîtres de musique

Water and Fire. At the crossroads of remarks made by two master musicians

Marc Loopuyt



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1574>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1998

Pagination : 107-124

ISBN : 2-8257-0639-6

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Marc Loopuyt, « L'eau et le feu », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 11 | 1998, mis en ligne le 07 janvier 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1574>

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Tous droits réservés

L'eau et le feu

Discours croisés de deux maîtres de musique

Water and Fire. At the crossroads of remarks made by two master musicians

Marc Loopuyt

- 1 Étant depuis plusieurs décades en quête sur le terrain des musiques traditionnelles, j'ai toujours été intrigué par une qualité d'être particulière qui émane souvent des grands maîtres. Dans quelle mesure cette « aura » résiste-t-elle à une fréquentation plus poussée et, surtout, est-ce qu'un entretien approfondi avec eux peut nous faire avancer dans la recherche des paradigmes de la tradition ?
- 2 Dans cette perspective, voici deux conversations avec des artistes unanimement considérés comme piliers de leur monde musical respectif.

Entretien avec Abdelkrim Raïs

- 3 Nous sommes à Fès, au printemps 1975. Depuis deux ans, le maître Abdelkrim Raïs a quitté sa maison traditionnelle de la médina pour un appartement dans la ville nouvelle. Notre entretien est ponctué par des hurlements de moteurs provenant du garage voisin. Les murs de la pièce sont nus ; seul un portrait du maître El-Brihi trône en bonne place. Face au poste de télévision, une banquette marocaine de style traditionnel avoisine une causeuse néo-romantique. Le *Hadj*¹ Abdelkrim porte sirouel, chemise blanche et babouches.

Maître Raïs, pouvez-vous nous citer les maîtres qui vous ont précédé dans la musique andalouse marocaine ?

La génération passée : d'abord El-Brihi de Fès, notre grand maître ; le *fqih*² Mohammed El-Mtiri, son principal disciple, et Omar Jaïdi.

Celui-là même qui avait travaillé avec le musicologue Chottin à Rabat ?

Oui. Il y a aussi Abdelkader Kourich et Hadj Otman Tazzi : ce sont ceux-là qui ont compté.

Fig. 1: Hadj Abdelkrim Raïs



Photo Dumontier, Maison des Cultures du Monde

Et aujourd'hui même ?

Oukili, qui a appris avec El-Brihi et Mtiri, et Temtamani, élève de tous les maîtres, un chercheur.

Vous avez évoqué les centres de Fès, de Rabat et de Tétouan ; que dire de la ville de Safi ?

Elle est aujourd'hui peu importante. Disons qu'il y a des amateurs et un chanteur de *bitain*³ appelé à un grand avenir : Bajdoub. Autrefois, du temps des juifs, c'était un centre remarquable.

Que représente pour vous la musique arabo-andalouse marocaine, le *'âla* ?

(Air étonné, puis sourire) C'est un océan, une chose immense et magnifique qu'il faut conserver, enregistrer et noter. Les étrangers lui attachent une grande importance et un profond respect. Mais les Marocains ne lui donnent pas toute la considération nécessaire.

Il faut que les personnes qui s'occuperont de l'enregistrement connaissent cette musique dans leur cœur. Oukili et Temtamani ont changé la tradition en voulant innover. La musique ancienne doit être préservée intacte. S'ils jouent des pièces de leur cru, ils doivent explicitement les démarquer des *nouba*⁴. La musique traditionnelle est riche. Il faut la pratiquer, c'est tout ce qu'il y a à faire... Il y a toute la nouveauté et toute la jeunesse imaginables dans la musique traditionnelle. Celui qui y ajoute un élément étranger n'a pas compris l'important. Ceux qui ont composé cette œuvre étaient des savants éclairés dans toutes les sciences : la médecine, l'astrologie, les mathématiques, la géométrie. Ils ont composé sur le modèle du cosmos : ils avaient une autre force.

(Il va chercher une épaisse chemise de cuir et l'ouvre à une page où a soigneusement été reproduit au stylo à bille le schéma traditionnel de l'Arbre des modes, qu'il me montre du doigt, sans l'ouvrir tout-à-fait) Il y a quatre parties, quatre saisons, quatre personnalités, quatre toniques : Ramal, Hsin, Maya et Dhil ; les autres modes en sont tous issus : ils sont secondaires. Il y a un effet pour chaque mode, il faut en tenir compte (Il lève les yeux au ciel et agite face à face ses mains ouvertes, comme pour saisir quelque chose de tangible) ... et il y a les heures auxquelles correspondent ces modes... et alors qui peut prétendre créer une œuvre partielle ?

Quelles sont les différentes musiques andalouses ?

En Algérie, c'est le *gharnati* (de Grenade), en Tunisie et en Libye, c'est le *mâlûf* ; au Maroc, les Français n'ont pas touché à la musique traditionnelle, contrairement aux Turcs, qui ont transformé la musique en Tunisie et en Algérie. Ziryab, qui venait de Bagdad, s'est d'abord arrêté à Tunis, puis à Tlemcen, puis au Maroc. Dans le *mâlûf*, il y a des modes orientaux qu'il n'y a pas dans le 'âla ; de même pour les rythmes : certains se trouvent chez nous et d'autres sont étrangers à la tradition arabe des palais d'Espagne.

On dit que le *mâlûf* est plus léger en raison de ses origines sévillanes.

En Tunisie, les paroles ont plus d'importance que la musique, plus que chez nous. En Algérie, la musique *gharnati* ressemble davantage à la nôtre de ce point de vue.

Etes-vous satisfait de cette distinction officielle faite par le Ministère de la culture : « musique universelle », musique arabe orientale et musique andalouse ?

Oui, oui, c'est bien... Ici, à Fès dans l'école de Dar Adil, on n'enseigne que la musique andalouse.

Mais est-ce que ça ne pose pas de problème pour l'enseignement de la musique andalouse ?

Pour les élèves, c'est chacun son goût. Au Maroc, nous n'avons pas encore d'éducation musicale dans les établissements scolaires. Les enfants ne grandissent pas dans une atmosphère musicale sérieuse comme en Europe. Nous avons eu une réunion au Ministère ; ils projettent de faire le nécessaire pour cela.

La musique andalouse n'est-elle pas négligée ?

Non, non. Les élèves choisissent selon leur goût.

Quelles influences la musique andalouse a-t-elle subies ?

Il y a le mode Rasd, apporté par les esclaves soudanais. Les grandes familles de Fès avaient un orchestre particulier de musique andalouse, composé d'esclaves noirs à qui on apprenait cet art. C'est ainsi qu'un mode soudanais a donné naissance à Rasd (Rasd al-'Abid). En Tunisie, ce mode s'appelait 'Abidi (esclave). Il y a Isbihan (nom déformé de la ville d'Esfahan) et 'Arq el-Ajam qui vient de Perse, et Hidjaz M'Cherqi qui vient d'Orient.

Quelle est la part proprement marocaine ?

Le mode Istihlal en relation avec le premier quartier de la lune. Créé par Hadj Allal El-Batla à Fès au temps des Saadiens, c'est un mode martial destiné à saluer un invité de marque.

Des influences populaires ?

Dans le Nord, la tradition du 'âla est mêlée à la musique populaire des montagnes, le *jebli* et le *toqtoqa jabalia*. Il y a aussi des violonistes formés à l'école du *melhûn*⁵, dont les *taqasîm*⁶ gardent le style populaire.

Le futur de la musique andalouse ?

Il faut que les élèves apprennent le solfège pour pouvoir noter la musique. Ce n'est qu'après qu'on pourra faire quelque chose de bien.

Si la musique andalouse était notée, un étranger pourrait-il l'apprendre sans venir au Maroc ?

L'important, c'est celui qui écrit. Il doit avoir appris le solfège et la musique traditionnelle.

Si El-Brihi avait écrit sa musique, auriez-vous pu devenir Abdelkrim Raïs sans le rencontrer ?

Cette science doit provenir de la bouche d'un maître. Les anciens avaient un proverbe à ce propos : « le poème vaut un petit *mouzoun* d'argent, la mélodie un gros *dirham* d'or ». Le texte peut se trouver dans une bibliothèque, mais la manière de rendre la mélodie est dans le cœur du maître. Celui qui sait la mélodie par le cœur possède une immense énergie. Tout s'apprend avec un maître, même le cambriolage !

Les jeunes musiciens sont-ils nombreux ? Y a-t-il de futurs maîtres ?

(*Il sourit*) Oui, ils sont très nombreux. (*Long silence*) Mais où sont-ils ? (*Il rit*) Si vous questionnez les hommes, aucun ne pourra vous répondre. Ils chantent et jouent sans savoir. Ils confondent les modes. Tout s'appauvrit ; ils exécutent, mais ils ne cherchent rien. Autrefois, dans les grandes maisons pendant les fêtes, on n'admettait pas les jeunes musiciens auprès des femmes, seulement des barbes blanches... (*Il rit*)

Les musiciens de 'âla seront-ils toujours demandés pour les fêtes de mariage, de circoncision et d'autres fêtes ?

Pour l'instant, il y a du travail, surtout en été. Pour l'avenir, on ne sait pas.

Et les amateurs ?

Ils sont en augmentation ; c'est bon signe !

Entretien avec Alem Kassimov

- 4 1991 : je suis à Bakou comme conseiller musical avec Jean-Luc Larguier, producteur européen de musiques traditionnelles. Alem Kassimov commence à être connu en Occident, et nous lui apportons la perspective d'une nouvelle tournée. Il nous accueille chez lui, au pied de la montagne, dans sa maison entourée d'un grand verger : soirée chaleureuse, délices, *muqam*⁷ et échanges musicaux. La conversation a lieu le lendemain au restaurant, en présence d'un fonctionnaire du Ministère de la culture.

Fig. 2: Alem Kassimov

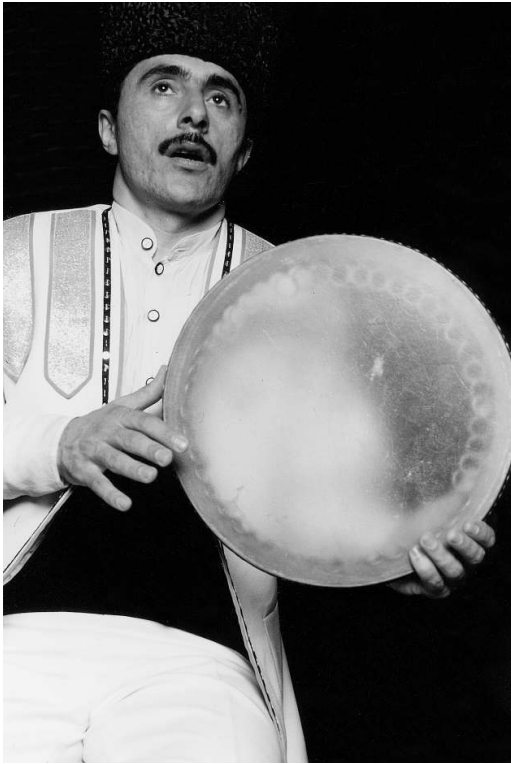


Photo Dumontier, Maison des Cultures du Monde

Pouvez-vous nous parler de votre itinéraire artistique ?

Je chante depuis mon enfance, bien qu'il n'y ait pas eu de musiciens dans mon entourage immédiat. Mon père m'avait fabriqué un *dab*⁸ car lui et mon grand-père étaient des amateurs éclairés de musique, et ils avaient compris que j'avais des dons. Jusqu'en 1978, j'ai chanté spontanément le répertoire léger pendant les noces (*toy*). Alors j'ai pu entrer dans l'école de Hassef Zemâli auprès du maître Aghan Abdullahiev. J'ai aussi fréquenté son propre maître Norman Aliev, dont je suis en quelque sorte devenu le petit-fils adoptif. J'ai également travaillé avec Husseyinov.

Quelle était la méthode de travail ?

Chacun de ces maîtres avait la sienne. En tout cas, moi, j'arrivais toujours le premier au cours. Il y a trois phases : le maître joue la séquence sur le *târ*⁹, puis il la chante, et enfin l'élève chante. Pendant qu'un élève pratique ainsi, les autres écoutent.

La méthode est-elle la même pour l'instrument que pour le chant ?

Pour le chant, l'élève doit arriver avec l'esprit vierge ; pour l'instrument, ça n'est pas la même chose.

Est-ce que le travail d'école suffit ?

Il faut étudier de toutes ses forces à l'école ; mais il y a aussi les rencontres. J'ai connu Seyed Chuchonsky, Yavar Kalentarle, Mechade Vasariev et Chatile Alaskar. J'ai aussi écouté attentivement les vieux disques 78 tours, qui sont très importants.

Et la part personnelle ?

Certains chanteurs imitent scrupuleusement leurs maîtres, d'autres s'efforcent de créer autre chose à partir de l'acquis. Ils « recuisent » le *muqam*. Parfois spontanément, je

redonne quelque chose que j'ai écouté, mais presque à mon insu. C'est important, il faut que le musicien soit cuit...

Avez-vous des disciples ?

Si je rencontrais le disciple disposé à vraiment apprendre, je lui donnerais tout. Sinon, je me sens plutôt paresseux pour enseigner. Pour l'instant, je me produis sur scène. Quand ce sera le moment, j'enseignerai.

Pouvez-vous nous parler de vos concerts ?

Il n'y a pas dans mon pays la coutume d'organiser de nombreux concerts comme chez vous en Occident. Il n'y aurait pas de quoi gagner sa vie. Un chanteur peut gagner de l'argent à l'occasion de mariages (*toy*). C'est là que j'ai commencé à me produire quand j'avais sept ans. C'est épuisant et, depuis deux ans, on ne m'y voit plus.

Comment se déroule la performance musicale ?

Il faut chanter pendant des heures. Il m'est arrivé de chanter seize *dastgah*¹⁰ à un seul mariage ! Vous terminez le développement complet d'un mode, et alors un nouvel invité important qui vient juste d'arriver l'aime beaucoup : il vous faut alors le rechanter en entier ! C'est épuisant !

Est-ce que ça n'est pas aussi un lieu de formation ?

Bien sûr, c'est important. J'y ai été introduit par le joueur de *târ* Hadj Mamadou qui a aussi été un de mes maîtres dans ce cadre. Depuis sa mort, je suis orphelin. Bayram Mansurov m'a aussi montré pratiquement tous les détails du *muqam* dans ce cadre. A l'âge de quarante-cinq ans, j'ai décidé de créer mon propre trio avec les frères Mansurov. Ils sont plus jeunes que moi et très avancés pour leur âge.

Combien de temps faut-il pour maîtriser le *muqam* ?

A un jeune qui croyait bien chanter, les maîtres ont répondu : « A quarante-cinq ans, tu commenceras tout juste à chanter ! »

Quelle est cette énergie particulière au chant d'Azerbaïdjan ?

Quand on chante, on joue aussi le *daf* ; il y a une part d'énergie pour le chant, et une part pour le tambourin. On écoute le *târ* et le *kamantché*¹¹, et cette énergie monte. C'est un feu qui fait souffrir et qui fait chanter ainsi ; il brûle la poitrine, mais on ne peut pas l'arrêter, alors même que la douleur augmente. Quelquefois, il vient même si je chante tout seul, dans la montagne. D'ailleurs, le *muqam* vient de Chouchi, dans le Karabagh. Après avoir chanté pour les autres, je suis épuisé ; je dois me retirer dans la nature pour récupérer mon énergie. Ce feu, c'est un mystère : on ne peut pas tout expliquer... (*Long silence ; il paraît très ému et des larmes coulent de ses yeux*)

Azerbaïdjan, c'est le pays du feu. N'est-ce pas l'explication ?

Cela ne dépend pas du pays. J'ai entendu une noire américaine qui avait ce feu, et aussi une Française, avec une voix toute voilée.

Y a-t-il une relation entre votre musique et le soufisme ?

Je préfère ne pas pratiquer la religion. Si l'homme veut prier ou demander quelque chose, il peut le faire en chantant le *muqam*. Si on met l'homme dans la nature vierge, il chantera de toute façon ; il aura sa religion. Quand ma musique est comprise, je suis heureux ; sinon, c'est le désespoir. Pour la musique, il faut se sacrifier, comme pour l'amour, comme pour la nourriture. On ne peut pas se contenter d'être un nabab.

Juxtaposition

Considérant deux maîtres de musique traditionnelle vivant à près de cinq mille kilomètres l'un de l'autre, quelles pourraient être les raisons de comparer leurs attitudes et leurs conceptions si ce n'est que de mieux cerner les paradigmes de la tradition musicale ?

Le premier, Abdelkrim Raïs, représente la musique arabo-andalouse de Fès et il avait environ 65 ans au moment de l'entretien (1975) ; le second, Alem Kassimov, représente le *muqam* d'Azerbaïdjan et il avait environ 50 ans en 1991. Tous deux sont des maîtres reconnus de musiques du monde musulman : l'un dans le cadre homogène de l'islam sunnite, au cœur de l'une de ses dernières monarchies, l'autre dans un cadre plus complexe, celui d'un islam chiite auto-censuré au moment de la fin annoncée de l'URSS.

Sur le plan de la civilisation, nous avons donc affaire à deux représentants extrêmes de la sensibilité artistique musulmane : l'un de l'Occident, avec comme références la langue arabe et l'Andalousie, l'autre de l'Orient, avec la langue turque, le Caucase et le voisinage de la culture persane.

L'entretien avec Raïs s'est déroulé en 1975 et il m'avait été demandé par le World of Islam Festival de Londres. J'étais depuis trois ans élève de l'École de musique arabo-andalouse qu'il dirigeait à Fès ; le début de notre relation fut marqué d'une certaine distance jusqu'à ce que l'intérêt inhabituel qu'un Français pouvait porter à la musique arabo-andalouse ne fit plus de doute.

L'entretien avec Kassimov a eu lieu en 1991 à l'occasion d'un séjour à Bakou en vue d'une tournée en Europe ; l'artiste fut très attentif aux questions de celui qui était alors aussi le conseiller artistique de l'agence qui s'appropriait à l'engager.

J'ajouterai qu'entre les deux entretiens, pour l'informatique, le temps a joué, apportant un bon supplément d'expérience humaine et artistique dans le monde des musiques traditionnelles.

Nous voici donc dans le premier thème de comparaison concernant ces deux musiciens : celui du mode de discours et de l'attitude personnelle.

Abdelkrim Raïs est peu loquace, ses phrases sont mises en valeur par de longs et fréquents silences, durant lesquels ses yeux pétillent de malice. Ce style est très répandu parmi les notables de la ville de Fès, où la pratique du secret fait partie du quotidien : le fait que je n'entrevois qu'à peine le schéma de l'Arbre des modes (Loopuyt 1988 : 42 ; 1995 : 145) est une façon de me dire : « Certes il est connu, mais je vous le cache car l'interprétation que j'en ai est bien plus lumineuse, il faudra la mériter... » Donc, vieux réflexe de protection issu de l'ambiance des anciennes confréries. Notons en outre que cette attitude est également empruntée par de petits maîtres qui peuvent n'avoir que peu à cacher ! Il faut donc souvent multiplier les questions ou les reposer sous un autre angle pour obtenir une réponse plus ou moins satisfaisante.

A l'opposé, Alem Kassimov est bien plus explicite et, visiblement, c'est plus une question de style personnel que de circonstance. Le discours est plus chaleureux et l'artiste se laisse porter par sa passion là où Raïs tient à garder une maîtrise nécessairement plus froide de la situation. Ces deux attitudes évoquent les modes de déroulement respectifs des musiques en question : la *nouba* peut mettre des heures à se réchauffer, alors que l'élément feu est tout de suite présent dans le *muqam*. Raïs finit

quand même par se dégeler dans l'entretien, mais cela se manifeste par une ironie qui, tout en réchauffant l'atmosphère, garde toujours une pointe de froideur puisqu'elle s'exerce au détriment de quelqu'un. A l'opposé, Kassimov, emporté par l'inspiration du discours, finit par verser des larmes.

Ceci dit, tous deux font à l'occasion preuve d'une sage prudence, en particulier par rapport à l'autorité : Kassimov sur le thème de la pratique religieuse, même si la fin du communisme est proche et qu'on fait à Bakou des projets de travaux pour que certains sièges administratifs soient rendus à leur ancienne fonction de mosquées ; Raïs à propos de l'écriture musicale car c'est le grand mot d'ordre du Ministère de la culture à Rabat, et l'École de Dar Adil a déjà reçu la visite d'un expert égyptien en musique occidentale. Après avoir noté un air joué par un membre respectable de l'orchestre de Raïs, celui-ci avait alors violemment déchiré la feuille car l'air n'était pas joué à l'identique la seconde fois ! Bel exemple de l'adhésion à la philosophie traditionnelle de la variation !

Pour ce qui est de la recherche des connaissances musicales, Kassimov paraît presque boulimique par rapport à Raïs. Il précise qu'enfant, il était toujours le premier au cours et énonce toute une liste de maîtres, ce qui révèle un souci de perfectionnement incessant. Raïs se pose davantage comme quelqu'un qui a reçu le capital complet d'un seul maître. Symboliquement, il joue sur l'ancien *rabâb* de son maître El-Brihi, il en porte l'emblème exclusif au vu et au su de tous. Par ailleurs, il évoque bien la notion de recherche, mais à propos de Temtamani, qui n'est pas un maître de l'école de Fès. Néanmoins, nous savons que le compagnonnage dans un orchestre, même à Fès, est une étape nécessaire de la formation et que c'est éventuellement l'occasion d'apprendre de musiciens du même âge, voire même de plus jeunes. Quoi qu'il en soit, Raïs insiste sur une image monolithique de la transmission et se drape dans une certaine majesté formelle. Tous deux conviennent en tout cas du fait que la maturité vient tard : pour Kassimov, quelque chose commence à 45 ans ; quant à Raïs, il parle ironiquement de « barbes blanches ».

En ce qui concerne la musique légère ou populaire, Kassimov ne se cache pas de l'avoir pratiquée dans sa jeunesse, alors que Raïs dénonce ceux du Nord qui mélangent l'andalou et le populaire. Si nous décryptons, il vise la tradition de Tétouan et le maître Shaqara, par ailleurs génial dans son genre, qui a réintroduit les modes andalous dans le populaire du Nord marocain.

Nous avons nous-même une fois entendu Raïs et son orchestre en situation de fête, flirtant avec le populaire alors que les invités insistaient pour danser et qu'après le fameux *khamisa* ou *khamsin* (danse binaire, hors *nouba*), le rythme andalou *qoddam* à 3/4 s'est transformé sans ambiguïté en rythme populaire *cha'abi* à 6/8.

Pour Platon et Ibn Khaldoun, un critère d'équilibre d'une civilisation réside en une bonne communication entre la musique populaire et la musique savante. Certes, aujourd'hui, la *nouba* et le *muqam* se jouent le plus souvent lors des mariages ; mais l'attitude de Raïs témoigne de l'origine aristocratique de la *nouba* dans les palais d'Andalousie, puis du Maghreb où elle reste l'apanage d'une certaine bourgeoisie. En ce sens, l'art de Kassimov ou de Shaqara serait plus conforme à la tradition antique, et celui de Raïs plus formaliste.

Cette différence d'attitude globale entre les deux maîtres évoque un paradigme important de la tradition musicale : la notion de legs du passé qui doit normalement se cristalliser en une prestation artistique hors du temps. Dans la *nouba*, la branche horizontale de cette croix qui peut symboliser l'héritage semble souvent davantage mise en valeur que la verticale (l'inspiration, la performance musicale, la liberté). Précisément, la porte de la composition est fermée depuis le XVIII^e siècle dans l'andalou marocain, et celle de la variation spontanée sera menacée si la transmission écrite gagne trop de terrain. Dans le *muqam*, des maîtres comme Alem Kassimov savent que la notation peut être utile, mais certes pas pour apprendre le style. Abdelkrim Raïs est donc très ou trop diplomate devant la vague d'occidentalisation qui voudrait réformer la transmission.

Dans la position des deux maîtres, la mémoire du musicien joue un rôle déterminant, mais la liberté n'est pas envisagée de la même manière. Dans les deux cas, il doit y avoir une sorte de saturation de l'âme musicale en matière de motifs modaux. Le résultat en sera pour Raïs une restitution impeccable des structures, avec des variations de motifs et des échappées vocales aiguës qui sont strictement interdites pendant l'apprentissage ; donc une liberté très canalisée, le grand génie créatif se situant dans le passé (« peut-on improviser cela ? »). A l'opposé, pour Kassimov et dans le *muqam* en général, le but de l'érudition est le jaillissement de ce feu qui est une liberté irrépressible et qui se manifeste par de fulgurantes séquences d'improvisation dont la musique andalouse est bien souvent dépourvue.

Notre thème de comparaison suivant sera celui de la modernité, apparente ou réelle. Comme la majorité des Marocains de sa génération, Abdelkrim Raïs porte l'habit traditionnel qui confère une prestance certaine en ralentissant les mouvements et en voilant certaines postures relâchées. Hors de scène, Alem Kassimov est le plus souvent vêtu d'un costume à l'occidentale, mais coiffé d'une toque d'astrakan et drapé de grandes écharpes qui protègent en même temps sa gorge. Certes l'habit ne suffit pas à faire le moine, mais il y contribue certainement. Ceci dit, le port de Kassimov est très vertical et très digne, et il revêt le costume traditionnel caucasien en concert, lequel est bien plus ajusté que les anciens drapés maghrébins. Pratiquement toutes les photos du maître El-Brihi nous le montrent revêtu de l'ancien burnous recouvrant la djellabah, alors que les plus jeunes de son entourage, dont Raïs lui-même, ne portent que la djellabah. Ainsi donc, le Marocain et le Turc ont tous deux fait un pas vers la modernité sur le plan vestimentaire, mais conservent l'apparence digne de l'homme traditionnel.

Quant à l'habitat, Raïs venait de quitter son ancienne maison à cour intérieure de la médina pour un appartement dans un immeuble en béton armé. Ce faisant, il s'approchait de son imprimerie en ville moderne et imitait nombre de notables de Fès. Ceci dit, comme chez de nombreux Marocains, l'occupation de l'endroit relevait encore bien du mode traditionnel : salon immédiatement en entrant avec banquette et tapis de Fès, et appartement privé bien à l'abri des regards : notion d'enceinte privée et de cercles concentriques d'accès restreint.

Kassimov habitait en dehors de Bakou, au pied de la montagne, dans une demeure rurale : une grande enceinte carrée flanquée de murs avec habitation à un angle, potager et verger au centre, et toilettes dans l'angle opposé, à plus de cent mètres (y compris par temps de neige ou de pluie). Même notion de privé et de semi-public, même combinaison d'éléments traditionnels et modernes dans la maison. La maîtresse

de maison est apparue pendant la séance de présentation et également en fin de soirée, pendant la prestation musicale au cours de laquelle j'ai accompagné sa fille. Il serait peut-être vain et déplacé de trop épiloguer sur ce thème de l'habitat, mais il est clair qu'à des degrés comparables, les deux maîtres prennent sérieusement en compte la notion traditionnelle d'*adab* : vie privée, bonnes manières, dignité, convenances.

Quand le thème de la modernité rencontre celui de la transmission, apparaît nécessairement celui de l'écriture. Les entretiens montrent que le fond des deux pensées est bien le même, à savoir que c'est le bouche à oreille qui est le garant du flux traditionnel. Kassimov l'exprime en disant qu'il est le fils ou le petit-fils de tel maître ; c'est donc en termes de parenté qu'il évoque cette intimité nécessaire que l'écriture et la distanciation ne sauraient donner.

Raïs est d'abord plus nuancé en raison de sa position de directeur d'établissement régi par un ministère moderniste ; mais il finit par révéler sa conviction profonde en parlant de connaître « par le cœur ». Quand il évoque le maître ès cambriolages, il y a peut-être l'allusion à une marginalité présente ou future de la vraie tradition. Un autre jour, il m'avait d'ailleurs conté une anecdote qui relatait qu'autrefois, un maître de musique andalouse avait pu contredire le sultan en public sur le terrain de la musique sans être inquiété... Le cambriolage, c'est peut-être aussi le rapt de la tradition par ceux qui, écrivant et sachant lire la musique, croient la tenir, voire la détenir. C'est assez poignant car la position du maître du *'âla marocain* en 1975 est complexe : d'un côté, l'origine occidentale du solfège l'impressionne, de l'autre il a des raisons légitimes de le contester ; mais peut-être n'est-il plus en position d'argumenter sur ce thème comme Thamus, roi d'Égypte, qui répond à Teuth dans le *Phèdre* de Platon : « L'écriture produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire. [...] C'est du dehors et non plus du fond d'eux-mêmes qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs et ce que tu vas procurer à tes disciples, c'est la présomption de la science, non la science elle-même »¹².

Aujourd'hui, Mohammed Briouel, le successeur d'Abdelkrim Raïs à la tête du Conservatoire de Fès, est partisan de l'écriture et professeur de solfège. Chez lui, le violoncelle remplace le plus souvent le *rabâb*. Quand Raïs parle avec nostalgie de la force des anciens, c'est aussi de détermination héroïque qu'il s'agit : contredire le sultan en musique, c'est être le sultan de la musique (sultanat signifie tout simplement « pouvoir »). Dans le même ordre d'idée, Kassimov déclare ne pouvoir se satisfaire d'être nabab : on peut supposer qu'il fait allusion à la nécessité de l'héroïsme personnel face au succès et à la grandeur d'âme du maître face à l'aspirant.

Sous-jacent à ces dialogues et toujours dans le cadre de la modernité, nous évoquerons le thème de l'instrumentarium. Chez les Azeris, le chanteur joue le *daf* (tambour sur cadre), les autres instruments sont le *târ* (luth à long manche) et le *kamantché* (vièle à pique). Ces instruments sont quasi inchangés depuis le XVIIIe siècle, à part quelques cordes surnuméraires, et surtout, rien ne s'est adjoint au trio. Dans l'orchestre andalou, les proportions sonores ont beaucoup évolué avec la présence du violon depuis le XVIIIe siècle, puis du violoncelle, voire de la contrebasse. Le *rabâb* qui menait effectivement l'orchestre se retrouve de plus en plus confiné au rôle de figuration et, depuis 1950, le boyau des cordes a été remplacé par l'acier ou le nylon, alors que l'ancien luth marocain à quatre chœurs a été remplacé par le luth oriental à six chœurs. Ainsi donc, c'est dans le pays le plus formellement traditionnel – le Maroc – que dans le

domaine de l'instrumentarium, la modernité a progressé le plus, alors qu'en Azerbaïdjan, les instruments ont parfaitement résisté à l'idéologie marxiste, – ce qui n'exclut pas qu'il y ait aussi des partisans du *muqam* à l'accordéon ou au piano, mais les écoles sont bien distinctes.

Face à l'occidentalisation, Raïs se défend bien en tant que maître-phare du style arabo-andalou en action, mais il ne prend pas d'initiative sur le plan de l'instrumentarium. A propos des cordes, il m'avait dit à une autre occasion : « Oui, le boyau sonne mieux, mais c'est l'époque, on ne peut pas lutter ! » Il croit aussi que tous les collégiens français connaissent l'écriture musicale. Lors d'un voyage en Italie, il avait entendu un orgue et m'avait relaté que cela avait été un moment inouï pour lui en raison du volume sonore de cet instrument, en même temps qu'un moment de forte nostalgie, puisque les Arabes l'avaient connu dans le passé, puis oublié depuis longtemps. A travers ces exemples apparaît la préoccupation d'un artiste officiel pour la musique en tant qu'emblème de puissance, et les critères quantitatifs n'en sont pas exclus : l'orchestre de Fès est passé de cinq à vingt instruments, dont douze violons, dans les grandes occasions.

à l'opposé, nous avons visité avec Alem Kassimov un magasin d'État de Bakou, immense et désespérément vide, à l'exception de l'arrivée inattendu d'un stock de bâtons ouatés pour les oreilles. Il fallut lui expliquer l'utilité de cette géniale invention. Lorsqu'il l'eut comprise, il éclata de rire et dit : « Les Occidentaux sont géniaux : deux cotons pour deux oreilles ! » Comme de juste, c'est dans le monde le plus industrialisé que les doutes sur la panacée moderne ont le plus de chance d'émerger. Bakou, ses derricks tordus, ses immenses flaques de pétrole et l'eau rouillée de ses robinets étaient alors, sous ce rapport, en meilleure place que Fès, ses fontaines et les jardins du Saïs.

La dernière séquence de notre étude comparative concerne la tradition. Comment ce thème s'éclaire-t-il à la lumière de ces entretiens ?

Une première approche, grammaticale, pourrait-on dire, se réfère à la religion musulmane formelle. Kassimov déclare ne pas la pratiquer, mais il évoque le sens du sacré qui s'impose dans la nature. Raïs est *hadj*, il a donc effectué le Grand Pèlerinage à la Mecque, et il se pose aussi en partisan de la pratique religieuse.

Si nous considérons maintenant le terme de tradition en fonction de son étymologie (*tradere*) – ce qui relie les hommes entre eux et à leur centre subtil, nous arrivons en islam au domaine du soufisme. Kassimov évoque la « cuisson » de l'artiste, qui est un thème soufi : l'homme ordinaire est cru ; l'invocation et les épreuves le cuiront pour qu'il s'approche de son Créateur. Le feu de la musique azéri semble naturellement lié à cette notion. Le sujet, l'ego de l'artiste peut s'y consumer. C'est le thème soufi de l'extinction (*al-fanâ*). En même temps, ce feu ne serait pas national – ni même proprement islamique – puisque le maître a rencontré une Américaine et une Française qui le possédaient dans leur style propre. Il signale ainsi que ce joyau intime du chant serait universel, ce qui est aussi un point de vue très soufi.

Plus loin, Kassimov est très explicite sur la notion du sacrifice qui clôt l'entretien comme si, arrivé au point culminant, il n'avait plus rien à ajouter. Il évoque le devoir du musicien (ne pas être un nabab), même si le succès lui sourit, ou d'autant plus ; ceci est implicite car nous étions à la veille d'une tournée importante qui n'était pas la première. De manière plus allusive, Raïs parle de la jeunesse et de la force liées à la musique traditionnelle. C'est le thème de la Fontaine de Jouvence, de la source de vie éternelle. On sait par ailleurs que les thèmes soufis de l'amour divin et de l'amour du

Prophète sont intrinsèques aux *nouba* Ramal Maya et Iraq el-'Ajam, ce que Raïs ne saurait ignorer. La force d'intention des anciens (*al-niyah*) à laquelle il fait allusion est aussi un thème soufi qui mesure la valeur spirituelle des actes.

Un autre thème abordé implicitement est celui de la *fitrah*, la « norme » primordiale dont la nature est un symbole. Kassimov y fait une allusion importante comme lieu de ressourcement et d'inspiration. Il peut y trouver le feu musical sans accompagnement d'instruments. Il y a les mêmes connotations quand il parle ailleurs de la haute montagne du Karabagh comme source du *muqam* : la notion de pureté primordiale de la source. Les Arméniens du *muqam* comme Yeghish Manoukian sont d'ailleurs unanimes quant au rôle du Karabagh en tant que source musicale. Quand Kassimov dit que le chanteur, plus que l'instrumentiste, doit arriver vierge à sa leçon, il évoque une disponibilité, un vide intérieur qui est d'autant plus marqué que le chanteur est lui-même l'instrument. Analogiquement, l'esprit doit être détaché, neutre et lisse comme la tablette d'argile fraîche pour l'écriture cunéiforme des Assyriens, ou immaculé comme la neige des hautes montagnes.

Raïs reste plus discret sur le recours à la nature ; mais le fameux schéma de l'Arbre des modes est aussi une lecture de l'homme et du cosmos, ainsi qu'un programme d'harmonie entre les deux. D'autre part, le célèbre ouvrage andalou des Ikhwân al-Safa' (Shiloah 1964-66) ne traite que du luth, des harmonies de la nature et de la musique des sphères que peuvent percevoir les initiés.

Un dernier point de comparaison révélateur est le choix des symboles employés dans le discours des deux maîtres : le feu et l'océan. Une première connotation de ces images éloquentes pourrait s'appliquer à la condition politique des maîtres. L'arabo-andalou marocain est l'emblème du palais de Rabat et il vit à ce titre depuis longtemps dans une ambiance de protection, un océan de tranquillité de principe, même si les musiciens ont souvent un second métier. A l'opposé, les détenteurs du *muqam* étaient depuis longtemps dans une délicate situation par rapport au régime : vigilance et adversité pour échapper au qualificatif de réactionnaires, à la régulation des rhapsodies d'État ou à la folklorisation. En d'autres termes, feu de l'action et du combat dont une issue est la consécration internationale.

Sur le plan plus général de la symbolique, Kassimov insiste sur le « feu dans la poitrine », qui évoque l'opération alchimique dans l'athanor ou l'histoire du Caucase, antique lieu de pèlerinage des Zoroastriens avec ses feux spontanés de naphte – Azerbaïdjan signifie « pays du feu ». Ce thème correspond certes immédiatement au style du *muqam* dans son enthousiasme ascendant, son aspect de jeunesse flagrante, voire quelquefois extravertie, son amour des fréquences aiguës et des ultrasons de ses cordes métalliques, qui provoquent même les oiseaux dans les arbres. Il y a un côté oiseau de feu, un côté Simorgh que doit équilibrer la neige de la haute montagne.

Par contre, Raïs évoque l'océan, sa majesté, son immensité horizontale et puissante face à laquelle on ne peut qu'espérer surnager, à moins de se mouvoir comme un poisson entre deux eaux. Le milieu est donc humide et les feux ne sauraient être que les éclairs de la tempête, somme toute rare, ou les feux de saint Elme en haut des grands mâts.

Peut-être que, par rapport à l'Arbre des modes, l'état de l'arabo-andalou de l'époque marque un excès de bile noire et de flegme et une déficience en bile jaune et en sang. Parlant de l'âme et de l'homme, Junayd disait que l'eau prend la couleur du récipient :

Caucase tout en altitude, Maroc andalou, Extrême-Occident de l'islam limité par l'océan : ces deux grandes traditions musicales ont aussi pris le caractère de leur propre réceptacle, comme en ont témoigné ces quelques paroles recueillies auprès des maîtres el-Hadj Abdelkrim Raïs et Alem Kassimov.

BIBLIOGRAPHIE

- AYDOUN Ahmed, 1992, *Musiques du Maroc*. Casablanca : Eddif.
- CHOTTIN Alexis, 1939, *Tableau de la musique marocaine*. Paris : Paul Geuthner.
- DURING Jean, 1988, *La musique traditionnelle de l'Azerbayjan et la science des muqams*. Baden-Baden & Bouxwiller : Valentin Koerner.
- GUETTAT Mahmoud, 1980, *La musique classique du Maghreb*. Paris : Sindbad.
- LOOPUYT Marc, 1988, L'enseignement de la musique arabo-andalouse à Fès. *Cahiers de musiques traditionnelles 1 : De bouche à oreille* : 39-45., 1995, Terrains et terreaux d'un musicien. *Cahiers de musiques traditionnelles 8 : Terrains* : 137-146.
- PLATON, 1964, *Phèdre*. Paris : Flammarion.
- SHILOAH Amnon, 1964-66, L'épître sur la musique des Ikhwân al-Safa'. Traduction annotée. *Revue des études islamiques* (Paris) 1964 : 125-162 / 1966 : 159-193.

Sélection discographique

- Abdelkrim Raïs, 1987, *Maroc. Musique classique andalou-maghrébine*. Orchestre de Fès, dirigé par Hajj Abdelkrim Raïs. 1 CD Ocora C 559016.
- Abdelkrim Raïs, 1989, *Anthologie « al-Âla »*. *Musique andaluci-marocaine. Nûbâ Gharîbat al-Husayn*. Orchestre àl-Brihi de Fès. Direction Haj Abdelkrim al-Raïs. Maison des cultures du monde, Paris / Royaume du Maroc - Ministère de la culture. 6 CD Inédit W 260010.
- Abdelkrim Raïs, 1991, *Musique andalouse du Maroc. Ensemble de Fès, dirigé par Abdelkrim Raïs*. 1 CD Deutsche Harmonia Mundi GD 77241.
- Abdelkrim Raïs, 1992a, *Anthologie « al-Âla »*. *Musique andaluci-marocaine. Nûbâ al-Îstihlâl*. Orchestre àl-Brihi de Fès. Direction Haj Abdelkrim al-Raïs. Maison des cultures du monde, Paris / Royaume du Maroc - Ministère de la culture. 7 CD Inédit W 260028.
- Abdelkrim Raïs, 1992b, *Anthologie « al-Âla »*. *Musique andaluci-marocaine. Nûbâ al-Hijâz al-Kebîr*. Orchestre àl-Brihi de Fès. Direction Haj Abdelkrim al-Raïs. Maison des cultures du monde, Paris / Royaume du Maroc - Ministère de la culture. 7 CD Inédit W 260031.
- Abdelkrim Raïs, 1992c, *Anthologie « al-Âla »*. *Musique andaluci-marocaine. Nûbâ al-Hijâz al-Msharqî*. Orchestre àl-Brihi de Fès. Direction Haj Abdelkrim al-Raïs. Maison des cultures du monde, Paris / Royaume du Maroc - Ministère de la culture. 5 CD Inédit W 260033.

Abdelkrim Raïs, 1993, *Musique andalouse marocaine. Hommage à Abdelkrim Raïs*. Orchestre àl-Brihi de Fès sous la direction de Abdelkrim Raïs. 2 CD Institut du Monde àrabe 301-2/302-2.

Alem Kassimov, 1989a, Alem Kassimov. *Mugam d'Azerbaïdjan*. vol. 1: *Mugam Chargah, Mugam Bayati Shiraz*. 1 CD Inédit W 260012.

Alem Kassimov, 1989b, Alem Kassimov. *Mugam d'Azerbaïdjan*. vol. 2: *Mugam Rast, Tesnif Dashti*. 1 CD Inédit W 260015.

Alem Kassimov, 1989c, *Azerbaïdjan. Musique et chants des àshiq*. *Ashiq Hasan, Emran Heydari, Alim Qàsimov*. 1 CD VDE/AIMP CD 613.

Alem Kassimov, 1993, *Azerbaïdjan. Alim Qasimov*. 1 CD Ocora C 560013.

Alem Kassimov, 1997a, *Azerbaïdjan. L'art du Mugham*. *Alim Qasimov*. 1 CD Ocora 560112.

Alem Kassimov, 1997b, *Alim Qasimov Ensemble. The Legendary Art of Mugham*. 1 CD World Network 37 / 28.296.

NOTES

1. *Hadj* : personne qui a accompli le Grand Pèlerinage.
2. *Fqih* : maître de l'application coranique formelle.
3. *Bitàin* : distyque chanté en rythme non mesuré.
4. *Nouba (nawbat)* : suite traditionnelle classique.
5. *Melhùn* : musique populaire des villes marocaines.
6. *Taqasîm* (pluriel de *taqsîm*) : improvisations servant de prélude ou d'interlude.
7. *Muqam* : répertoire savant d'Azerbaïdjan.
8. *Daf* : tambour sur cadre.
9. *Târ* : luth azeri à long manche.
10. *Dastgah* : autre terme pour *muqam* (mode).
11. *Kamantché* : vièle à pique.
12. *Phèdre* LIX, 274c-275d. Platon 1964 : 165.

RÉSUMÉS

A partir d'entretiens avec deux grands maîtres de musique traditionnelle savante en terre musulmane, Abdelkrim Raïs de Fès et Alem Kassimov de Bakou, l'auteur tente une enquête comparative sur une guirlande de thèmes : l'attitude envers l'enquêteur, le mode de discours, la quête du savoir, la musique populaire, la liberté artistique, la modernité, le costume, l'habitat, la transmission, l'écriture et l'oralité, l'instrumentarium, l'attitude face à l'Occident, la tradition, la religion, l'ésotérisme et les symboles. Chaque fois, la juxtaposition des réactions entraîne concomitance, différences d'accentuation ou différence tout court, qui éclairent le sujet de manière édifiante.

Based on interviews with two master musicians of Muslim lands, Abdelkrim Rais from Fez and Alem Kassimov from Baku, the author attempts here a comparative study on a string of different

themes. These cover topics such as: attitudes towards the researcher, discourse modes, the search for knowledge, popular music, artistic freedom, modernity, costumes, settlements, transmission, what is oral and what is written, instrumentation, attitudes regarding the West, tradition, religion, the esoteric, and symbols. On every occasion the juxtaposition of different reactions gives rise to concomitance, different nuances and quite simply differences which throw light on the subject in a most edifying way.

AUTEUR

MARC LOOPUYT

Marc Loopuyt est né dans les Deux-Sèvres en 1947. A quinze ans, il débute l'étude de la guitare flamenca avec un immigré espagnol. Il séjourne régulièrement en Andalousie. A vingt ans, il s'installe au Maroc où il étudie le *ûd*. Il se perfectionne ensuite en Turquie et au Proche-Orient arabe. Il est aujourd'hui enseignant et responsable du département des musiques méditerranéennes au Conservatoire de musique de Villeurbanne. Outre de nombreuses émissions de radio et des articles sur les traditions musicales, il a assuré la direction artistique et rédigé le livret de plusieurs disques de musique traditionnelle et signé plusieurs disques de son propre travail instrumental.