

UNIVERSITE DE NICE SOPHIA ANTIPOLIS
LETTRES, ARTS, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES (ED 86)

Thèse de Doctorat

ARTS – MUSIQUE

présentée par M. Abdulmonam BEN HAMED

Titre de la thèse :

La tradition citadine libyenne et son acculturation.

Étude du chant tripoliteain (1960-2010)

Directeur de recherche : M. Le Professeur Jean-Louis LELEU

Co-directeur : M. le Professeur Nidaa ABOU MRAD

Soutenance : 25 novembre 2014

Composition du jury :

Jean-Louis LELEU, Université de Nice Sophia Antipolis, directeur de recherche

Nidaa ABOU MRAD, Université Antonine (Liban), co-directeur

Frédéric LAGRANGE, Université de Paris IV

Jean LAMBERT, CNRS – Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

**LA TRADITION CITADINE LIBYENNE ET SON ACCULTURATION.
ÉTUDE DU CHANT TRIPOLITAIN (1960-2010)**

REMERCIEMENTS

Je ne trouverai pas assez de mots pour remercier ceux qui m'ont aidé à réaliser ce projet. N'espérant oublier personne, voici tous ceux qui m'ont dirigé, soutenu, conseillé, « supporté », aidé, tous ceux qui ont alimenté mon propos ou qui nourri cette étude.

Je tiens donc à remercier tout d'abord mon directeur de thèse M. Jean-Louis Leleu pour m'avoir fait confiance, m'avoir guidé, encouragé, conseillé pendant presque quatre ans tout en me laissant une grande liberté dont j'espère être à la hauteur.

Mes remerciements vont également à mon co-directeur M. Nidaa Abou Mrad, pour la gentillesse et la patience qu'il a manifestées à mon égard durant cette thèse, pour tous les conseils. Et, au cours des dernières années, il a été pour moi une figure inspirante sur les plans académiques et m'a fait profiter de sa science ainsi que sa réflexion.

Et aussi :

Les artistes du chant tripoliteain en Libye, Mohamed Moršāin, Mohamed Rašīd, Mohamed Mourad, Faraj Al-Fādlī, Abdulḥamid Kašout, qui m'ont aidé dans mes recherches au sein des archives de la Radio libyenne.

Les musiciens de l'orchestre traditionnel de la Radio libyenne, NāserNajī, Nāser Aḡa, Abdulmonam Al-Manfī, Nader Al-Ḥarārī, Mohamed Al-Ġazālī, Walīd Al-Fādlī et Shukrī Kzām.

Abdulḡanī Da'oub, professeur du chant traditionnel et chant andalou, qui m'a informé sur la vie musicale tripolitaine.

Benjamin Crousillac, qui m'a lu, conseillé et corrigé mes textes en français.

Résumé en français

Le but de cette thèse est d'étudier tout particulièrement le répertoire du chant tripoliteain au sein de la tradition musicale libyenne, de façon à mettre en lumière, à la fois, les modèles mélodiques et les modèles rythmiques qui caractérisent ce chant, ainsi que les structures compositionnelles qui s'en dégagent. Une place centrale sera accordée à l'étude de l'évolution/acculturation du chant tripoliteain.

Résumé en anglais

The main aim of this thesis is to study in a special form the trabelsi singing in the core of the tradition of the Libyan music with a method explains at the same time, the melodic models and rhythmic models that describe this singing, as well as compositional structures highlighted by these models. In addition, this research will deeply concentrate in studying the development and acculturation of the trabelsi singing.

Mots-clés

Libye, chant, tripoliteain, hybride, acculturation, variété, Occident, Orient, XXe siècle.

Sommaire

NOTES URLA TRANSLITTATION PHONETIQUE DE L'ALPHABET ARABE	11
Introduction	12
PREMIERE PARTIE : CONTEXTUALISATION HISTOIRE, SOCIALE ET CULTURELLE	22
Chapitre I : APERÇUS HISTORIQUE ET SOCIAL	24
Introduction	24
I-1- Processus d'hybridation homogène : le modèle de la <i>Nahḍa</i> musicale égyptienne	24
I-2- Le mouvement artistique tripoliteain	30
I-2-1- La Qādiriyya, École du <i>naḡm</i> (fredonnement)	36
I-3- Théâtre, musique et musiciens	38
I-3-1- Théâtres et activités artistiques	38
I-3-2- La pratique musicale tripolitaine autochtone confrontée à l'influence ottomane	40
I-3-3- Les musiciens tripolitains de la première génération	42
I-3-4- La création des premiers ensembles musicaux tripolitains	46
I-4- Acteurs concourant au processus créatif de la chanson tripolitaine	50
I-4-1- Le parolier	50
I-4-2- Le compositeur	51
I-4-3- Le chanteur	56
I-4-4- L'instrumentiste	57
I-5- Le chant tripoliteain de la Radio à la télévision	59
I-5-1- Artistes de la deuxième génération	64
I-5-2- Standardisation des goûts du public	70
I-6- L'amateur et l'apprentissage de la musique	74
I-6-1- La transmission orale	75
I-6-2- Les structures académiques	76
I-6-3- Jamāl e-Dīn al-Milādy : institut de la musique et du théâtre	78
Synthèse : histoire de l'acculturation de la chanson tripolitaine	81
Chapitre II : LA POESIE TRIPOLITAINE CHANTEE	84
Introduction	84
II-1- Le style de discours de la chanson tripolitaine	84
II-2- Le dialecte tripoliteain	87
II-3- <i>A-š-šī'r a-š-ša'bī</i> et la chanson populaire	89
II-3-1- Extrait d'un texte chanté	91
II-3-2- Le découpage métrique de la chanson	91
II-3-3- Extrait poétique de la chanson <i>Sallm 'alai men e-ssallm alaiy</i>	97

II-4- Būrjīla	99
II-4-1- La récitation prosodique poétique (la chanson avant d'être chantée).....	100
II-4-2- L'interprétation musicale (la chanson mise en musique)	101
II-4-3- La récitation prosodique poétique (la chanson avant d'être chantée).....	104
II-4-4- L'interprétation musicale (la chanson mise en musique)	105
DEUXIEME PARTIE : COMPOSANTE MELODIQUE ET RYTHMIQUE	109
Chapitre III : SEMIOTIQUE MODALE QUADRIPARTITE.....	111
INTRODUCTION.....	111
III-1- Quadripartition modale et articulation modale des énoncés monodiques	112
III-1-1- Quadripartition modale.....	112
III-1-2- Articulation modale.....	113
III-2- Modalité scalaire.....	115
III-2-1- Systèmes transmodaux	115
III-2-2- Typologie des intervalles de seconde.....	121
III-2-3- Typologie des ossatures	123
III-2-4- Mélodies traditionnelles libyennes d'ossature zalzalienne	126
III-3- Modalité polaire et nucléaire	130
III-3-1- Sémiotique modale.....	132
III-3-2- Grammaticalité de l'arborescence modale	132
III-3-3- Espace modal et déploiement compositionnel/improvisatif.....	134
III-3-4- Analyse nucléaire modale : segmentation rythmique et réécriture phonémique modale	136
III-3-5- Analyse nucléaire modale : réduction nucléaire.....	142
III-4- Modalité formulaire vectorielle	143
III-4-1- Vecteurs neumatiques réels.....	145
III-4-2- Vecteurs neumatiques idéels	148
III-4-3- Application au chant <i>magrūnā</i>	154
III-5- Modalité esthétique	157
III-6- Étude des modes du territoire musical libyen.....	158
III-6- Modalité scalaire et les confréries libyennes	159
III-6-2- Influences du <i>Mašriq</i> et de l'Occident sur les échelles modales libyennes	169
III-6-3- Modalité polaire du territoire musical libyen.....	170
III-6-4- Contour mélodique.....	172
III-6-5- Les mélodies à ambitus de quarte ou de quinte.....	173
Conclusion.....	181

Chapite IV : RYTHMIQUE DES CHANTS LIBYENS	182
Introduction	182
IV-1- Articulation temporelle de l'énonciation musicale.....	182
IV-1-1- La métrique en musique	182
IV-1-2- Le rythme	186
IV-1-3- Tempo	188
IV-1-4- Organisation de la trame temporelle	188
IV-2- Les cycles rythmiques arabes au XX ^e siècle	190
IV-2-1- Les frappes	192
IV-3- L'acculturation rythmique.....	193
IV-4- Les sources des <i>Īqā'āt</i> de la chanson tripolitaine.....	196
IV-4-1- Les <i>īqā'āt</i> puisés dans la musique populaire libyenne.....	196
IV-4-2- Les <i>Īqā'āt</i> puisés dans le chant andalou.....	197
IV-4-3- Les <i>Īqā'āt</i> puisés dans la musique égyptienne.....	197
IV-4-4- Les <i>Īqā'āt</i> puisés dans d'autres traditions musicales arabes.....	199
IV-4-5- Les <i>Īqā'āt</i> puisés dans différents courants de la musique occidentale.....	199
IV-5- L'organisation du rythme et de la mesure dans la chanson tripolitaine	201
IV-5-1- La structure à rythme mesuré.....	201
IV-5-2- La structure à rythme libre ou non-mesuré	202
IV-5-3- Le rythme et la mesure dans la chanson tripolitaine.....	203
TROISIEME PARTIE : FORMES TRADITIONNELLES ET ANALYSE SEMIOTIQUE DE L'HYBRIDATION MUSICALE.....	205
Chapitre V : LA STRUCTURE COMPOSITIONNELLE FORMELLE DES CHANSONS TRIPOLITAINES	207
Introduction	207
V-1- Les éléments principaux	207
V-1-1- La <i>muqaddima</i> (introduction).....	207
V-1-2- Le <i>Maṭla'</i> (refrain).....	213
V-1-3- Le <i>bayt</i> (couplet)	217
V-1-4- Le <i>fāṣil</i> (ritournelle).....	219
V-2- La forme et la structure.....	222
V-2-1- Méthodologie d'indication des éléments formels.....	223
V-2-2- Structure formelle modèle	223
Chapitre VI : DE LA CHANSON TRIPOLITAINE TRADITIONNELLE À LA CHANSON LIBYENNE MODERNISTE : UNE ETUDE SEMIOTIQUE.....	225
Introduction	225

VI-1- La chanson en tant qu'objet sémiotique musical.....	225
VI-2- L'hybridation musicale en question	227
VI-3- L'isotopie sémantique en tant qu'indicateur d'hybridation musicale	231
VI-4- Mélodies modales originaires présentant des polysémies musicales	235
VI-4-1- Polysémie musicale d'ordre systémique mélodique structural	235
VI-4-2- Polysémie musicale d'ordre mélodique formulaire	236
VI-4-3- Isotopie endosémique.....	237
VI-5- Problématique de l'interprétation musicale.....	237
VI-5-1- L'oralité face à la notation	238
VI-5-2- La tradition en tant qu'herméneutique	240
VI-5-3- Les instruments et les formations orchestrales	242
VI-5-4- Styles d'interprétation	247
VI-6- Plaquage de la polyphonie.....	252
VI-7- Les tribulations d'une chanson tripolitaine en Libye	253
VI-7-1- Modèle traditionnel originaire	253
VI-7-2- Modèle de la « chanson de variété égyptienne ».....	256
VI-7-3- Modèle reggae.....	257
Conclusion.....	257
Chapitre VII : ANALYSES DE CHANSONS COMPOSEES ENTRE 1957-1970.....	259
VII-1- <i>Dīr el-melyħa, ma e-dīr e-sayyah</i> (1957).....	259
VII-1-1- Aspect poétique de la chanson.....	259
VII-1-2- Le mode <i>Būrjīla</i> dans l'interprétation musicale	260
VII-1-3- Le graphe de l'interprétation poétique dans la forme de chanson	262
VII-1-4- Processus formel et <i>maqāmique</i>	263
VII-2- <i>Fi eyām erbi'ah</i> (1959)	267
VII-2-1- Aspect poétique de la chanson.....	268
VII-2-2- Le mode <i>Būrjīla</i> dans l'interprétation musicale	269
VII-2-3- Le graphe de l'interprétation poétique dans la forme de chanson	270
VII-2-4- Processus formel et <i>maqāmique</i>	271
VII-3- <i>Benšāorek yā gleb</i> (1964)	274
VII-3-1- Aspect poétique de la chanson.....	275
VII-3-2- Le mode <i>Būrjīla</i> dans l'interprétation musicale	276
VII-3-3- Le graphe de l'interprétation poétique dans la forme de chanson	278
CONCLUSION	280
ANNEXES.....	283

I. PHOTOS.....	283
II. DOCUMENTS SONORES.....	309
BIBLIOGRAPHIE.....	310
OUVRAGES.....	310
ARTICLES.....	318
THESES.....	328
WEB GRAPHIE.....	329

NOTE SUR LA TRANSLITTÉRATION PHONÉTIQUE DE L'ALPHABET

ARABE

Écriture arabe Translittération

'	ء	K	ك
A	ا	l	ل
b	ب	m	م
t	ت	n	ن
ṭ	ث	h	ه
j	ج	w ou ū	و
ḥ	ح	ī	ي
ḫ	خ	Translittération	Petite voyelle
d	د	Brèves	
<u>d</u>	ذ	A	ـَ
r	ر	U	ـُ
z	ز	i	ـِ
s	س	Longues	
š	ش	A	اى
ṣ	ص	ū	و
ḍ	ض	ī	ي
ṭ	ط		
ẓ	ظ		
'	ع		
g	غ		
f	ف		
q	ق		

Introduction

Les traditions musicales de Libye constituent un terrain de recherche ethnomusicologique et musicologique analytique d'une grande richesse. La présente thèse est consacrée à l'étude d'une pratique musicale originellement traditionnelle localisée dans la capitale, Tripoli, qui offre un échantillon d'une diversité diachronique et synchronique frappante.

Son objet est en effet l'étude d'une production musicale hybride, fortement répandue en Libye au cours de la seconde moitié du XX^e siècle. *Al-uḡniya a-ṭ-ṭarābulusiyya* ou chanson tripolitaine à refrain est issue du vivier musical et poétique traditionnel citadin ancien de Tripoli.

Ce répertoire s'est développé au cours des années 1930 à partir de plusieurs traditions locales et régionales. Ce genre vocal, interprété à l'origine par un chanteur soliste accompagné par un ensemble traditionnel minimaliste de type *taḥt*, subit des mutations modernistes acculturatives occidentalissantes à partir des années 1970, signant l'avènement de la chanson de variété tripolitaine moderne ou *ḡinā' ḥadīṭ*, laquelle se substitue à son antécédent traditionnel sur le plan de la diffusion populaire et influence fortement, en retour, l'interprétation des chansons dites traditionnelles.

Aussi, comme l'a montré Abdallah Al-Sībā'ī dans un article paru en 2003¹, ce répertoire s'est-il développé au fil des années 30 à partir de plusieurs traditions locales et régionales. Ce chant a conservé son originalité grâce à un groupe d'artistes et d'amateurs de *ṭarab*², qui se sont employés à en préserver l'authenticité et la spécificité artistique.

¹ Abdallah, AL-SĪBĀ'Ī, « Al-uḡniyah al-libyah al-mu'āšira » [La chanson libyenne moderne], *Majalatt mahrajān al-uḡniyah al-libyah, al-da'arah al-tālīyah* [Le magazine du Festival de la chanson libyenne, la troisième session], Tripoli. Radio libyenne, 2003. Et de même auteur, « Wāqa' al-ḡinā' al-libye al-mo'āšir » [La réalité du chant libyen], Congrès de la musique arabe n° 11, l'opéra du Caire.

² On désigne ainsi l'émotion et le plaisir esthétique intenses ressentis par le public quand le chanteur et les instrumentistes sont possédés » par la mélodie – phénomène souvent lié à l'improvisation mélodique (cf. Frédéric, LAGRANGE, *Musique d'Égypte*, Paris-Arles, Cité de la musique – Actes Sud, 1996).

Au départ, ce genre est fortement influencé par le chant arabe du *Mašriq* qui s'est répandu en Libye, à la fin de l'Empire ottoman, à partir de l'Égypte et du Levant. L'importance accordée par certains artistes tripolitains à la conservation et à la transmission vivante du patrimoine du chant citadin arabe (*qaṣīda, dawr, muwašṣah, taqtūqa, uḡniya* égyptienne et *uḡniya* levantine) a eu un impact significatif sur l'apparition du chant tripolitein et sa prospérité. Nombre de jeunes musiciens enthousiastes se sont alors emparés de cette tradition, tout en en modifiant le contenu.

Le chant tripolitein consiste en la mise en musique d'un texte dialectal composé d'un refrain et de couplets où s'expriment l'amour, la déception et souvent l'abandon. S'agissant du *texte musical*, les chanteurs de la première génération ont réalisé des emprunts et des adaptations au style compositionnel et aux schémas modaux et rythmiques de la tradition égyptienne du début du XX^e siècle³. La génération suivante a cependant délibérément opté pour l'usage de schémas rythmiques et de tournures mélodiques enracinés dans le territoire culturel tripolitein, qui ont constitué une sorte de marques *dialectales musicales* authentifiant ce qui est alors devenu le chant tripolitein. L'interprétation de ce répertoire a d'abord reposé sur deux instruments : un 'ūd et une percussion. Elle s'est ensuite dotée d'un *taht* ou ensemble de solistes instrumentaux, de type traditionnel *mašriqien*, composé d'un 'ūd, d'un *qānūn*, d'un violon, d'un *nāy* et d'un *riq*, avec adoption du modèle d'accompagnement pratiqué dans la tradition musicale égyptienne⁴.

Divers facteurs ont contribué à la prospérité du chant tripolitein. En 1935, plusieurs musiciens libyens ont voyagé en Italie pour enregistrer leur musique

³ Coll. d'auteurs (comité des fêtes de la municipalité de Tripoli), « fannānūna 'arab zārou Ṭarābulos » [Artistes arabes en tournée à Tripoli], in *Baladyette Ṭarābulos fī mi'att 'āmm (1870-1970)* [Municipalité de Tripoli en cent ans (1870-1970)], Tripoli, Baladyette Ṭarābulos, 1973. Cité par 'ARAYBI, Bašīr, *Al-fan wa al-masrah fī libyā* [L'art et le théâtre en Libye], A-Dār al-'arabiyya l-e-l-kitāb, Tunis, 1981, p. 20-21.

⁴ Ali Jihad, RACY, « Music and Social Structure: the *Takht* Tradition of Early-Twentieth Century Cairo », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, RTMMAM n° 1 « Musicologie générale des traditions », Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, 2007, p. 57-76.

sur disque, à l'instar de leurs confrères égyptiens et levantins. À la fin de la colonisation italienne en 1936, la radio italienne à Tripoli, et également, au début de l'administration militaire britannique à Tripoli en 1944, la BBC ont réservé des plages horaires quotidiennes à la diffusion, en direct, du chant tripolitein, de même que de séquences de chant artistique traditionnel égyptien, qui ont été interprétés, à l'époque, par divers artistes libyens de renom. À cela s'est ajoutée la création d'un département de musique à la radio libyenne, qui a commencé ses diffusions à Tripoli en 1957, création qui s'est doublée de celle d'un orchestre traditionnel libyen. L'entrée dans l'orchestre traditionnel de la radio libyenne, en 1964, d'artistes arabes incarnant un courant moderniste a eu une certaine influence sur le jeu instrumental et plus généralement sur l'interprétation musicale de ce répertoire. La diffusion sur les ondes de la radio, avant le début des années 70, d'émissions culturelles qui intégraient des extraits de chant tripolitein, compte aussi parmi les facteurs qui ont aidé à la prospérité de ce dernier.

Cependant, trois causes principales semblent avoir induit les mutations significatives qui allaient s'observer au sein du chant tripolitein à partir des années 60 :

En premier lieu, l'ouverture du département de musique à la radio libyenne à la fin des années 50 - qui a accueilli de nombreux instrumentistes arabes du *Mašriq* pour le rendre opérationnel - a poussé les musiciens libyens à adopter un nouveau concept de composition musicale et ce, corrélativement à l'abandon progressif du format du *taht* et de son style interprétatif, au profit du format de l'orchestre arabe moderniste et du style interprétatif qui lui est inhérent. Il s'agit principalement de la multiplication du nombre de violons et de l'introduction de nouveaux instruments tels que le violoncelle, la contrebasse, la clarinette, l'accordéon, l'orgue électrique et la guitare.

En deuxième lieu et suite au coup d'état qui a porté le colonel Kadhafi au pouvoir en 1969, le département de musique de la radio libyenne a multiplié les enregistrements et les productions de chansons dont la structure formelle était identique à celle du chant tripolitein, mais dont les textes étaient mis au service de la « cause révolutionnaire », et dont les rythmes étaient désormais de carrure plus militaire.

Enfin, dans les années 70, le chant tripolitein s'est mué en chant résolument « moderne », en adoptant des instruments de musique électronique et des techniques modernes de traitement du son.

Ainsi, le chant tripolitein s'est progressivement éloigné de sa forme traditionnelle « authentique ». Par ailleurs, les transformations qu'il a subies ont conduit à une mutation des critères artistiques, et à une modification du goût dans le public, entraînant une perte de repères dans la réception de la production musicale en Libye.

La musique traditionnelle libyenne est, aujourd'hui, de moins en moins présente sur la scène culturelle. Les nouvelles compositions de chant tripolitein, à partir des années 60, ne conservent que rarement les traits originels caractéristiques de cette tradition. Le paysage sonore est alors recouvert par des emprunts à des langages musicaux exogènes provenant d'autres cultures, en particulier le système tonal européen. Cela se substitue de plus en plus à l'expression musicale locale.

En somme, le chant tripolitein, interprété à l'origine par un chanteur soliste qu'accompagnait un ensemble traditionnel minimaliste de type *taht*, à l'image de ce qui était pratiqué dans la tradition musicale égyptienne, subit, à partir des années 60, une double mutation (endogène/exogène), d'où va surgir la chanson de variété tripolitaine moderne. Il s'agit d'abord de métissages avec les traditions musicales avoisinantes (l'Égypte, la Tunisie et la Syrie) et avec d'autres traditions libyennes, appartenant au Sud du pays. La mutation, dans ce

cas, s'opère à l'intérieur d'une même culture régionale, d'une même *langue transmodale*⁵ commune à des dialectes musicaux stylistiquement différenciés⁶. Mais une autre forme de métissage s'effectue, de manière hétéroclite, avec des bribes de musiques occidentales, se traduisant par le mélange d'éléments hétérogènes et la collision de deux langues musicales radicalement différentes, l'une reposant sur un système monodique et modal, l'autre sur un système harmonique et tonal.

La genèse et l'évolution du chant tripoliteain n'ont encore été que peu étudiées par les musicologues et les ethnomusicologues. La pauvreté de la documentation musicologique, en particulier la rareté des travaux analytiques relatifs au domaine des musiques monodiques modales du monde arabe, basées sur la notion de *maqām*, se double de l'absence de méthodes d'analyse conçues pour ce type de musiques.

Du fait de l'étrange mélange qui caractérise l'univers du chant libyen actuel (ancien/moderne et Occident/Orient), il convient de soumettre le chant tripoliteain à une étude à la fois analytique et historique et de faire le point sur les changements de genre et de caractère que lui a fait subir, dans le contexte moderniste, la nouvelle génération de jeunes compositeurs. C'est sur cette problématique que nous centrons notre travail.

⁵ Nidaa, ABOU MRAD, « Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale », *Musurgia*, XIX/4 (2012), Paris, ESKA, 2012a, p. 5-32. Voir également : Nicolas, ROYER-ARTUSO, « Pour une phonologie comparative des phénomènes de contact des musiques de l'aire du *maqām* », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM n° 6 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) », 2013, p. 51-70.

⁶ « Il s'agit d'une approche sémiotique, c'est-à-dire une étude des signes et de leurs renvois significatifs, qui a pour champ les énoncés musicaux régents par des modes, manières d'être du phrasé musical au plan mélodique. Cette approche pose le système constitué par l'ensemble des modes de cette tradition en tant que langue mélodique modale ou *schéma* transmodal, que *l'usage* traditionnel décline sous forme de *textes* musicaux articulés, dont les schèmes stylistiques -ou *normes* traditionnelles- conventionnelles- figurent la trame temporelle au niveau de surface et la forme générale, et dont la stylistique particularisée à l'échelle du *locuteur musiquant* traditionnel régule (au plan pragmatique) la *syntaxe* improvisée et fait sens pour *l'auditeur musiqué* » (Nidaa, ABOU MRAD, « La singularité stylistique de 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM n° 6 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) », 2012b, p. 43-66, p. 44).

Le but de cette thèse est d'étudier tout particulièrement le répertoire du chant tripolitain au sein de la tradition musicale libyenne, de façon à mettre en lumière, à la fois, les modèles mélodiques et les modèles rythmiques qui caractérisent ce chant, ainsi que les structures compositionnelles qui s'en dégagent. Une place centrale sera accordée à l'étude de l'évolution/acculturation du chant tripolitain.

L'intérêt majeur d'un tel travail est de permettre, grâce à une étude musicologique précise, doublée d'une mise en perspective anthropologique culturelle et historique, une meilleure connaissance du chant tripolitain, dont la place est centrale dans la tradition musicale libyenne au XX^e siècle.

D'autre part, étant donné qu'il s'agit d'une musique de tradition orale à laquelle peu de travaux musicologiques ont été jusqu'ici consacrés, notre objectif est de mettre à la disposition du lecteur, grâce à cette recherche, une documentation précise sur des pratiques en rapide évolution, voire sur des répertoires susceptibles de disparaître, sous la forme d'enregistrements collectés ou réalisés par nos soins sur le terrain.

Plus précisément, l'objet de ce travail est de montrer que, durant la période de référence (1960-2010), le chant tripolitain basé sur le mode poétique traditionnel typique *Būrjīla* s'est mué progressivement en un chant relevant de la musique de variété, à l'instar des mutations observées sur le champ du chant égyptien au milieu du xxe siècle⁷. La formation d'un environnement artistique local a créé une sorte de consensus dans le style de composition chez les artistes libyens qui se sont formés dans un espace étroit représenté par le département de la musique à la radio de Tripoli.

Le lieu concerné par cette recherche est la partie Nord-Ouest de la Libye, en particulier la ville de Tripoli, qui est située au milieu d'un ensemble de

⁷LAGRANGE, op. cit. 1996.

régions agricoles, encadré par la méditerranée au Nord, *Sūq al-Jum‘a* à l’Est, *Qaṣer Ben Ġaišir* au Sud et la ville de *Al-Zāwiyah* à l’Ouest.

Le titre même de la thèse contient les deux éléments qui, combinés, en précisent l’objet : la tradition musicale citadine libyenne et son acculturation. Chacun d’entre eux demande à être explicité. Par « tradition musicale citadine libyenne » est évidemment indiqué le répertoire du chant notamment pratiqué originellement dans la capitale libyenne. Par « acculturation » est entendue la double hybridation – homogène et hétérogène – résultant de métissages réalisés entre différentes pratiques musicales, qu’elles soient traditionnelles autochtones locales et/ou régionales ou modernistes allochtones.

L’étude de ces processus acculturatifs suppose que les données différentielles oppositives autochtones traditionnelles versus allochtones modernistes puissent donner lieu à une segmentation du *texte musical* en unités pertinentes dotées de traits distinctifs relevant de cette opposition culturelle. Il s’agit donc de voir comment la dialectique culturelle existant entre les données musicales relevant de territoires culturels autochtones versus allochtones se traduit au niveau systémique musical mélodique et rythmique et au niveau stylistique.

Aussi le parti pris de cette recherche est-il d’approcher les phénomènes musicaux étudiés en tant que relevant de systèmes signifiants. La sémiotique étant une étude des signes, des systèmes de signes et de leurs processus de signification, elle apparaît comme l’approche disciplinaire la plus appropriée pour analyser les données musicales impliquées dans les processus acculturatifs investigués.

Or, les procès de signifiante sont, selon Jean-Jacques Nattiez⁸, de deux ordres : intrinsèque et extrinsèque. Nicolas Meeùs⁹, quant à lui, qualifie ces deux

⁸Jean-Jacques, NATTIEZ, « La signification comme paramètre musical », *Musiques une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. II, « Les savoirs musicaux », Jean-Jacques Nattiez éd., Actes Sud, Arles, 2004, p. 255-289.

types de sémiotique respectivement d'endosémiotique et de diasémiotique. Nidaa Abou Mrad¹⁰ applique ces principes aux musiques monodiques modales et propose une théorie sémiotique modale à double versant, le premier étant qualifié d'intrasystémique, qu'il définit en tant que relevant d'une grammaticalité générative modale, tandis que le second est qualifié d'extrasytémique modal, relevant d'une stylistique rythmique, à base anthropologique culturelle.

Tandis que cet auteur propose de décrire les processus de développement homogène ou acculturatifs autochtones en vertu de cette sémanalyse modale, il emploie un autre type d'approche sémiotique pour décrire les processus acculturatifs hétérogènes engageant une opposition autochtone/allochtone. Il s'inscrit en effet dans le sillage de l'analyse de l'exotisme musical proposée par Jean-Pierre Bartoli¹¹ à base d'isotopie sémantique, ou isosémie, notion forgée par Algirdas-Julien Greimas (1917-1992) dans le cadre de la linguistique structurale et qui fournit un biais méthodologique utile à cet égard : « Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de *catégories sémantiques* qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique »¹².

Ainsi en va-t-il de la cohérence sémantique des œuvres relevant de l'exotisme orientaliste chez des compositeurs européens des XIX^e et XX^e siècles,

⁹ Nicolas, MEEUS, « À propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), 1992a, p. 57-59. Version revue (2008) <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28>.

¹⁰ Nidaa, ABOU MRAD, « Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM n° 5 (2011), « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) », Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, 2011, p. 53-74 (<http://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00934884/>). « Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale », *Musurgia*, XIX/4 (2012), Paris, ESKA, 2012a, p. 5-32. « La singularité stylistique de 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM n° 6 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) », 2012b, p. 43-66.

¹¹ Jean-Pierre, BARTOLI, « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia VII/2*, Paris, ESKA, 2000, p. 61-72.

¹² Algirdas-Julien, GREIMAS, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 91.

que Jean-Pierre Bartoli rapporte à la récurrence et la conjonction d'un trait allochtone signifié par plus d'un élément musical (seconde augmentée, bourdon rythmique etc.)¹³. Cette approche est extrapolée par Nidaa Abou Mrad (2010, p. 10) à des « attitudes exotistes partant du Proche-Orient, lesquelles dénotent une aspiration à marquer la surface d'un énoncé autochtone d'un trait [exosème] évoquant un univers musical allochtone, sans forcément citer explicitement un contenu musical réellement exogène, mais en réalisant le dépaysement par l'entremise d'un matériau musical autochtone configuré à cet effet »¹⁴.

Toute autre est cependant la démarche d'allotopie¹⁵ musicale, consistant en « des mélanges systémiques et syntaxiques volontaristes conduisant à l'invasion du plan du signifiant par des agencements allochtones univoques »¹⁶.

C'est précisément cette procédure que la présente recherche entend appliquer à un échantillon représentatif de chansons tripolitaines. L'hypothèse que cette procédure est appelée à valider consiste à considérer l'évolution de la chanson tripolitaine comme cadrant avec le schéma standard de normalisation des pratiques musicales des grandes villes arabes de Méditerranée sur le modèle acculturatif égyptien : originairement chanson citadine tripolitaine nostalgique de style traditionnel autochtone, superficiellement touché par un exotisme occidentalisant cantonné au plan du signifié, son traitement au cours des années

¹³BARTOLI, op. cit., 2000.

¹⁴Nidaa, ABOU MRAD, « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale », *Musurgia* XVII/1 (2010), Paris, 2010a, p. 5-15.

¹⁵« Un énoncé porteur d'une redondance qui assure l'homogénéité de son sens est dit isotope (le mot *isotopie* désignant cette homogénéité). Un énoncé violant cette loi d'homogénéité est allotope (on parle alors d'*allotopie*). Ainsi, un énoncé linguistique comme "je bois de l'eau" est isotope, alors que "Je bois du béton" est allotope » (Klinkenberg, 1996, p. 118). « Il s'agit de fait de l'intrusion de molécules sémiques allochtones porteuses de groupes d'exosèmes (ou exosémèmes) sur un territoire énonciatif originairement composé de molécules sémiques autochtones, réalité que l'on pourrait résumer par un état de conjonction oppositive de molécules exosémiques et de molécules endosémiques » (Abou Mrad, 2010, p. 14). François Rastier (2001) complète le système d'Algirdas-Julien Greimas dans le sens d'une sémantique différentielle appliquée aux textes, en dressant une typologie des sèmes et en dégageant isotopies (récurrence de sèmes) et molécules sémiques (groupements de sèmes).

¹⁶ABOU MRAD, op. cit., 2010a et Nidaa, ABOU MRAD, « Postlude : l'acculturation de quelques documents enregistrés entre exotisme isotopique et mutation allotopique », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM* n° 4 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) », 2010b, p. 109-116.

1970 aurait fait passer cet exotisme au plan de signifiant d'une manière ponctuelle. Sans toucher au chant proprement dit, cette mutation signerait l'adoption des normes stylistiques de la chanson de variété égyptienne, caractérisée par une certaine allotopie sémantique du sème occidentalisant. Tout autre serait cependant la dernière vague d'acculturation qui consisterait en l'implantation en territoire culturel tripolitain de musiques populaires occidentales actuelles, susceptibles d'intégrer d'une manière exotique orientalisante les mélodies des anciennes chansons traditionnelles tripolitaines.

**PREMIERE PARTIE : CONTEXTUALISATION HISTOIRE, SOCIALE ET
CULTURELLE**

La première partie de cette thèse comporte deux chapitres. Le premier propose une contextualisation sociohistorique du chant tripolitain, de ses origines et de ses transformations, tandis que le deuxième est axé sur les textes poétiques chantés dans le cadre de cet art vocal.

Chapitre I : APERÇUS HISTORIQUE ET SOCIAL

Introduction

Ce chapitre a pour propos de fournir un aperçu sociohistorique permettant de contextualiser la chanson tripolitaine. Il commence par exposer le modèle du processus d'hybridation homogène représenté par la *Nahda* musicale égyptienne. Il se poursuit par un rappel historique de la genèse de la chanson tripolitaine traditionnelle, en vertu d'un processus acculturatif homogène entre traditions musicales populaires autochtones et traditions régionales artistiques. Il décrit également les processus d'acculturation hétérogène qui ont amené au cours du dernier tiers du siècle dernier à une occidentalisation de plus en plus patente de cette pratique. Ce chapitre fournit en outre une documentation détaillée relative à la biographie des musiciens et aux institutions musicales et médiatiques qui sont en jeu dans les processus décrits.

I-1- Processus d'hybridation homogène : le modèle de la *Nahda* musicale égyptienne

La question de l'hybridation en musique, lorsqu'elle est envisagée du double point de vue de l'ethnomusicologie et de la musicologie générale des traditions, concerne les mélanges, combinaisons ou métissages réalisés entre différentes pratiques musicales qu'elles soient traditionnelles ou non.

En revanche, dans la perspective de la musique contemporaine occidentale, cette expression désigne, selon Alain Fréon¹⁷, « des combinaisons sonores singulières obtenues par mélange de sons et de timbres produits par des familles instrumentales différentes ou, depuis la fin des 1980, en recourant à toutes les possibilités de l'électronique et de l'informatique ».

¹⁷Alain, FREON, « Hybridation, musique », *Encyclopaedia Universalis*, CD-Rom, Paris, 2012.

Aussi est-il possible d'opérer une distinction entre deux types d'hybridation, homogène versus hétérogène, selon que la combinaison concerne des données musicales procédant de systèmes autochtones ou qu'elle fait appel à des éléments allochtones, plus ou moins compatibles avec leurs homologues autochtones¹⁸.

Ainsi l'hybridation homogène permet-elle d'intégrer des éléments de plusieurs traditions apparentées pour donner naissance à une nouvelle tradition musicale. C'est le cas de l'école égyptienne du chanteur (improvisateur-compositeur) 'Abduh al-Ḥamūlī (1843-1901), instigateur du pendant musical du courant de rénovation culturelle endotraditionnelle du *Mašriq* (1798-1939), dénommé *Nahḍa* endogène par Albert Hourani¹⁹.

Jirjī Zaydān (1861-1914) est le premier à établir une corrélation historicisée entre musique et *Nahḍa* : « Il s'est produit au sein de cette renaissance un mouvement intellectuel et musical. La musique a été affectée d'un changement dicté par les conditions sociales. Un groupe de musiciens et de chanteurs s'est illustré, à la tête duquel 'Abduh al-Ḥamūlī, promoteur de la nouvelle manière de chanter en Égypte »²⁰.

Toujours est-il que selon le chroniqueur Ibrāhīm al-Muwayliḥī (1902, p. 406), l'importante refonte instaurée par Ḥamūlī -avec le soutien du khédivé²¹ Ismaël Pacha (1863-1879), souverain d'Égypte- est tributaire d'un syncrétisme²²

¹⁸ Nidaa, ABOU MRAD, « Compatibilité des systèmes et syncrétismes musicaux : une mise en perspective historique de la mondialisation musicale de la Méditerranée jusqu'en 1932 », *Filigrane*, n° 5 « Musique et globalisation », mars 2007, Paris, Éditions Delatour France, 2007, p. 93-120.

¹⁹ Albert, HOURANI, *Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939*, London, Oxford University Press, 1962. Le pendant musical de cette renaissance arabe est théorisé notamment par Nidaa, ABOU MRAD, 1991, « L'imâm et le chanteur : réformer de l'intérieur (une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Hâmūlī) », *Les Cahiers de l'Orient* - n° 24, Dossier "La Nahda et la musique", Paris, SFEIR, 1991, p. 141-150 et LAGRANGE, op. cit., 1996.

²⁰ Zaydān, JURJI, *Tārīḥ ādāb al-luġa al-'arabiyya* [Histoire de la connaissance de la langue arabe], Le Caire, 1904, traduit et cité par Philippe VIGREUX (1991, p. 191).

²¹ D'où la dénomination « école khédiviale » employée par Bernard Moussalli et Frédéric Lagrange, qui connote cette nouvelle tradition avec l'acception « musique de cour ».

²² Voir les descriptions développées à ce sujet dans ABOU MRAD, 1991, et LAGRANGE, 1996, chap. III.

« qui intègre à (1) la tradition musicale citadine cairote, de langue vernaculaire, se présentant sous les formes strophiques (de métrique mesurée binaire) du *dawr*²³ et de la *taqtūqa*²⁴ et cantillatoires réitératives (de métrique non-mesurée) du *yā lēl*²⁵ et du *mawwāl*²⁶, d'éléments adaptables, susceptibles de la renouveler, en provenance (2) de la tradition parareligieuse et soufie de l'*inšād*²⁷, de langue arabe classique : (2a) cantillation mélismatique²⁸ de *qaṣīda*²⁹ *mursala* (de métrique non-mesurée) et/ou *muwaqqa'a* (de métrique mesurée), propre au *dīkr* (cérémonial d'invocation des noms divins) et (2b) responsorial du *tawšīh*³⁰ ; (3) de la tradition alépine, axée sur la forme vocale binaire cyclique (AABA) du *muwaššah*³¹, qui privilégie les *uṣūl* (modules percussifs périodiques à base de

²³ Forme de chant égyptien, de langue vernaculaire, élaborée au début du XIX^e s., réservée conventionnellement aux chanteurs hommes et composée de deux sections, *maḏhab* collectif (chanté par les *maḏhabgīs*) et *ḡuṣn* ou *dawr* proprement dit (chanté par le soliste), sections chantées originellement sur une seule et même mélodie, mais avec usage dans le *ḡuṣn* de développements de type *istirsāl*, faisant varier en style cantillatoire des bribes du phrasé mélodique de base (Salwa el-, SHAWAN, « Aspects de l'improvisation dans la musique arabe d'Égypte », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, ouvrage collectif, Bernard Lortat-Jacob (éditeur), Paris, SELAF, 1987, p. 152-157).

²⁴ Chanson légère répétitive égyptienne, de langue vernaculaire, élaborée au début du XIX^e s. dans les milieux des *'awālem* ou almées (chanteuses et/ou instrumentistes -et, plus rarement, danseuses- égyptiennes instruites, regroupées dans une guilde, et qui étaient appelées dans les harems pour instruire et divertir les femmes de la noblesse) et réservée conventionnellement aux femmes, la *taqtūqa* fait alterner un refrain-*maḏhab* collectif avec un couplet-*ḡuṣn* en solo (LAGRANGE, op. cit. 1996, p. 74-76). 'Abd-el-Ḥayy Ḥilmī est le premier chanteur homme à chanter ce répertoire.

²⁵ Cette forme cantillatoire est également appelée *layālī* et emploie des paroles à syllabes longues (sans consonnes occlusives : « *Yā lēlī, yā 'ēnī !* » (Ô ma nuit ! Ô mon œil/source !). Elle est, selon le contexte, de métrique non-mesurée ou de métrique mesurée sur le module binaire *bamb* ou, plus rarement, sur le module irrégulier *aqṣāq*.

²⁶ Forme égyptienne, de langue vernaculaire, cantillatoire et non-mesurée, dont la variante originale populaire repose sur la réitération de formulations restreintes, sans efflorescence improvisée.

²⁷ Terme générique désignant le chant religieux et parareligieux islamique, hormis la cantillation coranique *tajwīd* et l'appel à la prière *'aḏān*.

²⁸ Le mélisme consiste en l'agglomération de plusieurs formules mélodiques au sein d'une syllabe, le style mélismatique se définissant par l'association de mélismes à plusieurs syllabes (longues) d'un texte.

²⁹ Poème arabe classique monomètre et monorime.

³⁰ Forme vocale parareligieuse de métrique mesurée généralement binaire, comportant une série de schémas à responsorial successifs, musicalisant chaque vers d'un poème sous la forme d'une alternance (réitérée *ad libitum*) entre cantillation du chantre soliste (le *ṣayḥ*), et répons *radd* du chœur-*biṭāna*.

³¹ Forme vocale et instrumentale hymnique cyclique citadine arabe du *Mašriq*, précomposée sur une métrique mesurée, le *muwaššah* est apparu à Alep au XVII^e s. -probablement par dérivation à partir de la forme abbasside cyclique en ABA du *baṣīṭ*- et a été diffusé dans tout le *Mašriq* dès le XVIII^e s.. Il convient de distinguer cette forme musicale de la forme poétique du même nom, poème plurimètre et pluririme mis au point en Andalousie à la charnière du premier et du deuxième millénaires, sachant que de nombreux « *muwaššahs* musicaux » sont composés à partir de fragments de « *muwaššahs* littéraires » et que d'autres le sont à partir de vers de *qaṣīdas*, poèmes arabes monomètres et monorimes de facture classique.

dum et *tek* ou *tak*, voir Annexe 2) ottomans irréguliers et/ou prolongés et parfois des macromodes-*maqāms* inusités, d'origine ottomane ; (4) de la tradition instrumentale ottomane, principalement la forme du *taqsīm*³² autonome (de métrique non-mesurée) et des ouvertures instrumentales composées (de métrique mesurée) de forme cyclique, *pešrev* et *semā'ī* »³³.

« Sollicitation herméneutique³⁴ et générative de la tradition, susceptible d'activer ou de réinitialiser le sens³⁵ des séquences-types puisées dans les répertoires préexistants, par le biais notamment d'une complexification systémique et syntaxique, ce processus donne naissance à des formes hybrides symboliquement et musicalement situées aux confins des traditions apparentées précitées : formes développées improvisatives, cantillatoires et efflorescentes du *taqsīm yā lēl* -de métrique non-mesurée, parfois mesurée sur *bamb-* et du *mawwāl* -de métrique toujours non-mesurée- et formes composites du *dawr* et de la *qašīda* à répons -sur métrique mesurée binaire- dite *qašīda 'alā l-waḥda*. Ces séquences s'intègrent aux phases successives de la *wašla*, macroforme élastique, en parcours obligé dialectique triphasé monomodal, représentant la charpente-type du format du concert de la nouvelle école : (1) phase thétique des ouvertures précomposées instrumentales (*pešrev* ou *semā'ī* arabisés) et vocales (*muwaššahs*), (2) phase antithétique des cantillations instrumentales (*taqsīm*) et vocales (*taqsīm yā lēl*, *mawwāl* ou *qašīda mursala*) improvisées ; (3) phase synthétique des formes hybrides à responsorial improvisatif (*dawr* et/ou *qašīda 'alā l-waḥda*)³⁶. Cette *wašla* est interprétée par un chanteur soliste entouré d'un

³² Genre et forme instrumentale d'improvisation de style cantillatoire et de longueur et de métrique variables (mesurée versus non-mesurée).

³³ ABOU MRAD, op. cit., 2012b, p. 51.

³⁴ François, PICARD, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », *Approches herméneutiques de la musique*, Jacques Viret (éd.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 221-233.

³⁵ Jean, DURING, 2010, *Musiques d'Iran. La tradition en question*, Paris, Geuthner, 2010, p. 252.

³⁶ Muḥammad Kāmil, AL-ḤULA'Ī, *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du Musicien oriental], Le Caire, Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb, 1904/1905 (R. 1993), Nidaa, ABOU MRAD, « Formes vocales et instrumentales de la

*taht*³⁷ instrumental³⁸ et d'un à trois *madhabgīs*³⁹. Des échantillons improvisatifs de ces mêmes séquences-types sont gravés, au début du siècle suivant, sur des 78 tours par les principaux continuateurs de l'école al-Ḥamūlī, [...] et ce, sous une forme autonomisée par rapport à la *waṣla*, dans laquelle la phase thétique est généralement remplacée par un *dūlāb*, court prélude instrumental caractérisant succinctement un mode⁴⁰ »⁴¹.

De plus, selon Nidaa Abou Mrad⁴², cette acculturation entre contextes religieux et profanes permet l'intégration de la pratique du responsorial improvisatif -propre au *tawšīh* confrérique- à celles du *dawr*, du *muwašṣaḥ* et de la *qaṣīda*. Ainsi le *dawr* « nouvelle manière » se compose-t-il d'une section introductive, dénommée *madhab*, entièrement précomposée (de métrique mesurée, adoptant généralement le module percussif à quatre pulsations binaires du *maṣmūdī* ou de la *waḥda mukallaḥa*), et d'une section développementale (de métrique mesurée, adoptant généralement le module percussif à deux pulsations binaires de la *waḥda sā'ira*, avec ses différentes variantes syncopales), dénommée *ḡuṣn* ou *dawr* proprement dit, « formée d'un parcours obligé vocal, à

tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Formes musicales », n° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, 2005b, p. 183-215.

³⁷ Ensemble instrumental composé de solistes improvisateurs (RACY, 2007).

³⁸ Cet art nouveau est principalement vocal, art du chanteur soliste entouré d'un *taht*. Les instrumentistes y assurent les introductions au chant, l'accompagnement de celui-ci (*al-murāsala*) et les répliques (*al-muḥāsaba*) qui s'intercalent entre les phrases vocales.

³⁹ Également dénommé *muraddid* ou *sannīd*, le *madhabgī* est un choriste qui seconde le chanteur soliste dans l'interprétation des chants citadins arabes à métrique mesurée et comportant des plages précomposées, notamment, *muwašṣaḥ**, *dawr** et *qaṣīda* '*alā l-waḥda*', en soutenant le soliste dans les parties de style hymnique composées et en alternant avec lui le chant des plages de responsorial et de tuilage.

⁴⁰ Les instrumentistes du *taht* entourant Ḥilmī dans ses enregistrements varient en fonction des compagnies de disques et des dates, avec comme constante le *qānūniste* Muḥammad Ibrāhīm, qui, notamment, se trouve seul à accompagner notre chanteur dans I-1 (Odeon Records). Tandis que pour les enregistrements II-2 à 9 (Odeon Records), I-10 à II-5 (Zonophone, Gramophone) et II-6 à III-2 (Gramophone) ce *qānūniste* s'associe au violoniste Ibrāhīm Sahlūn (1858-1920) -parfois au *nāyātī* 'Alī Ṣāliḥ et au *raqqāq* Muḥammad Abū Kāmil-, c'est Sāmī a-ṣ-Ṣawwā qui tient le violon, à partir de III-3, et Manṣūr 'Awaḍ qui tient le '*ūd*, à partir de III-6, dans les enregistrements Gramophone (de III-3 à III-13) et Baidaphone (tout le CD IV).

⁴¹ ABOU MRAD, op. cit., 2012, p. 51-52.

⁴² Ibid., p. 52.

seuils, comportant (1) des plages d'*istirsāl*⁴³, chant improvisé combinant le style cantillatoire efflorescent et mélismatique à la variation sur des motifs empruntés au *madḥab*, (2) des plages de responsorial, dénommées *hank*, faisant alterner chacune un répons, chanté par le petit chœur des *madḥabgīs* avec des énoncés improvisés sur les mêmes paroles que la ritournelle par le chanteur soliste, et (3) des plages de tuilage impliquant soliste et *madḥabgīs* autour de longues formules réitérées et comportant souvent des onomatopées : les *āhāt* (« *Āh !* ») langoureuses et/ou éplorées »⁴⁴.

Quant à la forme réactualisée du *muwaššah*, elle accueille généralement une greffe responsoriale, « consistant en un *hank* s'interpolant, tel un trope, au sein de la section médiane B ou *ḥāna*, tout en maintenant l'usage des *uṣūl* ottomans irréguliers et/ou prolongés les plus simples, mais en leur substituant parfois une *waḥda* passe-partout »⁴⁵.

De même en est-il pour la nouvelle forme (hybride) de la *qaṣīda 'alā l-waḥda*, « laquelle fait alterner la cantillation improvisée des vers arabes classiques d'un poème monomètre et monorime, sur la métrique mesurée du module binaire de la *waḥda*, avec un répons au texte polysémique (mystique vs profane), dit *des censeurs* (*lāzimat al-'awāzel*, Lagrange, 2011, Abou Mrad, 2011) : « *Āh yā anā w-eš lel-'awāzil 'andenā 'Um maḍya' el-'uzzāl we-wāṣilnī anā* »⁴⁶, que Frédéric Lagrange (2011, p. 31) traduit par : « Pauvre de moi ! Que devons-nous aux censeurs ? Laisse-les s'égarer et unis-toi à moi » (transcription 1). Doté d'une clausule caractéristique, ce répons est généralement énoncé en ouverture et/ou en clôture, dans sa mouture chantée en dialecte égyptien classicisant (par le petit chœur des *madḥabgīs*), et, en cours de performance,

⁴³ Salwa, EL-SHAWAN (1987, p. 152) décrit le procédé de *l'istirsāl* en ces termes : « nouvelles sections dérivant du *lahn* [mélodie initiale], introduisant de nouvelles idées mélodiques sur le même texte ou bien une nouvelle version du *lahn*, consistant en un nouvel agencement de ses éléments lexicaux ».

⁴⁴ ABOU MRAD, op. cit., 2012, p. 52. Voir également LAGRANGE, op. cit., 1996.

⁴⁵ ABOU MRAD, op. cit., 2012, p. 52.

آه يا أنا وش للعوازل عندنا \\ قم مَضِّحِ العُرَّالِ وواصلني أنا.

sous forme de ritournelle instrumentale (jouée par le *taht*). Transcendant la quintuple hétérogénéité du genre (mystique/profane), de la langue (classique/dialectal), du dispositif sonore (vocal/instrumental), du tramage temporel (métrique verbale non mesurée versus métrique gestuelle mesurée) et du style vocal (cantillation/chant) de ses constituants, l'élaboration de cette séquence-type semble reposer sur cette *euphonie* syntaxique musicale caractérisant l'interaction (intertextuelle) entre termes contrastés régulièrement alternés. Aussi le *répons des censeurs* constitue-t-il, par son schème cadentiel un modèle sémiotique génératif pour l'élaboration de la musicalisation des vers de la *qaṣīda* »⁴⁷.

Ce processus d'hybridation homogène entre éléments systémiques, syntaxiques et stylistiques musicaux provenant de traditions apparentées et relevant de la langue transmodale régionale du *maqām* est supposé par la présente recherche s'appliquer également aux pratiques musicales citadines libyennes. La section qui suit s'emploie à démontrer la validité de cette hypothèse du point de vue sociohistorique.

I-2- Le mouvement artistique tripolitein

Depuis longtemps, une histoire spécifique du mouvement artistique tripolitein dans les domaines de la musique et du chant fait défaut. Partant, ce sujet n'a guère retenu l'attention des chercheurs, des universitaires et des écrivains spécialisés. Quelques textes simples et limités ont bien été publiés de temps à autre, tels ceux de Baṣīr 'Aryabī, de Nadjem e-Dīn Al-Kībb et d'Abdessalām Kaderbouh⁴⁸. Outre ces publications, divers travaux de recherche puis des

⁴⁷ABOU MRAD, op. cit., 2012, p. 53. Voir également: Frédéric, LAGRANGE, « Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī. La voix de la *Nahḍa* », livret de la compilation CD "The Voice of the Nahda Era Yusuf Al-Manyalawi: The Works", Frédéric Lagrange, Muhsin Sawa et Mustafā Said éd., Beyrouth, Dār al Saqi & Foundation for Arab Music Archiving and Research, 2011.

⁴⁸ Abdullah, AL-SĪBA'Ī, *Zekrayāt Al-'Ārif AL-JAMAL* [les souvenirs de 'Ārif AL-JAMAL], Tripoli, Dār Madad, 2010, p.6. NB. L'auteur de cet ouvrage a adopté une série d'interviews faite par un journaliste inconnu dans le journal *Al-Osbū' a-t-aqāfī* [la semaine culturelle], publié par la fondation générale de la presse en Libye en 1977.

mémoires de Master consacrés à un certain nombre de pionniers du chant tripolitain ont été réalisés par les professeurs et les étudiants du Département de Musique de la Faculté des Arts et Médias de Tripoli. Mais aucune de ces études n'a malheureusement été publiée jusqu'ici.

Les origines de la tradition musicale tripolitaine résident en un ensemble de données historiques, socioculturelles et musicologiques dont il est difficile de rendre compte, ce qui rend illusoire toute tentative de synthèse cohérente et sûre. En effet, pour mettre à jour la genèse de la tradition musicale tripolitaine, il faudrait s'appuyer sur des documents d'ordre littéraire ou historique et sur des ouvrages théoriques qui nous montrent comment cette tradition s'est formée au cours de l'histoire de la ville. Or, il existe peu d'informations sur les débuts du mouvement artistique dans les domaines de la musique et du chant qui remontent à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle. À cette époque, marquée par la fin de la domination ottomane et le début de la colonisation italienne, la société libyenne vivait dans des conditions politiques, économiques et sociales difficiles.

Dans une lettre datée du 2 juillet 1787, écrite par la sœur du consul anglais à la Cour de Tripoli Richard Tully, on peut lire à propos d'une fête donnée en l'honneur du retour de l'ambassadeur anglais à Tripoli :

« In the centre [of the room] were a number of dancing women, and women who played the Moorish music, singing at the same time extempore verses on the return of the ambassador »⁴⁹.

Beaucoup plus près de nous, dans un ouvrage paru en 1912, Mabel Todd, décrivant les cérémonies de mariages arabes à Tripoli, écrit ceci :

⁴⁹ Miss, TULLY, *Narrative of a Ten Years' Residence at Tripoli in Africa: from the Original Correspondence in the Possession of the Family of the late Richard Tully, Esq., the British Consul*, London, Colburn, 2/1817, p. 149. Richard Tully lui-même est parfois considéré comme l'auteur des lettres.

« Meantime black women from the desert, seated flat upon the tiled floor, continued to beat upon tom-toms and pound cymbals, accompanied by a most barbarous chant, which appeared to give great satisfaction to the guests, most of whom were regaling themselves at bowls of cuscus and other delicacies, each with her long-handled spoon. »⁵⁰

Dans un livre publié par le Comité des fêtes à l'occasion du 100^e anniversaire de la fondation de la 1^{re} municipalité à Tripoli, *Baladyette Ṭarābulos fī mi'att 'āmm (1870-1970)*, il est question, dans le chapitre intitulé « Des Artistes arabes ont visité Tripoli », d'une part, de l'émergence d'une activité artistique dans le domaine du chant, d'autre part, du fait que certains artistes libyens ont fui dans les pays voisins et en Turquie à cause de leurs productions de chants anticoloniaux⁵¹. Durant l'époque italienne, y lit-on, ont été reçus à Tripoli un certain nombre d'artistes arabes, que leur carrière dans le domaine de la musique, du *ṭarab*⁵², du théâtre et du chant arabe avaient rendus célèbres. Les concerts de *ṭarab* et les spectacles qu'ils donnèrent furent, rapporte-t-on, très bien accueillis par les Tripolitains, dont la « conscience artistique » fait l'objet du commentaire suivant :

« Ici, nous ne pouvons manquer de noter avec fierté et honneur qu'une conscience artistique existait à Tripoli. De plus, les talents et l'appréciation des arts étaient évidents depuis la période ottomane, et même avant. Après l'invention du phonographe, cette croissance de l'intérêt pour les arts a continué et l'activité s'est accrue. Il y avait des groupes d'amateurs et des soirées agréables. Il y avait un certain nombre d'artistes qui réussissaient à reproduire

⁵⁰Mabel Loomis, TODD, *Tripoli the mysterious*, London, Grant Richards, 1912, p. 98.

⁵¹Coll. d'auteurs (comité des fêtes de la municipalité de Tripoli), op. cit. 1973.

⁵² On désigne ainsi l'émotion et le plaisir esthétique intenses ressentis par le public quand le chanteur et les instrumentistes sont possédés par la mélodie – phénomène souvent lié à l'improvisation mélodique (cf. LAGRANGE, op. cit., 1996, p. 162).

les compositions de génies de l'ancien chant égyptien. D'autres excellaient dans le jeu de différents instruments de musique ('ūd⁵³, violon et *qānūn*⁵⁴)... »⁵⁵.

À ce propos, Bašīr 'Araybī⁵⁶ mentionne que le plus ancien *taht* égyptien a donné un concert au théâtre d'Ambra (Theatro Ambra) en 1880. De nombreux groupes égyptiens et syriens de musique et de théâtre sont venus à Tripoli durant cette période afin de donner des concerts dans les théâtres et les hôtels de la ville.

Ainsi, cet environnement a contribué à la diffusion des *dawrs*⁵⁷ et des goûts artistiques égyptiens en matière de musique et de chant. Il a aussi contribué à augmenter le nombre des amateurs de *ṭarab* arabe. L'usage du phonographe a ensuite permis à ce style lyrique venu du Levant et de l'Égypte de gagner du terrain parmi les admirateurs de l'art du chant arabe. Cet appareil est devenu un agent essentiel de diffusion du *ṭarab*, grâce auquel ce chant pouvait être appris et reproduit. On lit dans l'ouvrage de la Municipalité de Tripoli que de nombreux artistes tripolitains ont réussi à reproduire les compositions des génies de l'ancien chant égyptien et à jouer sur les instruments de musique propres à cette tradition. En outre, contribua beaucoup par la suite à cette renaissance artistique le rôle important de la diffusion des derniers films égyptiens.

⁵³ Luth à caisse bombée et à cinq cordes, pincées à l'aide d'un plectre-*rīša*. Instrument de la musique savante et de variété, plus rarement utilisé en musique populaire rurale (ibid., p. 162).

⁵⁴ « Cithare trapézoïdale en bois à 24 chœurs de cordes, pincées à l'aide de deux plectres-*rīša* » (ibid., p. 161).

⁵⁵ ARAYBĪ, op. cit., 1981, p. 21.

⁵⁶ Ibid., p. 9-10.

⁵⁷ « Dôr ou Dawr : au sens large, couplet. Au sens strict, forme musicale savante développée dans la seconde moitié du XIX siècle, basée sur un poème dialectal en deux parties. La première partie (*maḍhab*) est composée, la seconde (*dôr*) est semi-composée et sert de canevas pour l'inventivité de l'interprète ». LAGRANGE, op. cit., 1996, p. 158.

C'est en 1908 que fut construit à Tripoli le premier cinéma⁵⁸, et les Tripolitains s'intéressèrent alors à l'ancien chant égyptien à travers les films musicaux égyptien, tels que ceux de Mohamed Abdelwahāb, d'Oum Kaltūm et de Farīd Al-Atraš. Les amateurs libyens purent, grâce à eux, se perfectionner dans ce genre de musique.

Un bref historique montre que c'est grâce aux efforts artistiques de quelques pionniers qu'a pu naître et se développer à Tripoli, dans le contexte que nous venons d'esquisser, la chanson citadine traditionnelle libyenne.

1/ Dans le premier tiers du XXe siècle, Tripoli grouillait d'un grand nombre d'artistes, instrumentistes, chanteurs et compositeurs, qui apprenaient à jouer d'instruments de musique comme le *'ūd*, le *qānūn*, le *nāy* et le violon. Ils avaient une large activité artistique et ont constitué des formations musicales nommées *taht*⁵⁹. Ensuite, ils ont créé des clubs et instituts privés de musique pour enseigner l'instrument et le chant. De plus, ils organisaient de nombreux concerts et des soirées musicales, soit dans les théâtres soit dans les hôtels situés dans et autour de la vieille ville de Tripoli. Selon 'Araybī⁶⁰, le premier club de musiciens s'est établi à Tripoli en 1933 avec une autorisation officielle.

2/ En 1924, l'un des grands musiciens libyens, Bašīr Fahmī, a émigré vers la Tunisie. À Tunis, il a fondé un label destiné à faire connaître l'art libyen à l'extérieur du pays. C'était une initiative à laquelle personne n'avait songé, venant des artistes libyens. Grâce à l'abondance de ses productions artistiques,

⁵⁸Selon Abdessalām Adham, l'un des employés dans le domaine de cinéma, raconte que le cinéma Al-Kritlī est le plus ancien cinéma de Tripoli. Il est situé près du bâtiment des soldats turcs, rue al-Baladiya. Il a été construit par un homme qui venait de Crète après avoir eu une autorisation de la Mairie de Tripoli. Il s'agissait d'un grand magasin dans lequel il avait installé un projecteur de film et un grand écran blanc pour diffuser des vidéos. Cf. 'ARAYBI, op. cit., 1981, p. 79.

⁵⁹ Ensemble de musique savante comprenant un *'ūd*, un *qānūn*, un violon, un *nāy* un *riq*. Il s'étoffe à partir des années trente et admet violoncelle et contrebasse, voire clarinette et accordéon, puis se transforme en orchestre oriental. LAGRANGE, op. cit., 1996, p. 161. Voir également : RACY, op. cit. 2007.

⁶⁰'ARAYBI, op. cit., 1981, p. 56.

les radios se sont tournées vers lui, en particulier la radio tunisienne, puis la radio française, afin de diffuser sa musique de style tripolitain⁶¹.

3/ En 1935, le *taħt* de Kāmel Al-Gādī est parti en Italie⁶² pour enregistrer sur disques 78 tours un certain nombre de chansons tripolitaines, de *taqaṭīq*⁶³ égyptiennes et d'improvisations *taqāsīm*.

4/ En 1936, l'Ecole des arts et des métiers a formé un premier *taħt* qui a donné des concerts à Tripoli et dans les environs.

5/ Au milieu des années trente, la Radio ouverte à Tripoli durant l'administration italienne a réservé des plages horaires quotidiennes à la diffusion, en direct, du chant tripolitain, des *dawrs*, des *qaṣāi'd*⁶⁴ et autres *taqṭūqas* égyptiennes, qui ont été interprétés, à l'époque, par divers artistes libyens de renom. Cela s'est produit également dans le milieu des années quarante à l'ouverture de la Radio de l'administration militaire britannique.

6/ En 1955, un 1^{er} Festival de la chanson eut lieu dans le jardin de l'hôtel Al-Mahārī situé au bas de la route, sur la plage de Tripoli. Ce Festival n'eut pas le succès escompté. En 1956, un 2^e festival a été mieux organisé. Parmi les artistes qui y ont participé : Mohamed Al-Ka'bāzī qui a interprété la chanson *El galeb ḥabbek w-essbab a'yonī* (le cœur t'a aimé à cause de mes yeux) écrite et composée par lui-même ; Mohamed Moršāin qui a interprété la chanson *lailī ṭal w entī ma laffaitī* (la nuit est devenue long et tu n'es pas venue) écrite et composée par lui-même ; Mohamed Salīm qui a interprété la chanson *Eḥdānī el ḡarām* (l'amour m'a pris) écrite et chantée par lui-même ; Mohamed El-Furjānī

⁶¹ Abderazzāq, ABOU GRAINN, , *Bašīr Fahmī : ḥayātaho wa fannah*[Bašīr Fahmī : sa vie et son art], *Ministère des médias, gestion des arts et des littératures*, Tripoli, 1972, p. 20-21.

⁶² 'ARAYBI, op. cit., 1981, p. 61.

⁶³ Primitivement, chant de mariage des almées, composé d'un refrain et d'une multitude de couplets. Après la Première Guerre mondiale, forme de chanson légère commerciale avec un refrain et quatre couplets sur une même mélodie. Cf. LAGRANGE, op. cit. 1996, p. 162.

⁶⁴ Au singulier *qasīda* : littérairement, poème monorime et monomètre ; musicalement, tout texte chanté en arabe classique.

qui a interprété la chanson *Ya msahrnî ʔol ellail* (tu m'as fait passer une nuit blanche) écrite par Essaiyd Mahmoud et composée par le chanteur même ; Mahmoud Ešrīff qui a chanté *Bayynlî dambî* (montre-moi mon péché) écrite par Essaiyd Mahmoud et composée par Kāẓm Nādīm ; Abdessaiyd A-Şābrī qui a interprété la chanson *Ennāssšaghya* (les gens miséreux) écrite et composée par lui-même ; Ahmed El-Kuss qui a interprété le *monologue*⁶⁵ *Donyā wa yaḥlā elḥob* (la vie et le beau de l'amour) écrite et composée par lui-même, accompagnés par un *taḥt* dirigé par Oṭmān Najīm.

Ces manifestations artistiques montrent qu'après sa naissance au début du XXe siècle, le chant tripolite, sous sa forme spécifique, a ensuite prospéré grâce à l'engagement d'un certain nombre d'artistes, mais également grâce à l'intérêt suscité parmi les amateurs.

I-2-1- La *Qādiriyya*, École du *nağm* (fredonnement)

La fin de l'empire Ottoman marque en Libye le début d'une culture raffinée qui va ouvrir à l'art musical des voies lui permettant d'atteindre une perfection qui ne sera plus égalée par la suite. Dans la capitale libyenne, l'émergence d'un nombre de *šeiḥs* a joué un rôle très essentiel dans l'évolution de la musique libyenne et dans la transmission d'un patrimoine musical de génération en génération.

Ces *šeiğās* ont réanimé les activités de la confrérie *al-Qādiriyya*, dont le siège ou *zāwiya* était situé devant l'ancienne mosquée de Nāqāh à Tripoli.

⁶⁵ Terme emprunté au français par les artistes égyptiens pendant des années 20 et 30, désignant une forme du chant sur un thème amoureux écrit en dialecte et composé avec une mélodie différente pour chaque couplet.

Rappelons que la *Qādiriyya* est une confrérie soufie fondée au XI^e siècle par le šeiḥ Abd el-Qādir al-Jīlānī (1077-1166)⁶⁶.

Dans cette confrérie, les šeiḥs favorisèrent l'éclosion et la formation de multiples talents de musiciens et chanteurs par le biais de la pratique du chant religieux musulman sous forme de *dīkr*, de *tawšīḥ*, de *qaṣīda* religieuse, pratique associée à une grande palette de cycles rythmiques percussifs. Cela augmenta le nombre des jeunes amateurs qui aimaient apprendre les *ināšīd* (hymnes) et les *qaṣā'id*. En particulier, lorsque le šeiḥ Ḥāfdh Oṭmān rejoignit les élèves de šeiḥ Ali e-Syālah⁶⁷, il donna des leçons concernant *al-awzāns* (les rythmes) et composa plusieurs *qaṣīdas* et hymnes⁶⁸.

D'une façon générale, cette période de la *Qādiriyya* a connu beaucoup d'ensembles de musique soufie, créés par l'élite de ses élèves interprétant le *dīkr*, les *qaṣā'id* et le *ma'lūf*, répertoire de musique citadine ancré dans la tradition arabo-andalouse.

La confrérie *al-Qādiriyya* devait prendre la tête du mouvement musical à cette époque. En cela, la capitale libyenne vers laquelle étaient arrivés, depuis la fin du XIX^e siècle, tous les éléments de la musique d'art égyptienne, reprenait essentiellement les traditions musicales du *Mašriq* (*muwašṣaḥ* et *dawr*) et du Maghreb (*ma'lūf*) pour leur donner un cachet propre et aider à leur diffusion.

À la tête de cette école musicale de la *Qādiriyya*, il faut placer deux chanteurs dont la voix exceptionnelle va tracer la route des artistes futurs et va

⁶⁶ « La *Qādiriyya* est maintenant représentée dans presque tout le monde musulman et particulièrement répandue en Orient, surtout en Turquie, Kurdistan, Afghanistan, Pakistan et en Inde. Au Maghreb, elle est déjà connue au XII^e siècle du vivant même du *shaykh 'Abdelqādir aj-JĪLĀNĪ* grâce à son élève Abū *Medien Shu'ayb al-Andalusī al-Bijā'ī* qui a transmis la doctrine de la *ṭarīqa Qādiriyya*. » Cf. Nabil, FAKHFAKH, « Le répertoire musical de la confrérie religieuse *al-Karrāriyya* de Sfax (Tunisie) », Thèse de doctorat, Université Paris 8, 2007, p. 102-103.

⁶⁷ Ali Amīn e-Syālah (1863-1957) né à Tripoli, savant musulman libyen qui eut un rôle important dans le mouvement scientifique et culturel en Libye, auteur de nombreux ouvrages.

⁶⁸ ARAYBI, op. cit., 1981, p. 41.

jeter les bases du nouvel art musical: Al-‘Ārif Al-Jamal (1905-1990) et Mohtār Šāker Al-Mrābṭ (1891-1986).

I-3- Théâtre, musique et musiciens

Quels sont les facteurs qui ont donné naissance au théâtre en Libye au XXe siècle ? Ensuite, quels sont les liens entre théâtre et musique ? Que savons-nous des musiciens libyens?

Dans la plupart des ouvrages et des études consacrés à l’art scénique dans les pays arabes, le théâtre en Libye est souvent évacué, faute de documents, de livres et d’articles disponibles. Contrairement à ce qu’affirment certains chercheurs selon qui les libyens n’ont connu l’art dramatique qu’après l’indépendance en 1951, des informations écrites, certes rares mais précises, permettent de faire remonter les premiers balbutiements de cet art à la fin des années vingt.

Nous nous contenterons d’en présenter les grands traits tels qu’ils nous sont apparus au fil de notre régulière fréquentation de la documentation sur les salles de représentations théâtrales, des concerts et des scènes du début du XXe siècle. Après un bilan chiffré du secteur, nous examinerons les conditions dans lesquelles vit ce théâtre. Il convient cependant de rappeler comment la Libye a connu cette activité artistique étrangère à la culture arabo-musulmane. Nous donnerons quelques repères généraux qui situeront ses grands moments.

I-3-1- Théâtres et activités artistiques

Nous distinguerons deux grandes périodes dans l’histoire du théâtre à Tripoli : les théâtres anciens et les modernes de Tripoli.

La situation géographique de la Libye, aux confins de l’Afrique et de l’Europe, lui permit de connaître le théâtre occidental dès le début du XXe

siècle. Bašīr ‘Araybī⁶⁹ signale dans son ouvrage *Al-fanwa-l-masrah fī Lībyā* que le théâtre le plus ancien a été construit par *Al-wālī* (le Gouverneur) ‘Othman Bāšā A-Sāgzly⁷⁰ en 1654 à Tripoli, et a été dénommé *Teatro Politeama* par les Italiens pendant la colonisation. De 1654 à 1943, ce théâtre était connu pour ses nombreuses représentations théâtrales et musicales. Celles-ci étaient étrangères, arabes et enfin nationales.

Au travers de cet aperçu historique concernant les lieux des activités artistiques théâtre/ musique, nous sommes amenés à retracer ces activités dès les débuts du XXe siècle.

C’est le 5 mars 1908 que la première troupe égyptienne arriva d’Alexandrie à Tripoli par la mer. La plupart de ses représentations artistiques étaient vocale. Elle a été dénommée dans les milieux artistiques de Tripoli, *firqat⁷¹ al-muṭriba⁷² Ṭirah⁷³*. Ses concerts eurent lieu à l’hôtel d’*El-Garegunī* dans le Sūq A-Türk derrière l’ancienne usine de poudre. Il a été considéré que sa présence dans la ville correspondait à la saison du chant et des concerts artistiques⁷⁴. Certains jeunes passionnés par cet art rejoignaient ce groupe pour l’aider sur scène et ils ont appris beaucoup de *dwārs* et de chants qui étaient ensuite répétés lors des fêtes artistiques après le départ de *firqat al-muṭriba Ṭirah⁷⁵*. Dans la même année, la *firqā* de Sulaymān Al-Qardāhī *li-l-masrah* (une troupe de théâtre) égyptienne a donné plusieurs représentations théâtrales en

⁶⁹ ARAYBI, op. cit., 1981, p. 10-11.

⁷⁰ C’est la période de l’empire Ottoman en Libye.

⁷¹ Terme arabe signifiant en français Troupe.

⁷² Terme arabe signifiant chanteuse.

⁷³ Documents des archives historiques, Tripoli, concernant l’arrivée d’une *firqat tarab* le 05 mars 1908. Cité également par ‘Araybī, op. cit., 1981, p. 22.

⁷⁴ Ali, AL-MUṢRATI, *Al-fannān Abdallāh Jamāl-e-dīn Al-Milādy (1881-1963)* [L’artiste Abdullah Jamāl e-Dīn Al-Milādy], A-Dār al-Jamāhīriya lelnaṣer wa a-taozi’, wa al-a’lān, 2e édition, Misrata, 1999, p. 46.

⁷⁵ ARAYBI, op. cit., 1981, p. 22-23.

public à Tripoli. En 1914, la troupe égyptienne de Salāma Ḥijāzī⁷⁶ a été invitée par Le Gouverneur de Tripoli après le succès qu'elle a eu pendant sa tournée en Tunisie. Salāma Ḥijāzī a représenté au théâtre *Politeama* Roméo et Juliette de Shakespeare traduit en arabe littéraire. Également dans le même style, la troupe de George Abyaḍ⁷⁷ s'est produite au théâtre *Politeama* en 1921. Toutes les autres représentations jusqu'à cette date, relèvent du théâtre occidental.

Or, la troupe *Ramsis* de Youssef Wahbī, en 1927, au théâtre *Politeama* a représenté une pièce de théâtre arabe intitulée *Intiqām al-Maharāja*, à travers laquelle il racontait le conflit entre l'Orient et l'Occident, ce qui a provoqué l'expulsion de la troupe égyptienne par le gouverneur italien.

Avec le même enthousiasme les Tripolitains ont accueilli les troupes arabes de musique. En 1934, la *firqa* de Munira Al-Mahdia a donné des concerts de *ṭarab*. Et en 1935, la *firqa* de Badī'a Mṣābnī a aussi donné des concerts comprenant deux types d'activités : théâtre et musique. La première tentative de création d'une troupe locale remonte à la fin de 1936. Cette troupe a été dénommée *firqa-tMaktab al-funūn wa ṣanāya' le-tamīl wa al-mūsīqā* (La troupe du Bureau des arts et des métiers du théâtre et de la musique)⁷⁸.

I-3-2- La pratique musicale tripolitaine autochtone confrontée à l'influence ottomane

La ville de Tripoli était connue pour son patrimoine musical traditionnel originaire, notamment, les style de chant *al-Fezzānī*⁷⁹ et *al-Merezqāwī*⁸⁰, ainsi

⁷⁶ Monica, RUOCCO, « La Nahda par l'Qtibās », chapitre 1, in *Histoire de la littérature arabe moderne*, Tome 1 : 1800-1945, Actes Sud, 2007, p. 189-191.

⁷⁷ ARAYBI, op. cit., 1981, p. 25.

⁷⁸ Ali, ḤASSANAIN, « *Madrassat al-funūn wa ṣanāya' al-esslāmiya fi 'ahīd al-eḥtilāl al-iṭālie 1911-1943*. [L'école des arts et des métiers islamiques à l'époque de l'occupation italienne 1911-1943] », le second chapitre, in *Madrassat al-funūn wa ṣanāya' al-esslāmiya bī madīnat Ṭarāblūs fi mī'tt 'ām 1898-1998*, markiz jihād al-libiyyin le-dérasāt a-tāriḥiyyah, Tripoli, 2000, p.243-244.

⁷⁹ *Al-fezzānī* relatif à la ville de Fezzan vers le sud libyen.

⁸⁰ *Al-Merezqāwī* relatif à la ville de Mourzouq vers le sud libyen.

que les chants dits du désert. Cependant, ces traditions autochtones ont été confrontées aux influences musicales turques et arabes du Mašriq, avant d'être soumises à l'influence des musiques européennes.

De fait, l'influence musicale turque a emprunté plusieurs canaux, le plus important étant la musique militaire⁸¹. Lorsque l'école militaire d'A-r-Rušdiyah a été créée par le gouverneur ottoman en 1860, la musique militaire était l'une des matières de cette école qui a ensuite créé, avec ses élèves, un ensemble instrumental. D'ailleurs, les élèves étaient formés par les officiers spécialistes en musique militaire. L'une de ces écoles s'appelait *Mahtar Ḥana*. Toutefois, les élèves jouaient aussi de la musique non-militaire⁸², notamment le corpus instrumental des Pešrev et le corpus vocal du *Tawšīh*. Aussi l'introduction de la musique militaire ottomane conduisit-elle *de facto* à l'incrustation de la musique militaire européenne (modèle de la musique militaire ottomane) à Tripoli et de son système tonal harmonique, associé également à l'usage d'aérophones occidentaux comme la flûte, la clarinette, le trombone, la basse, la trompette et le cor.

En somme, ce qui s'entend au début du XX^e siècle dans la ville de Tripoli, aux côtés des chants traditionnels populaires locaux et de *al-inšād a-d-dīnī* (l'hymnodie religieuse)⁸³, ce sont des bribes de musiques turques et égyptiennes, militaires, religieuses et artistiques profanes. Plus particulièrement, la musique d'art égyptienne est interprétée à cette époque-là par des chanteurs et instrumentistes qui imitent les enregistrements 78 tours de l'école de 'Abduh al-Ḥamūlī (voir *supra*), notamment, Salāma Ḥijāzī (1861-1917)⁸⁴.

⁸¹ Ali, AL-MUṢRATI, *A-šilāṭ bina Libyā wa Turkyā a-tariḥiyah wal ejtimā'iyah* [les liens historiques et sociaux entre la Libye et la Turquie], Imprimerie du Ministère d'information et de la culture, Tripoli, 1978, p. 216.

⁸² ARAYBI, op. cit., 1981, p. 40.

⁸³ Ahmad, A-DDIJANI, *Libyā qobayla al-eḥtilāl al-itālī ao al-'ahd al-'Oṭmānī a-tānī* 1882-1911 [La Libye avant l'occupation italienne ou la seconde période Ottoman 1882-1911], al-maṭba'a al-fnniyah al-ḥaditha, Le Caire, 1971, p 290-291.

⁸⁴ Ahmed, ABDELMADJID, *Lī kul uḡniyah kiṣah* [À chaque chanson une histoire], Maktabt Al-Anjlu al-maṣriyah, Le Caire, 1970, p. 63.

La musique européenne, quant à elle est encore mal reçue. Preuve en est le témoignage d'Antoine Laffage, musicologue français se trouvant en mission en 1906 à Tripoli et qui assiste une audition de la musique militaire du 57^e bataillon d'infanterie turque, dirigée par un *maestro* italien. Il constate que, si seules deux personnes assistent aux deux premières séquences musicales occidentales, une marche militaire et une *mazurka*, en revanche, dès que la troisième séquence musicale, de connotation orientale (en fait un *pešrev*⁸⁵), est entamée, une centaine de personnes se précipitent pour l'écouter attentivement et avec contentement⁸⁶.

De fait, ce qui enrichit musicalement la mélodie et sa diversité, c'est l'attention que l'artiste local accorde à la créativité et à l'innovation représentée par les compositions et les mélodies chantées des artistes arabes, turcs et africains⁸⁷. Cela s'observe dans l'usage de termes artistiques comme les noms de *maqāmāt* (modes) : *Sīkāh*, *Nahāwand*, *Ḥijāz kār*, *Ran dokāh* et *Jahārkāh*⁸⁸. De même l'influence turque est-elle évidente dans l'usage d'onomatopées telles que *amān*, *jānem* et *amān yā lally* dans le chant des *muwaššahāt* et du *ma'lūf*.

I-3-3- Les musiciens tripolitains de la première génération

L'histoire de la musique tripolitaine se confond avec celle de ses musiciens, chanteurs, instrumentistes et compositeurs. Le parcours de ces artistes a été fortement influencé par l'école égyptienne sus décrite de la *Nahḍa*. Ils ont vécu

⁸⁵ Rodolphe, D'ERLANGER, *La musique arabe. Tome 6. Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne / Système rythmique Formes de composition*, Éditions Geuthner, Paris, 1959, p. 199.

⁸⁶ Antonin, LAFFAGE, *La musique arabe, ses instruments et ses chants*, (à recherche de la musique arabe : mission en Tripoli), Imprimerie rapid de Tunis, Tunis, 1906, p. 19.

⁸⁷ Tayssir, BEN MOUSSA, *Al-mojtama' al-'arabi fi al-'ahd al-'Otmāni a-tāni* [La société arabe dans la seconde époque Ottoman], A-Dār al-'arabiyya lelkitāb, Tunis, 1988, p. 368.

⁸⁸ AL-MUŠRATI, op. cit., 1978, p. 217.

sous le second empire Ottoman⁸⁹. Leurs résumés biographiques sont présentés ci-après selon l'ordre chronologique de leurs dates de naissance :

- Mohamed 'Abaiya, né en 1856 à Tripoli, a appris à jouer du 'ūd et du *qānūn*.

- 'Ali Al-Bonī, né en 1860 à Tripoli, a appris à jouer du 'ūd et était nommé l'Artiste de la côte tripolitaine.

- Ḥmāida Al-Barhūdī, né en 1875 à Tripoli, a été très connu par les habitants d'al-madīnah al-kadīmah. Il était spécialiste en chant tripolite et le premier qui joua du 'ūd.

- Abdallah Jamāl e-Dīn Al-Milādy, né en 1888, est l'un des pionniers les plus importants de la confrérie *Al-Qādiriyya*. Il accompagnait les troupes arabes pendant leurs spectacles par lesquels il a amélioré sa connaissance musicale (les modes et les modes rythmiques). Il a composé une qasida sur la forme *dūlāb*⁹⁰ en mode *bayyātī* et enseigné les hymens, les qasidas et les modes rythmiques aux chaykhs *Al-Qādiriyya*. Il est mort en 1963.

- Moḥtār Dāgra, né en 1885 à Tripoli, avait une vocation marquée par ses fonctions de chanteur de cour. Il était spécialiste du chant oriental : *Muwaššahāt* et *dwars* égyptiens/levantins.

- Al-Amīn Ḥassan Bek, né en 1887 à Tripoli, a appris à jouer du 'ūd de sa mère.

⁸⁹ ARAYBI, op. cit., 1981, p. 44-62.

⁹⁰ Introduction musicale de quelques phrases mélodiques, mesurées sur le cycle *waḥda* et durant une trentaine de secondes. Le *dūlāb* est remplacé en musique savante par une composition instrumentale à partir des années trente.

- Moḥtār Al-Mrābt, né en 1891 à Tripoli, était le mutrib le plus célèbre de son époque, a perfectionné les *dawrs* de Sayeed Darwīsh⁹¹ et tout ce qu'a chanté Dawood Ḥaisīn⁹².

- Ḥalīl A-Tārzī, né en 1898 à Tripoli, était un chanteur, a appris le *Ma'lūf*, les *Muwaššahāt* et à jouer de le 'ūd. Il était membre de l'ensemble de Kāmel Al-Gādī avec qui il a voyagé en Italie pour enregistrer des *dawrs* et des improvisations.

- Mohamed Ghnioih, né en 1905 dans le quartier *A-Žahra* à Tripoli. Cet artiste aveugle a appris à jouer le 'ūd, le *qānūn* et le violon tout seul. Malgré cela, il a adoré la chanson tripolitaine et excellé à composer et écrire ce style de chansons. En 1939, il a représenté ses productions musicales à la radio libyenne.

- Ahmed Šāhīn, né en 1906, il a émigré en Tunisie pendant la colonisation italienne. Il a fondé *firqat ma'lūf* et travaillé plusieurs années à la radio tunisienne en fondant un *taḥt*. En 1937, il est retourné à Tripoli avec son *taḥt* comprenant la chanteuse Fathīya Ḥayrī, l'udiste Ali A-Sraitī, le *qānūnjie* Ebrāhīm Ṣaleḥ, le *kamenjāti*⁹⁴ Raḥmaine Barda' et Ahmed Allozerqat. Il a donné plusieurs concerts sur la scène du théâtre *Miramare*.

- Aḥmad Al-Ḥoja, né en 1906, a appris le 'ūdet le violon. Il a voyagé avec le *taḥt* de Kāmel Al-Gādī afin d'enregistrer des chansons tripolitaines et du chant arabe.

⁹¹ Né en 1892 mort en 1923 à Alexandrie. Compositeur et chanteur égyptien. Il participe à plusieurs tournées dans différents pays arabes. Ses compositions théâtrales se sont caractérisées par le rythme folklorique et une forme de simplicité. Pour plus de détails, voir Qstandī, RIZG, *Al-moussiqā a-šarqiyah w-al-ḡuinā' al-'arābī*[La musique orientale et le chant arabe], volume 2, 2012, p. 181.

⁹² Né en 1871 au Caire, il a étudié la musique le chant. Il a composé des chansons pour Oum Kalṭūm, Asmahān et Laylā Mourād. Il a transcrit cent *dōr* en notation occidentale pour l'institut royal de la musique arabe. Ibid., p. 140-141.

⁹³ Ali, AL-MUSRATI, 1978, *Namādj fi a-žil* [Modèles à l'ombre], Tripoli, Maṭāba' a-tora al-'arabiyya, p. 361-378.

⁹⁴ Terme égyptien signifie violoniste.

- Bašīr Fḥaima, né en 1907 à Tripoli, a appris à jouer du *'ūd*. En 1924, il a émigré vers la Tunisie, a fondé une maison de disques et a donné plusieurs concerts.

- Al-‘Ārif Al-Jamal, né en 1908, est l’un des célèbres musiciens. Il a appris le *'ūd* à l’âge de dix ans par le grand artiste Ḥalīl A-Tārzī. Il est le premier musicien qui ouvre un institut privé de musique. Au début des années soixante-dix, il est devenu professeur de musique à l’institut de Jamāl e-Dīn Al-Milādy.

- Kāmel Al-Gādī, né en 1908, est un *qānūniste*. Il a été connu par le public comme chanteur au début de sa carrière. En 1935, il a voyagé en Italie pour enregistrer des chansons sur disque. Abdallah Bānon⁹⁵ écrit, dans un article au journal Al-‘Adel publié le 02/08/1936, la nouvelle de la fondation du *taḥt* Kāmel Al-Gādī : « À la suggestion de certains écrivains libyens, le chanteur tripolitain, Kāmel Al-Gādī, a fondé un *taḥt* de *ṭarab* à Tripoli, ... ». De plus, il a contribué aux activités du *taḥt* de l’école des arts et des métiers dirigé par Oṭmān Nājīm.

- Oṭmān Nājīm, né en 1911, est diplômé de l’école des arts et métiers dans le domaine de la peinture. Pourtant, il était membre du *taḥt* de cette école et a appris à jouer la clarinette tout en rejoignant ce groupe. En 1938, il était le *kamenjātī* du *taḥt* de Bašīr Fahmī⁹⁶. Au Festival de la chanson libyenne en 1956, il a dirigé l’orchestre traditionnel de cet événement. Parmi les élèves qui ont eu des cours particuliers Kāzm Nādīm.

Ces artistes interprétèrent les genres traditionnels artistiques du *Mašriq*, apportés par des artistes égyptiens à Tripoli, tels que les *Muwaššahāt* et les *dawrs*, mais ces genres traditionnels n’étaient pas les seuls pratiqués à Tripoli, puisque le chant non-mesuré, représenté par le type plus général de la mélodie ou de la récitation cantillatoire, gardait les grandes faveurs du public.

⁹⁵ ARAYBI, op. Cit., 1981, p. 61-62.

⁹⁶ ABOU GRAIN, op. cit., 1972, p. 19.

Nous retrouvons au service de cet art local non seulement les concerts ou les soirées du chant traditionnel mais aussi, sous une forme populaire, des chanteuses professionnelles appelées *Zimzamāt* ou comme le terme égyptien le désigne ‘*Awālīm* ou almées : corporation de femmes chantant dans les mariages, accompagnées par des instruments de percussions. La première *firqā* a été fondée par des chanteuses juives. Ensuite, une femme tripolitaine aveugle appelée Ḥadoujah Al-Mkaḥlah⁹⁷ a formé une *firqā*. Elle jouait du ‘*ūd* et portait des vêtements longs de style occidental. La plupart de ses soirées étaient des représentations destinées aux familles bourgeoises libyennes et turques. Son ensemble se composait d’un ‘*ūd* et de trois *ṭār-s* ou tambours sur cadres.

I-3-4- La création des premiers ensembles musicaux tripolitains

L’ouvrage de ‘Abdallah Al-Sībā’ī *Zekrayāt* (Souvenirs de) *Al-‘Ārif Al-Jamal* signale la fondation du premier *taḥt* tripoliteain par l’artiste Al-‘Ārif Al-Jamal (*udiste* et chanteur) en coopération avec son maître Ḥalīl A-Tārzī, sans préciser de date. Néanmoins, il est probable que la petite troupe d’Al-Jamal ait commencé à donner des concerts au début des années 30, et ce, au regard de deux informations importantes : d’un côté, la publicité des concerts gratuits qui est parue dans le journal *Al-raqib al-‘atid*⁹⁸ qui a repris ses activités à partir de l’année 1926, et, d’autre part, la participation de la chanteuse turque appelée Lama’ān Serrī avec la troupe d’Al-Jamal lors du concert qui a eu lieu au théâtre *Miramare* en 1932⁹⁹.

⁹⁷‘ ARAYBI, op. cit., 1981, p. 71.

⁹⁸ De 1908 à 1911, le lettré libyen Maḥmud Ben Moussā a publié le journal *Al-raqib* à Tripoli dont la première édition était en quatre pages : la première et la dernière étaient en langue turque tandis que les deux pages inférieures étaient en langue arabe. Il a repris ses activités à partir de 1926 en modifiant le nom du journal : *Al-raqib al-‘atid*.

⁹⁹AL-SĪBĀ’Ī, op. cit., 2010, p. 13-29.

Mais avec Kāmel Al-Gādī (né en 1908), le mouvement musical marquera un pas de plus dans la voie de l'innovation. En 1935, la troupe d'Al-Gādī¹⁰⁰ se rend en Italie pour enregistrer sa musique sur disque, à l'instar des artistes de leurs confrères égyptiens et levantins. Les disques égyptiens rencontraient en effet la faveur croissante du public tripoliteain, notamment, les enregistrements de *taqtūqas*¹⁰¹ et de *taqsīms*¹⁰². La musique pouvait trouver à travers l'enregistrement sur disque une plus grande audience. L'enregistrement, alors à son apogée, apparaissait comme le sommet de l'art musical. Al-Gādī chante lui-même ce qu'il a écrit en langue tripolitaine. Le *taht* d'Al-Gādī comprend :

- 1) Ḥalīl A-Tārzī, 'ud.
- 2) Aḥmad Al-Ḥoja, violon.
- 3) Robine Bīš [qui est de confession juive], *qānūn*.
- 4) Fozī Ben Sālem, *darbouka*.
- 5) Kāmel Al-Gādī, chanteur soliste *muṭrib*.
- 6) Mohamed Al-Ḥarātī, *reddād* (choriste).

Dans une interview effectuée par 'Araybī, à propos de cette troupe, Kāmel Al-Gādī dit : « Nous représentions nos concerts en soirée au théâtre *Politeama* et invitions les juifs à participer avec nous dans le groupe pour des raisons de propagande afin de gagner le spectateur et d'étendre la connaissance artistique chez les gens.¹⁰³ ».

¹⁰⁰ ARAYBI, op. cit., 1981, p. 60-62.

¹⁰¹ *Taqtūqa* : primitivement, chant de mariage des almées, composé d'un refrain et d'une multitude de couplets. Après la première Guerre mondiale, forme de chanson légère commerciale avec un refrain et quatre couplets sur une même mélodie. Cf. LAGRANGE, op. cit., 1996, p. 162.

¹⁰² *Taqsīm* : improvisation instrumentale généralement non-mesurée, explorant un *maqām* donné. Ibid., p. 162.

¹⁰³ Kāmel Al-Gādī parle de son groupe dans une interview effectuée par 'ARAYBI, op. cit., 1981, p. 60-61.

La première tentative de création d'une troupe locale remonte à la fin de 1936. Cette troupe est soutenue par *Madrassat al-funūn wa-ṣ-ṣanāya* ' marquée par son organisation : direction, salle de répétition etc. Elle se compose de deux groupes : une troupe de théâtre qui se compose de 14 acteurs et un *taḥt*. Les artistes de ce *taḥt* sont :

- 1) Oṭmān Najīm *udiste, muṭrib* et acteur.
- 2) Emḥammed Ḥassan Bek, '*udiste*.
- 3) Kāmel Al-Gādī, *qānūniste* et *muṭrib*.
- 4) Mustafā Al-Fallāḥ, *qānūniste, muṭrib* et acteur.
- 5) Aḥmad 'Āšūr, violoniste, *muṭrib* et acteur.
- 6) Ebrāhîm Bernāz, *ḡīyyāṭ* (joueur de *ḡīṭa*¹⁰⁴).
- 7) Mohamad Al-Kšek, *ṭārjie* (joueur de *tar*).
- 8) Aḥmad Al-Bīzantıy, *ṭabbāl* (joueur de *ṭablā*).

Le rôle du *taḥt* était d'insérer des tirades chantées avant la première scène et entre les scènes. Les deux troupes se partageaient les représentations, mais toutes les scènes étaient représentées dans le dialecte égyptien afin de taquiner le colonisateur de l'époque en montrant l'unité des états arabes.

Cela nous montre que la naissance de la troupe d'*al-funūn wa-ṣ-ṣanāya* ' marque un net tournant vers le professionnalisme. Son importance était de déterminer les liens entre théâtre et musique à travers la place qu'occupait la musique en introduisant le chant sur la scène. Cela nous rappelle le modèle européen dont le théâtre arabe s'inspire. Pourtant, « le théâtre arabe, particulièrement, sera *musical* – dans un contexte arabe, c'est-à-dire plus

¹⁰⁴ En turc : la *Zurna* est un instrument à vent à anche double de la grande famille des hautbois dont les origines sont turques.

particulièrement lié à l'art vocal et moins instrumental qu'en Occident – et ce dès son apparition¹⁰⁵ ». En somme, la troupe d'*al-funūn wa-ṣ-ṣanāya* ' a reproduit la même technique égyptienne que la troupe de Salāma Ḥiğāzī (1861-1917) qui a spécifiquement écrit et composé des chants dans une perspective dramatique.

En 1935, Ḥassān A-š-Šernīnī (né en 1916 au Caire) arriva à Tripoli avec son père qui fut éloigné de l'Égypte à cause de sa nationalité italienne. Il rejoignit la troupe d'*al-funūn wa-ṣ-ṣanāya* ' et proposa que l'on fasse appel à un spécialiste égyptien de la représentation. C'est l'acteur égyptien 'Abdel-Ḥamīd Al-Badawī qui fut choisi par le Bureau des œuvres théâtrales et du cinéma au Caire. Le mercredi 4 janvier 1939, la troupe représente la pièce intitulée *Yasqoṭ al-ḥob* (assez avec l'amour) marquée par la participation de deux actrices égyptiennes dont l'une d'elles, Faṭḥiya Muṣṭafā, chante des monologues égyptiens avec le *taḥt* du *ṭarab* entre les scènes. À cette période, les femmes libyennes en général ne participent pas aux activités artistiques. Or, le *taḥt*, cette fois-ci, est dirigé par l'Égyptien Ismā'il Jābir¹⁰⁶, un *qānūniste*¹⁰⁷ qui travaillait à l'époque à Tripoli pour la Radio libyenne, et par qui les spectateurs avaient été égayés toute la soirée¹⁰⁸. Quoi qu'il en soit, l'influence de la tradition artistique égyptienne est évidemment marquée par le style de représentations dramatiques et musicales.

¹⁰⁵ Chérif, KHAZNADAR, « Pour la 'réception' d'une expression dramatique arabe », in N. Tomiche, N. Khaznadar (sous la direction de), *Le théâtre arabe*. 1969, p. 60.

¹⁰⁶ En vertu de la demande d'Al-'Ārif Al-Jamal à la Maison du Tourisme créée par l'Italie en 1937, l'égyptien Ismā'il Jabir est venu à Tripoli pour travailler comme *qānūnġie* dans un café au marché al-Mūšīr derrière un institut de musique où il donnait des cours du *qanun*. Cf. AL-SĪBA'Ī, op. cit., 2010, p. 84-86.

¹⁰⁷ Un joueur du *qānūn* (cithare).

¹⁰⁸ ARAYBI, op. cit., 1981, p. 108-114.

I-4- Acteurs concourant au processus créatif de la chanson tripolitaine

Du point de vue de la forme, le chant a une double assise, verbale et musicale. Aussi est-il permis de s'interroger sur laquelle de ces deux assises est la plus cruciale dans la production de sens, d'émotion, autrement dit dans le procès de la communication, et ce, plus particulièrement dans le contexte de la présente recherche. Ces assises se décomposent en un texte verbal doté d'une double face formelle et signifiée et en un texte musical reposant sur une double composante mélodique et rythmique et des procédés d'accompagnement instrumental qui peuvent mettre en jeu divers choix de texture. Ces composantes sont souvent assumées (notamment dans le cadre de la chanson légère) par plusieurs acteurs qui sont respectivement : le parolier, le compositeur, le chanteur et l'instrumentiste (ou les instrumentistes). Ces fonctions, sur lesquelles s'appuient des métiers spécifiques, sont décrites dans ce qui suit.

I-4-1- Le parolier

C'est la personne qui écrit les paroles d'une chanson. Son rôle est essentiel dans la préparation de la chanson. Son œuvre crée le matériau de base sur lequel repose le travail du compositeur.

Au début du XXe siècle, la chanson libyenne a connu deux types de texte : poèmes arabes littéraires ou classiques qui s'adressent aux intellectuels citadins et poésie dialectale qui s'adresse à tout les Libyens. En ce qui concerne les poèmes écrits en langue arabe classique et qui ne sont pas destinés à être chantés, les compositeurs ou parfois les chanteurs y choisissent certains vers afin de les mettre en musique. À ce sujet, Meftāḥ Al-Furjānī¹⁰⁹ cite des dizaines

¹⁰⁹ Meftāḥ, AL-FURJANI, *Al-mūsiqār Kāẓm Nadīm Ben Mūssā : ḥayātaho wa fannah* [Le musicien Kāẓm Nadīm Ben Moussā : sa vie et son art], Al-Moa'ssasah al-'āmah lIthqāfah, Tripoli, 2007, p. 113-114.

de chansons composées à partir de l'œuvre d'Ahmed Al-Faquih Hasan¹¹⁰, d'Ahmed A-Šāref¹¹¹, d'Ahmed Gnāba¹¹², d'Ibrāhīm Al-Ostā Omar¹¹³. Mais la majorité des paroles de chansons est écrite spécialement en exprimant la résistance contre la colonisation italienne¹¹⁴. D'un autre côté, il cite les poètes de texte dialectal tels que Ali A-Souni, Mas'ūd Al-Qeblāui, Abdessalām Kaderbouh, Khadīja A-Djehmī et Mas'ūd Bšoon¹¹⁵.

Dans le cadre de notre travail, où il s'agit, entre autres, d'étudier les catégories en rapport avec la chanson tripolitaine, nous nous intéresserons à la deuxième catégorie, donc de poésie vernaculaire chantée.

En général, ce métier est presque uniquement réservé aux hommes. Les cas où une femme s'implique dans l'écriture d'un texte dialectal de chanson restent extrêmement rares. Khadīja A-Djehmī¹¹⁶ est en effet la seule parolière de chansons qui a écrit des dizaines de chansons pour les artistes libyens comme Salām Kadri, Abdellaṭīf Ḥawīl, Mohamed Rašīd, Nūrrī Kamāl, Nošī Ḥalīl, Mohamed Moršāin, Ahmed Fu'ād et Mohamed Al-Ka'bāzī.

I-4-2- Le compositeur

Le compositeur a un rôle important dans la « fabrication » d'une chanson. En effet, il donne à la chanson sa forme musicale appropriée.

Pratiquement, l'acte de composer consiste à transformer un poème littéraire ou dialectal en une œuvre musicale dénommée « chanson ». Pour cela,

¹¹⁰Ahmed Al-Faquih Hasan (1843-1886) : poète libyen de l'époque Ottomane.

¹¹¹Ahmed A-Šāref (1872-1959) né à Zliten mort à Tripoli, poète libyen nommé le cheikh des poètes.

¹¹²Ahmed Gnāba (1898-1968) : c'est le poète libyen le plus célèbre du vingtième siècle.

¹¹³Ebrāhīm Al-Ostā Omar (1908-1950) : c'est le poète libyen combattant connu par son amour du pays.

¹¹⁴ABOU GRAIN, op. cit., 1972, p. 9-11.

¹¹⁵AL-FORJĀNI, op. cit., 2007, p. 41-42.

¹¹⁶Née le 15 mars 1921 et décédée le 11 août 1996. D'abord professeur de langue arabe de 1947 à 1952, elle travailla à la Radio libyenne comme présentatrice de 1956 à 1972 (plusieurs émissions). En 1970, préside le premier Congrès de femmes arabes. Depuis les années soixante, membre de la commission de compositions et paroles de chansons.

il effectue un agencement entre la composante mélodique, axée sur un mode mélodique, doté d'une échelle et de tournures mélodiques, et la composante temporelle, dotée d'une métrique périodique et de formes rythmiques.

Mais qui devient compositeur en Libye ? Est-ce qu'il appartient à une classe sociale déterminée favorisant l'accès à ce métier ?

Afin de devenir compositeur, il est préférable d'être originaire d'un milieu social et familial qui favorise déjà l'apprentissage de la musique, comme la présence d'un parent musicien ou d'une personne de grande influence morale aimant la musique ou bien d'une famille qui reconnaît la musique en tant que moyen de loisir ou en tant que moyen de gagner de l'argent. À ce sujet, pour encourager un compositeur moralement et matériellement, son entourage familial achète un instrument de musique tel que le *'ūd*, par exemple.

En réalité, il faut que le candidat soit animé d'un très grand désir d'apprendre la musique, étant donné qu'il peut avoir à affronter une multitude de problèmes, notamment, un cadre familial opposé à la pratique musicale, comme ce fut le cas de la majorité des familles libyennes. À ce propos, le compositeur a peur de voir son père casser son instrument de musique continuellement caché sous un burnous ou sous le lit. Également, il apprend la musique en cachette.

Malgré cela où apprendre la composition ? En Libye, il existe une section de musique à l'École des arts et des métiers dès le début du XXe siècle, pourtant, elle n'enseigne pas la composition proprement dite. Même les épreuves de composition insérées dans les programmes de la fin d'année de la Faculté des Beaux arts, section musique restent insignifiantes. En effet, cela encourage les étudiants à créer et à écrire de la musique afin d'évaluer leurs expériences musicales. Ainsi, un essai de composition ne reçoit aucun avis et aucun commentaire qui peuvent aborder les problèmes techniques par les professeurs.

De ce fait, il n'existe pas de matière de composition dans le programme éducatif, pourtant cet apprentissage peut faire acquérir une pratique musicale suffisante qui permettra un jour de composer. En Libye, une partie de cette pratique peut être acquise suivant l'une ou l'autre de ces voies, soit la voie académique qui est engagée dans l'enseignement reçu dans un institut de musique et les études effectuées en parallèle avec le cursus scolaire en général, soit la voie amatrice. Autrement dit, en ce qui concerne l'enseignement dans un institut de musique, il existe des cours théoriques et des cours pratiques. Du point de vue de la partie théorique, elle contient le solfège, l'apprentissage des modes proches-orientaux et l'histoire de la musique occidentale et celle de la musique arabe. Quant à la partie pratique, elle concerne l'apprentissage d'un instrument de musique dirigé par un professeur confirmé et elle concerne aussi la participation en groupe entre plusieurs types d'instrument : petit *taht* ou petit orchestre traditionnel. En fait, un examen est nommé le Diplôme de musique Arabe. De plus, il existe le cursus universitaire dans le domaine de l'éducation musicale. Les titulaires d'un baccalauréat ou l'équivalent de ce Diplôme tel que ce lui de l'Institut de Musique et Théâtre peuvent, par ailleurs, accéder à la Faculté des Beaux arts en section de musique après avoir passé un test d'aptitude musicale. Il s'agit d'une formation de quatre ans, durant laquelle sont enseignés les programmes de l'Institut de musique Jamāl e-Dîn al-Milādy relatif à la technique musicale en parallèle avec d'autres matières à caractère universitaire, préparant aussi un élève à une carrière de professeur de musique. Autre aspect de la formation musicale : on peut apprendre le solfège ou à jouer d'un instrument tel que le *'ūd*, le *qānūn*, le *nāy* et le violon en cours individuel privé avec un professeur, en regardant quelqu'un de son entourage en pratiquer.

Pourtant, quelle que soit la voie suivie, académique professionnelle ou amatrice, elle prépare assez peu à l'avenir musical de l'élève ou de l'amateur musicien. En effet, l'apprentissage ne présente, d'une façon générale, qu'une première approche de la musique qui peut être sûrement approfondie, mais qui

ne peut, de toute façon, permettre à elle seule d'acquérir des compétences musicales suffisantes. Donc, le titulaire d'un Diplôme de musique doit chercher ailleurs l'appoint indispensable à sa formation afin d'être compositeur. Cela est d'une importance capitale, étant donné que les orientations que prendra chaque compositeur dans l'exercice de sa profession se soumettront essentiellement aux influences plus ou moins importantes qu'il aura subies à travers ses propres séances d'écoute musicale. Compléter sa carrière musicale et l'élargir, c'est l'engagement de la pratique musicale tout en écoutant des compositions existantes afin de comprendre la création d'une musique. Il s'agit de toute la musique disponible sur le marché local, des enregistrements que l'on pourra se fournir par différents moyens et, notamment, de la musique diffusée par les différentes radios ou télévisions. À ce sujet, le pouvoir des medias est capital et souvent déterminant. Effectivement, la carrière musicale de la plupart des compositeurs libyens est particulièrement soumise à l'univers musical créé par les media audiovisuels. En Libye, la musique proposée à la vente ou diffusée à la radio se limite à un seul genre musical, qui est le chant ; il ne concerne que les grands succès arabes ou occidentaux.

Quoi qu'il en soit, le compositeur doit donc avant tout posséder une expérience musicale assez solide permettant de s'exprimer. À ce propos, plusieurs compositeurs ne connaissent aucune règle musicale mais réussissent quand même à composer des chansons ayant eu des succès importants dans l'exercice de leur profession.

Prenons par exemple le cas de Kāzm Nadīm (1925-2007), musicien libyen de la deuxième génération, qui a appris le piano, l'accordéon et le *'ūd* dès le début de sa carrière musicale. De plus, il a appris les formes vocales d'origine égyptienne : *dawrs*, *muwaššahāt*, hymnes, *qaṣīda*, *ṭaqṭūqa*, monologue. Cela a formé son talent en tant que compositeur, chansonnier et interprète. Finalement, il n'a gardé qu'un seul métier qui est la composition. Parmi l'une de ses

premières chansons qu'il a composées, celle qui est intitulée « *Bessaiyfī nahmī wal-qalam* » en 1946¹¹⁷. En 1955, il a gagné la première place lors d'une participation au premier festival de la chanson à Tripoli avec une chanson qu'il a composée et interprétée par Mahmoud A-Šrīf¹¹⁸.

Le style d'un compositeur comprend ainsi un caractère méthodologique à travers les indications de sa carrière musicale et les genres musicaux qui l'ont influencé, mais la tendance, chez un compositeur à utiliser les modes (*maqāmāt*) et les modes rythmiques libyens, reflète soit son apparence à la vieille génération de compositeurs, soit l'intérêt qu'il porte à l'école musicale égyptienne. Si la vieille génération de compositeurs avait acquis la majeure partie de sa carrière musicale dans un contexte encore adéquat au bon apprentissage de la musique libyenne, alors très répandue, tandis que la nouvelle génération ne fait que subir les effets d'une tactique audiovisuelle qui menace de plus en plus la survivance de la spécificité artistique libyenne. En conséquence, les medias ont créé une atmosphère musicale qui oblige les musiciens et le public à suivre le style égyptien en gardant la spécificité artistique de la chanson libyenne comprenant le dialecte et les modes rythmiques locaux. Cela ne permet pas d'acquérir un minimum d'expérience musicale à nuance purement libyenne. Cela confirme qu'avant l'arrivée de la télévision en 1968, les compositeurs tripolitains composent leurs chansons sur un thème répété jusqu'à la fin de chanson qui représente soit l'introduction, le chant, le refrain et le couplet, soit une phrase rythmique « *ostinato* », le chant, le refrain et le couplet. Ceci explique que le compositeur s'est appuyé sur les airs populaires accompagnés par des instruments populaires de cinq ou six notes afin de composer une chanson proprement dite libyenne. À ce propos, Mohamed Moršāin compositeur

¹¹⁷AL-FURJĀNĪ, op. cit., 2007, p. 34-40 et p. 101.

¹¹⁸ARAYBĪ, op. cit., 1981, p.16.

de deuxième génération a composé une chanson (*Wai jobah ba'idah*)¹¹⁹ à la fin des années soixante sur un thème déjà existant dans le patrimoine populaire.

L'aptitude s'est donc inversée, puisque, pendant toute la première moitié du XX^e siècle, les compositeurs qui utilisent l'ancienne méthode de composition ont joué un rôle important afin de conserver la spécificité artistique libyenne. Or, les compositeurs après l'invasion des medias composent dans la chanson type égyptien.

I-4-3- Le chanteur

C'est une personne (homme ou femme) ayant un rôle principal dans le genre musical vocal: la chanson. Il chante une chanson à partir de laquelle se transmet les idées du parolier et du compositeur. Il est accompagné d'un ou plusieurs instruments de musique. De plus, il est habitué à se produire en public pendant l'exécution de la chanson. C'est pourquoi il est considéré comme le seul responsable de l'œuvre. Si sa première activité consiste à transmettre les idées du parolier et du compositeur, le chanteur ne se contente pas de jouer le rôle d'intermédiaire. En effet, il interprète la chanson composée à sa propre façon en laissant sa trace sur l'exécution. D'ici, le timbre de sa voix, son ambitus et l'ornementation instantanée sont les facteurs d'ordre technique qui distinguent un interprète d'un autre, mais aussi sa présence sur la scène, ses vêtements et sa gestuelle qui sont en revanche des éléments non musicaux.

Il est évident que la société libyenne est socialement une société conservatrice montrant l'absence des femmes dans le domaine artistique. Pourtant, à la fin des 30, une chanteuse libyenne anonyme a chanté un duetto

¹¹⁹ Abdessalām, KADERBOUH, *Uğniyyātt men bilādi : dērāsa fi al-uğniyah al-libyah* [Chansons de mon pays: étude sur la chanson populaire libyenne], A-šarikah al-'āmah lel našer wa a-taozi' wa e'lān, Bengazi, 1977, p. 336-337.

Benšāorek ya gleb red ešîra avec Mohamed Salîm¹²⁰. Ainsi même les familles libyennes ne permettaient pas à l'un de leurs enfants de choisir ce métier. C'est pourquoi depuis la première diffusion de la chanson par la radio italienne de la fin des années 30 jusqu'à l'ouverture de la télévision libyenne en 1968, les chanteurs ne signaient pas l'interprétation d'une chanson à leur nom réel mais ils le transformaient par un pseudonyme comme l'ont fait au début de leur carrière Kāzm Nadîm (Anwar A-Trābulsîe), Abdessalām Aljazirî (Salām Qadrî), Amer Al-Hîjājî (Mohamed Fū'ād et Mohamed Al-'Ajailî (Mohamed Mourād).

I-4-4- L'instrumentiste

L'instrumentiste a une tâche très importante en jouant d'un instrument de musique afin de concrétiser les idées musicales du compositeur. En effet, son rôle est de rendre la composition audible et compréhensible. Ayant conscience de son niveau musical, il aura à cœur de donner le meilleur de lui-même, en soignant la qualité de son jeu : justesse, timbre, phrasé, nuance, etc. Ensuite, sa capacité d'écoute et la compétence à s'intégrer dans un groupe sont également des qualités essentielles. De plus, en lien étroit avec le chant du chœur, il sera attentif à respirer, phraser, nuancer, en suivant la voix. En somme, il est nécessaire d'avoir répété préalablement avec les autres pour trouver sa place dans l'interprétation. C'est pourquoi son rôle est en grande partie de transporter l'œuvre de l'imaginaire du compositeur vers celui de l'auditeur. À ce sujet, il existe trois catégories d'interprétation : en studio d'enregistrement, sur scène et dans un lieu privé. Par conséquent, l'instrumentiste possède une responsabilité énorme pendant l'interprétation d'une chanson sur scène ou dans un lieu privé. Cela peut, intentionnellement ou instinctivement, écarter la chanson de son

¹²⁰ Assonousî, MOHAMED, *Madhel ilā al-maqām al-libye: dérâsa fî al-uġniya a-ša'biyah* [Introduction dans le mode libyen: étude dans la chanson libyenne], Arab international Media Centre, Londres et Caire, Al-markiz al-'arabî a-doalî lel alem, 2007, p 216.

cadre original inventé par le compositeur et prendre une atmosphère tout autre que celle prévue.

Pourtant, le travail de l'instrumentiste reste pénible, car il est en effet le musicien inconnu par excellence de la chanson libyenne. D'ailleurs, pour une chanson diffusée à la radio, à la télévision ou bien sur scène, on annonce le nom du chanteur, du compositeur, du parolier et parfois l'orchestre accompagnant, tandis que les membres de l'orchestre étant les instrumentistes ne seront jamais présentés au public.

Quant à la femme en tant qu'instrumentiste, elle marque une absence totale dans les orchestres traditionnels au sein de la chanson libyenne. Pourtant, sa présence dans ce domaine se limite à un seul type de *taht* composé exclusivement d'instrumentistes femmes. Ḥadujah El-Mkaḥlah était la première femme libyenne qui ait fondé un petit ensemble de type *Zimzamāt*¹²¹. Cette femme aveugle jouait de la *'ūd*, accompagnée par des percussionnistes femmes. Cette chanteuse professionnelle interprétait un répertoire de chant de mariage destiné aux femmes¹²².

Dans le cadre de leur travail, les fêtes privées occupent une place de choix dans la vie professionnelle des instrumentistes. En général, il s'agit de soirées privées liées à des mariages. Al-ʿĀrif Al-Jamal raconte dans une interview qu'au début des années 30 il a donné un concert gratuit pour le mariage d'Abou Baker Al-Izemerlī, le comptable de la mairie de Tripoli, et aussi le mariage d'Ahmed Al-Ḥaṣāiry, le journaliste de la radio italienne à Tripoli, qui a duré deux semaines¹²³.

¹²¹*Zimzamāt* singulier *Zimzāmah* est un terme en usage en Libye dès le début du XXe siècle qui signifie *almée* instruite en chant. Cela est appelé *ʿAwālīm* en Egypte.

¹²²ARAYBI, op. cit., 1981, p. 71.

¹²³AL-SĪBĀʿI, op. cit., 2010, p. 16-21.

Quant aux fêtes de lieux publics, dès le début du XXe siècle, le café de « Šaiḥ al-balade » (Shaykh¹²⁴ de pays) se trouvant dans un local de rencontre des écrivains, les dignitaires et les commerçants de Tripoli¹²⁵, faisait venir des instrumentistes de Tripoli en fondant un petit ensemble afin de faire revivre les soirées du Ramadan. Ensuite, le café de « Sūk Al-Mušīr » (Le marché du Maréchal) était également un lieu marqué par des activités artistiques¹²⁶. En outre, Al-‘Ārif Al-Jamal participait aux soirées du Ramadan au café de « Bašīr Al-Ġāwī » à Sūq al-Jum‘a et au café d’ « Ḥāj Boršāin »¹²⁷. Par ailleurs, ces cafés furent très répandus jusqu’aux années 50.

Dès l’ouverture de la radio en 1957 à Tripoli, les instrumentistes sont devenus salariés en tant que membres dans l’orchestre traditionnel du département de musique de la radio libyenne.

I-5- Le chant tripolitein de la Radio à la télévision

La radio reste certainement le moyen de communication le plus intéressant pour le chant tripolitein, celui-ci influant directement sur la production musicale. La meilleure raison est que le chant reste un art fait pour être entendu et non lu.

Au début du XXe siècle, l’Occident expérimente la divulgation de la puissance de la radio comme instrument de propagande au moment de la guerre d’Éthiopie (1935-1936). Ce moyen est utilisé par Mussolini à Tripoli en Libye afin de justifier l’invasion italienne. La radio fasciste émet en une dizaine de langues, dont l’arabe et le turc.¹²⁸ Autrement dit, la radio en Libye a débuté sa diffusion à la fin des années 30, alors que la station d’émission a été mise en

¹²⁴ Le terme se dit en Libye de toute personne ayant suivi un enseignement religieux et, à la fin du XIXe siècle, il a été emprunté par l’école *Al-Qādirīyya* qui pratique la musique soufie pour désigner toute personne qui dirige l’ensemble de chants religieux dans une confrérie ou l’ensemble de chants andalous.

¹²⁵ L’ancien siège de la mairie de Tripoli au Sūk A-Türk (Le marché de Turcs). Cf. ‘ARAYBĪ, op. cit., 1981, p. 66-67.

¹²⁶ AL-SĪBA’Ī, op. cit., 2010, p. 24.

¹²⁷ Ibid., p. 36-37.

¹²⁸ Marc, MARTIN, *Médias et journalistes de la République*, Odile Jacob, Paris, 1997, p. 234.

place à Tripoli en 1939 sous le nom « Radio *Marly* ». Mais elle fut détruite pendant la deuxième guerre mondiale. Ensuite, l'autorité de l'occupation italienne, à l'époque, a mis en place deux stations d'émission à Tripoli et Bengazi¹²⁹.

À la fin de la colonisation italienne, la Libye connaît la radio sous le nom de *idha'at trābūloss al-'arabiyya* (Radio arabe de Tripoli). Elle a parmi les interprètes Ahmed ben Zitūn et Mustafā a-Sarrāj ; les journalistes sont Ahmed Ghnāba et Ahmed al-Ḥaṣāiry, tandis que le directeur est italien¹³⁰. Elle a des musiciens qui se représentent en *taht* tels que Oṭmān Najīm, Ismā'il Jābir, Baṣīr Fḥaima, Ḥassan al-Maṣrī et Moḥtār Żāfer¹³¹. En outre, la radio britannique BBC au début de l'administration militaire britannique à Tripoli en 1944 ont réservé des plages horaires quotidiennes à la diffusion, en directe, du chant tripolite, des *dawrs*, des *qaṣīdas* et du, chant égyptien, qui ont été interprétés, à l'époque, par divers artistes libyens de renom.

Quant à la radio nationale du gouvernement libyen, la diffusion a officiellement eu lieu pour la première fois le 28 juillet 1957 sous le nom « Dār al-idā'ah al-alibyyah » [La maison de la radio libyenne] située dans un bâtiment modeste rue A-zāwiya. Cet événement a lancé la première radio nationale qui était considérée comme, d'une part, la porte-parole de l'État libyen, d'autre part, la voix exprime l'espoir du peuple libyen¹³². À l'époque, la Libye était l'un des pays les plus pauvres du monde, c'était la raison pour laquelle elle avait reçu de l'aide étrangère en particulier des États-Unis d'Amérique. Cela confirme que l'aide américaine est représentée dans la mise en place d'une station de radio

¹²⁹ Maji, ḤALWĀNI, *Al-anzīmah al-idā'iyah fi a-diwal al-'arabiyya* [les systèmes de radiodiffusion dans les pays arabes], Dār al-fīkr al-'arābī, Le Caire, 1987, p. 295.

¹³⁰ Mohamed, AL-MUFTI, « maṣāhid men tā'syss a-daolah alibiyah 1941-1961 » [à la promenade: scènes de la création de l'état libyen], in *'Alā-ḥkornīš*, Al-mo'asasah al-'āmah lel ṭaqāfah, 2010.

¹³¹ ABOU GRAIN, op. cit., 1972, p. 19.

¹³² Ali, AROBA'I, « Masiret al-idā'ah al-masmo'ah fi libyā ḥilāla niṣf karen 1957-2007 » [La radio en Libye au cours du demi-siècle], in *Majalett al-buḥūth al-'alāmiyah*, n°41 [Revue médiatique], Markiz al-buḥūth wa al-maṭbū'āt wa a-taotīq a-ṭaqāfī al-'alāmi, Tripoli, Libye, l'hiver, 2008, p. 49.

intégrée. C'est ce qui a permis à la plupart des régions et des pays voisins de recevoir facilement la diffusion de la radio libyenne¹³³.

En 1959, le gouvernement a soutenu le secteur de l'information et de la culture par l'ouverture des nouveaux studios dans *Šāra' a-Šaṭ* à Tripoli. De plus, en 1960, le gouvernement a pris une décision afin de créer un ministère des informations et du conseil étant considéré comme le premier ministère national spécialisé dans ce domaine après l'indépendance. En 1962, 12 studios ont été construits entre Tripoli et Bengazi, et 25 techniciens travaillaient pour les faire fonctionner à l'époque¹³⁴.

En ce qui concerne la télévision en Libye, les forces américaines ont mis en place une station de télévision le 15 décembre 1956 en Libye qui diffuse ses émissions en anglais pendant cinq heures par jour de 18h à 23h¹³⁵. Cette chaîne, depuis son ouverture, a consacré une heure à la langue arabe : 15 minutes des nouvelles locales sur les activités du gouvernement du Royaume libyen, 20 minutes pour les programmes de divertissements et 25 minutes des informations sur les États-Unis. D'ailleurs, en 1964, la radio libyenne préparait les programmes arabes télévisés pour la télévision libyenne. Cette période est d'ailleurs nommée par les intellectuels libyens « Avant l'émergence de la télévision nationale libyenne »¹³⁶.

Autrement dit, l'émergence de la première télévision nationale en Libye a eu lieu mardi le 24 décembre 1968 à six heures en utilisant l'équipement technique et les techniciens travaillant à la radiophonie libyenne afin de la

¹³³ 'Ābdīn, A-DERDIRI, *Naš'att wa taṭaor al-idā'atain al-masmo'ah wa al-mari'yah fi libyā, men 1939-1997* [la naissance et l'évolution de la radio et la télévision en Libye de 1939 à 1997], Markiz al-buḥūt wa a-taotiḡ al-a'lāmi, 2001, p. 43-50.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Mohamed, AL-AŞFAR, « Al-ṭaor a-tāriḡy lel-idā'atain al-masmo'ah wa al-mar'yah fi libyā » [L'évolution historique de la radio et de la télévision en Libye], Majalett al-buḥūt al-a'lāmiyah, n° 29 et n° 30, 2004, p. 16.

¹³⁶ Nawāl, A-ŞIRIF, « Al-barāmge al-bī'yah fi al-idā'atain al-masmo'ah wa al-mari'yah fi libyā wa dorahā fi naṣer a-tao'yah bi qaḏāyā al-bī'ah » [Les programmes environnementaux de la radio et de la télévision en Libye, et son rôle dans la diffusion sur les questions environnementales], mémoire de master, L'académie des études supérieures, Tripoli, 2008, p.57.

démarrer. Pourtant, les programmes de la télévision n'étaient qu'une copie de ceux de la radio : lecture du saint Coran, des nouvelles, quelques chansons, des pièces du théâtre locales, quelques émissions télévisées importées des États-Unis et de l'Égypte. En outre, la radio britannique BBC a distribué des aides et a envoyé 26 techniciens pour aider les libyens pour l'émergence de leur télévision. De plus, dix sept techniciens parmi les 26 sont restés à la radio libyenne pour former les techniciens libyens¹³⁷. Concernant la cérémonie de l'ouverture officielle de télévision libyenne, d'abord, le chœur de l'orchestre libyen a interprété l'hymne national du pays. Ensuite, le premier présentateur était Mohamed Al-Mṭmāṭī. Puis, le premier šeiḥ récitait le Coran, était Mohamed Al-Minšāwī. À cette occasion, le premier ministre a assisté, pendant la matinée, à une parade militaire qui a été diffusée à la soirée ouverture où il a donné un discours important. Ainsi, le premier ministre était le premier responsable parlant à la télévision. En outre, Ahmed Al-Şālḥīn Al-Hūnī, le ministre de l'information et de la culture annonce par un discours diffusé en direct l'ouverture de la télévision libyenne. Quant aux artistes parus à la télévision pour la première fois étaient l'acteur Ahmed Al-Jāzwī, le célèbre chanteur libyen Mohamed A-Silinī, la célèbre chanteuse arabe Şabāḥ, le célèbre violoniste arabe Ahmed Al-Ḥfnāwī. Autrement dit, le premier programme de la télévision libyenne était comme suit :

- 1/ Une chanson libyenne (el libye el libye).
- 2/ Une danse populaire orientale (Al-Ḥail) firqat Ridha.
- 3/ Une chanson orientale ('Al basatā).
- 4/ Une musique instrumentale (Al-Maḥaba) composée par Ḥassan 'Araybī.

Après le coup d'état qui a porté le colonel Kaḏāfī au pouvoir en 1969, le nouveau régime militaire a déclaré la fin du Royaume libyen à travers la télévision libyenne à Bengazi. Il a utilisé la radio et la télévision libyenne pour

¹³⁷A-DERDIRI, op. cit., 2001, p. 54-71.

informer le peuple libyen par rapport aux changements politiques du pays. À ce propos, le conseil dirigeant de la révolution a su l'importance de la télévision. Cependant, il a fait des améliorations techniques concernant les appareils et formé des techniciens libyens afin qu'ils soient employés au service du régime. Cela a consacré un gros budget pour financer et autoriser à la production publicitaire (de propagande)¹³⁸ qui sert ses projets.

Ce que l'on peut retenir de ce côté, c'est que l'ouverture de la radio par ses moyens simples était un projet de développement qui avait contribué à la diffusion de la culture artistique et musicale dans la ville de Tripoli en Libye. Cela a renforcé le contact, d'une part, entre eux et, d'autre part, avec la société tripolitaine. De plus, la radio a présenté la production musicale d'élite des artistes. La radio a uni les efforts des artistes locaux à travers laquelle ils ont présenté leurs productions musicales en direct comme Mohamed 'Abaiya (1856), Ali Al-Bonī (1860), Al-Ḥāj Ḥmāida Al-Barhūdī (1875), les frères Moḥsen et Al-'Ārif (nés à la fin de l'Empire Ottoman), Abdallah Jamāl e-Dīn Al-Milādy (1881-1963), Al-Amīn Emḥemmed Ḥassan Baik (1887) et son fils unique Emḥemmed, Moḥtār Šāker El-Mrābṭ (1891-1968), Ḥalīl A-Tārzī (1898), Mohamed Guinnīwa (1905), Ahmed Šahīne (1906), Ahmed Al-Khoja (1906), Al-'Ārif Al-Jamal (1906), Bašīr Fahmī Fḥaima (1907), Kāmel Al-Gādī (1908), Ali Al-Ḥaddād (1909), Šafīq Ḥassan devenu membre de l'orchestre de la radio égyptienne en 1935 au Caire (date de naissance inconnue), Oṭmān Najīm (1911)¹³⁹. Il s'agit de la première génération d'élite qui a fondé le mouvement artistique musical à Tripoli.

Avant l'apparition des studios d'enregistrements libyens, les artistes tripolitains ont voyagé dans les pays arabes et en Europe pour enregistrer leurs productions musicales. Pendant les années 20, Bašīr Fahmī a enregistré un

¹³⁸ Al-AṢFAR, op. cit., 2004, p. 21.

¹³⁹ ARAYBI, op. cit., 1981, p. 44-64.

nombre de chansons qu'il a composées pendant son séjour en Tunisie. Cela était l'occasion de transporter la chanson tripolitaine à l'extérieur du pays¹⁴⁰. En 1935, le *taħt* de Kāmel Al-Gādī a voyagé en Italie pour enregistrer des chansons tripolitaines, des *taqāsīm* et des *taqtūqa-s*¹⁴¹. Dans une interview, Mohamed Moršāin raconte qu'à la fin des années 60 il a enregistré des chansons dans les studios égyptiens puis que pendant les années 70, Adulaṭīf Ḥawīl a enregistré des chansons en Syrie et au Liban¹⁴².

En 1992, la radio libyenne a ouvert un studio d'enregistrement qui a créé une nouvelle perspective esthétique. Ce studio est équipé du nouveau matériel usant des techniques moderne d'enregistrement. Faire appel à ce genre de techniques mène à une nouvelle perspective esthétique apparaissant de plus en plus dans la conception orchestrale des chansons. Il est question de l'usage d'une sonorité maximale. Dans une seule composition avec surtout l'introduction d'une multitude de sonorités synthétiques qui éloigne spécifiquement la chanson tripolitaine de sa forme originale. Effectivement, les interventions de techniciens pendant le mixage et le montage sont énormément simplifiées par le système de multipistes et par l'informatique qui assistent tous les essais et les expériences de manipulation ou de traitement du son.

I-5-1- Artistes de la deuxième génération

Au cours des années 1950, deux événements successifs marquent un point essentiel dans l'histoire du mouvement artistique libyen en particulier à Tripoli. Premièrement, les festivals de chanson libyenne (1955 et 1956) qui ont eu lieu dans le jardin de l'hôtel Al-Mahārī en face de la plage à Tripoli. Deuxièmement, l'ouverture de la radio tripolitaine. Cela a fait apparaître une nouvelle génération

¹⁴⁰ABOU GRAIN, op. cit., 1972, p. 20-21.

¹⁴¹ARAYBI, op. cit., 1981, p. 61.

¹⁴² Information recueillie lors d'un entretien avec Mohamed MORSĀIN, Tripoli, 26.10.2013.

d'artistes. Parmi les musiciens (compositeurs et chanteurs) de cette époque, nous citons :

- Mohamed Salīm, né en 1915 à Tripoli, est un *udiste* et compositeur. Son nom réel est Mohamed Ben Ali. À l'âge de trente ans, il a professionnellement commencé à chanter. En 1939, il a été un *udiste* chanteur connu par le public libyen dans la section arabe de la radio italienne à Tripoli. En 1956, il a participé au festival de la chanson libyenne en chantant sa propre chanson : paroles, composition. Il a gagné la troisième place. Il est spécialiste de chansons tripolitaine. En 1957, il a travaillé comme *udiste* et chanteur à la radio tripolitaine. Pendant les années 1960, il a enregistré ses productions musicales au Caire. Il est mort en 1994.

- Kāzm Nadīm, né en 1925 à Tripoli, est le fils du Mahmoud Nadīm Ben Mūssā le fondateur du journal *A-rāqib al-‘ātid* en 1908. Cet artiste est nommé Anwar A-ṭarābulsi. Il a appris un nombre de formes vocales : les *muwaššahāt*, les *dawrs*, les chansons populaires, les *ḍikr* et les *mawwāl*. Il a étudié le piano, l'accordions et l'ud. Parmi les musiciens avec lesquels il a appris la musique, Kāmel Al-Gādī, Ḥalīl A-Tārzī, Bašīr Fahmī, Moḥtār Al-Mrābt, Mohamed Salīm, Ismā'īl Jābir, Al-‘Ārif Al-Jamal, Ali A-Dahmānī, Ahmed Al-Ḥoja et Moṣbāḥ Al-Bizantī. Il a appris le piano avec un professeur italien travaillait à l'école des arts et des métiers. Il a été influencé par les égyptiens Mohamed Abdelwahāb, Riād A-Sunbātī, Mohamed Al-Qāšbjī et le libanais Farid Al-Aṭraš. Il écoutait beaucoup de la musique turque en particulier le mode de jeu. Il a composé un grand nombre de chanson du style tripolitain. Il a participé aux festivals (1955 et 1956) par une chanson du style tripolitain chanté par Mahmoud A-Šrīf dont les paroles étaient de chansonnier A-Saiyd Mahmoud. Il a gagné la première place. En 1957, il est devenu le premier responsable dans le domaine de la musique. Entre 1957 et 1961, il s'est occupé le poste président du département de musique à la radio libyenne à Tripoli. Depuis l'ouverture de la

radio jusqu'en 1969, il était animateur de plusieurs émissions : histoire d'une chanson, les jours du passé, et, patrimoine et arts.

- Mohamed Al-Furjānī¹⁴³, né en 1926, a appris le piano par des italiens qui jouaient dans les restaurants à l'époque et a commencé sa carrière artistique en 1952 à l'hôtel de Syālah avec Salām Qadrī, Abdelaṭīf Ḥawīl, Mohamed Al-Ka'bāzī, Mohamed Moršāin et Mohamed Abou Grain. En 1957, il a enregistré la première chanson, la deuxième en 1958 et la troisième en 1961. Il a beaucoup aimé le style de Mohamed Abdelwahāb. Il a composé 252 chansons.

- Mohamed Moršāin, né en 1929 à Tripoli, a commencé à apprendre les matières de la musique avec Ramaḍān Al-Aswad en particulier le solfège. Ainsi, il a appris les *muwašṣaḥāt* et les *adwār* avec Moḥtār Al-Mrābṭ et le 'ūd avec Ṣāleḥ Al-Fezzānī. De plus, il a appris la musique par un nombre des professeurs italiens pendant ses études à l'école primaire italienne à Tripoli. En 1944, il s'est inscrit à l'institut de la musique d'Al-'Ārif Al-Jamal en choisissant le violon comme instrument de musique dans l'hôtel Jebārah à Tripoli. En 1949, il a commencé à travailler à la radio de BBC à Tripoli dans la section Arabe comme kamenjātī et compositeur. En 1955 et 1956, il a participé au premier festival de la chanson libyenne en gagnant la première place et au deuxième festival en gagnant la deuxième place. En 1960, il a intégré la voix de femme dans l'ensemble de la musique andalouse de la radio libyenne à Tripoli fondé par Ḥassan 'Araybī, ensuite, il a obtenu une bourse pour étudier la musique en Tunisie. Il est devenu membre de l'orchestre traditionnel à Tunis. En 1961, il est le fondateur de l'institut national de la musique qui a été ouvert officiellement en 1964 et qui a été nommé ensuite Jamāl e-Dīn Al-Milādy. En 1963, il est l'auteur de premier livre en musique : *Al-Mūssiqā qawā'id wa turaṭ*. À travers ce livre, il a transcrit 34 modes rythmiques en usage en Libye, 46 mélodies chantées de chansons tripolitaines et 8 *nūbātsdema'lūflibyēn*. Il a composé un

¹⁴³ Gawaṣ Al-Naḡm, MENEM, « Fannān fi suṭūr » [Artiste en lignes], in *Samā'i*, Magazine culturel, Samā'i a-ṭarab al-aṣīl, la section libyenne, n°1, septembre, 2010.

grand nombre des chansons du style tripolitain et il a eu une mission au Sud du pays pour découvrir la musique de cette région. À son retour, il a essayé de métiliser les deux style de musique en prétendant à évoluer le patrimoine: du Sud de pays riche en mode rythmique et celui du Nord. Pendant les années 60 et 70, il a voyagé en Egypte pour enregistrer ses productions musicales. Parmi les chanteurs et les chanteuses arabes qui ont chanté ses compositions Sihām Ebrāhīm, Fahd Ballān, Amel ‘Arafah, Lylā Jamāl, Širyfah Fāḍl, Ḥanān Sa‘īd, Olayah et Sihām Šams.

- Abdellaṭīf Ḥawīl, né en 1929 à Tripoli, est chanteur et compositeur dont la première chanson qu’il a interprétée composée par Mohamed Moršāin en 1957. Pendant les années 60 et 70, il a enregistré des chansons aux studios en Liban et en Syrie. D’ailleurs, il a composé des chansons pour la tunisienne Soulāf, Sanā’, Nadā et Suhair Ramzī de l’Egypte.

- Mohamed A-Dahmānī, né en 1931 à Tripoli, est l’un des compositeurs libyens de chanson libyenne. Il est le premier compositeur intégrant le mode rythmique ‘*Alājī* dans la chanson tripolitaine. Au début des années 60, il est devenu chef de l’orchestre de la radio libyenne. De plus, il a été nommé président du département de musique de la radio libyenne à Tripoli entre 1965 et 1975. Il a composé des chansons pour un nombre de chanteurs connu en Libye tels que Sālīm Al-Goumbrī, Ahmed Sāmī, Khālīd Sa’id, Mahmoud A-Šrīf, Nūšī Ḥalīl et Mohamed Rašīd. D’ailleurs, il a composé des chansons pour un nombre d’artistes arabes tels que Hoda’ Slṭān, Najmah A-Tunosiyah, Olyah A-Tunosiyah et Šaliḥah Al-Jazā’iriyah.

- Mohamed Rašīd, né en 1946 à Tripoli, est un chanteur connu par ses chansons tripolitaines qu’il a interprétées au début des années 60. En 1968, il a chanté une chanson tripolitaine *Be’t el maḥaba* devant l’astre égyptien Mohamed Abdelwahāb à Tripoli lors d’une tournée en Libye de laquelle il a emprunté la mélodie chantée pour l’utiliser dans l’introduction instrumentale de

la chanson *Dāret al ayām* chantée par Umm Kulṭūm. En 2005 jusqu'en 2008, il a travaillé professeur du chant tripoliteain à l'institut de musique Jamāl e-Dīn al-milādy.

- Ḥassan 'Araybī, né en 1933 à Tripoli, est compositeur, chanteur et l'un des pionniers de musique et de chant en particulier le *ma'lūf* « chant andalou » en Libye. En 1959, il a travaillé comme conseiller artistique à la radio libyenne à Bengazi. En fait, il a composé un nombre de chansons pour des chanteurs libyens et arabes tels qu'Aṭīyah Moḥsen, Ebrāhīm Ḥāfdhy, Su'ād Mohamed (Egypte), Hoda Slṭān (Egypte), Nāzek (Liban), Olayah (Tunisie) et Ne'ma. En 1964, il retourne à Tripoli et fonde l'orchestre traditionnel du chant andalou (*ma'lūf*) comprenant un nombre des artistes du chant tripoliteain : Abdellaṭīf Ḥawīl, Rāsm Faḥrī, Mohamed Al-Gabrūn qui ont présenté plusieurs *muwašṣahāt*. En 1971, 1972 et 1973, il a été choisi au sein du comité de patrimoine musical traditionnel de l'Académie arabe de musique. En 1974, il est devenu le président du syndicat des artistes libyens. En 1979 et 1981, il a été nommé le président de l'Académie arabe de musique. En 1983-1985, il a été choisi au sein du comité d'arts populaires de l'Académie arabe de musique. En 2003, il a été nommé président du deuxième festival de chanson libyenne à Tripoli. Il est mort en 2009.

- Salām Kadrī, né en 1934 à Tripoli, est en fait Abdessalām Aljazirī étant nommé par Kāzm Nadīm en 1952. Il parle parfaitement la langue italienne et joue la clarinette, le 'ūd et le violon. En 1957, il est devenu l'un des violonistes de l'orchestre traditionnel à la Radio libyenne à Tripoli. En 1960, il a commencé à composer les chansons tripolitaines. En 1970, il a gagné l'oscar de première place au festival du chant de pays magrébins au Maroc. Depuis l'ouverture de la radio libyenne à Tripoli, il a composé 400 chansons.

Ce que l'on peut retenir de cet aperçu historique de ces artistes de la deuxième génération, c'est que l'art de la musique de cette période a pris un chemin différent de celui de première génération. Cela montre que les artistes de la première génération avaient un public minoritaire par rapport à la deuxième génération. Malgré la radio italienne en 1939 et la radio BBC en 1944 qui ont réservé des plages horaires quotidiennes à la diffusion en directe la musique traditionnelle libyenne ou arabe qui a été interprétée à l'époque par divers artistes libyens de renom, le public se limitait à deux lieux de spectacle, d'abord, les fêtes sociales de quelques familles célèbres ou entre des amis, ensuite, les scènes de théâtres au centre ville.

Or, l'art musical de la deuxième génération a eu une importante diffusion en particulier après les deux événements qu'a connu ce domaine : les festivals de la chanson libyenne (1955 1956) et l'ouverture de la radio nationale libyenne à Tripoli (1957) ensuite la télévision (1968). D'une part, les deux années de festival ont été considérées comme fêtes officielles préparées par des bénévoles et des amateurs d'art. Bašīr 'Araybī¹⁴⁴ indique dans son livre les noms des organisateurs dont Abdelmadjīd Al-Mšairqī est le président du comité de festival et Mohamed Syālah est son assistant. En outre, les journaux libyens à l'époque ont bien diffusé la publicité du festival tel que le journal de Tripoli l'Ouest a par exemple annoncé dans un article daté le 02/09/1956 décrivant la préparation et lieu de cette occasion. D'autre part, l'ouverture de la radio (1957) et la télévision (1968) ont marqué le passage progressif basé sur deux aspects, artistique et social. Cela met en lumière la signification dans les moyens d'expression et le style de la chanson *Būrjīla* qui a été interprétée par l'orchestre traditionnel de la radio libyenne à Tripoli à l'époque. En fait, les chansons doivent être soumises d'abord par le comité du département de musique afin d'examiner les paroles et la mélodie chantée, ensuite par plusieurs répétitions

¹⁴⁴ ARAYBI, op. cit., 1981, p. 18-20.

dirigées par un chef d'orchestre avant qu'elles soient enregistrées. Cela a conduit à la perfection d'une chanson pendant son interprétation et sa diffusion par la radio au public. Cette opération a établi la base du concept de l'esthétique artistique et la codification des critères esthétiques. En conséquent, cette nouvelle tendance de la chanson tripolitaine qui était liée à la diffusion radiophonique pénétrait toutes les maisons ayant une radio. Ainsi, la télévision était considérée les familles comme une fenêtre sur les spectacles en regardant chez soi.

I-5-2- Standardisation des goûts du public

De son élaboration à nos jours, la chanson tripolitaine a su évoluer en rapport avec le goût du public qui a su induire les éléments caractéristiques qu'il voulait retrouver dans cette musique. À l'origine, nous l'avons vu, la chanson était interprétée dans les familles ou entre les amis ; il n'existait pas encore la notion de public. La chanson jouait un rôle social dont le seul but était l'émotion que se donnait le chanteur à lui-même et celle qu'il accordait à ses amis et membres de sa famille. La notion des critères esthétiques ne possédait aucun rôle fondamental. Les chanteurs tripolitains ne cherchaient pas à établir le beau chant, mais étaient en quête de l'émotion des mots et des actes.

Cette notion va progressivement évoluer. Vers le début du XXe siècle et l'époque des premiers cafés chantants¹⁴⁵, *al-fann*¹⁴⁶ se présente sur scène. Le public va réagir et va vouloir retrouver ce qui lui plait le plus dans cet art,

¹⁴⁵ Tels que le café de Sūq al-Mūšīr, le café de Ḥāj Boršāin et le café de Bašīr Al-Ġāwī. Cf. AL-SĪBA'Ī, op. cit., 2010, p. 32-37.

¹⁴⁶ Le terme de *fann* apparaît sous l'expression « *funūn musiqiya* » dans un ouvrage turc publié au Caire en 1855 par Nāzīrī 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 Nāzīrī 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. Cité par Christian, POCHE, « De l'homme parfait à l'expressivité musical. Courants esthétiques arabes au XXe siècle », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 7, 1994, p. 59-74.

influençant directement les artistes qui vont axer leur interprétation selon leur goût musical. Ainsi, les chants arabes d'origine égyptienne apportent une couleur exotique et vont se standardiser auprès du public. Ce type de chant va se développer intensément durant toute la période des cafés chantants. Le 'ūd est alors à la mode, le chant local devient aussi la forme préférée du public qui va être exploitée dans toutes les situations, adaptées à tous les folklores locaux.

Dès le début des années 30 jusqu'à la fin des années 50, le public de cette époque étant le destinataire présente une société populaire traditionnelle qui, à son tour, accepte ou rejette ce chant local sous l'influence des factures coutumières et des traditions sociales représentant les valeurs morales caractérisées par la tendance religieuse dans la société musulmane conservatrice. Cela mène à une sorte d'acceptation de ce genre du chant populaire qui ne permet pas souvent d'écouter aux chansons émotionnelles dans la présence de père ou de grand frère. De plus, ce métier était un projet inacceptable pour l'avenir du jeune tripolite. Ce comportement peut conduire à embarrasser les membres de sa famille. En conséquent, la nécessité a permis aux artistes à l'époque, en particulier, les chanteurs d'utiliser des surnoms artistiques tels que Kāzm Nadīm (Anwar A-Ṭrābulsī), Abdessalām Aljazirī (Salām Qadrī), Ḥalifah Al-Furjānī (Nūrī Kamāl), 'Amer Al-Ḥijājī (Ahmed Fu'ād), Mohamed A-Dūkālī (Mohamed Rašīd) et Abdellaṭīf Al-Hūnī (Abdellaṭīf Ḥawīl).

En ce qui concerne les textes vocaux du patrimoine populaire existant à l'époque, ils accompagnaient cette élite d'artistes depuis leur enfance et étaient une entrée au monde musical. Nous concevons cette sensation à partir de nos interviews effectuées à Tripoli avec Mohamed Moršāin quand il a dit: « Lorsque nous étions petits, lors des fêtes de mariage auxquelles nous étions conviés avec nos parents, nous nous introduisions aux endroits où étaient rangées les percussions pour apprendre en chantant...Ainsi, le meilleur parmi nos

génération avait une radio comme Abdellaṭīf Ḥawīl, dès qu'il écoutait une chanson, il l'apprenait et la chantait tout de suite ».

Dans une autre interview Moršāin dit : « Nous avons trouvé le chant de style *Būrjīla* devant nous, l'avons appris et l'avons chantés avant que nous ne soyons devenus des artistes célèbres. Nous avons enregistré cet art comme il était, ensuite, nous avons tous, les artistes, essayé de le représenter de manière qu'il soit approuvé et acceptable chez le public¹⁴⁷ ... »

Nous avons pu, au travers de ce discours, cerner la relation qui a rassemblé, d'une part, le chant patrimonial et d'autre part les aspirations musicales créatives souhaitées par les artistes tripolitains à l'époque. Ensuite, nous pouvons relever ici que cette relation a donné naissance à une nouvelle créativité artistique qui ne sera pas nécessairement étrange dans la spécification formelle du chant tripolite, mais une créativité conceptuelle qui consiste à garder l'ancien style du chant dans une nouvelle forme selon les critères modernes. Ainsi, cette réflexion conduit à suivre, d'abord entre des années 50 à des années 60, les changements artistiques dans les spécifications de la forme chantée, ensuite entre des années 60 à des années 80, les changements dans le contenu. Nous pouvons concevoir une analogie dans la diversité de la composition de musique et de chant oscillant entre l'ancien style traditionnel et le style expressionniste moderne à l'époque. Cela a été fixé par le Département de la musique à la radio libyenne à Tripoli à travers les comités de textes chantés et de compositions musicales dès le début de son ouverture. Il a consisté à tout ce qui existait des instrumentistes ayant des aptitudes artistiques et des niveaux musicaux différents.

Nous avons observé les contrastes et les disparités dans les niveaux de la compétence musicale qui ont conduit à fluctuer le critère artistique dans les chansons enregistrées au début de l'ouverture de la radio libyenne à Tripoli. À

¹⁴⁷Information recueillie lors d'un entretien avec Mohamed Moršāin, Tripoli, 26.10.2011.

ce propos, nous citons des témoins tels que la chanson *Wainq ġubet a'laya zaink bahdelbiya* écrite, composée et chantée par Mohamed Moršāin en 1957, ensuite ce lui de la chanson *Fi ayām erbi'ah* composée par Emḥemmed Ḥassan Bek, écrite et chantée par Sālim Al-Goumbrī en 1959. Ce sens nous amène à un point qui détermine, d'abord, le facteur effectif dans le processus de la transformation progressive dans la forme et le contenu de chanson tripolitaine nommé *Būrjīla* et ensuite, son efficacité dans la réalisation de cette transformation sans perdre la spécificité locale tripolitaine. De plus en 1964-1966, le nouveau dirigeant du département de la musique, Ḥassan 'Araybī, a signé un contrat avec une élite d'instrumentistes arabes venant d'Égypte, de Liban et de Tunisie¹⁴⁸. En 1966, le compositeur et chanteur Mohamed Abou Grain, était un superviseur technique travaillant au studio d'enregistrement à la radio libyenne à Tripoli, raconte que la chanson tripolitaine interprétée par les artistes arabes avait les mêmes anciennes caractéristiques de la forme : le *Maṭla'* (refrain) et deux *abyāt* (vers) composés sur la même mélodie. Pourtant, à la fin des années 50, Mohamed Moršāin, Kāzm Nadīm et Mohamed A-Dahmānī ont changé les éléments de la forme chantée. La chanson a donc eu des nouveaux éléments. D'abord, la chanson qui a été composée en une mélodie de refrain et les vers sur une mélodie différente, ensuite, la chanson qui a été composée sur une mélodie unique pour les refrains et sur des mélodies différentes pour chaque vers finissant par le refrain. Parmi les artistes arabes qui sont venus à Tripoli en 1964 le violoniste tunisien Qadour A-Ṣrārī (1913-1977), le violoniste égyptien Ahmed Al-Ḥfnāwī (1916), le violoniste égyptien 'Aṭiyah Ṣarārah (1922), le violoniste libanais 'Aboud Abdel'āl (1925-2009) et le clarinettiste égyptien Ali Abou Asu'ūd (1948-2007) travaillaient dans l'orchestre traditionnel de la radio libyenne à Tripoli. Quant aux instrumentistes libyens intégrés dans cet orchestre tels que Mohamed A-Turkī (violon), Ahmed Al-'Azābī (violon), Oṭmān Najīm ('ud), Al-'Ārif Al-Jamal (*qānūn*), Mohamed Al-Ka'bāzī (violoncelle), Ali

¹⁴⁸Ibid.

Māher (guitare), Mohamed Al-Furjānī (accordéon), Faraj Al-Šrīf et Mohtār Al-Aswad (percussions)¹⁴⁹. Autrement dit, la majorité d'entre eux ne savait pas lire les partitions, mais cette rencontre avait un impact important dans les aspirations de rénovation chez les musiciens libyens. Cela a conduit à des changements dans les contenus et la forme de la chanson tripolitaine. D'ailleurs, les anciens textes chantés traitent les thèmes de la prédication du côté moral comme la chanson *Dîr el-melyha o ma e-dîr e-sayyah* (fais du bien, tu ne fais pas du mal). Quant aux nouveaux textes chantés, ils traitent les thèmes de la passion du côté émotionnel comme la chanson *entî 'afifah o mašitk gzlanî* (tu es chaste et tu marches comme une gazelle). Ces exemples de chansons indiquent un changement progressif dans le contenu de la tendance prédicateur à la tendance émotionnelle, ensuite une rénovation conséquente dans la structure mélodique à travers l'augmentation du nombre de phrases musicales afin de mettre à niveau l'aspect formel comme une valeur artistique cohérente avec les évolutions modernes.

Nous avons noté que la tendance artistique dans les méthodes de composition et de chant *Būrjīla* était soumise à l'impact de ces évolutions accompagnées par des changements dans le niveau de la capacité artistique de l'orchestre traditionnel pendant des années 60 qui étaient les principaux piliers de la transformation qualitative. Il convient de souligner à cet effet l'existence d'autres facteurs qui ont un impact sur le côté de compétence de former les jeunes chanteurs et d'améliorer les méthodes de jouer des instruments de musique.

I-6- L'amateur et l'apprentissage de la musique

La musique a su s'ouvrir à un nombre limité d'amateurs par son évolution des moyens d'apprentissage. Au début, il n'était possible d'apprendre la musique

¹⁴⁹ Abdelhakim, AL-ḤAṢĀ'YRI, « Mažāher taṭaor Būrjīla »[les manifestations de l'évolution *Būrjīla*], mémoire de Master, Université de Tripoli, 2010, p. 43-44.

qu'auprès d'un maître ayant lui-même suivi l'enseignement antérieur d'un autre maître. Cette voie initiatique caractérisait le phénomène de la transmission orale.

I-6-1- La transmission orale

Cela a permis la conservation de vieux chants, et accompagnements primitifs au *'ūd*. Mais en l'absence de tout document écrit il reste que de nombreux points sur l'histoire et l'évolution de la tradition musicale sont dans l'obscurité totale. Le répertoire s'est transmis de génération en génération. Des variantes ont pu apparaître de l'une à l'autre, ce qui a cependant permis une évolution naturelle.

Aujourd'hui, certains musicologues ou musiciens comme 'Abdallah Al-Sībā'ī affirment qu'il est impossible de savoir de quelle manière le *ḡinā' trābulṣī* était interprété à la fin du XIX^{ème} siècle. Les recherches musicologiques ont permis de faire des spéculations musicales, mais tout cela reste subjectif et il existe toujours des contradictions dans leurs affirmations actuelles.

La tradition orale de la musique a eu un rôle primordial dans la société libyenne. En effet, elle a permis une grande valorisation des plus anciens qui possédaient, grâce à leur expérience, la meilleure connaissance de la tradition musicale libyenne qui soit. Ils pouvaient enseigner les éléments historiques et musicaux. Ainsi, la société libyenne possède toujours ce profond respect pour les anciennes générations. Aujourd'hui, les chanteurs âgés sont fortement appréciés car, même si leur interprétation ne possède plus de caractère réellement intéressant esthétiquement, ils permettent de faire cheminer des anciens styles que les plus jeunes vont s'empresse d'apprendre, pour leur culture personnelle de la tradition libyenne et pour les reproduire postérieurement.

L'apprentissage du *'ūd* se fait ordinairement en commençant par l'accompagnement du chant, donc de la connaissance du chant lui-même. Les

udistes libyens apprennent ensuite en pratiquant, à force de répétitions et de fêtes de mariages.

I-6-2- Les structures académiques

La transmission orale va progressivement se structurer. Des cours de musique vont être donnés. Cependant, il faut noter le manque énorme de structures encadrant l'art musical.

En 1910, avant l'invasion de l'Italie en Libye, l'équipe de l'enseignement de l'école des arts et des métiers (*Madrassat al-fununn wa a-ṣanāya*) à Tripoli comprenait déjà un professeur de musique. De plus, une étude sur les sections existant dans cette école montre qu'en 1911, il y avait une section de musique qui avait jouée un rôle important dans la continuation de cette école¹⁵⁰.

En 1934, l'Italie a ouvert une maison de tourisme, d'amusements et d'arts au café de Sūk al-Mušīr dans la vieille ville. En même temps, elle a ouvert un institut de musique derrière ce café. Cet institut propose des cours de *'ūd* donnés par Al-'Ārif Al-Jamal et des cours de violon donnés par un professeur italien appelé « Kafats ». Il y avait beaucoup de jeunes qui voulaient s'inscrire à cette formation afin d'apprendre les instruments de musique orientale ou occidentale. Parmi ces jeunes : Mustafā Al-Dahmānī, Emḥemmed Ḥassan Bai, Al-Amine Al-Ja'farī, Naṣr e-Dīne Al-Ja'farī, Ahmed Āšūr, Alfītūrī Ben Bai et Sālim El-Goumbrī.

En 1937, le Directeur de la maison de tourisme a donné l'autorisation d'accueillir le célèbre qānūniste égyptien Ismā'il Jābir afin qu'il soit un membre de l'équipe d'enseignants de cet institut et ensuite qu'il devienne le *qānūnjī* du

¹⁵⁰ Abdessalām, ADHAM, *Waṭā'q tāriḥ Libyā: al-waṭā'q al-'otmāniyah (1881-1911)* [Documents de l'histoire moderne de Libye: Documents ottomans], trié et révisé par Dr. Ahmed Dijānī, université de Bengazi, Bengazi, 1974, p. 301-304.

taht représentant des soirées au café de Sūq al-Mušīr¹⁵¹. Pourtant, les activités de cet institut se sont arrêtées au début de la troisième guerre mondiale en 1939. En 1943, pendant l'administration militaire britannique en Libye, Al-Jamal a ouvert un institut de musique privé à l'hôtel de Jebārah dans la rue de Mezrān remplaçant l'institut italien. Il a cherché des enseignants de l'Égypte pour travailler à cet institut. Parmi les élèves sortant de cet institut : Mohamed Moršāin, Sulymān Al-a'zābī, Ḥassan 'Araybī¹⁵².

Al-Sībā'ī¹⁵³ considère que les noms des élèves cités par Al-Jamal et ceux d'avant peuvent être une archive importante marquant l'histoire de la musique savante en Libye au cours des dernières décennies. Après la deuxième guerre mondiale et l'indépendance en 1952 qui est considérée comme une extension de l'administration britannique en Libye, la *Madrassat al-funūnn wa-ṣ-ṣanāya'* (l'école des arts et des métiers) reprend ses activités. En raison de l'importance de la musique, Omar Al-Bārūnī, directeur l'école (1950-1952), l'a remise dans le programme éducatif de l'école. Au début du 1953, l'écrivain libyen Ali Al-Musrātī, a vu pendant sa tournée journalistique hebdomadaire consacrée à l'école des arts et des métiers, une bande militaire des élèves jouant la musique à la partition malgré le manque et l'ancienneté des instruments de musique¹⁵⁴.

Parmi les étudiants de la musique à l'époque qui sont ensuite devenus des célèbres musiciens en Libye : Ṣabrī A-Šrīf, Al-Hādī A-Šrīf, Abdallah Ruḥūma, Abdelḡanī Al-Haillāwī, Mohamed Al-Mušāṭ et Abdallah Ādam. De plus, les frères amateurs Abdessalām Aljāzirī nommé Salām Qadrī et Mohamed Aljāzirī. En 1955, selon la rénovation soutenue par le gouvernement, cet établissement a pu distribuer des bourses d'étude pour ses élèves afin de suivre des formations

¹⁵¹ Journaliste X, « Šariṭ a-zekrayāt » [série de souvenirs], in *Al-Osbū' a-taqāfi*, [Le journal de la semaine culturelle], interview avec Al-'Ārif Al-Jamal, n° 270, Al-mo'asasah al-'āmah l-e-ṣaḡāfah fi Libya, 1977.

¹⁵² ARAYBĪ, op. cit., 1981, p. 56-57.

¹⁵³ AL-SĪBĀ'Ī, op. Cit., 2010, p. 32-34.

¹⁵⁴ Ali, AL-MUSRATĪ, *Ṣaḡifat Tarābulos al-ḡarb* [le journal de Tripoli occidentale], 13/02/1953.

spécialisées à l'étranger dans plusieurs domaines : la menuiserie, la forge, le tricot, la gravure, l'impression, la musique, le graphique etc. Depuis sa création, cette école a distribué seulement deux bourses pour deux étudiants en musique. La première était pour Abdelġanī Al-Haillāwī afin d'étudier la composition et l'orchestration en Turquie. À son retour au pays en 1984, il est devenu membre de l'équipe d'enseignement à l'université de Tripoli jusqu'à sa mort en 1998. En 1960, la deuxième pour Mohamed Al-Mušāt afin d'étudier les solfèges et théorie de la musique en Turquie. À son retour au pays, il est devenu membre de l'équipe d'enseignement à l'institut de la musique et du théâtre à Tripoli (Jamāl e-Dīn al-Milādy)¹⁵⁵. En 1962, la radio libyenne a distribué des bourses pour une formation durant un an en Tunisie. Parmi les boursiers il y avait deux musiciens : Mohamed Moršāin et Ḥassan 'Araybī¹⁵⁶.

I-6-3- Jamāl e-Dīn al-Milādy : institut de la musique et du théâtre

Al-Jamal, interrogé par le journal *Al-Osbū' a-taqāfi*, raconte qu'il a été obligé de fermer son institut à l'hôtel de Jebārah lorsque le gouvernement libyen a ouvert l'institut national de musique à Tripoli dans une petite salle au Conseil législatif – institut dont le fondateur était Mohamed Moršāin.

Cet établissement a ouvert ses portes en 1964. Il a commencé par une formation spéciale destinée aux membres de l'orchestre traditionnel de la radio libyenne. Ensuite, il est devenu un institut indépendant dans un bâtiment de cinq étages, comprenant un théâtre pour les spectacles. Il a reçu le nom de Jamāl e-Dīn al-Milādy, l'un des anciens membres d'*Al-Zāwiya Qādiriyya* (1881-1963).

L'institut Jamāl e-Dīn al-Milādy, est un établissement public à caractère administratif placé sous la tutelle de l'Etat, exercée par la Direction de la

¹⁵⁵ Sālem, ŠALABI, « Madrassat al-funūnn waa-šanāya' al-islāmiyah ḥilāla 1943-1969 » [L'école des arts et des métiers pendant 1943-1969], 3^{ème} chapitre, in *Madrassat al-funūnn wa a-šanāya' al-islāmiyah bi madinet Trābulos fi mia't 'āmm 1889-1998* [L'école des arts et des métiers musulmane de la ville de Tripoli en cent ans], Dār al-kitāb al-waṭaniyah, Bengazi, 2000, p. 321-388.

¹⁵⁶ Asmā', AL-OSTĀ, *Anā' Ḥadijah Ajaihmī* [Je suis Ḥadijah Ajaihmī], Conseil de culture générale en Libye, 2006, p. 201.

musique et du théâtre, sous-direction de la formation professionnelle et des entreprises culturelles, au ministère de la culture et de la communication. En vérité, il existe trois établissements de ce type : outre l'institut Jamāl e-Dinne al-Milādy à Tripoli, l'institut d'Ali a-Ša'āliyah de Bengazi, et l'institut de Sabhā, réservé à la musique. Pour être inscrit dans ces instituts, on doit passer un test d'aptitude (relatif à l'oreille, à la voix, à la précision rythmique, ainsi qu'à la culture générale). Les étudiants bénéficient d'une bourse d'étude accordée par le ministère de l'information pendant les quatre années scolaires, et d'un internat pour les ceux qui viennent de l'extérieur de la ville où se trouve l'institut. Les diplômés de ces instituts peuvent, au choix, soit continuer leurs études à l'université, soit s'engager dans la vie professionnelle (dans le public : devenir un membre de l'orchestre salarié par le ministère de l'information ; dans le privé, fonder un ensemble instrumental indépendant de l'État), ou bien encore travailler comme professeur de musique salarié par le ministère de l'éducation.

La formation académique de l'institut Jamāl e-Dīn al-Milādy se limite donc à deux disciplines : la musique et le théâtre.

La section musique permet aux étudiants d'obtenir un diplôme national en musique après quatre ans d'études. Cela est l'équivalent du Baccalauréat spécialisé en musique. Il est également possible de suivre les cours en auditeur libre. Par ailleurs, les matières sont réparties comme suit :

1/ La première année comprend deux types de matières différentes. D'abord, l'arabe¹, la religion¹, l'anglais¹ et la société¹ qui représentent la partie de culture générale¹⁵⁷, ensuite, les théories musicales « occidentale »¹, la culture musicale¹ (écouter et regarder les films de musique occidentale et orientale), le solfège¹ (déchiffrage et dictée), les rythmes (déchiffrage et dictée rythmique),

¹⁵⁷ Les matières culturelles sont une obligation afin de valider le diplôme. En fait, l'institut est affilié au ministère de l'information et le ministère de l'éducation nationale supervise tout ce qui concerne les matières éducatives et les examens de la fin d'études (le diplôme).

les *muwaššahāt*¹, le chant andalou¹ et apprendre l'instrument¹⁵⁸ au choix, qui représentent les matières de spécialité – les trois dernières étant considérées comme matières pratiques. Une note élevée dans ces matières de spécialité est requise pour pouvoir passer les épreuves de culture générale.

2/ La deuxième année comprend également les matières culturelles telles que l'arabe², la religion², l'anglais² et la société², et les matières musicales telles que les théories de la musique², les théories de la musique arabe orientale¹, culture musicale², les solfèges², les solfèges de la musique arabe orientale¹ (déchiffrage et dictée), les rythmes², les *muwaššahāt*², le chant andalou² et apprendre l'instrument choisi².

3/ La troisième année comprend les matières culturelles telles que l'arabe³, la religion³, l'anglais³, la psychologie¹ et les méthodes d'enseignement général, et les matières musicales telles que les méthodes d'enseignement musical¹, les théories de la musique³, les théories de la musique arabe orientale², culture musicale³, les solfèges³, les solfèges de la musique arabe orientale², les rythmes³, les *muwaššahāt*³, le chant andalou³, les chansons tripolitaines¹, apprendre l'instrument choisi³ et l'application pratique de l'éducation musicale¹ (pratiquer le métier de l'éducation musicale dans les écoles primaires et élémentaires pendant la seconde moitié de l'année scolaire).

4/ La quatrième année comprend les matières culturelles telles que l'arabe⁴, la religion⁴, l'anglais⁴ et la psychologie², et les matières musicales telles que les théories de la musique⁴, les théories de la musique arabe orientale³, culture musicale⁴, les solfèges⁴, les solfèges de la musique arabe orientale³, les rythmes⁴, les *muwaššahāt*⁴, les *adwār*, le chant andalou, les chansons tripolitaines², apprendre l'instrument de musique choisi⁴ et

¹⁵⁸ L'instrument doit être obligatoirement choisi parmi ces possibilités : soit un instrument de musique occidentale (le piano, le violon, le violoncelle, la contrebasse, la clarinette *si* bémol, la flûte et la trompette), soit un instrument de musique orientale (l'*ūd*, le *qānūn* et le *nāy*). Si l'élève ne pouvait pas apprendre l'instrument choisi pendant la première année, il devrait la redoubler.

l'application pratique de l'éducation musicale² (pratiquer le métier de l'éducation musicale dans les écoles primaires et élémentaires deux heures par jours pendant toute l'année scolaire).

Synthèse : histoire de l'acculturation de la chanson tripolitaine

En somme, la genèse et la transformation de la chanson tripolitaine sont liées à un processus d'hybridation acculturative entre divers éléments musicaux traditionnels (1) locaux et régionaux, (2) religieux et (3) profanes.

(1) Les données traditionnelles profanes locales sont : (1a) la poésie dialectale tripolitaine à thématique amoureuse ; (1a) les modules rythmiques autochtones et (1b) un répertoire formulaire mélodique associé à la poésie tripolitaine.

(2) Les éléments musicaux religieux régionaux relèvent de la tradition soufie véhiculée par la confrérie Qādiriyya et sa *zāwiya* tripolitaine, très active à la fin du règne ottoman, notamment par les grands cheikhs Bašīr al-Ḥōnī, 'Abde-s-Salām a-z-Znānī, Ben Ḥamādī et al-Amīn al-'Ālim, et leur importante pratique de *l'inšād*, chant parareligieux jubilatoire (adressé à Dieu), *ibtihāl*, ou laudatif (adressé au Prophète), *madīh*, prenant les formes du *dīkr* (cérémonie invocatoire des noms de Dieu), du *tawšīh* responsorial et de la *qaṣīda*¹⁵⁹.

(3) Les éléments musicaux profanes régionaux relèvent de deux grandes traditions qui bipolarisent la Libye : (3a) le *ma'lūf*, l'une des traditions citadines maghrébines rattachées (tout au moins) symboliquement à l'Andalousie et cultivée depuis le Moyen-âge, notamment, à Tripoli, et (3b) la tradition artistique du *Mašriq*, incrustée en Libye à la fin du règne ottoman, grâce à la diffusion des enregistrements 78 tours, à la radio, au cinéma chantant ('Araybī, 1981, p. 79) et aux visites des chanteurs égyptiens (Al-Sībā'ī, 2003).

¹⁵⁹' ARAYBI, op. cit., 1981.

Une partie des chantres issus de la *zāwiya* avaient au départ une connaissance du *ma'lūf*. Dans l'entre-deux-guerres ces mêmes chantres se sont imprégnés de la tradition de la *Nahḍa* arabe et ont établi pour les accompagner des ensembles de type *taḥt* et se sont mis à interpréter le répertoire profane égyptien traditionnel artistique, comme le *muwaššah*, le *mawwāl*, le *dōr* et la *qaṣīda*, en lui adjoignant des chansons de carrures populaire, comme la *ṭaqṭūqa*, et moderne, comme le *munulūj* (arabisation du terme « monologue »)¹⁶⁰. Ce sont ces mêmes chanteurs qui développent à la même époque *al-uḡniya a-ṭ-ṭarābulusiyya*, constituée, à l'instar de la *ṭaqṭūqa* égyptienne, d'un refrain introductif ou *maḍhab* et de couplets *abyāt* généralement composés chacun de deux vers. Composée à partir d'un poème amoureux dialectal¹⁶¹, cette forme de chanson strophique s'élabore en métissant les modules rythmiques et les profils formulaires locaux avec le système modal du *Mašriq*.

Quant à l'hybridation hétérogène, elle concerne des systèmes autochtones et allochtones fortement différenciés. C'est le cas de nombreux métissages réalisés au cours du XX^e siècle entre les traditions musicales arabes de texture monodique et de système mélodique modal, d'une part, et, d'autre part, diverses musiques occidentales —musique savante et musiques populaires— d'essence harmonique tonale.

Ces métissages relèvent, en un premier temps, tantôt d'une perspective exotique orientalisante, s'agissant d'une autochtonie centrée sur l'Occident¹⁶², soit de sa symétrique exotique occidentaliste, s'agissant d'une autochtonie centrée sur l'Orient¹⁶³. Dans les deux cas, les systèmes métissés sont opposés au regard de la texture et du système mélodique, parfois également du point de vue

¹⁶⁰ Coll. d'auteurs (comité des fêtes de la municipalité de Tripoli), op. cit., 1992.

¹⁶¹ La forme poétique emploie le système dénommé *Būrjīla* (signifiant unijambiste), en vertu duquel la première moitié du premier hémistiche du vers du *maḍhab*-refrain est récité à la fin de celui-ci, usage respecté par le compositeur de chanson tripolitaine.

¹⁶² BARTOLI, op. cit., 2000.

¹⁶³ ABOU MRAD, op. cit., 2010a.

du système temporel métrique et rythmique¹⁶⁴, mais la démarche exotique initiale maintient ces hybridations au niveau de l'allusion signifiée, tandis que la démarche moderniste systématique observée chez les compositeurs arabes ramène les métissages au niveau systémique signifiant¹⁶⁵.

Dès les années 1920, l'Égypte connaît une poussée du courant exotique allusif et de ses réalisations acculturatives musicales, donnant lieu à la chanson de variété égyptienne. Celle-ci connaît, à partir des années 1950, des démarches acculturatives plus systématiques¹⁶⁶. Ces mutations n'atteignent vraiment la Libye qu'aux lendemains du coup d'état de 1969. Elles consistent, d'abord, en l'introduction de textes et de rythmes à connotation révolutionnaire, ensuite, en l'usage d'instruments électriques et acoustiques occidentaux et de systèmes mélodiques et rythmiques acculturés, signant l'avènement de la chanson de variété tripolitaine moderne ou *ginā' ḥadīt*, laquelle se substitue à son antécédent traditionnel sur le plan de la diffusion populaire et influence fortement, en retour, l'interprétation des chansons dites traditionnelles.

¹⁶⁴C'est en ce sens qu'il faut comprendre ce questionnement de Nicolas Ruwet : « la fonction de la duplication ne consisterait-elle pas à établir une équivalence formelle entre des éléments hétérogènes du point de vue de leur matière ? ». Nicolas, RUWET, « Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy », *Revue belge de Musicologie*, 15, 1962, p. 57-70 et *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972.

¹⁶⁵ABOU MRAD, op. cit., 2010a.

¹⁶⁶LAGRANGE, op. cit., 1996.

Chapitre II : LA POESIE TRIPOLITAINE CHANTEE

Introduction

Ce chapitre a pour propos de fournir un aperçu linguistique et littéraire des textes poétiques chantés dans le cadre de la chanson tripolitaine. Il expose les caractéristiques de la langue locale et de la poésie populaire constituant l'assise textuelle de ce type de chant, en explicitant le mode poétique pratiqué qui relève de la spécificité artistique de ce genre vocal. La modalité de cette pratique est étayée par plusieurs exemples poétiques.

II-1- Le style de discours de la chanson tripolitaine

Nous distinguons par le style de discours la structure formelle d'un texte littéraire étudié uniquement dans son aspect extérieur. Le style de discours n'a aucune relation avec des aspects prosodiques ou sémantiques. L'intérêt d'étudier ce sujet réside dans le fait de pouvoir, à partir de l'analyse d'une chanson, comparer ce style de discours avec la structure formelle générale de la composition. Cela permet de déterminer la façon dont le compositeur aborde le support littéraire.

En l'occurrence, le texte de la chanson tripolitaine se présente sous la forme d'un poème défini par trois éléments poétiques : vers, rimes et strophes. Autrement dit, le nombre de strophes, le nombre de vers dans une strophe, le nombre d'hémistiches dans un vers, ainsi que la position des rimes aboutit à un style du discours déterminé.

Nous distinguons deux catégories de textes de la chanson tripolitaine.

La première contient les poèmes puisés dans la littérature populaire tripolitaine. Ces poèmes ne sont pas destinés à la composition musicale au moment de leur création, mais ils sont construits suivant les styles du discours

traditionnels de la poésie populaire. Autrement dit, ces formes familières se constituent soigneusement au niveau de l'équilibre des vers, des strophes et des rimes.

Quant à la seconde, elle contient les poèmes écrits soit par les chansonniers soit par certains compositeurs et destinés à la composition musicale.

Il nous semble indispensable de nous interroger à la fois sur la spécificité du style de texte de la chanson tripolitaine parmi les autres styles de texte et sur la forme poétique préférée chez les paroliers pour écrire une chanson. Pour cela nous nous sommes efforcés d'extraire les deux catégories sur lesquelles se fondent les travaux décrivant la structure de la forme poétique spécifiant la chanson tripolitaine selon l'originalité et la préciosité de la métrique.

Dans le répertoire du poème populaire libyen, les chansonniers s'intéressent à une forme poétique simple qui devient ensuite la forme préférée pour écrire une chanson¹⁶⁷. Cette forme est basée sur le mètre poétique *Ḍam qašah* ou *al-mlālah (a-ṭ-ṭarābulsi)* et caractérisée par la rime **AABBBA**¹⁶⁸. Il s'agit d'une structure régulière qui se caractérise par l'équilibre entre les strophes, par rapport au nombre de vers, au nombre de hémistiches et de l'emplacement des rimes.

Prenons un exemple tiré du répertoire populaire cité par Kaderbouh¹⁶⁹. Il s'agit d'un poème écrit par un poète inconnu. Le texte de ce poème se présente sous la forme la plus populaire du corpus de *qašīda* (poème) en dialecte libyen. Il se compose d'un *maṭla'* (un vers débutant généralement le poème) et d'un *bayt* (une strophe comprenant quatre hémistiches dont les trois premières ont les mêmes rimes. Le quatrième hémistiche, quant à lui, a la même rime que le

¹⁶⁷ Cette remarque est relevée par Kaderbouh lorsqu'il était membre de la commission de texte à la radio libyenne. Cf. KADERBOUH, op. cit., 1977, p. 333.

¹⁶⁸ Cette disposition des rimes se ressemble à deux types de rimes : embrassées en suivant le schéma **ABBA** et suivies en suivant le schéma **AABB**.

¹⁶⁹Ibid.

matla'. Autrement dit, ce modèle du poème peut avoir plusieurs strophes de la même structure mais les rimes peuvent changer selon le goût de poète. Le schéma qui suit permet de visualiser la structure de ce poème : le *matla'* AA, le 1^{er} *bayt* BBBA et le 2^{ème} *bayt* CCCA valent la disposition AABBBA, AACCCA.

§

A A

*Ġdā el-laill 'and el-ly thannās **ā'ah**... weṭūl el-laill 'a-lly
katrāt euj**ā'ah***

BB

*e-yṭoill 'ally **kaiḥi**...o-yagṣār 'ally ma šrab
min **kaiḥi***

B

*ṭrīly kmā nouwār 'aštyah
ṣaiḥi*

A §

*la ṭaolett mdah m'ā e-
rtā'ah*

CC

*e-yṭoill 'allmtfkkar ... o-yagṣār 'ally la mšā la
ḥakkar*

C

*ṣandoq ṣdrek elly ḍal
msakkar*

A §

*ṣa'yb dōr mftaḥah a'la e-
ṣnnā'ah*

Nous avons tenté de définir la structure qui peut caractériser le style de discours de la chanson tripolitaine.

Cela nous permet de cerner la spécificité et l'individualité de la langue utilisée dans le patrimoine artistique qui est la source principale d'inspiration pour les poètes de la poésie lyrique, et est ensuite interprétée par la voix des artistes. Ces derniers représentent sans aucun doute l'une des parties intégrantes des membres de la communauté de la ville de Tripoli. Leur type d'expression est un moyen de communication entre ses membres.

II-2- Le dialecte tripolitain

Le dialecte tripolitain est probablement utilisé dans la chanson tripolitaine depuis l'apparition de ce genre de musique. Il représente un élément important du rapport chanson tripolitaine-public. À travers le dialecte, la chanson s'adresse à l'auditeur en son propre langage.

Avant d'entrer dans le détail de cette étude, il nous paraît nécessaire d'éclaircir certains termes, afin de les identifier et d'en comprendre les contenus. À cet égard bornons-nous aux termes principaux. Ces termes qui entrent dans le cadre de la langue arabe sont l'arabe littéraire et l'arabe dialectal. L'arabe littéraire doit son importance au maintien d'un lien avec le passé et à sa sainteté dans la langue du Coran. Dès les débuts de l'expansion musulmane en Afrique du Nord, la langue arabe littéraire est apparue sous une double forme : écrite et orale. La forme écrite a subsisté pendant des siècles. Elle a été soumise à une forme inviolable employée pour l'enseignement religieux à travers, d'une part, des établissements religieux comme *al-zāwiya*¹⁷⁰, d'autre part, des cadres de l'administration. En outre, La langue arabe est, pour le locuteur arabe, la langue de référence dans le patrimoine culturel arabo-musulman. La langue arabe

¹⁷⁰ Plurielle *Zawāyā*, est un lieu de confrérie où l'on apprend la langue arabe, le Coran et le *dīkr* qui est la cérémonie religieuse confrérique musulmane (évoquer le nom de Dieu).

classique n'est plus utilisée comme moyen de communication spontané et n'est plus la langue maternelle dans aucun pays arabe quel qu'il soit. Dans chaque pays arabe, le moyen de communication utilise la forme orale qu'est l'arabe dialectal. La seconde est donc la langue arabe dialectale dont il existe plusieurs variétés. Nous pouvons observer des oppositions entre les dialectes citadins, ruraux et bédouins ainsi que le parler tripolitain (de Tripoli), le parler benghazoïse (de Benghazi), ...etc. Malgré la variation du langage, cette particularité ne bloque jamais la communication entre les locuteurs des différents pays arabes¹⁷¹.

Le dialecte libyen est caractérisé par la prononciation en arabe littéral de la lettre « *q* » *qāf* (ق) comme la lettre *ḡīm* (ج) du dialecte égyptien ou la lettre « *g* » du latin en arabe dialectal de Tripoli, ensuite, par l'utilisation de la lettre « *N* » (ن) remplaçant la lettre « *Ā* » (أ) dans le discours du locuteur. Par exemple "aurîdo" (أريد) signifie « je veux » et est prononcé "nourîdo" (نريد) « on veut ». Le dialecte tripolitain, objet de notre étude, est l'un des dialectes libyens. Il est caractérisé par la vitesse de prononciation. De plus, il est proche de la langue parlée de l'Est de la Tunisie. Par ailleurs, il est plus simple et clair que les dialectes tunisiens de l'Est. Il est un peu influencé par l'italien au lieu du français. Dans le cadre de termes dialectaux utilisés par les tripolitains voici quelques exemples: le mot "Halbah" (هلباه) signifie « beaucoup ». Le mot "taoiā" (توا) a le sens de « maintenant » ...etc.

En résumé, cet extrait montre la spécificité du dialecte tripolitain en ce qui concerne la prononciation des lettres dans certains mots, de même que la substitution des lettres représentant les pronoms personnels. Dans une étude approfondie Mohamed Oraiytt¹⁷² a cité le rapport le plus fiable entre la langue

¹⁷¹ Michel, QUITOUT, *Paysage linguistique et enseignement des langues au Maghreb des origines à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 77-82.

¹⁷² Mohamed, ORAIYTT, *Ā'ndakum nabā' ? [Avez-vous des nouvelles ?]*, série Livre du Peuple, Al-Munšā'ah al-'āmah le-našer w-a-taosi'. Tripoli, 1984.

classique et la langue vernaculaire : « Si nous tournons les pages de n'importe quel dictionnaire, nous retrouverons beaucoup de mots vernaculaires qui ne diffèrent pas de la langue classique mais qui diffèrent un peu dans la prononciation. Ces différences de prononciation disparaissent en les écrivant sans accent et sans se soumettre à la grammaire qui respecte la circulation de certains caractères dans les accents *al-Fataḥ*, *al-kaser* et *al-Dham*¹⁷³ » qui correspondent phonétiquement en français à *a*, *i* et *o*. Par ailleurs, l'essai de Rāmi Al-Sarrāj¹⁷⁴ montre « qu'aller dans les dialectes peut commencer, mais il est impossible d'en terminer. Parce qu'ils sont renouvelés et évolutifs avec chaque génération selon leur culture ».

II-3- *A-š-ši'r a-š-ša'bt*¹⁷⁵ et la chanson populaire

La définition de ce genre de littérature populaire n'a pas été définitivement établie par les chercheurs et les amateurs. Il a été nommé par certains *A-š-ši'r al-'āmmī* (poème vernaculaire), d'autres l'ont surnommé *al-malḥūn* (chanté). Par ailleurs, la plupart disent qu'il s'agit du *zadjal*.

Tous ces termes manquent de précision dans leur définition. D'une façon générale, *a-š-ši'r a-š-ša'bt*, est un poème populaire qui exprime les émotions et les sentiments, mais qui ne diffère du poème littéraire ou classique que dans l'outil utilisé : le dialecte. En fait, la langue dialectale est la ramification de l'arabe littéraire en nombreux dialectes, résultat des invasions arabes : ces derniers ont produit une rencontre de civilisations et un métissage de termes. Du point de vue des différences de définition entre chercheurs, *Zadjal* est le terme le plus usité. Autrement dit, le terme est exclusivement utilisé pour désigner la

¹⁷³ Les trois accents utilisables sur toutes les lettres alphabétiques de la langue arabe littérale selon la construction de la phrase.

¹⁷⁴ Rāmi, SARRĀJ, « Al-Faṣṣḥ al-mutadāwell fi lahget madīnat Ṭrābulss », [langue classique circulée dans le dialecte de la ville de Tripoli], in *Allahjatu a-l-libiyah fi faḍā'ihā al 'arabī al'aosaṭ baiyna al mašriq wa-l mağreb* [Le dialecte libyen dans son espace moyen arabe entre Mašriq et Maghrbe], Académie de langue arabe, Tripoli, 2007, p. 235-242.

¹⁷⁵ Il s'agit de la poésie commune ou vernaculaire. Texte dialectal.

poésie arabe dialectale s'adaptant bien à la musique, comme D'Erlanger l'a appelé *la poésie populaire arabe de facture artistique*¹⁷⁶.

En Espagne musulmane, il a atteint son apogée avec Ibn Quzman al-Qurtubi¹⁷⁷ qui s'en est servi pour ses panégyriques, mais également pour chanter la nature, le vin et surtout l'amour. Cependant, Lagrange¹⁷⁸ a souligné dans sa thèse que Safiyy al-Dīn al-Hilālī¹⁷⁹ (1277-1349) composa sur le modèle du *zadjal*. *Mais la création poétique en langue vernaculaire semble une nécessité si naturelle que le modèle andalou ne fournit en fait qu'un terme générique, zadjal, qui désigne en Égypte toute forme de poésie strophique en dialecte*¹⁸⁰.

Il faut relever ici la spécificité instaurée d'emblée par Frédéric Lagrange entre la forme du *zadjal* andalous et celui des égyptiens. Elles sont confondues dans le même paragraphe indiquant que le dialecte égyptien est influencé d'un côté par la langue coranique de l'autre par la langue classique. Pourtant, les deux éléments existaient à l'époque andalouse au temps de la création du *zadjal*. En effet, Lagrange invoque l'usage du dialecte dans une poésie de structure classique chez les soufis dans la première partie du XIXe siècle et dans la seconde marquée par l'évolution du *zadjal* qui se définira ensuite au XXe siècle comme « *adāb al-ša'b* » (littérature du peuple). Or, l'étymologie est parfois le seul procédé qui permette d'éclairer les éléments obscurs d'un ancien patrimoine culturel face à l'absence d'écrit historique et de trace sonore jusqu'au début du XXe siècle.

¹⁷⁶D'ERLANGER, *Tome 6*, op. cit., 1959, p.635.

¹⁷⁷ Le nom du premier poète, qui a excellé dans la composition du *zadjal*, mentionné par Ibn Khaldoun, décédé en 1160. Il est né vers 1086 à Cordoue. Il a perfectionné les langues Arabe et Romaine en composant d'abord de la poésie arabe, puis il s'est tourné vers la composition de *zadjal*. Cf. Ihsan, 'ABBAS, *Al-Muwaššahāt Al-Andalūsiya*, Bayreuth, Maktabt al-Ḥayāh, 1965, p. 77.

¹⁷⁸Frédéric, LAGRANGE, « Musiciens et Poètes en Égypte au temps de la Nahda », Thèse de doctorat, Université de Paris VIII à Saint-Denis, chapitre VI, 1994, p. 266.

¹⁷⁹ Irakien vivant en Égypte, Né en 1277 à Hilla entre Bagdad et Koufa et mort en 1349 à Bagdad en Irak. Poète de langue arabe dialectale et classique. Auteur de plusieurs ouvrages littéraires.

¹⁸⁰ Documents des archives historiques, Cf. 'ARAYBI, op. cit., 1981, p. 22.

Le *Zadjal*, du verbe *zadjala* qui signifie émouvoir, est une forme poétique non écrite qui ne tient compte ni de la grammaire ni des formules correctes habituellement usitées. Mais, nous ne pouvons apprécier ce genre poétique ni comprendre ses métriques que par sa mise en musique qui le dégage de toute mutation et qui ensuite serait admiré par les récepteurs. Pourtant, Oraiytt, dans une interview, a soumis le *zadjal* populaire libyen au mètre *Radjaz*¹⁸¹ de la poésie arabe classique. Par exemple :

II-3-1- Extrait d'un texte chanté

Madhab (refrain)

يا طير لاي بعلي بكت جنى ... مني ورمي تك ع قولي راح وشي جنى

Ya țair laih 'alaik betdjanennî... min youm raitik 'ağly rāḥ wemšai minny

Le mètre *Radjaz*:

moustaf'iloun moustaf'iloun moustaf'iloun

— — — — —

Ou (mafoûloun)

(— — —)

II-3-2- Le découpage métrique de la chanson

Yațairlai / h'alaikbet / djanennî

Moustaf'iloun / moustaf'iloun / mafoûloun

Min youm rai / tik'ağlraḥ / mšailneny

Moustaf'iloun / moustaf'iloun / mafoûloun

¹⁸¹ Le *Radjaz* (vers de Combat) s'employait souvent dans l'improvisation et les tournois poétiques. C'est le plus apte à former des strophes, puisque les deux vers du bayt peuvent se partager initial, qui est : répété selon les besoins de la prosodie au fil du poème. Le *Radjaz* paraît bien être le plus ancien vers arabe, dans la mesure où il se rapproche de la prose rimée. D'après la tradition, sa métrique aurait été copiée sur le pas du chameau. Cf. René, R. KHAWAM, *La Poésie arabe*, Phébus, Paris, 1995, p.451-452.

Quant à l'origine musicale, nous considérons que le chapitre « Le *Zadjal* », dans « *Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne : système rythmique, formes de composition* » de Rodolphe D'Erlanger¹⁸², définit que « le *zadjal* est une sorte d'ode ou de ballade spécialement destinée à être mise en musique et chantée devant un auditoire nombreux, parfois avec la participation des auditeurs...le *zadjal* doit ses deux principales caractéristiques à : 1- Une accentuation identique à celle des rythmes mélodiques...Basée sur l'antithèse des accents forts (*Dum*) et des accents faibles (*Tak*)¹⁸³ équilibrés par des silences ou césures, cette accentuation est affranchie du principe de l'équivalence en quantité, qui est la loi en prosodie classique strictement quantitative, qui ne connaît que l'antithèse des syllabes longue et brèves. 2- L'emploi du langage de la conversation, du parler populaire, plus souple que le langage littéraire.

Les constructions savantes et les désinences grammaticales, régies par des règles par trop rigides, ne sauraient en effet s'accommoder facilement de la discipline rythmique *zadjal* ». Parmi les arguments empruntés par Erlanger à diverses disciplines scientifiques afin d'établir une définition de la structure du *zadjal*, Simon Jargy¹⁸⁴ le définit dans *Origine, structures et classifications des genres littéraires*, comme une structure non quantitative et déformée de la poésie classique.

Cependant, si les deux structures de cette forme poétique ont la même origine étymologique (le vocale arabe *zadjal*), elles renvoient à des traditions scientifiques différentes. Bien que la réflexion sur la structure formelle ait été

¹⁸²D'ERLANGER, *Tome 6*, op. cit., 1959, p. 635-639.

¹⁸³ La pratique des rythmes arabes est d'abord caractérisée par des frappes sourdes et claires traduites par les onomatopées de *Dum* et de *Tak*, obtenues pour les *Dum*, lorsqu'il s'agit du *Daff* ou de la *Darabuka* (instrument de percussion), par des battements sur la peau du tambour avec la main droite ou la main gauche. Cette succession de *Dum* et *Tak* permet ainsi de donner une plus grande richesse à la musique en créant des rythmes diversifiés et composés, très colorés et nuancés. Cf. Simon, JARGY, *La musique arabe, [que sais-je ?]*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p.64.

¹⁸⁴ Simon, JARGY, *La poésie populaire traditionnelle chantée au Proche Orient arabe*, Paris-La Haye, Beyrouth, 1970, chapitre II.

envisagée à différentes époques de l'histoire, on peut considérer que l'apparition du *zadjal* remonte à la période couvrant la fin du XII^e siècle¹⁸⁵ et le début du XX^e siècle avec les travaux, menés indépendamment, du musicologue français D'Erlanger et de l'ethnomusicologue syrien Simon Jargy. , réunissant deux civilisations, orientale et occidentale, de l'Arabe Andalou. René R. Khawam¹⁸⁶ définit le *Zadjal* :

« C'est une sorte de cantilène populaire, composée de vers assez librement cadencés. L'expression reprend volontiers les tournures de la langue parlée, parfois sans trop se soucier du respect des désinences grammaticales. Le poème se développe, à partir d'une première strophe en forme de leitmotiv, sous forme de couplets chantés, parfois à plusieurs voix, entrecoupés d'intermèdes musicaux »

Cette approche rappelle enfin que même si les composantes d'une chanson (paroles, musique et interprète) nécessitent, avant tout, de faire l'objet d'une analyse indépendante, c'est l'ensemble des trois éléments qui donne le sens d'une chanson.

Au travers de la démonstration précédente, nous sommes amenés à aborder le sujet de la chanson populaire qui est bien sûr liée aux trois éléments principaux : la poésie dialectale (*A-š-ši'r al-'āmmī*), la musique et le *Ṣōt*¹⁸⁷ chanté. En un mot, c'est grâce au lien intime existant entre la poésie et la musique que la transmission s'est effectuée génération après génération par voie orale chez un peuple dont la grande majorité n'a su ni lire ni écrire jusqu'à la fin

¹⁸⁵ C'est en Andalousie que le contact de deux civilisations, orientale et occidentale, a donné naissance à une nouvelle civilisation commune. La création de nouveaux genres poétiques chantés : les *Muwashaḥāt* qui se composent en langue littéraire et le *Zadjal* en langue dialectale. Cf. Salim, AL-ḤILU, *Al-Muwašṣaḥāt Al-Andalūsiya Nash'tuhā Wa Tataoruhā*, Maktab al-Ḥayāh, Beyrouth, 1965, p.76. Ensuite, IBN KHALDUN, 1981, *Al-Muqaddima*, Dār Al-'Awda, Beyrouth, p. 497. Puis, LAGRANGE, op. cit., 1996, p.89-90. Et enfin, Yousef, EL-MAGHREBI, « Tradition et modernité dans la musique arabo-andalouse libyenne (*Mā'lūf*) à l'époque contemporaine », Thèse de doctorat, Université de Rouen, 2009, p.25.

¹⁸⁶ R. KHAWAM, op. cit., 1995, p.330.

¹⁸⁷ Pour l'ethnomusicologue, le *Ṣōt*, bien que poésie chantée en arabe classique et accompagnée de l'instrument savant par excellence, le 'Ud, comporte des particularités rythmiques et mélodiques trahissant des influences étrangers à l'aire musicale arabe. Cf. JARGY, op. cit., 1971, p.95.

du XIXe siècle et début du XXe. D'une façon générale, la musique dite populaire a héritée de certains usages du système modal, sa principale caractéristique étant l'oralité de la transmission, souvent sans références à l'écrit.

Le *zadjal* est attaché à deux périodes importantes dans lesquelles l'usage de cette forme est différent dans les traditions musicales du monde arabe. D'abord, la période Andalouse, vers le XIIe siècle¹⁸⁸, qui est marquée par la composition musicale de la forme vocale *Muwaššah*¹⁸⁹. Ensuite, la période de la *Nahda* (Renaissance arabe) à laquelle la rencontre des différentes traditions musicales arabe et musulmane, donne naissance à une nouvelle culture musicale en Égypte à partir de la seconde moitié du XIX siècle marquée par le musicien égyptien 'Abduh al-Ḥāmūlī¹⁹⁰ (1847-1901) et sa démarche de rénovation endogène¹⁹¹. À ce sujet, Al-Sībā'ī¹⁹², dans un article paru en 2003 montre qu'il y a un genre de chant qui est fortement inspiré par le chant arabe qui s'est trouvé importé en Libye, à la fin de l'Empire ottoman, à partir de l'Égypte et du Levant. Selon les recherches effectuées par Lagrange dans sa thèse, nous arrivons à notre sujet principale, le *zadjal* chanté depuis l'époque de la création de la musique savante en Égypte jusqu'à l'apparition de la chanson légère dans les années 20 (le *mawwāl*, le *dôr* et la *taqtūqa*).

Par analogie, la chanson populaire libyenne qui a pris différents noms et formes afin de tenir compte des contenus rajoutés au fil du temps par le citoyen libyen à travers la parole et la mélodie, n'est pas loin de cela. D'ailleurs, si nous

¹⁸⁸ Salim, AL-ḤILU, op. cit., 1965, p. 76.

¹⁸⁹ Est un type de poésie strophique née en Andalousie, courte composition sur un poème de type littéraire, placée sur un cycle contraignant et chantée collectivement par le *taht* en ouverture d'un concert de musique savante.

¹⁹⁰ Muhammad Kāmil, AL-KHULA'Ī, *Kitāb al-mūsīqī al-sharqī* [Le livre de la musique orientale], Orāqq sharqiyah, Beyrouth, 1993, p. 143-144.

¹⁹¹ Nidaa, ABOU MRAD, « L'Imām et le chanteur : réformer à l'intérieur : une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Ḥāmūlī », in « Dossier La Nahda et la musique », *Les Cahiers de l'Orient*-n° 24, Paris, 1991, p. 141-150.

¹⁹² AL-SĪBA'Ī, op. cit., 2003.

suppositions que chaque chanson a une carte d'identité spéciale, cette carte aurait des informations confinées à la définition des éléments suivants : mélodie, paroles et interprète. Dans ce contexte, nous avons besoin de définir certains termes concernant l'ancienne chanson. D'abord, l'un des amateurs du patrimoine artistique dit que les anciens chanteurs, qui ont répété et « enregistré une partie importante de ces chansons qu'ils avaient apprises, ne connaissaient jamais les créateurs de ces chansons. C'est pourquoi on les a considérées comme patrimoine, en d'autres termes l'art du peuple. C'est celui-ci qui a pu conserver cet art... »¹⁹³. À cet égard, notamment Moršāin confirme dans le même contexte de son discours que *ceux qui préservent ces chansons et les modifient, ce sont des artistes ayant leur connaissance et leur expérience artistique qui les qualifient pour accomplir un tel accord et démarche artistique*. Pour illustrer cette idée, nous citerons la définition de Kaderbouh en ce qui concerne les chansons populaires

Elles « ...sont d'abord créées par un auteur et un compositeur inconnus, ensuite, elles ne sont pas composées pour un chanteur particulier, en outre, on ne peut pas les identifier par leurs paroles mais par leur mélodie, de façon que chaque assemblée humaine adapte à cette mélodie les paroles qui lui conviennent.»¹⁹⁴.

Pour résoudre cette difficulté, nous devons poser les questions suivantes : Quelles sont les paroles qui ont été écrites pour ces mélodies ? Quel est le nombre exact de celles-ci ? Qui est l'auteur des premières paroles mises en musique ? De notre point de vue, il serait décidément impossible de répondre pour les raisons suivantes :

1. Scientifiquement, on n'a pas précisé jusqu'aujourd'hui, la région où chaque thème de ces mélodies est né, et à quelle occasion.

¹⁹³ Information recueillie lors d'un entretien avec Mohamed Moršāin, Tripoli, 26/10/2011.

¹⁹⁴ KADERBOUH, op. cit., 1977, p. 325.

2. Pour chaque thème de ces mélodies, on a mis en musique des milliers de paroles qui conviennent à différents goûts, environnements et époques.

3. Le rôle des medias joué au profit de la poésie populaire (*A-š-ši'r a-š-ša'bī*) sous la forme parfois de chansons populaires, la poésie étant le moyen le plus rapide de communication à toute époque.

Dans son ouvrage sur la chanson populaire libyenne, Kaderbouh écrit à propos de l'identité de la chanson populaire en Libye:

« J'ai suivi la trace d'un poème populaire écrit sous la forme de chanson : le premier vers a été inventé par un poète de Fezzan¹⁹⁵, ensuite, certains vers lui ont été ajoutés par un poète d'Al-Jufrah, par un poète d'Ejždābyā et par un poète de Gerdinah. Le poème est arrivé à la côte où un poète de Bengazi lui a ajouté des vers. Puis dans la montagne d'al-Aḥḍar, un autre poète lui a ajouté quelques vers. Enfin, on a trouvé celui qui récite tout cela et ajoute encore quelques vers. Finalement, quand j'ai demandé au narrateur qui était l'auteur de ce poème, il a répondu que c'était un poème de l'Égypte¹⁹⁶. »

À travers les phases de traçage, la « variabilité » apparente de la construction poétique que relève ici Kaderbouh à propos d'un poème populaire écrit sous la forme de chanson constitue un « obstacle » à l'identification des deux éléments importants concernant la parole d'une chanson : d'un côté, le lieu de naissance de ces paroles, de l'autre, la forme originale avant la transmission orale à travers les époques et les longues distances.

Nous sommes amenés à considérer l'existence d'un modèle de chansons populaires qui ne peut pas être identifié par ses paroles ou par son interprète, soit

¹⁹⁵ Les termes arabes sont écrits en français, il s'agit de noms de villes libyennes classées du désert à la côte.

¹⁹⁶KADERBOUH, op. cit., 1977, p. 326.

une seule personne où un groupe de récitants. Or, il est possible d'identifier ce modèle uniquement par ses musiques (thèmes) et de les limiter.

Voici l'une de ces chansons intitulée *Sallm 'alai men e-ssallm 'alaiy* écrite par Mohamed Aḥḥaiḥ à la fin des années cinquante réinterprétée et enregistrée par Mohamed MORšāin au début des années quatre vingt-dix. Les vers sont les trochées du mode poétique *Merezqāwī* qui a été attribué à la ville de Mourzouk. Le *Maṭla'* ou *Madḥab* (refrain) de la chanson de ce mode se compose de trois hémistiches : le premier et le troisième hémistiche ont la même rime et la même trochée. Et, le deuxième hémistiche, qui se trouve entre les deux hémistiches, a la même rime mais une trochée différente. Cependant, le *bayt* (couplet) de ce mode se compose de six hémistiches minimum. Le premier, le troisième, le quatrième et le sixième hémistiche ont la même rime et la même trochée. Et le deuxième et le cinquième ont la même rime que le 1^{er}, le 3^{ème}, le 4^{ème} et le 6^{ème} tandis que la trochée est différente dans les derniers. Ce mode est dénommé *Merezqāwī*, l'un des mètres les plus difficiles de la poésie populaire libyenne.

II-3-3- Extrait poétique de la chanson *Sallm 'alai men e-ssallm alaiy*

سَلَمْ غَى مَن يَسَلَمْ غَى ... يَثَلِي نَمِيَّة ... وَغَى عَدَّ مَوْجَ لِحَرْبِ لِقْوِيَّة
 سَلَمْ غَى مَن دَمِ وَعَهْ دَوْلِي ... وَعَزَالَ غَوْلِي ... وَغَى رِي دَخَذَا مَن رَحَلِي
 وَحَكِي عَلِ لِي وَيَقِي اسِي خِيَالِي ... الْوَفْكَرْ جَلِي ... طَعِي وَلَفْ مَن يَتَسِي مَدْعَاهِ غَالِ

Transcription :

1- Le *Maṭla'* (refrain)

Sallm 'alai men e-ssallm alaiy...yā thlathînne miyah...wa 'alai 'add moge el-baḥer bel okuiyah

2- Le bayt (couplet)

Sallm 'alai men dmo 'ah doalî...wa 'az el-ğwaly... wa 'alai rid e-ğdha min e-rħaly

Waħkai 'alai ma e-ykasî ħiyalî...wel-fekrjaly...wa 'alai welf ma yantesa md 'ah ġal

À ce sujet, ce type de littérature populaire en usage en Libye est apprécié pour la diversité de ses formes poétiques. Ces formes sont limitées à un certain nombre de termes utilisés par les poètes de la chanson populaire. En règle générale, ces termes¹⁹⁷ présentent les mètres poétiques du *zadjal* populaire libyen. En voici quelques uns:

-*Đam qašah / al-mlālah (a-ṭ-ṭarābulsi).*

- *E-šštāwah.*

-*Al-berwell.*

- *A-ṭq* ou *a-ṭquirah.*

- *Al-mağroudah.*

- *Al- 'alm.*

- *Al-mawwāl / aġāni e-rħa.*

- *Wassaṭ.*

- *Wassaṭ magṭouf.*

- *Magṭouf robā 'i.*

- *Merezqāwī.*

- *Al-ğuiṭah*

¹⁹⁷A- Sonussi, MOHAMED, *Madħel ilāal-maqām al-libye : dērāsa fi al-uġniya a-ša 'biyah* [Introduction dans le mode libyen : étude dans la chanson populaire], Al-Markiz al- 'arabī a-doalī lel a'lāmm, Le Caire & Londres, 2007, p. 51-75.

II-4- Būrjīla

Le terme *Būrjīla* signifie unijambiste dans le dialecte libyen en général. Par *Būrjīla*, l'on entend un mode poétique populaire connu en Libye. Par ailleurs, dans le sud tunisien il est dénommé *Malzoumah*¹⁹⁸. Dans son ouvrage, A-Sonussi Mohamed adopte le terme *al-mlālah* (une interprétation vocale précédant le poème populaire: *yā lāl yāla lāl yāla lāl ly*). D'ailleurs, « il a été parfois dénommé dans la partie de l'Ouest du pays, *Būrjīla*, tandis que dans la partie de l'Est du pays il était appelé *mlālah ṭarābulusiyah*¹⁹⁹».

Autrement dit, cette désignation, selon Mohamed, a été attribuée au mode poétique *Ḍam qašah* accompagné par un ensemble de musique qui est parfois nommé *al-ġinā' a-ṭ-ṭarābulsī* (chant tripolitain). Il est l'un des chants qui est interprété en diverses compositions originales dans le cadre d'anciennes musiques populaires. Cela montre que les compositeurs tripolitains, pour leurs compositions du chant tripolitain, empruntent à diverses compositions originales qui existent dans le poème populaire du patrimoine libyen. Or, notre travail sur le terrain musicologique s'appuie sur des entretiens effectués auprès d'artistes et pionniers d'*al-ġinā' a-ṭ-ṭarābulsī* afin de préciser que le terme *Būrjīla* s'inscrit dans les caractéristiques du *zadjal* populaire en mélangeant ses vocabulaires dialectaux et littéraires. Ces constances constituent, dans le style de sa construction, comme un lien de créativité traditionnelle. Il est l'espace qui allie le passé et le présent selon les modèles du chant populaire hérité. La caractéristique du chant populaire hérité et existant au début des années 30 est une base qui relève l'idée créative dans l'ancien mode de *Būrjīla*. « Il s'agit du chant typique rythmé qui distingue, par l'innéité, son style à l'intérieur du texte populaire chanté en vertu duquel on commence par la fin du premier hémistiche

¹⁹⁸ Abdelhadi, HKAİK, « Al- Būrjīla », in *Lo'lo'at al-madīnah*, n°2, 2010.

¹⁹⁹ MOHAMED, op. Cit., 2007, p. 53.

ou par le deuxième hémistiche du vers ²⁰⁰» du *madħab*-refrain qui est récité à la fin de celui-ci, usage respecté par le compositeur de chanson tripolitaine. En général, il se compose de *maṭla‘* ou *madħab*²⁰¹ comprenant deux hémistiches identiques et un nombre de vers. Cela est l’une des caractéristiques des chansons populaires typiques de Tripoli. Par exemple, la chanson *Dīr el-melyħa, ma e-dīr e-sayyah* qui a été composée par Emħemmed Ĥassan Bīy et chantée par Mohamed Salīm, a été écrite sur le mètre *Ḍam qaṣħah* par un auteur inconnu. Voici le *madħab* et le premier *bayt* :

يولل ي ح ه و م ا ايال سي ه ... مدي ح ق ك م خ ل و ب ال ذي ه
 م ا اي ر ال ز ل ه .. م ن ق و ل ل ث ي م و ص ل ك ل ل ل ه
 ق د ا ش ن د ك ت و ر ط ب ع ه ... و ق د ا ش م ن ر ي ا س ي ل و م ب ح ا ر ه

II-4-1- La récitation prosodique poétique (la chanson avant d’être chantée)

Le *madħab* (refrain)

AA1

B

Dīr el-melyħa, ma e-dīr e-sayyah ma ylhgk maħlog bel adhiyah

Le *bayt* (couplet)

C

C

Ma e-dīr e-zallah

ma tğol klmah twaṣlek lydhellah

C

b

Gddaš min daktor mat by ‘ellah

gddaš min ryyas el-yomm baħriyah

²⁰⁰ AL-ĤAṢĀ’YRI, op. cit., 2010, p.36.

²⁰¹ C’est la première partie, entièrement composée. C’est le refrain, par lequel s’ouvre la pièce. Cf. LAGRANGE, op. cit., 1996, p.159.

II-4-2- L'interprétation musicale (la chanson mise en musique)

Le madhab (refrain)

A1

Ma e-dīyr e-sayyah

B

ma ylhgk maḥlog bel adhiyah

A

A1

dīr el-melyha, ma e-dīyr e-sayyah

Le bayt (couplet)

C

Ma e-dīyr e-zallah

C

ma tgol klmah twaşlek lydhellah

C

gddaš min daktor mat by 'ellah

b

gddaš min ryyas el-yomm bahriyah

La qafla (fermoir)

A

A1

dīr el-melyha, ma e-dīr e-sayyah

Dès que cette réglementation traditionnelle effectuée à travers l'interprétation musicale, les compositeurs tripolitains d'*al-ġinā' a-ṭ-ṭrābulsōnt* ont apporté de la fantaisie dans la composition de cette forme de poèmes. Ce modèle se compose de deux à trois strophes appelées *bayt* comportant trois parties :

1/ Le *madhab* (refrain), formé de deux hémistiches de la même rime, débute et se termine à la seconde moitié du premier hémistiche (A1, B, A, A1).

2/ Le *bayt* (couplet), formé de quatre hémistiches dont les trois premières rimes ont la même rime et le quatrième a la même rime que le seconde hémistich du *madhab* (C, C, C, b).

3/ La *qaflah* (fermoir), formée d'un hémistich (A, A1), comporte la rime fondamentale, la rime-refrain, celle qui se trouve à la fin de chaque strophe.

Madhab

(Deux hémistiches) _____ A1 _____ B _____ A _____ A1

Bayt

(Quatre hémistiches) _____ C
_____ C
_____ C
_____ b

Qaflah

(Semblable au *Madhab*) _____ A _____ A1

Cette organisation poétique est la plus utilisée, la plus diffusée et l'une des formes sur laquelle ont été composées des chansons populaires. Selon Kaderbouh, cette forme est facile et simple pour composer une chanson qui peut conserver l'histoire politique, sociale et affective de pays. Il dit que :

« Si les débutants la trouvaient facile c'est parce qu'ils avaient appris beaucoup de poèmes qui aient été composés par leurs auteurs dans cette forme. Mais, les vétérans et les étalons des poètes ont soulevé leurs questions à travers cette forme. Ils pensent qu'elle est la forme aimée et simple pour le peuple. Ils pensent aussi que leurs idées peuvent être transmises et vivent encore. ²⁰²»

²⁰²Tayssir, BEN MOUSSA, *Al-mojtama' al-'arabi fi al-'ahid al-'Otmāni a-tāni*[La société arabe dans la seconde époque Ottoman], A-Dār al-'arabiya lel kitāb, Tunis, 1988, p. 332.

À ce propos, nous considérons en effet que la synthèse de Kaderbouh surgit à travers son travail à la Radio libyenne, en particulier, lorsqu'il était membre de la commission²⁰³ des textes. Il affirme que cette forme était toujours préférée par les auteurs de chansons. Il donne un exemple s'agissant d'une chanson intitulée *ġda el-laill 'and el-ly thannāsā'ah*²⁰⁴ écrite sur le mètre *Ḍam qašah* par un auteur inconnu et chantée par les habitants de la ville de Huon située dans la province de Fezzan pendant les fêtes de mariages. Or, lorsque cette chanson a été mise en musique et réinterprétée par 'Alī Al-Ḥaddād²⁰⁵ en 1952 pendant les soirées de mois du Ramaḍān dans al-madīnah al-kadīmah, il a gardé le *madhab* original en supprimant le premier mot (*Ġda*), de plus, il a ajouté deux *bayt-s* en respectant le style et le mètre original de cette chanson. Plus tard en 1980, Muṣṭafā Ṭāleb²⁰⁶ a réinterprété et enregistré celle-ci par l'orchestre traditionnel de la Radio libyenne. Voici la structure originale de la chanson avant d'être mise en musique, et ensuite, la structure de la chanson après la mise en musique :

غدا لاي عن دلالي تنى ساعه..وي طول ع لليك اثرات أوجاعه
 ي طول ع للي يئيفي... يقص ار علال ي هشر ب من يئيفي
 طولي كمان وار ع شيق يئيفي
 لا طولت مده مع لتاعه

²⁰³ C'est une commission qui a été créée par le département de la musique depuis sa création en 1957 l'année de l'ouverture de Radio en Libye à Tripoli. Les paroliers devaient présenter leurs productions poétiques (les chansons) à cette commission, afin que celle-ci les examine et décide si ces productions poétiques peuvent être la chanson type de l'ancien *ġinā' a-t-trābulī*. Il existe également une commission de la musique qui examine les compositions d'*al-ġinā' a-t-trābulī*.

²⁰⁴ KADERBOUH, op. cit., 1977, p. 332.

²⁰⁵ Musicien tripolitain né en 1909, 'udiste, compositeur, parolier et chanteur. Il a créé la forme dialogue homme/femme dans la chanson libyenne. En 1952, il a fait plusieurs concerts pendant la fête du Ramadan dans la vieille ville de Tripoli. Cf. 'ARAYBI, op. cit., 1981, p. 62-63.

²⁰⁶ Musicien libyen né en 1955 dans le quartier de la vieille ville de Tripoli, 'udiste, compositeur et chanteur. L'un des chanteurs de l'orchestre traditionnel de la télévision libyenne.

II-4-3- La récitation prosodique poétique (la chanson avant d'être chantée)

Le madhab (refrain)

A

A1

B

Ġda el-laill 'and el-ly thannasa'ah...weřoul el-laill 'a-lly katrat euja'ah

Le bayt (couplet)

C

C

e-yřoull 'ally kaiřĩ...o-yagřar 'ally ma řrab min kaiřĩ

C

řrĩly kma nouwar 'ařĩyah řaiřĩ

b

la řaolett mdah m'a e-rta'ah

II-4-4- L'interprétation musicale (la chanson mise en musique)

Le madhab (refrain)

A1

el-ly thannāsā'ah,

A

A1

A

el-laill 'and el-ly thannāsā'ah el-laill 'and el-ly

A1

el-ly thannāsā'ah,

B A

weṭoil belly kātrāt ojā'ah, el-laill 'and el-ly

Le bayt (couplet)

C

weṭoil belly mfāreg

C

weyttṣdd 'ally fi e-lmaḥabbah ḡārg

C

yertah balh we'īs 'omrah rāyeg

b

yanssā jeroḥ māḍīh weyanssā ojā'ah

La Qaflah (fermoir)

A

A1

el-laill 'and el-ly

Madhab

(Deux hémistiches) _____ A1 _____ A _____ A1 _____ A _____ A1 _____ B _____ A

Bayt

(Quatre hémistiches)

_____ C
_____ C
_____ C
_____ b

Qaflah

(Semblable au Madhab) _____ A _____ A1

Ce que nous pouvons retenir comme première définition, *Būrjīla* désigne un des mètres poétiques existant dans le *zadjal* populaire libyen ; de même, il s'agit d'une forme d'interprétation du chant tripolitain adaptée par les artistes et les pionniers de *ġinā' a-ṭ-ṭrābulsī*. Cette interprétation est marquée par le jeu de mot, la paronomase dans la rime et la répétition de termes.

En conséquence, les réflexions sur le terme *Būrjīla* sont loin d'être négligeables dans les caractéristiques d'*al-ġinā' a-ṭ-ṭarābulsī*. Elles entretiennent un étroit rapport avec les autres éléments constitutifs de la forme du chant tripolitain. Mais comme cette approche constitue le but de notre étude, il faut rappeler quelle place occupe ce mode dans la spécificité artistique, puis évoquer le mémoire d'Abdelhakim Al-Ḥaṣā'iry en matière de l'interprétation avant de nous pencher sur le chapitre de l'analyse musicale.

Conclusion de la première partie

Si on considère que la présentation de l'histoire n'est qu'un phénomène social et non pas comme des événements politiques, cela nous permet de comprendre la réalité, les événements et les personnalités. La guerre par exemple éclate par décision politique, mais la cause peut être le chômage, l'économie, les sources d'eau etc. Par contre, est ce qu'on peut voir la prospérité des activités artistiques telles que la musique et le chant ? Autrement dit, l'aspect social est aussi de reconstituer la réalité de la succession des événements historiques, le développement et la vie sociale de gens. En outre, pour écrire l'histoire, l'aspect social ne dépend pas seulement de la collecte d'informations à travers les ouvrages et les revues qui ne répertorient que les dates des artistes. Mais, il appelle à capturer les informations afin de tirer les caractéristiques de la société en étapes successives. Il appelle ainsi des recherches sur le terrain et à enregistrer les témoignages des personnes qui ont vécu les périodes proches relativement.

En définitive, dans les circonstances actuelles, la recherche concernant ce sujet du « chant tripolite » est évidemment bien maigre, et ne peut par conséquent offrir que très peu de pistes théoriques compétentes. Par ailleurs, nous signalons une constatation que nous avons faite lors de nos recherches bibliographiques. Certains ouvrages consultés, de littérature et de musicologie, abordent des problématiques dans lesquelles la chanson tripolitaine pourrait tout à fait, nous semble-t-il, avoir droit de cité, et être prise en considération dans l'élaboration des problématiques et des réflexions exposées.

Il nous semble finalement que l'événement chronologique institutionnel le plus important dans l'histoire du chant tripolite est l'ouverture de la radio libyenne à Tripoli. La société tripolitaine avant les années trente ne connaît pas encore la chanson. Elle connaît le *dikr*, le *dôr*, le *madîh*, le *muwaššah* et le *ma'lūf*, soit d'une part une tradition primordiale exigeant un accompagnement

musical monodique, pouvant être imitée par les amateurs, et d'autre part un chant arabe citadin, en particulier d'Égypte, qui est au goût du jour pour les Libyens dans ce temps-là. Les années 30 apportent un support nouveau marqué par la reproduction de chant égyptien en remplaçant les paroles par un texte dialectale tripolitain et en modifiant parfois la mélodie chantée²⁰⁷. Cela est de plus en plus répandu dans une tradition musicale savante caractérisée par son identité locale.

²⁰⁷AL-SĪBĀ'Ī, op. cit., 2010, p.57-72.

DEUXIEME PARTIE : COMPOSANTE MELODIQUE ET RYTHMIQUE

La deuxième partie de cette thèse est consacrée à l'étude du système musical proprement dit de la tradition de la chanson tripolitaine, dans son double versant mélodique modal (chapitre III) et rythmique (chapitre IV).

Chapitre III : SEMIOTIQUE MODALE QUADRIPARTITE

INTRODUCTION

Dans son ouvrage sur la musique arabe, Simon Jargy²⁰⁸ écrit à propos des fondements et caractères de la musique arabe : « Pour comprendre les caractères fondamentaux de la musique arabe, il faudrait d'abord savoir ce qu'elle n'est pas, ce qu'elle ne peut pas être sous l'angle de l'esthétique musicale occidentale dont les critères prennent une valeur absolue et universelle aux yeux de beaucoup ». L'incertitude apparente de la notion que relève ici Jargy à propos des « caractères fondamentaux de la musique arabe » tient surtout à la différenciation profonde qui existe entre le système monodique modal des traditions musicales arabes et son homologue polyphonique tonal pour la musique savante occidentale. L'analyse musicale du corpus de chansons tripolitaines qui constitue le propre de cette thèse doit en effet prendre en compte en priorité le système modal de cette tradition, en tant que *dialecte mélodique* d'une *langue transmodale* commune au monde arabe²⁰⁹. Ce chapitre a pour objet d'exposer une méthodologie d'approche de ce phénomène à partir de l'analyse quadripartite de la modalité élaborée par Tran Van Khé²¹⁰ et de la relecture sémiotique modale qu'en propose Nidaa Abou Mrad²¹¹.

²⁰⁸ Simon, JARGY, op. cit., 1971, p. 45.

²⁰⁹ La sémiotique approche la musique en tant que langage se déclinant en langues et dialectes. Voir à cet effet :

²¹⁰ Vân Khé, TRAN, « Modes Musicaux », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, vol. XI, 1968, p. 148-153.

²¹¹ (1) Nidaa, ABOU MRAD, « Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī », op. cit., 2011, p. 53-74, et (2) ABOU, MRAD, op. cit., 2012a, p. 5-32, (3) ABOU MRAD, op. cit., 2012b, p. 43-66, (4) Nidaa, ABOU MRAD, non encore publié, « Vecteurs neumatiques idéels de la grammaire générative modale ». Voir également : Nidaa, ABOU MRAD et Amer, DIDI, « Le révélateur musicologique d'al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du xvi^e siècle », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 7 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, 2013, p. 29-50.

III-1- Quadripartition modale et articulation modale des énoncés monodiques

La question de l'analyse de la modalité des énoncés musicaux est au cœur des réflexions analytiques développées par les musicologues et les ethnomusicologues à l'égard de répertoires musicaux similaires à l'objet d'étude de la présente recherche. D'une façon générale, la modalité se rencontre dans de nombreuses traditions musicales ayant, à l'écoute, des caractères différents. Étudiant les traditions musicales occidentales, par exemple, Dom Jean Claire²¹² introduit la notion des caractéristiques de modes comme outil conceptuel indispensable pour l'analyse musicale. Plus précisément, il fonde alors son découpage analytique des antiennes qu'il prend pour objet sur trois caractéristiques de nature différente : leur finale, leur architecture modale, leur teneur psalmodique. En somme, cet auteur fonde la modalité sur des formules-type qui relient des pôles ou degrés hiérarchique.

III-1-1- Quadripartition modale

Plus généralement, Tran Van Khé²¹³ définit la modalité à partir des quatre caractères suivants : « Premier caractère : il existe, dans tous les cas, une échelle modale déterminée, avec une structure particulière [...] Deuxième caractère : il existe une hiérarchie entre les degrés des échelles [...] Troisième caractère : il existe pour chaque mode une formule mélodique caractéristique [...] Quatrième caractère : un sentiment modal (éthos) est lié à chaque notion de mode ».

²¹² Jean, CLAIRE, « L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », *Revue grégorienne* 40 (1962), p. 196-211, p. 229-245.

²¹³ TRAN, « Modes musicaux », *op. cit.*, p. 435.

Nidaa Abou Mrad²¹⁴ établit une distinction entre la notion de macromode ou mode global d'une séquence musicale et celles de minimode et de micromode assignées à des phrases ou des formules plus courtes en tant que description de la modalité segmentaire. Plus particulièrement cet auteur pour définir les macromodes se réfère à la quadripartition modale de Tran Van Khé, dont les caractérisations sont rebaptisées comme suit²¹⁵ :

- (1) modalité *scalaire* (caractérisation de l'échelle intervallique constituée par les hauteurs employées dans l'énoncé monodique),
- (2) modalité *polaire-nucléaire* (hiérarchisation des degrés de l'échelle, notamment, par fonctions modales),
- (3) modalité *formulaire* ou *neumatique* (caractérisation des formules-types reliant les degrés hiérarchisés),
- (4) modalité *esthétique* (*éthos*, résultante sémiotique et perceptive des caractérisations précédentes).

III-1-2- Articulation modale

En centrant la définition de la sémiotique musicale sur la signification et la description de systèmes articulés, Nicolas Meeùs²¹⁶ applique à la musique la théorie d'André Martinet²¹⁷ relative à la double articulation du langage, la première articulation étant à base d'unités significatives, présentant une double face formelle et signifiante et reposant sur une unité significative minimale (monème), tandis que la seconde articulation est à base d'unités formelles

²¹⁴Nidaa, ABOU MRAD, «Procédure d'investigation micromodale des traditions musicales du Proche-Orient », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM, n° 3* – « Système mélodiques », Baabda, Éditions de l'Université Antonine, 2009a, p. 37-74.

²¹⁵ABOU MRAD, op. cit., 2012a, p. 8-9.

²¹⁶ « Ce qui définit la sémiotique ne laisse place à aucune hésitation : c'est la "signification". Les choses sont claires : ou bien la musique "signifie", ou bien elle n'est pas redevable d'une sémiotique » (Nicolas MEEÛS, « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM, n° 6* (2012), p. 11-12).

²¹⁷ André MARTINET, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1970.

distinctives (phonèmes) non signifiantes, mais participant à l'élaboration du sens des unités de première articulation.

Toujours est-il que pour cet auteur l'énonciation musicale requiert un plus grand nombre de niveaux d'articulation²¹⁸, à l'instar de la description en au moins trois niveaux (phonème, morphème-mot, phrase) de ceux de l'énonciation verbale, faite par Emile Benveniste²¹⁹ et lui permettant de proposer un biais structural intrinsèque²²⁰ pour dénoter la significativité des éléments du langage : « La forme d'une unité linguistique se définit comme sa capacité de se dissocier entre constituants de niveau inférieur. Le sens d'une unité linguistique se définit comme sa capacité d'intégrer une unité de niveau supérieur »²²¹.

Quant à l'extrapolation de cette endosémiotique²²² au champ des monodies modales, Nicolas Meeùs assigne aux hauteurs mélodiques le statut d'unités distinctives non significatives et propose de segmenter les phrases en des unités minimales dotées de signification, décrites comme « analytiquement pertinentes », « pour éviter tout malentendu avec une sémantique référentielle »²²³.

Conformément à cette logique, Nidaa Abou Mrad²²⁴ propose l'étude sémiotique de divers exemples d'énonciation monodique modale au sein de traditions musicales du monde arabe. Il met à cet effet en exergue des

²¹⁸ Nicolas, MEEÛS, « Musical Articulation », *Music Analysis* 21/2 (July 2002), p. 161–174.

²¹⁹ Émile, BENVENISTE, « Les niveaux de l'analyse linguistique », *Proceedings of the 9th International Congress of Linguistics*, Cambridge, Mouton, 1962, réédité dans *Problèmes de linguistique générale* 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 119-131.

²²⁰ S'agissant d'une significativité intrinsèque à dimension taxinomique, selon Jean-Jacques NATTIEZ, « La signification comme paramètre musical », *Musiques une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, II, « Les savoirs musicaux », Arles, Actes Sud, 2004, p. 267.

²²¹ É. BENVENISTE, *op. cit.*, p. 127-128.

²²² Nicolas, MEEÛS, « A propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59.

²²³ « C'est ce niveau que visent les théories du vocabulaire musical, des intonations ou des topiques, mais celles-ci [...] ne règlent que partiellement la question puisqu'elles n'identifient comme unités signifiantes que les unités référentielles » (N. MEEÛS, « Dans quelle mesure... », *op. cit.*, p. 12-14).

²²⁴ ABOU MRAD, *op. cit.*, 2012a.

procédures d'analyse permettant la segmentation/réduction successive de l'énoncé monodique en six niveaux d'articulation (d'indice n , avec $0 \leq n \leq 5$), tout en faisant référence à des niveaux supérieurs d'intégration à des catégories musicales traditionnelles.

III-2- Modalité scalaire

Pour Abou Mrad²²⁵, la contextualisation préliminaire d'une production musicale monodique souligne « l'appartenance d'un énoncé monodique modal, ou *monodieu*_{5,e,f,g}²²⁶, à l'ensemble R_e , répertoire des énoncés relevant de la tradition T_e de référence²²⁷ ». Cette tradition sera ici celle de la musique citadine libyenne, celle-ci étant affiliée au groupe T des m traditions monodiques modales du monde arabe et dotée de son répertoire intégré R_e .

III-2-1- Systèmes transmodaux

Pour Abou Mrad, les monodies appartenant à un R_e « se répartissent diversement sur des sous-ensembles variablement constitués en fonction du genre, de la forme, du style et surtout du *macromode*, ou mode global $M_{e,f}$ de l'énoncé. Toujours est-il que les p sous-ensembles modaux – comme ceux de l'*octoéchos*²²⁸ ($p = 8$) – sont *transtraditionnels*, c'est-à-dire que leur

²²⁵ABOU MRAD, op. cit., 2012a, p. 8.

²²⁶ Les indices du symbole $u_{5,e,f,g}$ expriment successivement : (1) le niveau d'articulation de la monodie, soit $i = 5$, (2) le répertoire traditionnel inclusif, codé par e ($1 \leq e \leq m$), (3) le macromode, indiqué par f , (4) l'identifiant particulier g de la monodie.

²²⁷ La tradition est souvent représentée par un répertoire pouvant être (1) à moment donné limité, lorsque les énoncés référés se trouvent en nombre restreint (situation actuelle de la tradition liturgique syro-maronite), ou (2) à l'opposé, expansif lorsque les énoncés sont susceptibles de se multiplier à tout moment, en conséquence de la composition ou de l'improvisation. On parlera alors d'un *répertoire-modèle* (Jean DURING, *Le répertoire-modèle de la musique iranienne : Radif de tar et de setar de Mirza 'Abdollah, version de Nur 'Ali Borumand*, Téhéran, Éditions Soroush, 1991),

²²⁸ Système de rangement des formules modales, originaire des monastères orthodoxes de Palestine au VII^e s. et répandu dans d'autres traditions ecclésiastiques, notamment, le plain-chant romano-franc ou grégorien naissant, selon Peter JEFFERY (« The earliest oktōēchoi: the role of Jerusalem and Palestine in the beginning of modal ordering », *The Study of Medieval Chant. Paths and bridges, East and West. In Honor of Kenneth Levy*, Cambridge, The Boydell Press, 2001, p. 147-210).

caractérisation M_f s'envisage à cheval entre m répertoires traditionnels, ce qui s'écrit :

$$M_f \subset \bigcap_{e=1}^m R_e \quad \text{et} \quad \bigcup_{f=1}^p M_f = \bigcup_{e=1}^m R_e = R$$

De même, l'affiliation composite des monodies s'écrit :

$$u_{5,e,f,g} \in M_{e,f} \subset R_e \quad \text{et} \quad u_{5,e,f,g} \in M_f \subset R$$

où le niveau d'articulation est indiqué par l'indice $n = 5$, le répertoire traditionnel [comme celui de la chanson tripolitaine] par e ($1 \leq e \leq m$) et le macromode par f , tandis que l'indice g constitue l'identifiant particulier de la monodie, envisagé au sein de R_e ».

Pour une tradition donnée, voire pour le groupe T , la modalité scalaire, ou premier point de la quadripartition modale de Tran Van Khé, « réfère à un système *transmodal* de hauteurs, par rapport auquel se déterminent échelles, en surface, et noyaux et profils formulaires (se ramenant à des lignes inscrites entre pôles appartenant à des noyaux), en profondeur »²²⁹, et ce, en résonance avec l'oscillation définitionnelle de la modalité entre *échelle particularisée* et *mélodie généralisée*, observée par Harold Powers²³⁰.

Forgée par Nicolas Meeüs²³¹ à partir de celle de *modi vocum*, figurant dans les traités latins du XII^e siècle (*Micrologus* de Guido d'Arezzo et *Musica* d'Hermannus Contractus), la notion de *qualité systémique* consiste à décrire les caractères propres aux degrés du système musical à partir de leur positionnement au sein de l'échelle *transmodale*²³² de référence, ouvrant ainsi la

²²⁹ ABOU MRAD, op. cit., 2012a, p. 9.

²³⁰ Harold, POWERS et al., « Mode », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie éd., Londres, MacMillan, 2001, vol. XVI, p. 775-860, p. 776.

²³¹ Nicolas, MEEÛS, « Qualités systémiques et fonctions modales dans la théorie musicale latine », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen* 1 (2007), « Musicologie générale des traditions », p. 28-35.

²³² Ce terme ne figure pas explicitement dans les travaux de Meeüs, mais dans ceux d'Abou Mrad.

voie à une contextualisation structurale des fonctions modales que remplissent les pôles ou degrés hiérarchiques à l'égard de l'énonciation monodique.

Nidaa Abou Mrad²³³ accorde une attention particulière aux situations « où les fonctions modales principales de teneur T_5 (pôle proéminent, par occurrence statistique et/ou, surtout, par accentuation intonative, dans sa double acception prosodique et musicale, comme dans le plain-chant²³⁴) et de finale F_5 (ou hauteur conclusive) de l'énoncé (de niveau d'articulation $n = 5$) sont assumées par une seule et même hauteur, instituant ainsi, sur une monodie ou un segment de monodie, un état de *densification modale* s'exprimant par un *mode unipolaire* ou *corde-mère* ».

Or c'est précisément l'étude de l'unipolarité modale qui constitue le point de départ de l'analyse des répertoires liturgiques médiévaux latins, telle qu'elle est réalisée par Dom Jean Claire²³⁵, et qui fonde, toujours selon Nidaa Abou Mrad²³⁶, « une lecture *transmodale* axée sur trois degré *monopôles*, matrices supposées *archaïques* des modes bipolaires (et tripolaires), en vertu de la théorie de *l'évolution modale* – et de ses processus de *descente de la finale* (en relation avec la ponctuation) sur une corde d'appui inférieure et de *montée de la teneur* (en relation avec l'accentuation) sur une corde d'appui supérieure – permettant de transcender la diversité phénoménale des modes particularisés de *l'octoéchos* pour instituer une typologie d'essence générative ».

²³³ ABOU MRAD, op. cit., 2012a, p. 9.

²³⁴ Dans le chant romano-franc « il y a identification de l'accent du langage, du ton de la musique et de la tenue de la mélodie : on emploie indifféremment les termes *accentus*, *tonus*, *tenor* » (Marie-Élisabeth DUCHEZ, « La notion musicale d'élément porteur de forme », *La Musique et les sciences cognitives*, St. McAdams et I. Delière éd., Bruxelles, Mardaga, 1989, p. 291).

²³⁵ Jean CLAIRE, « L'Évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », *Revue grégorienne* 40 (1962), p. 196-211 et 229-245, et « Les Répertoires liturgiques latins avant l'octoéchos. I. L'office ferial romano-franc », *Études grégoriennes* 15 (1975), p. 5-192. Voir également : Daniel SAULNIER, *Les modes grégoriens*, Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1997.

²³⁶ ABOU MRAD, op. cit., 2012a, p. 9.

Partant de témoignages historiques qui font du Levant le berceau de l'*octoéchos*²³⁷ et se situant dans le prolongement de l'extrapolation du concept des cordes-mères à la tradition syro-maronite, telle qu'elle est réalisée par le Père Louis Hage²³⁸, Nidaa Abou Mrad²³⁹ a mis en évidence le rôle des cordes-mères *E* (*mi_{db}*), *F* et *G* dans la catégorisation des échelles usuelles des traditions vocales du *Mašriq*, selon la configuration intervallique *zalzalienne*, norme commune du groupe *T*.

Notons que c'est au VIII^e siècle que Mansūr Zalzal adapte le luth persan à table en bois pour en faire l'instrument de référence de l'époque Abbasside : le '*ūd šabbūṭ*'. L'une des mutations a consisté à rajouter deux marques permettant d'indiquer les hauteurs situées à intervalles de seconde moyenne (intermédiaire entre secondes mineure et majeure, mesurant près de 150 cents) et de tierce moyenne (environ 350 c) par rapport à la corde vide et ce, afin de faciliter l'accompagnement des chants arabes comportant ces intervalles. Ces frettes sont désignées par les théoriciens ultérieurs (Al-Fārābī et al-Kātib) respectivement : « adjointe de l'index de Zalzal » ou « des Arabes » et « médius de Zalzal » ou « des Arabes ». C'est en référence à ce musicien qu'Owen WRIGHT²⁴⁰ appelle *Zalzalian* les échelles à intervalles neutres ou moyens. Quant à Nidaa Abou Mrad²⁴¹, il définit les échelles d'ossature zalzalienne comme étant un agencement de secondes moyennes et majeures.

²³⁷ Michel, HUGLO, « Les formules d'intonations *noeane noeagis* en Orient et en Occident », *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge*, actes des colloques de Royaumont de 1986, 1987 et 1988, Ch. Meyer éd., Paris, Éditions Créaphis, 1991, p. 43-53. Peter JEFFERY, *op. cit.*

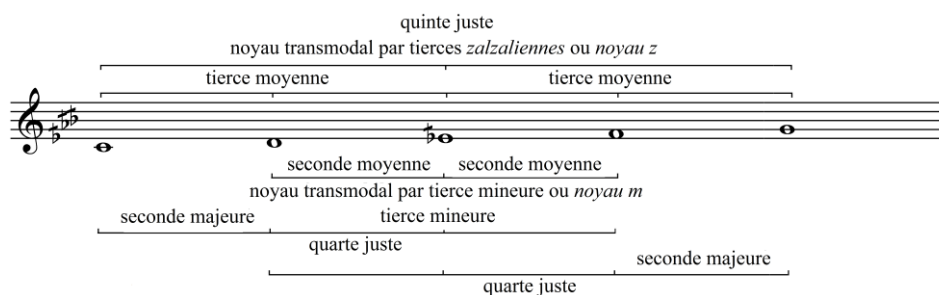
²³⁸ Louis, HAGE, « La modalité du chant syro-maronite », *Études grégoriennes* XXVII(1999), p. 143-163.

²³⁹ ABOU MRAD, *op. cit.*, 2009, p. 37-74.

²⁴⁰ Owen, WRIGHT, *The modal system of Arab and Persian music 1250-1300*, London, Oxford University Press, 1978, p. 82.

²⁴¹ Nidaa, ABOU MRAD, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. III, Musiques et cultures*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, 2005a, p. 756-795.

Ainsi une très grande majorité de mélodies analysées par cet auteur « s'inscrit-elle dans le *pentacordematricielzalzalien* C, D, E (mi_{db}), F et G , qui consiste en un partage symétrique (par rapport à E) à la fois de la quinte $C-G$ — en deux tierces moyennes/neutres/*zalzaliennes* (autour de 350 cents, à un *comma* près)— et de la tierce mineure ou *trihémiton* $D-F$ — en deux *spondiasmes* ou secondes moyennes/neutres/*zalzaliennes* (n) (autour de 150 c)—, ce qui laisse deux secondes majeures M (autour de 200 c) résiduelles en périphérie, entre C et D et entre F et G , tout en considérant les quartes symétriques $C-F$ et $D-G$ (système 1) »²⁴².



Système 1 : division de la quinte juste en un *pentacordematricielzalzalien*, d'après Nidaa Abou Mrad (2012a)

L'intégration de la recension des hauteurs employées dans les monodies dont les modes sont dérivés de la corde-mère E permet à cet auteur²⁴³ « d'établir l'échelle simple *zalzalienne* ζ (système 2), agencement de secondes moyennes (neutres ou *zalzaliennes*) n et majeures M , cette famille modale étant compatible avec des finales macromodales $F_5 = C$ ou E et des teneurs macromodales $T_5 = E, G$ ou B , séparées par des tierces moyennes. L'ensemble de ces pôles *transmodaux* (C, E, G, B), axé sur la corde-mère E , est dénommé *noyau par tierces zalzaliennes* ou *noyau z* ».

²⁴²ABOU MRAD, op. cit., 2012a, p. 10-11.

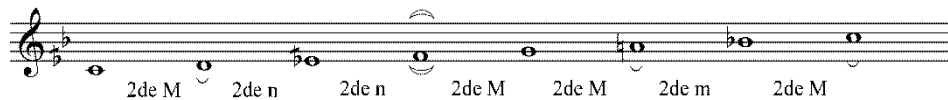
²⁴³Ibid., p. 12.



Système 2 : système *transmodalzazalien*, à corde-mère *E*

Toujours est-il que la corde-mère *F* constitue selon le même auteur²⁴⁴ l'axe de nombreuses mélodies du Levant. Cependant, son encadrement en relation avec la corde-appui inférieure peut varier entre les degrés *D* et *F*, tandis que la teneur peut être assujettie au processus d'ascension décrit par Claire et donner lieu à trois teneurs concurrentes : *F*, *A* et *C*. Il reste que le processus de descente de la finale de *F* en *D* permet de décrire les échelles modales de type *Bayyātī*.

L'intégration de la recension des hauteurs employées dans les monodies dont les modes sont dérivés à partir de la corde-mère *F* permet, toujours selon Nidaa Abou Mrad²⁴⁵, « d'établir la configuration *transmodale mixte zalzalienne* et *diatonique ζδ* » (système 4).



Système 3 : système *transmodalζδzazalien-diatonique*, à corde-mère *F*

Ce système correspond, dans sa partie inférieure, « au pentacorde *matriciel zalzalien*, tandis que le tétracorde supérieur est un agencement diatonique de secondes majeures *M* et mineures *m*, sachant que dans d'autres traditions du *Mašriq*²⁴⁶ [notamment les traditions musicales citadines d'Égypte] la seconde mineure est resserrée, devenant *seconde minimemm* (autour de 70 c),

²⁴⁴ABOU MRAD, op. cit., 2012a, p. 12.

²⁴⁵Ibid., p. 13.

²⁴⁶ABOU MRAD, op. cit., 2005a, p. 34-35.

ce qui entraîne l'élargissement de la seconde majeure qui la surplombe, qualifiée ainsi de *seconde maxime MM* (autour de 240 c) »²⁴⁷.

Sans faire état des détails de la démonstration faite par cet auteur, cette approche débouche sur un troisième système scalaire transmodal (système 4 qui est *chromatique synton* (selon les dénominations de l'antiquité grecque) de secondes moyennes *n*, maximales *MM* et mineures *m*²⁴⁸.



Système 4 : système *transmodal* *chromatique*, à corde-mère *G*

III-2-2- Typologie des intervalles de seconde

Plus généralement, le critère analytique actuel dans le domaine de l'ethnomusicologie recouvre la notion de « structure modale organisée ». Cette notion obéit à une double cohérence : combinaison d'intervalles typiques et qualité d'intervalle de seconde décrivant l'échelle modale de l'énoncé.

Les écrits méthodologiques à ce sujet ont été élaborés par François Picard et Nidaa Abou Mrad. Le premier auteur²⁴⁹ en effet tente de définir l'échelle modale, à partir de deux concepts : combinaison d'intervalles typiques et qualité d'intervalle. Le second auteur²⁵⁰ approfondit, quant à lui, cette notion en définissant la structure scalaire modale à partir de ce qu'il appelle « une ossature simple » lorsqu'il s'agit d'une combinaison limitée par deux ou trois intervalles de seconde portant des caractères typiques différents et « une ossature

²⁴⁷ABOU MRAD, op. cit., 2012a, p. 13.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ François, PICARD, « Echelles et modes, pour une musicologie généralisée », in *Patrimoines et langages musicaux*, 2005.

²⁵⁰ABOU MRAD, op. cit., 2009, p. 37-74.

composée » lorsqu'il s'agit d'une conjonction de deux ou plusieurs cellules modales (quarte inférieure). Il lui suffit de très peu d'éléments pour décrire la *macromodalité*. Il définit alors l'échelle modale en distinguant l'unité la plus petite de l'ossature typique du segment micromodal basé sur deux ou trois intervalles de seconde (ossature simple et courte) comme trait principal de la *macromodalité*. La micromodalité correspond aux énoncés primitifs de la musique populaire ayant une ossature monocellulaire : mélodie composée sur quatre ou cinq notes (genre ou *jins* chez les théoriciens arabes).

Abou Mrad élabore à partir de cette analyse une typologie²⁵¹ pour la qualification/quantification des intervalles et la classification des ossatures. Cette typologie se fonde sur une proposition du premier grand théoricien arabophone Abū Naṣer al-Fārābī au X^e siècle. Celui-ci propose une quantification de la tierce neutre envisagée, selon le système du frettage du 'ūd, sur le positionnement de la frette du médus des Perses et de Zalzal²⁵². De plus, une deuxième typologie sur la proposition du même auteur repose sur la division de ton en quarts de ton afin de décrire quatre genres scalaires²⁵³. À partir de cette approche, Abou Mrad²⁵⁴ distingue comme suit six intervalles de seconde :

- seconde minime (2^e mm) : environ un tiers de ton à un comma près, soit 66 ± 24 cents ;
- seconde mineure (2^e m) : environ un demi-ton à un comma près, soit 100 ± 24 cents ;

²⁵¹ Nidaa, ABOU MRAD, « Prolégomènes à une approche vectorielle neumatique de la modalité », in *Musicologie des Traditions Religieuses, RTMMAM*, n°2, 2008, p. 89-128.

²⁵² ABOU MRAD attribue à Manṣūr Zalzal, grand luthiste arabe du la deuxième moitié du VIII^e siècle et oncle (et professeur de 'ūd) d'Ishāq al-Mawṣlī, le placement d'une frette du médus susceptible de réaliser des intervalles de tierce neutre (FARMER, H. G., 1929-1977 : 188-189). Cité par ABOU MRAD dans « Echelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », op. cit., 2005, p. 756-795.

²⁵³ Rodolphe, D'ERLANGER, *La musique arabe*, tome I, (traduction française de la deuxième partie du *Grand Livre de la musique* d'AL-FĀRĀBĪ, et du *Livre de Guérison* d'AVICENNE), Paul Geuthner, Paris, 1930, p. 55-61.

²⁵⁴ ABOU MRAD, op. cit., 2008, p. 103.

- seconde moyenne ou neutre (2^e n) : environ trois-quarts de ton à un comma près, soit 150±24 cents ;
- seconde majeure (2^e M) : environ un ton à un comma près, soit 200±24 cents ;
- seconde maximale (2^e MM) : environ cinq quarts de ton à un comma près, soit 250±24 cents ;
- seconde augmentée (2^e a) : environ trois-demis ton à un comma près, soit 300±24 cents.

Et de fait, toute combinaison typique de ces six intervalles de seconde aboutit à une nouvelle succession de degrés qui donne lieu à une nouvelle figuration minimodale scalaire en termes d'ossature simple.

III-2-3- Typologie des ossatures

L'élaboration des échelles tétracordales/pentacordales de base a fait l'objet pour le contexte arabe de nombreuses modélisations, dont les plus importantes sont celles de Maššāqa²⁵⁵, Ḥula'ī²⁵⁶ et d'Erlaner.

Abou Mrad, à partir de ce développement théorique, met en exergue sept ossatures caractérisées par leurs structures intervalliques spécifiques, au titre d'une typologie appelée à décrire les échelles des traditions musicales du *Mašriq* :

- 1) « L'ossature **zalzalienne** consiste en une combinaison polycordale de secondes moyennes (n) et majeures (M). « Ces combinaisons entrent dans

²⁵⁵ Miḥā'īl ibn Jirjis ibn Yūsif Bitrākī, dit Maššāqa (1800-1888), théoricien libanais d'une famille d'origine grecque. Il est l'auteur de *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-š-šinā'a al-mūsīqiyya* [Epître šihābienne sur l'art musical] rédigé entre 1829-1830 et 1840. Un traité descriptif approfondi du système mélodique du Levant (échelle, division de l'octave, d'accordage des instruments et de transposition). (cf. ABOU MRAD, « Clés musicologiques pour l'approche du legs de Miḥā'īl Maššāqa (1800-1888) », in *Musicologie générale des traditions, RTMMAM*, n°1, 2007, p. 115-180).

²⁵⁶ Muḥammad Kāmil AL-KHLA'Ī (1881-1931), musicologue égyptien qui a étudié la musique égyptienne et l'influence de la musique turque, auteur de *Kitābu-l-Mūsīqī Ash-Sharqī* [Le livre du musicien oriental] publié en 1904.

deux ordres de succession octacorde, l'un, dit régulier, privilégiant le rassemblement des couples de secondes moyennes, comme le tétracorde *Dūkāh* (n n M ou zalzalien de Ré) et les pentacordes *Rāst* (M n n M ou zalzalien de Do) et *Najdī* (M M n ou zalzalien de Fa), l'autre, dit alternatif, privilégiant l'alternance des secondes moyennes et majeures, comme le tétracorde '*Irāq* (n M n ou aspect zalzalien de Si^{db}) et le tricorde *Sīkāh* (n M).²⁵⁷

- 2) L'ossature **diatoniquetoniée** ou proche orientale²⁵⁸ consiste en une combinaison polycordale de secondes minimales (mm), majeures et maximales (MM), se composant généralement avec son homologue zalzalien régulier et représenté par deux aspects usuels : tétracorde '*Uššāqbaladī* (M mm MM, *tonié* de Ré) et pentacorde *Jahārkāhbaladī* (M M mm MM, *tonié* de Do).
- 3) L'ossature **diatoniquetendue** consiste en une combinaison polycordale de secondes mineures et majeures - correspondant aux polycordes de *Do*, de *Ré*, de *Mi*, de *Fa* etc. - de nuance exogène (ottomane) pour le Proche-Orient (Abou Mrad, 2005, p. 786-787).
- 4) L'ossature **chromatique syntone** ou **tendue** consiste en une combinaison polycordale de secondes mineures, moyennes et maximales, correspondant à la forme initiale du chromatique en contexte arabe (Abou Mrad, 2005, p. 788-789). Deux sous-genres sont à envisager ici en fonction de leurs origines structurales : *Hijāzīsynton* et *Mu'allaq*, tous deux dérivés du genre *zalzalien*, le premier, par altération ascendante de la borne supérieure du trihémiton²⁵⁹, et le second, par altération ascendante de la borne inférieure du même

²⁵⁷ L'échelle zalzalienne octacordale régulière est celle des *pardāt* ou *abrāj* des traités arabes récents et s'enracine dans les configurations abbassides dites de la corde vide et de l'index dans le parcours du médius de Zalzal, devenue Mutālaq puis Mustaqīm (régulier). L'échelle alternative s'enracine dans la configuration abbasside dite du médius de Zalzal dans son propre parcours, ou du *mujannab*.

²⁵⁸ Sur le territoire culturel égyptien et levantin de la *Nahḍa* ce genre correspond à des structures modales locales (ABOU MRAD, 2005, p. 786).

²⁵⁹ Selon, notamment, Quṭb a-d-Dīn a-š-Šīrāzī et Mīhā'il Maššāqa (ABOU MRAD, 2005, p. 774-775 et 788).

*trihémiton*²⁶⁰. Le premier est représenté notamment par le tricorde Musta‘ār (MM m), le tétracorde *Ḥijāzsynton* (n MM m) et le pentacorde *Nakrīz* ancien (M n MM m), tandis que le second correspond à *Sāzkār* (MM m n) et accessoirement à *Awj ārā*, homothétique de *Ḥijāz* (n MM m, transposé sur la *pardeh ‘irāq*).

- 5) L’ossature **chromatique toniée** consiste en une combinaison polycordale de secondes mineures, majeures et augmentées (a) et correspond à la nuance « moderne » du *Ḥijāz* (m a m).
- 6) L’ossature **zalzaliennaltérée** consiste en une combinaison polycordale de secondes mineures, moyennes, majeures et augmentées. Deux sous-genres sont à envisager ici en fonction de leurs origines structurales, *Ṣabā* et *Huzām*, le premier étant issu par altération descendante de la tierce supérieure du médus de Zalzal - donnant principalement le pentacorde *Ṣabā* (n n m a) - tandis que le second provient du genre zalzalien alternatif par agrandissement du ton disjonctif dans le sens du genre chromatique, donnant le pentacorde *Huzām* (n M m a m).
- 7) L’ossature **baladīqadīm** est issue du genre zalzalien par altération descendante (d’un dièse ou quart de ton) de la borne supérieure du trihémiton et consiste en la combinaison polycorde de secondes minime, moyenne, majeures et augmentée, observée dans le tétracorde *‘Uššāqbaladī qadīm* (n mm a) et le pentacorde *Rāstbaladī qadīm* (M n mm a) »²⁶¹.

Il reste que dans des écrits plus récents²⁶² de référence sémiotique cet auteur se contente d’une typologie à trois ossatures simples zalzalienn, diatonique et chromatique, compatible avec plus d’une nuance pour chaque ossature, procédant du principe des allophones modaux, c’est-à-dire que les

²⁶⁰ Cette procédure est décrite dès le X^e siècle par Kātib quant au mode *ṭarīqa Mu‘allaq* (Shiloah, 1972, p. 160-163 et ABOU MRAD, 2005, p. 774-775 et 788).

²⁶¹ ABOU MRAD, op. cit., 2008, p. 106.

²⁶² 2012a, par exemple.

unités phonologiques modales sont susceptibles de prendre plusieurs aspects, donc de fluctuer dans des limites idiomatiques précises, sans changer fondamentalement de structure modale.

La description des échelles en termes d'ossatures se complète par celle en termes d'aspects d'ossatures qui est inhérente à l'ordre de succession des intervalles composant cette ossature.

III-2-4- Mélodies traditionnelles libyennes d'ossature zalzalienne

L'ossature *zalzalienne*²⁶³ est une combinaison successive d'un nombre d'intervalles de secondes moyennes (n) et majeures (M). Il existe deux sous-catégories de cette échelle : régulière et alternative²⁶⁴.

Les aspects réguliers

- L'aspect *Rāst* en tétracorde, composé par les intervalles de secondes M n n, vaut le zalzalien de Do.
- L'aspect *Dūkāh* en tétracorde, composé par les intervalles de secondes n n M, vaut le zalzalien de Ré.
- L'aspect *Rāst* en pentacorde est composé par les intervalles de secondes M n n M.
- L'aspect *Husaynī* en pentacorde est composé par les intervalles de secondes n n M M.

²⁶³ Une catégorie qui répond parfaitement à la définition « genre » emprunté aux Grecques, (le terme genre renoué par Rodolphe D'Erlanger au Congrès de Musique Arabe au Caire 1932). Owen WRIGHT (1978 : 82) donne le nom « *Zalzalian* » [zalzalien] (dérivé de Manṣūr Zalzal VIII) pour caractériser la catégorie des échelles à intervalles neutres. Dans son texte, « Echelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », (2005) Abou Mrad, propose de désigner par « genre zalzalien » pour les trois types d'ossature simple (tri, tétra ou pentacorde) contenant des intervalles de seconde neutre et de seconde majeure.

²⁶⁴ Par une citation, Abou Mrad désigne, la première catégorie, « l'échelle zalzalienne octacordale régulière est celle des pardāt ou abrāj des traités arabes récents et s'enracine dans les configurations abbassides dites de la corde vide et de l'index dans le parcours du médus de Zalzal, devenue Muṭlaq puis Mustaqīm (régulière). », la deux catégorie, « l'échelle alternative s'enracine dans la configuration abbasside dite du médus de Zalzal dans son propre parcours, ou du mujannab. ». (cf. ABOU MRAD, op. cit., 2008, p. 105)

- L'aspect *Sīkāhšāmī* en pentacorde, composé par les intervalles de secondes n M M n, vaut le zalzalien de Mi^{db}.
- L'aspect *Najdī* en tétracorde, composé par les intervalles de secondes M M n, vaut le zalzalien de Fa.

Les aspects alternatifs

- L'aspect *Irāq* en tétracorde, composé par les intervalles de secondes n M n, vaut le zalzalien de Si^{bd}.
- L'aspect *Sīkāh* en tricorde est composé par les intervalles de secondes n M.

Une première lecture de cette catégorisation donne à penser qu'il concerne le fond primitif et le noyau national du système mélodique de la musique arabe de l'époque moderne. De son côté, d'Erlanger²⁶⁵ explique que « le chanteur arabe, le bédouin, cherche ses moyens d'expression dans le seul mouvement mélodique de sa voix. Ce mouvement est généralement limité au parcours d'une quarte ou d'une quinte ; les degrés extrêmes de ces deux intervalles constituent pour lui des points de repère sur lesquels il effectue des arrêts plus ou moins marqués. Le degré aigu de la quarte ou de la quinte est pris parfois comme point de départ pour un nouveau parcours et sert alors de finale pour cette partie du chant ... ». Il donne des exemples des thèmes mélodiques, du chant tunisien d'origine arabe qui remonte au XI^e siècle²⁶⁶, résultant de cette succession mélodique.

²⁶⁵ Rodolphe, D'ERLANGER, *La musique arabe, Tome 5, Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne, Echelle générale des sons, Système modal*, Les Geuthner, Paris, 1949, p. 58-59.

²⁶⁶ Ces thèmes du chant des tribus arabes nommées hilaliennes venues du Hijāz (à l'Ouest de péninsule arabe) avaient occupé le Sud-Tunisien dans la seconde moitié du XI^e siècle. L'un de ces thèmes est connu en Tunisie sous le nom de Ṣālḥī. (ibid., p. 58-59). De la même période, au milieu du XI^e siècle, la Libye est concernée par l'invasion des tribus hilaliennes. (Auzias, DOMINIQUE et Jean-Paul, LABOURDETTE, *Libye*, 2008, p. 222).

Dans son article encyclopédique sur les échelles mélodiques, Abou Mrad²⁶⁷ indique que « les modes dérivés des trois configurations associées au médium de Zalzal (par combinaison de segments scalaires et transposition) constituent la base d'une part majoritaire de la production réalisées au sien des traditions musicales vivantes de l'Orient arabe. Rappelons que cette remarque est valable avant tout pour les traditions populaires du Liban, de Syrie, D'Égypte, d'Iraq et la Péninsule arabique, où les mélodies sont basées sur des échelles à intervalles neutres ».

Quoi qu'il en soit, la succession mélodique de l'ossature zalzalienne simple de tétracorde ou de pentacorde permet de décrire un nombre important de séquences musicales traditionnelles en Libye.

Parmi ces séquences, il est possible d'étudier le répertoire de la musette *magrūna*, dont les mélodies ne dépassent pas six notes²⁶⁸. L'étendue de cet instrument est en effet l'une des caractéristiques du chant populaire à Mourzouk située dans la région de Fezzan au sud de pays, la plupart de ses habitants étant d'origine africaine. Al-Sībā'ī indique que plusieurs habitants de Mourzouk et spécialement les artistes ont joué un rôle très important dans la diffusion du chant populaire à toute la côte nord libyenne à cause de leur déplacement dans ces zones en quête de moyens de subsistance, en particulier après la perte de l'importance commerciale de la ville de Mourzouk.

D'ailleurs, la chanson mourzoukienne (*al-uḡniyah al-morzakawiyah*) a fait l'objet d'analyses approfondies par Bašīr E-Sayed²⁶⁹. Cet auteur affirme que l'étendue de la *magrūna* est de six sons qui peuvent donner deux cellules

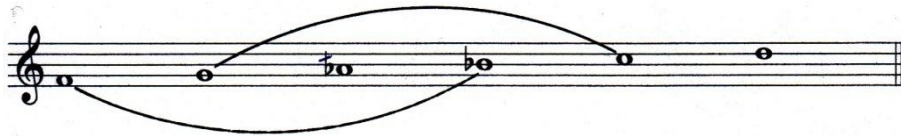
²⁶⁷ ABOU MRAD, op. cit., 2005, p. 756-795.

²⁶⁸ « Les *magrouna* sont des musettes dont jouent habituellement les nègres ... Ces instruments ne seraient pas désagréables à entendre ; ils deviennent toutefois monotones par leur même étendue : cinq à six notes, et dans la même tonalité. Ne pouvant s'assimiler à aucun instrument, ils sont à classer parmi les isolés », d'après LAFFAGE, op. cit., 1906, p. 60 – 62.

²⁶⁹ Bašīr, E-SAYED, « *Al-uḡniyah al-morzakawiyah wa madā tatyrahā fi al-ḡinā' al-libye al-mo'āser* » [La chanson mourzoukienne et son impact sur le chant contemporain], mémoire de master, Université de Tunis, 2005, p. 72-75.

modales assises l'une sur le premier degré et l'autre sur le deuxième de l'échelle. En appliquant la typologie susdécrite, il est possible d'analyser ces mélodies dans les termes suivants :

- tétracorde Rāst (zalzalien de *Do*) sur *Fa* : M n n ;
- tétracorde Bayyātîou Dūkāh (zalzalien de *Ré*) sur Sol : n n M.



Système 5 : échelle modale des séquences *magrūna*

Par conséquent, nous constatons que la plupart des chansons accompagnées par cet instrument ne dépasse pas une quarte ou une quinte. Autrement dit, le chanteur cherche ses moyens d'expression dans le seul mouvement mélodique de sa voix généralement limité à ce parcours d'une quarte ou d'une quinte. Ces intervalles constituent pour lui des points de repère sur lesquels il effectue des arrêts plus ou moins marqués. Nous donnons ici des exemples caractéristiques du chant populaire de Mourzouk, d'après les transcriptions effectuées par E-Sayed.

L'exemple 1 est connu dans le répertoire du chant populaire usité dans les mariages mourzoukiens : « *Mā nansāk yā ġālī* ». L'auteur a transcrit ce chant d'après l'interprétation d'un groupe de femmes et d'hommes, accompagné par la *magrūna* et la *tabdeba*²⁷⁰. Cette chanson est composée sur une ossature simple qui présente l'ossature zalzaliennne régulière, d'aspect *Rāst/F*, soit : F – 2^e M – G – 2^e n – A^{db} – 2^e n – B^b.



Exemple 1 : Transcription de la chanson *magrūna* « *Mā nansāk yā ġālī* »

²⁷⁰ C'est un instrument populaire de percussion ressemblant à la *darbouka*.

Quant à l'exemple 2, il correspond à la chanson « *Ṣallā l-l-lāho 'alā n-nabī* », interprétée par un soliste et un chœur, accompagnés par la *magrūna*, la *tabdeba* et le *tār*. Cet exemple repose sur la même ossature zalzalienne régulière d'aspect *Rāst*, cette fois-ci pentacordal, soit : F – 2^e M – G – 2^e n – A^{db} – 2^e n – B^b – 2^e M – C.



Exemple 2 : Transcription de la chanson *magrūna* « *Ṣallā l-l-lāho 'alā n-nabī* »

De ce fait, le chant de cette zone dans le sud du pays a un timbre particulier qu'il doit aussi aux accents dialectaux et phonologiques qui lui sont propres. Le chanteur transforme les vers à sa manière et garde presque toujours une pondération de ligne qui constitue toute la beauté de cette musique primitive. Le but que nous nous étions fixé ici, était de constater que certaines chansons tripolitaines, qui sont composées sur cinq ou six notes, remontent à leurs origines de la musique populaire.

III-3- Modalité polaire et nucléaire

La modalité polaire est inhérente à la hiérarchisation des degrés constitutifs de l'échelle modale. Cette hiérarchisation s'applique variablement à divers niveaux de l'articulation modale. La notion de degrés saillants peut ainsi s'appliquer à des segments plus ou moins courts d'un énoncé, s'agissant de pôles micromodaux ou minimodaux, comme elle peut concerner l'énoncé dans sa totalité, auquel cas il s'agit de pôles macromodaux.

Chaque segment est délimité temporellement par une initiale I et une finale F. Ces bornes sont inhérentes à la ponctuation pour les phrases et propositions musicales. Il est possible également d'y localiser une teneur, qui est le degré saillant du segment, en vertu d'une prépondérance statistique ou d'une prépondérance accentuelle.

Aussi la hiérarchie des degrés désigne-t-elle la fonctionnalité des hauteurs principales qui décrivent les ossatures *micromodales* dans une échelle modale. Dans un chant, il suffit de chercher le rôle des différents degrés. Il existe deux logiques principales. En Occident pendant l'époque baroque, Bénigne de Bacilly écrit²⁷¹ : « Il y a une prononciation simple qui est pour faire entendre nettement les paroles, en sorte que l'Auditeur puisse les comprendre distinctement et sans peine ; mais il y en a une autre plus forte et plus énergique, qui consiste à donner le poids aux paroles que l'on récite, et qui a un grand rapport avec celle qui se fait sur le théâtre et lors qu'il est question de parler en public, que l'on nomme d'ordinaire *Déclamation* ».

Cela veut dire que la première fonctionnalité est le degré de déclamation, de proclamation que l'on appelle la dominante, la teneur, celui sur lequel chante la parole. Du point de vue du mode, la deuxième fonctionnalité va être une récitation ou plusieurs récitations aux niveaux différents et des ponctuations intermédiaires ou définitives. En Orient arabe, D'Erlanger définit analogiquement, selon l'enseignement des maîtres arabes modernes, les éléments essentiels du mode musical arabe qui reposent sur cinq aspects :

« 1/ L'ambitus ou l'entendu de l'échelle modale.

2/ Les genres constitutifs de la gamme (*al-ajnās*).

3/ Le point de départ (*al-mabdā*).

4/ Les points d'arrêt momentanés ou secondaires, passages (*al-marāḳiz*).

²⁷¹ Bénigne, de BACILLY, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, 1668 (réédition 1679), pp. 327-328, cité par Eugène, GREEN, *la parole baroque*, Desclée de Brouwer, 2001, p. 85.

5/ Le point de repos final ou tonique (*al-qarār*).²⁷²»

La théorie des noyaux modaux à base d'intervalles de tierces constitue un pan essentiel de la théorie de la sémiotique modale telle qu'elle est élaborée par Nidaa Abou Mrad. Cela nécessite un rappel notionnel.

III-3-1- Sémiotique modale

La sémiotique modale est une théorie grammaticale générative transformationnelle de la modalité, qui, à l'instar de la théorie arabe de l'arborescence modale et tout comme la théorie schenkérienne, postule l'existence d'une cohérence organique pour tout *textemusical* traditionnel.

Il y est supposé que l'élaboration de l'énoncé se fait par déploiement compositionnel/improvisatif à partir du noyau principal – chaîne de tierces passant par la finale modale – et de l'espace modal que ce noyau dessine au sein du continuum tonal. Et réciproquement « la *sémanalyse*²⁷³ modale propose une réécriture du *phénotextemusical* qui substitue aux notes focales ou saillantes de celui-ci leurs indicateurs nucléaires sous-jacents »²⁷⁴.

III-3-2- Grammaticalité de l'arborescence modale

La théorie musicale arabe ancienne de la grammaticalité de l'arborescence modale pose l'existence d'une compétence grammaticale musicale à double

²⁷²D'ERLANGER, op. cit., 1949, p. 100. Cité par Amnon, SHILOAH, *La musique dans le monde de l'islam*, Fayard, Paris, 2002, p. 254-255.

²⁷³Ce terme, de même que ceux de génotexte et de phénotexte, est emprunté au lexique kristevien : « Pour Julia Kristeva, le texte est un objet « dynamisé ». Suivant la thèse de Bakhtine sur le dialogisme, Kristeva (1969, p. 217) postule que « le travail dit « littéraire » présente aujourd'hui des textes [...] productions qui demandent [...] une théorie, celle-ci devant s'élaborer comme une réflexion analytico-linguistique sur le signifiant-se-produisant en texte ». Prenant ses distances d'une sémantique structurale, trop cartésienne pour définir les mouvements de la signifiante, la sémanalyse cherche à mettre en lumière ce « signifiant-se-produisant en texte » (Kristeva, 1969, p. 217) en considérant « le signe comme l'élément spéculaire (réflexif), assurant la représentation de cet engendrement [...] » (Kristeva, 1969, p. 218). Suivant ce principe, Kristeva développe une typologie de la signifiante textuelle inspirée de celle d'une logique mathématique qui, par la liberté de ses notations, échappe au « statisme » » (Prud'homme et Légaré, 2006). Cet article propose une adaptation de ces notions au cadre sémiotique musical.

²⁷⁴ Nidaa, ABOU MRAD, « Vecteurs neumatiques idéels de la grammaire générative modale », article écrit en 2014 et non encore publié.

versant, le premier étant d'ordre génératif et confié au compositeur, tandis que le second est réductionniste et concerne le musicologue.

Ainsi *Le révélateur musicologique*, écrit par Muḏaffar al-Ḥiṣnī²⁷⁵ au XVI^e siècle, assigne-t-il au compositeur compétent la maîtrise de « la science des nombres [de degrés dont se compose la mélodie-type d'un mode], des notes focales²⁷⁶, de la dérivation et de la syntaxe démonstrative [musicales] », qui constituent l'arsenal du déploiement compositionnel. Quant au musicologue²⁷⁷, l'introduction du traité anonyme de *L'arbre aux calices renfermant les fondements des modes*²⁷⁸ le gratifie « du don de l'exégèse des structures originelles/fondamentales²⁷⁹ des modes » qui relèvent de l'arbre transmodal initial de la Tradition.

Préfigurant l'usage fait par Heinrich Schenker de la notion d'*Ursatz*²⁸⁰, cette sorte d'herméneutique de l'arborescence modale consiste à pouvoir réduire les formules musicales réelles et à faire apparaître leurs structures sous-jacentes ou formules idéelles cachées.

²⁷⁵Nidaa, ABOU MRAD et Amer, DIDI, « Le révélateur musicologique d'al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du XVI^e siècle », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTAMMAM*, n^o 7, « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, 2013, p. 29-50.

²⁷⁶« Le terme *bayt* ici employé –et signifiant généralement maison, demeure, foyer ou vers poétique– porte dans tout le reste de ce traité le sens de note ou degré de l'échelle modale, usage qu'on retrouve dans un autre traité de la même époque, celui d'al-Mārdānī, qui l'utilise pour décliner les formules modales. Sa traduction par « note focale » vise ici à en souligner la polysémie et notamment à accentuer la référence graphique, celle du point focal » (ibid., p. 30).

²⁷⁷« L'analyse musicale constitue un processus inverse à celui du déploiement compositionnel : l'œuvre achevée est progressivement dépouillée des prolongations qui la composent jusqu'à ce que s'en dégage la structure fondamentale ; c'est un processus de réduction » (Meeùs, 1993, p. 46).

²⁷⁸ Manuscrit anonyme *A-š-šajara dāt al-'akmām al-ḥāwiya li-'uṣūl al-'angām*, préservé à la British Library sous la cote Or.1535, f.57(b)-76(a), datant probablement du XVII^e s. ; édition critique Ġaṭṭās 'Abd al-Malik Ḥašaba et Isis Faṭḥallāh, 1983, Le Caire, *Al-hay'a al-miṣriyya al-'amma li-l-kitāb*.

²⁷⁹ La racine arabe *'aṣl* du prédicat *'aṣliyya*, assigné au terme *mabānī*, traductible par « structures », se prête à la même traduction ambivalente en fondement/origine que le préfixe allemand *Ur*.

²⁸⁰ « En ce qui concerne la ligne et la structure « originelles » ou « fondamentales », il est clair qu'« originel » correspond mieux au vrai sens du préfixe allemand *Ur*-. (Schenker l'utilise en outre sans doute en référence à l'*Urpflanz* de Goethe, la plante originelle dont toutes les autres seraient nées par des processus de différenciation.) Le mot « fondamental » appartient au remplacement des métaphores organicistes de Schenker par des métaphores architecturales, dans la théorie américaine, dont Snarrenberg et d'autres ont parlé » (Meeùs, 2012b).

III-3-3- Espace modal et déploiement compositionnel/improvisatif

Dans la lignée de cette réflexion et à l'instar de l'analyse schenkérienne des œuvres des grands maîtres de la musique tonale, la sémiotique²⁸¹ modale, selon Nida Abou Mrad²⁸² postule l'existence d'une « cohérence organique »²⁸³ pour tout phénotexte musical monodique modal composé et/ou improvisé. Cette cohérence s'appuie sur la théorie des noyaux modaux à base de tierces développée par le même auteur²⁸⁴.

Cette théorie propose de dissocier les hauteurs composant un énoncé monodique modal en deux groupes axés chacun sur une chaîne distincte de tierces. Une telle dissociation est usuelle dans la théorie musicale néobyzantine²⁸⁵ et est employée, dès 1955, par Joseph Smits van Waesberghe pour analyser les monodies médiévales occidentales. Cette théorie, qui repose sur l'analyse de nombreux exemples musicaux puisés dans plusieurs traditions monodiques modales notamment du monde arabe et d'Europe, est confortée par des données sensorielles consistant en l'optimisation des otoémissions induites par les produits de distorsion en relation avec la tierce moyenne²⁸⁶.

Ainsi la chaîne de tierces passant par la finale, ou degré I, du mode M et rassemblant près d'une demi-douzaine de degrés de rang impair (appartenant à

²⁸¹ « Ce qui définit la sémiotique ne laisse place à aucune hésitation : c'est la « signification ». Les choses sont claires : ou bien la musique « signifie », ou bien elle n'est pas redevable d'une sémiotique » (Nicolas MEEÛS, « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 6 (2012), p. 11-12). Il s'agit cependant ici d'une endosémiotique (Nicolas MEEÛS, « A propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59).

²⁸² ABOU MRAD, 2014, op. cit..

²⁸³ Heinrich, SCHENKER, *Der Freie Satz (Neue Musikalische Theorien und Phantasien, vol. III)*, Vienne, Universal, 1935. 2^e édition, O. Jonas éd., 1956, 2 vols. *Free Composition*, traduction anglaise d'E. Oster, 1979, *L'Écriture libre*, traduction française de Nicolas Meeüs, Liège, Mardaga, 1993 p. 13.

²⁸⁴ ABOU MRAD, op. cit. 2012a, p. 5-32.

²⁸⁵ Pour Nidaa Abou Mrad (2012a, op. cit., p. 25), cette dichotomie nucléaire « se retrouve dans la théorie musicale néobyzantine et, plus particulièrement, dans son système de notation neumatique qui a recours à un type particulier de signes, nommé *phthora* (pl. *phtores*), pour indiquer le positionnement intervallique d'un degré par rapport à l'échelle de référence du mode. Les degrés d'une échelle-type (*transmodale*) donnée sont, en effet, dissociés en deux groupes assignés à deux *phtores* opposées qui « se placent en alternance, sur toutes les notes de l'échelle » (Dimitri, GIANNELOS, *La musique byzantine*, l'Harmattan, Paris, 1996, p. 107) ».

²⁸⁶ ABOU MRAD, 2012a, op. cit., p. 29-30.

l'ensemble ' des entiers relatifs) y est-elle instituée par Abou Mrad en tant que noyau principal :

$$\alpha(M) = \{-I, I, III, V, VII, IX\} = \{2n + 1; n \in '\}^{287}.$$

Cet auteur note cependant que les intervalles de quinte et de quarte peuvent « être ramenés à des combinaisons de tierces (quinte = deux tierces successives et quarte = octave inférieure de la quinte), ce qui leur permet d'intégrer par un biais indirect les noyaux par tierces. En même temps, le redoublement à l'octave d'un élément d'un noyau donné n'appartient pas *a priori* à ce noyau, mais à un noyau concurrent, à moins que le phrasé étudié ne soit considéré comme une transposition à l'octave supérieure d'un phrasé conçu dans le registre grave. De même, les intervalles entre les notes du noyau principal forment un espace modal qui – à l'instar de l'espace tonal de la théorie schenkérienne, que délimitent entre elles les notes de la triade harmonique de l'accord parfait de tonique²⁸⁸ – peut être comblé par des notes de passage et des broderies »²⁸⁹. Celles-ci, en se prolongeant, par déploiement compositionnel/improvisatif²⁹⁰, produisent un noyau secondaire :

$$\beta(M) = \{0, II, IV, VI, VIII\} = \{2n; n \in '\}^{291}.$$

²⁸⁷ La notation -I correspond à l'octave inférieure du degré VI, tandis que la notation IX correspond à l'octave supérieure du degré II.

²⁸⁸ « La théorie schenkérienne prend pour point de départ l'idée qu'une œuvre tonale est un vaste déploiement de l'accord parfait de tonique, dont les espaces ont été remplis par des notes de passage ou des broderies. Parce que les notes de l'accord parfait sont nécessairement disjointes, elles délimitent entre elles un « espace tonal » dont les interstices peuvent être occupés par des notes d'ornement, broderies ou notes de passage » (Luciane BEDUSCHI et Nicolas MEEUS, *Analyse schenkérienne*, nicolas.meeus.free.fr/Chapitre%201.pdf., 2011, p. 1).

²⁸⁹ ABOU MRAD, 2014, op. cit..

²⁹⁰ « L'assignation par al-Ḥiṣnī du prédicat « originel » à la fois à la note focale $r\bar{a}st = nf_1$ et au mode fondement formulaire $R\bar{a}st$, s'applique transitivement au noyau principal de ce mode, soit $\alpha(R\bar{a}st)$, basé sur la tierce moyenne, neutre ou zalzalienne $nf_1.nf_3(do.mi^{db})$, et à sa structure originelle/fondamentale. Cela est compatible avec (1) la notion de noyau transmodal originel $A(T_e)$ de la tradition de référence T_e , représentée par le noyau zalzalien z (nf_1, nf_3, nf_5 ou do, mi^{db}, sol), soit $A(T_e) = z$, complémentée par celle de noyau transmodal alternatif, représentée par le noyau mineur m (nf_2, nf_4, nf_a (nf_q)) ou ($ré, fa, la$), soit $A(T_e) = m$, qu'on retrouve dans les analyses sémiotiques modales de divers corpus ou répertoires traditionnels $R(T_e)$ du *Mašriq* (Abou Mrad, 2012), et (2) la notion de structure transmodale originelle ($ABA(T_e)$ ou $\overrightarrow{A(T_e)B(T_e)} + \overrightarrow{B(T_e)A(T_e)} = \overrightarrow{A(T_e)A(T_e)}$), expression sémantiquement compatible avec la théorie schenkérienne » (Abou Mrad et Didi, op. cit. 2012).

²⁹¹ La notation 0 correspond à la sous-finale, soit l'octave inférieure du degré VII, tandis que la notation VIII correspond à l'octave supérieure du degré I.

Ce noyau donne lieu, toujours selon le même auteur²⁹², « à un nouvel espace modal, ouvert à de nouvelles élaborations, jusqu'à l'obtention du phénotexte musical terminal. Chemin faisant, l'aller-retour $\widehat{\alpha\beta\alpha}$ du noyau principal et vers lui dessine la structure originelle/fondamentale sous-jacente au phrasé. Cette *Ursatz* monodique représente le génotexte formulaire modal qui s'inscrit analytiquement à l'arrière-plan (tronc de l'arbre modal) de ce phrasé et à partir duquel celui-ci est supposé se développer par arborescence et transformations du plan moyen (branches) vers l'avant-plan (feuillage) »²⁹³.

Loin de se contenter de ramener toute œuvre musicale à une même *Ursatz* nucléaire, la sémanalyse modale, tout comme l'analyse schenkérienne, cherche cependant à montrer comment chaque œuvre élabore cette structure tripartite de manière unique et individuelle, déterminant à la fois son identité et sa signification²⁹⁴.

III-3-4- Analyse nucléaire modale : segmentation rythmique et réécriture phonémique modale

L'analyse nucléaire modale se déroule en deux étapes qui consistent, d'abord, en une segmentation rythmique doublée d'une réécriture phonémique modale, ensuite, en la réduction nucléaire de cette réécriture.

La segmentation du *phénotexte modal* est axée sur la trame temporelle et s'inscrit dans la logique susdécrite de l'articulation du langage musical. Elle se base principalement sur la ponctuation et la configuration métrique/rythmique de celui-ci. « La ponctuation permet de délimiter des phrases, au sein desquelles la sémanalyse rythmique met en exergue une succession syntagmatique d'unités

²⁹²ABOU MRAD, op. cit., 2014.

²⁹³Ibid.

²⁹⁴Schenker en avait fait sa devise : *Semper idem, sed non eodem modo*, « toujours la même chose, mais pas de la même manière ». Voir : Nicolas, MEEUS, *Heinrich Schenker. Une introduction*, Liège, Mardaga, 1993, p. 33 et « Analyse schenkérienne », *Wikipédia*, http://fr.wikipedia.org/wiki/Analyse_schenk%C3%A9rienne.

morphologiques rythmico-mélodiques. Ces cellules formulaires ou *morphèmes modaux*, à leur tour, se segmentent en des unités distinctives minimales délimitées par le striage métrique du flux temporel du phrasé »²⁹⁵.

Nidaa Abou Mrad centre ce striage métrique sur la notion de pulsation, en adoptant l'approche élaborée de cette notion par Jacques Bouët²⁹⁶ en se référant notamment aux travaux de Constantin Brăiloiu sur le *giusto* syllabique²⁹⁷ et la rythmique *aksak*²⁹⁸ : « La bichronie inhérente à ces deux types de rythmique irrégulière repose en effet sur l'existence de deux unités métriques de même statut et irréductibles l'une à l'autre, y inclus par voie de monnayage et ce, même lorsqu'elles sont dans un rapport chronométrique de 2/1, comme dans le *giusto* syllabique. Ainsi ces valeurs bichrones – en métrique à la fois périodique et irrégulière – relèvent-elles en toute logique de la notion de *pulsation irrégulière* se déclinant en au moins deux valeurs différentes sur un même segment musical. Cette pluralité pulsatile – que je qualifie d'*anisochrone* – s'accroît en contexte métrique *polychrone*, qu'il relève d'une rythmique périodique ou qu'il soit associé à des rythmes *a priori* non-mesurés ou à des rythmiques associées à un tempo ou agogie²⁹⁹ variable, comme le *rubato* et les rythmes ovoïdes³⁰⁰ »³⁰¹

²⁹⁵ABOU MRAD, op. cit., 2014.

²⁹⁶ Jacques, BOUËT, « Pulsations retrouvées : outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10 (1997), « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 107-125.

²⁹⁷Constantin, BRAILOIU, « Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain », *Annuario musical*, vol VII ([1948] 1952, version revue et corrigée d'une étude parue en 1948 dans *Polyphonie*), rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints, p. 153-194.

²⁹⁸Constantin, BRAILOIU, « Le rythme aksak », *Revue de Musicologie*XXXIII (1951), p. 5-42 ; rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints, p. 301-340.

²⁹⁹« Le terme « agogie » désigne les irrégularités du rythme à un niveau infime dans le but d'articuler le flux musical en fonction de sa métrique, de ses gestes et de ses phrases ».

³⁰⁰ Jean, DURING, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10, « Rythmes », Ateliers d'Ethnomusicologie, Genève, 1997, p. 17-36.

³⁰¹ABOU MRAD, op. cit., 2014.

Et Abou Mrad de rajouter : « Ainsi la sémanalyse modale postule-t-elle que les *phonèmes modaux* sont délimités temporellement par des pulsations non forcément isochrones. L'unité musicale distinctive et pertinente s'identifie alors à la *hauteur focale/saillante* de la pulsation et correspond aux pôles (phonèmes) des unités sémiotiques modales englobantes (cellules/morphèmes, phrases, phénotexte musicaux). Cette saillance/focalité correspond généralement à la première note ou initiale de la pulsation, mais peut être assignée à une autre hauteur si l'initiale s'avère être ornementale du type appogiature. Il est possible d'appliquer à cet effet deux règles (nommées ci-après « règles mélodiques de la réécriture phonémique modale ») inhérentes à la définition susmentionnée de la notion d'espace modal et permettant de catégoriser du point de vue indicatif nucléaire deux notes réelles successives d'une formule mélodique :

1. la conjonction de deux notes successives implique que l'une d'elles soit ornementale (note de passage, broderie, appogiature, échappée etc.) ;
2. la disjonction de deux notes successives implique que les deux notes appartiennent au même noyau *mérismatique* qui est sous-jacent à l'unité »³⁰².

Cet auteur décrit ainsi le passage de la transcription musicale exhaustive, qui est généralement qualifiée de *phonétique* ou *étique*, à une réécriture simplifiée qui est qualifiée de *phonémique* ou *émique*. Cette réécriture fait en sorte que le *phonème modal* (ou unité pertinente) d'une pulsation occupe la totalité de l'intervalle temporel de celle-ci, en même temps qu'elle recourt à la transposition du *phénotexte modal* sur une position tonale qui minimise le nombre des altérations figurées à l'armature et facilite en conséquence la comparaison avec des séquences homologues.

Cet auteur note cependant « que la procédure de cette réécriture, axée sur la structuration du temps musical en fonction de *l'oscillation pulsationnelle*

³⁰² Ibid.

(régulière ou irrégulière), dépend surtout du débit temporel (tempo) de la *syllabation* du *phénotextemodal*, autrement dit du découpage métrique et rythmique de celui-ci en fonction d'unités syllabiques verbales (syllabes *actualisées*) et/ou instrumentales (syllabes *virtuelles*).

Il est en effet des succédanés instrumentaux des syllabes verbales qui opèrent efficacement à ce titre et qui consistent :

- en la syllabation onomatopéique traditionnellement codée³⁰³ des modules percussifs périodiques ou cycles rythmiques (en termes, par exemple, de *dum* et de *tak*),
- en l'application de paradigmes prosodiques quantitatifs temporels décalqués de la cantillation à la rythmique instrumentale inhérente à la forme improvisative instrumentale du *taqsīm* »³⁰⁴.

Cet auteur fait référence à la triade stylistique *syllabique*, *neumatique* et *mélismatique*, propre au chant romano-franc³⁰⁵, pour proposer une typologie de

³⁰³ « La pulsation serait l'outil *sine qua non* de la réalisation rythmique. Pourtant, la possibilité de structurer le temps musical par le moyen d'outils de réalisation autres que l'oscillation pulsationnelle (régulière ou irrégulière) est bien connue en ethnomusicologie. La syllabation, par exemple, peut devenir dans les musiques *aksak* un outil de réalisation rythmique d'une efficacité telle qu'on a même tout intérêt à le substituer totalement à la pulsation. Prenons le cas des musiques bulgare-macédoniennes. Elles utilisent *letupan* (ou d'autres type de tambours, sur cadre ou en poterie) pour marquer l'hétérochronie *aksak*. La structure organologique de ces tambours permet trois oppositions timbriques, à savoir, dans le cas du *tupan* : le coup de mailloche, le coup de baguette frappée sur la membrane, le coup de baguette frappé sur le bois. A l'instar de Jean During (During 1989), on peut matérialiser ces oppositions timbriques par des syllabes comme le font les joueurs de *tabla* en Inde » (BOUËT, op. cit. 1997, p. 121).

³⁰⁴ ABOU MRAD, op. cit., 2014.

³⁰⁵ « Chacun des styles de base, récitatif et composition libre, comporte des degrés divers de complexité. Dans la composition libre en particulier, ces degrés de complexité peuvent être décrits sommairement par les termes *syllabique*, *neumatique* et *mélismatique*. Les mélodies syllabiques ont une seule note pour chaque syllabe du texte et sont par conséquent les plus simples du point de vue stylistique. Le terme *neumatique*, qui se réfère aux neumes de la notation de plain-chant, implique que chaque syllabe soit accompagnée d'un neume, c'est-à-dire d'un groupe de deux à cinq notes et plus. Les passages plus longs encore chantés sur une même syllabe s'appellent des *mélismes*, et le chant comportant de tels passages est dit *mélismatique*. Il n'existe bien entendu pas de ligne de démarcation stricte entre les styles désignés par ces trois termes. La différence entre l'écriture à une note par syllabe et celle à plusieurs notes est nette, mais le point exact où le style neumatique devient mélismatique peut difficilement être déterminé. De plus, nombre de chants contiennent un mélange de deux styles, ou même des trois. Certains chants, principalement des antennes, sont presque entièrement syllabiques; mais ils peuvent comporter néanmoins plusieurs syllabes sur deux ou trois notes. Les chants essentiellement neumatiques, d'autre part, peuvent comporter de brefs passages syllabiques et quelques mélismes. Malgré cette imprécision, ces trois termes qui viennent d'être définis restent utiles pour décrire les gradations du style

l'unité pulsationnelle pertinente (qu'elle soit isochrone ou anisochrone). Celle-ci peut coïncider avec l'unité syllabique (*pulsation syllabique* isochrone/anisochrone), comme elle peut la dépasser et l'englober (*pulsation métasyllabique*) ou inversement la diviser (*pulsation infrasyllabique*). En systématisant les propositions de Jacques Bouët en termes de pulsations brèves boiteuses versus lentes³⁰⁶, Nidaa Abou Mrad envisage trois types de pulsation :

1. pulsation simple ou irréductible
 - a. isochrone brève (*rythmique enfantine*)
 - b. versus bichrone (longue/brève = 2/1 du *giusto* syllabique) ;
2. pulsation composite
 - a. isochrone (binaire ou ternaire)
 - b. versus bichrone (longue/brève = 3/2 ou 4/3 de l'*aksak*),
 - c. trichrone
 - d. ou polychrone ;
3. pulsation composite ultra-lente isochrone constitutive de la période cyclique sonore (marquée) ou muette (implicite) du phrasé (de tout phrasé mesuré ou apparemment non-mesuré, selon Judit Frigyesi³⁰⁷).

mélodique depuis l'extrême simplicité jusqu'à l'élaboration la plus totale » (Richard HOPPIN, *La musique au Moyen Âge*, trad. fr. Nicolas Meeüs et Malou Haine, Liège, Mardaga, 1975, p. 99-100).

³⁰⁶ « La périodicité aksak est toujours parfaitement cyclique, et partant, isochrone. S'il y a de l'isochronie opérationnelle en aksak, ce n'est pas au niveau de la brève indécomposable qu'il faut la chercher, c'est plutôt – à l'inverse – au niveau d'une *pulsation ultra-lente* délimitant non des « figures réitératives *asymétriques* », mais des périodes parfaitement *cycliques*. Qu'elle soit sonore ou muette (mentale), cette pulsation ultra-lente est une constante de la rythmique aksak. Elle est un *marqueur de périodicité* indispensable, se distinguant fondamentalement du *marqueur d'unités de temps* que constitue la pulsation boiteuse. Entre deux marqueurs de périodicité ainsi définis, il y a parfaitement place pour des oscillations pulsationnelles irrégulières musicalement vivables et marquant (de façon sonore ou muette) des unités de temps bichrones et – pourquoi pas ? – trichrones, polychrones etc. » (BOUËT, op. cit. 1997).

³⁰⁷ « La définition du rythme libre est tout aussi inadéquate : dans toutes les musiques à rythme soi-disant libre, nous entendons d'une façon ou d'une autre une périodicité et une pulsation » (Judit FRIGYESI, « Transcription de la pulsation, de la métrique et du « rythme libre » », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 12 (1999), « Noter la musique », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 55-73.).

Dans ce qui suit la chanson de l'exemple 1 est soumise à cette procédure de réécriture phonémique modale, en la considérant comme relevant d'une pulsation métasyllabique isochrone.

Nidaa Abou Mrad assimile les séquences de poésie chantée en style syllabique strict, de métrique isosyllabique (syllabes toutes brèves) et dont le découpage rythmique musical est globalement isochrone (mais néanmoins compatible avec quelques fluctuations), au modèle de la *rythmique enfantine* telle qu'elle est théorisée par Constantin Brăiloiu. Celui-ci affirme que la syllabe brève (indécomposable) est une unité de durée entière, un « temps »³⁰⁸. Cette syllabe constitue donc la pulsation simple (irréductible) isochrone brève d'un tel *phénotexte modal*. Lorsque le nombre de syllabes est pair, la série rythmique est dite acatalectique et prend fin sur une syllabe atone et brève, tandis que pour un nombre impair de syllabes la série rythmique est dite catalectique et prend fin sur une syllabe qui est suivie de silence ou bien qui est de durée redoublée³⁰⁹. « Il reste qu'une structuration rythmique alternative, basée sur une *pulsation métasyllabique* composite isochrone binaire, peut être envisagée en superposition proportionnelle par rapport à celle à base de pulsations brèves »³¹⁰

Quant aux séquences de poésie chantée en style syllabique vif ou en style de remplissage neumatique vif³¹¹ adoptant la bichronie du *giusto* syllabique (selon le rapport 2/1) sont rythmiquement structurées selon une pulsation (simple ou irréductible) bichrone, c'est-à-dire qui prend alternativement la valeur de deux unités métriques de même statut, mais de valeur temporelle

³⁰⁸Constantin, BRAILOIU, « La rythmique enfantine », *Les Colloques de Wégimont*, Paris-Bruxelles, Elsevier, p. 5-37, rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints, 1956, p. 7.

³⁰⁹BRAILOIU, op. cit., 1956, p. 12-13.

³¹⁰ABOU MRAD, op. cit., 2014.

³¹¹ L'expression *remplissage neumatique vif* correspond à des neumes/formules d'une à trois notes tout au plus et à un tempo identique à celui du syllabique strict.

différente, adoptant un rapport chronométrique de 2/1, et qui sont irréductibles l'une à l'autre³¹².

La *réécriture phonémique modale* représentée dans l'exemple 3 concerne le chant *magrūnā* « Mā nansāk », à partir de la transcription *phonétique modale* figurant dans l'exemple 1. Cette réécriture et donne lieu à une transposition sur un positionnement modal plus compatible avec la comparaison avec d'autres énoncés en mode *Rāst* et à une reformulation de la mesure 3/2 en trois cellules 2/4.

La pulsation de ce chant apparaît en première analyse comme étant bichrone 2/1 de type *giusto* syllabique, où « u » représente une brève dotée d'une seule subdivision temporelle et où « — » représente une longue dotée de deux subdivisions temporelles. Une autre lecture peut se substituer cependant à celle-ci (en s'y superposant à la ligne supérieure de l'exemple 3) en assignant à la pulsation isochrone de noire le statut d'unité pulsatile métasyllabique.

\bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u}

Mānansāk yā ghâ-lî 'a - lay-yâ Li-nin-mût wiy-'az-zûk fiy-yâ

Exemple 3 : réécriture phonémique modale de la chanson *magrūnā* « *Mā nansāk yā ġālî* »

III-3-5- Analyse nucléaire modale : réduction nucléaire

La deuxième réduction mélodique des *phénotextes* modaux est polaire-nucléaire. Elle procède de la théorie susmentionnée des noyaux modaux par tierces et consiste à substituer aux phonèmes successifs (notes focales/saillantes/pôles) d'un *phénotexte* leurs indicateurs nucléaires sous-jacents, α (degré de rangs impairs) versus β (degré de rangs pairs).

³¹²ABOU MRAD, op. cit., 2014.

« Aussi la segmentation rythmique couplée à cette réduction transforme-t-elle le phrasé musical réel en une succession d'indicateurs α et β . En perspective schenkérienne cette réécriture analytique s'inscrit en sens inverse de celle poïétique propre au déploiement compositionnel opérant entre le plan moyen (suite d'indicateurs) et l'avant-plan (suite terminale de hauteurs réelles) »³¹³.

Cette procédure réductionnelle est appliquée dans l'exemple 4 à la chanson *magrūnā* « *Mā nansāk yā gālī* », en adoptant la dissociation des hauteurs en deux noyaux concurrents :

$$\alpha(Rāst) = \{C, E^{db}\} = z$$

$$\beta(Rāst) = \{D, F\} = m$$

Aussi le noyau principal α est-il assimilable au noyau zalzalien z , axé sur une chaîne de tierces moyennes ou neutres, tandis que le noyau secondaire β est assimilable au noyau mineur-majeur m , axé sur une chaîne de tierces mineures et majeures.

L'exemple 4 présente deux variantes de cette réduction nucléaire, l'une, plus détaillée, étant basée sur la bichronie de type *giusto*, l'autre étant plus simple, basée sur une pulsation isochrone.

réduction nucl. isochrone:	(α)	β	β	β	β	α	α	β	β	β	β	α	α	
réduction nucl. giusto:	(α)	β	α	β	β	β	β	α	α	β	α	β	α	α



Exemple 4 : réduction nucléaire modale de la chanson *magrūnā* « *Mā nansāk yā gālī* »

III-4- Modalité formulaire vectorielle

Nidaa Abou Mrad considère que, par-delà l'apparence taxinomiste structurale de la quadripartition modale de Tran Van Khé, « cet auteur présente sa définition

³¹³Ibid.

du mode selon un modèle quadripartite unifié, progressif et dynamique, qui donne lieu à une herméneutique anagogique et téléologique. Il se dirige de la forme acoustique superficielle et signifiante du phénotexte vers l'essence profonde et signifiée (non conceptuelle) du génotexte. Ainsi l'échelle (point 1), simple recension descriptive élémentaire de la surface du phénotexte modal, n'est-elle significative que dans la mesure où elle donne prise à une hiérarchie axée sur les degrés forts ou pôles (point 2), ceux-ci acquérant leur raison d'être uniquement par (3) leur mise en succession temporelle ou formule modale. Cette exégèse anagogique assimile le mode à un système signifiant à double face. La première face, *phénotexte modal* ou *forme modale signifiante*, correspond à la combinaison des trois premiers points de la quadripartition, autrement dit à la mise en succession temporelle de notes hiérarchisées appartenant à une structure intervallique mélodique. Quant à la seconde face, *génotexte modal* ou *essence modale signifiée* (non conceptuelle), elle correspond (sans s'y identifier) à l'éthos inhérent à la formule modale, lequel est assimilable à l'état psychologique (relevé sur une échelle bipolaire de tension/détente) qu'induit la perception cognitive³¹⁴ de la forme modale signifiante »³¹⁵.

Aussi la théorisation sémiotique modale emprunte-t-elle à la théorie des vecteurs harmoniques de Nicolas Meeùs le principe essentiel « que le fondement de l'harmonie réside dans la succession des accords, plutôt que dans les accords eux-mêmes considérés chacun isolément. Ce qui détermine la fonction d'un accord, ce n'est pas tant le degré sur lequel il est construit que la façon dont il est amené et quitté ; ce qui détermine la tonalité, c'est moins la fonction que l'on

³¹⁴ La question de la relation (différentielle et de complémentarité) entre la signification d'un signe et la perception cognitive de celui-ci est largement discutée par François, RASTIER, *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF, 1991-2010-2012. Le point de vue présenté ici au sujet de la signification modale inférée de l'éthos tient compte de cette discussion.

³¹⁵ ABOU MRAD, op. cit., 2014.

peut attribuer à chacun des accords que la signification tonale qui découle de leur succession »³¹⁶.

En somme, la mélodie est organisée selon des éléments liés entre eux en permanence. Cela est traduit par la théorie de Christian von EHRENFELS disant que cet agencement mélodique *est contraint par des principes de Gestalt* « proximité ou bonne continuation »³¹⁷. Lorsqu'on écoute une exécution mélodique, on entend des sons qui viennent l'un après l'autre et qui changent en hauteur, en durée, en intensité, etc.

Ce principe d'enchaînement temporel inféodé à une forme englobante et sous-jacente s'extrapole point par point à la sémiotique modale, en substituant les termes « modalité » à « harmonie », « mode » à « tonalité » et « noyau (par tierces) » à « accord ».

III-4-1- Vecteurs neumatiques réels

Dans un article précédemment étudié³¹⁸, Nidaa Abou Mrad propose la notion de « vecteur neumatique » pour décrire la surface de la modalité formulaire, ou « courbe modale ».

Les traditions de cantillation et de psalmodie constituent en effet la référence de base en matière de modalité formulaire, déclinée sous forme de cordes de récitation et de formules d'intonation et de ponctuation³¹⁹. Le mode se définit alors comme la manière dont, sur une échelle donnée, la teneur se relie à

³¹⁶ Nicolas, MEEUS, « Vecteurs harmoniques : Essai d'une systématique des progressions harmoniques », *Fascicules d'Analyse Musicale I* (1988), p. 87-106, p. 88.

³¹⁷ W.J., DOWLING, & D.L., HARWOOD, *Music cognition*. Orlando, Florida: Academic Press. Cf. Frédéric MARMEL, « Influence du contexte mélodique tonal sur la perception de sons musicaux : approche comportementales et neurophysiologiques », Thèse de doctorat de Sciences Cognitives, Université Lumière Lyon 2, 2009, p. 44.

³¹⁸ ABOU MRAD, op. cit., 2008.

³¹⁹ L'étude de ces données a permis à Dom Jean Claire (« L'Évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », *Revue grégorienne* 40 (1962), p. 196-211, 229-245, « Les Répertoires liturgiques latins avant l'octoéchos. I. L'office ferial romano-franc », *Études grégoriennes* 15 (1975), p. 5-192) d'élaborer une approche de la modalité latine médiévale axée sur les pôles du phrasé, que sont la teneur et la finale.

la finale en dessinant ce que Jacques Chailley³²⁰ appelle « courbe modale », ramenée par cet auteur à la tripartition « anacrouse-accent-désinence » d'Olivier Messiaen³²¹, laquelle est appliquée sémiotique modale au circuit initiale-teneur-finale.

À la double lueur de l'approche préconisée par Jean Claire et du legs motivique exemplificateur modal arabe, persan et ottoman, Nidaa Abou Mrad propose d'envisager deux acceptions de la modalité formulaire :

(1) « Le **mode segmentaire** concerne des segments de phrasé caractérisés chacun par une courbe modale unique, s'agissant d'extraits d'un phrasé présentant des courbes variables ou de la totalité d'un phrasé à courbe modale unique. L'analyse de la courbe modale s'appuie sur la mise en exergue des relations intervalliques en succession temporelle entre initiale I, teneur T et finale F, soit les intervalles successifs $IT + TF = IF$. Cela revient à décrire le segment ou bipoint graduel IF en termes vectoriels, le segment étant envisagé comme **vecteur-segment** se décomposant en deux vecteurs intervalliques successifs. Les vecteurs intervalliques élémentaires composant la courbe ou formule modale (noyau modal) sont ci-après nommés vecteurs-neumes. Ceux-ci consistent en une simplification des formules d'intonation et de conclusion pour chaque segment. La notion de **vecteur-neume** s'inscrit dans la double acception formulaire et graphique du vocable *neume* dans le contexte du chant romano-franc³²², même si

³²⁰ Jacques, CHAILLEY, *La musique et son langage*, Éditions Aug. Zurfluh, Paris, 1996, p. 72-73.

³²¹ Tripartition compositionnelle héritée d'Olivier Messiaen et systématisée par Pierre Boulez (Antoine BONNET, « De l'idée à l'œuvre. Figures, fonctions, formes, langage dans la *Notation I* pour orchestre de Pierre Boulez », *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 17, n° 1, 2007 « Le génome musical », p. 49-64).

³²² « Les signes de la notation musicale ont été d'abord été désignés sous le terme de *notarium figurae*, le neume désignant plutôt un grand mélisme chanté sur une syllabe, et les longues vocalises, formules échématisées utilisées dans l'apprentissage des modes [...] c'est à partir du XI^e siècle, que les noms de neumes apparaissent expressément chez les théoriciens » (Colette, 2003, p. 29). Voir également Eugène Cardine (1970, p. 1-3).

la notation *in campo aperto* est imprécise sur le plan des hauteurs mélodiques, et que les notations diastématiques sont pauvres en informations d'ordre temporel (Colette, 2003, p. 31-41). C'est le cas également de la notation neumatique paléobyzantine (dans ses variantes ekphonétique et dites *Coislin* et *Chartres*). En revanche, la notation neumatique byzantine ronde, apparue au XIII^e siècle, fournit des indications numériques précises pour les deux paramètres précités³²³. Plus particulièrement, le paramètre mélodique y correspond pratiquement à la notion de vecteur intervallique, comme, par exemple, *l'oligon* qui se traduit par +1 degré (une seconde ascendante), *l'élaphton* par -2 degrés (une tierce descendante) (Giannelos, 1996, p. 39-57).

(2) Quant au **plan modal**³²⁴, il vise à décrire l'organisation globale du phrasé, lié à sa forme compositionnelle, et consiste à déterminer les modes segmentaires (phases modales) dans leur succession (cyclique vs parcours obligé), à l'instar du *seyir* ottoman ou du parcours de *gushé-s* dans un *avâz* iranien ».

Toujours est-il que cette investigation vectorielle neumatique de la modalité, à visée à la fois analytique, modélisatrice et typologique, se conçoit comme un équivalent, en contexte monodique, de la théorie des vecteurs harmoniques de Nicolas Meeùs, propre au contexte polyphonique³²⁵.

Aussi la notion de « vecteur-neume » s'inscrit-elle pour Nidaa Abou Mrad dans la double acception formulaire et graphique du vocable *neume* dans le

³²³ « Dans un certain sens, les neumes diastématiques byzantins sont un système numérique, contrairement à la méthode analogique de la portée occidentale. Plutôt que d'identifier chaque hauteur à partir d'un point de référence central comme la clé, on calcule chaque intervalle par rapport au neume précédent » (Jefferey, 2005, p. 564-565).

³²⁴ Cette notion de plan modal est à mettre en parallèle avec celle de plan tonal en usage dans l'appareil analytique de la musique savante européenne harmonique tonale.

³²⁵ Voir à ce sujet, notamment, Meeùs, 2004 et les travaux répertoriés au site du CRLM <http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/VH.html>.

contexte du chant romano-franc, telle que la précise Marie-Noël Colette³²⁶ : « Les signes de la notation musicale ont été d'abord été désignés sous le terme de *notarium figurae*, le neume désignant plutôt un grand mélisme chanté sur une syllabe, et les longues vocalises, formules *échématisques* utilisées dans l'apprentissage des modes [...] c'est à partir du XI^e siècle, que les noms de neumes apparaissent expressément chez les théoriciens ».

Quant à la notation neumatique byzantine ronde, apparue au XIII^e siècle, elle fournit des indications numériques précises aussi bien pour les intervalles mélodiques que pour les durées³²⁷. « Plus particulièrement, le paramètre mélodique y correspond pratiquement à la notion de vecteur intervallique³²⁸. Cela conduit à une analyse de la courbe modale qui s'appuie sur la mise en exergue des relations intervalliques en succession temporelle entre initiale I, teneur T et finale F, autrement dit des *vecteurs neumatiques réels* $\overrightarrow{IT} + \overrightarrow{TF} = \overrightarrow{IF}$. Cette réécriture est praticable pour tout segment de phrasé, qu'il s'agisse d'une courte formule réelle, d'une phrase ou de la totalité du phénotexte modal »³²⁹.

III-4-2- Vecteurs neumatiques idéels

La sémiotique modale propose une réduction de la réécriture vectorielle réelle. Cette réduction substitue aux *vecteurs neumatiques réels* (qui expriment des relations intervalliques mélodiques en succession temporelle) des *vecteurs*

³²⁶Marie-Noël, COLETTE, « Élaboration des notations musicales, IX^e- XII^e siècle », in Colette, Marie-Noël, Popin, Marielle et Philippe, VENDRIX, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Minerve, 2003, p. 11-89, p. 29.

³²⁷ « Dans un certain sens, les neumes diastématiques byzantins sont un système numérique, contrairement à la méthode analogique de la portée occidentale. Plutôt que d'identifier chaque hauteur à partir d'un point de référence central comme la clé, on calcule chaque intervalle par rapport au neume précédent » (Peter JEFFEREY, « La transmission orale et écrite : l'exemple du chant byzantin », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, dirigée par Jean-Jacques Nattiez, vol. V « L'unité de la musique », Arles, Actes Sud, 2005, p. 550-576, p. 564-565).

³²⁸Par exemple, le neume *oligon* se traduit par +1 degré (une seconde ascendante), tandis que *l'élyphron* correspond à -2 degrés (une tierce descendante) (Dimitri Giannelos, *La musique byzantine*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 39-57).

³²⁹ABOU MRAD, op. cit., 2014.

neumatiques idéels qui décrivent des relations temporelles entre les structures sous-jacentes des degrés forts du phrasé modal.

Tout comme les vecteurs harmoniques décrivent une « syntaxe tonale » se fondant sur « la signification des progressions harmoniques »³³⁰, les vecteurs neumatiques idéels ont pour fonction de modéliser la modalité formulaire dans sa structure sous-jacente.

De plus, l'analyse inhérente aux vecteurs harmoniques, dont les règles syntaxiques « sont valides à tous les niveaux de l'analyse, depuis celui de la figuration la plus superficielle jusqu'à celui de la structure fondamentale », à l'instar de l'analyse schenkérienne, « se fonde sur un processus de réduction par élimination des prolongations »³³¹.

De même en est-il de l'analyse vectorielle modale qui s'applique à tous les niveaux des transformations grammaticales modales, la transformation générative se décrivant en termes de décomposition vectorielle, tandis que l'analyse réductionnelle est assimilée à une opération d'addition vectorielle qui dépouille les différents niveaux de la réécriture du *phénotexte* modal des prolongations qui leur sont inhérentes.

Cette réécriture vectorielle idéale modale « s'appuie au préalable sur une réduction nucléaire des unités constitutives de l'énonciation musicale qui revient à substituer aux degrés de rang i de l'échelle modale (la finale étant de rang $i = 1$ en chiffrage arabe ou I en chiffrage romain) leurs indicateurs nucléaires respectifs $IN(i)$ »³³². Cela donne les équations suivantes :

$$\forall i = 2n + 1, n \in ' , IN(i) = IN(2n + 1) = \alpha.$$

$$\forall i = 2n, n \in ' , IN(i) = IN(2m) = \beta.$$

³³⁰MEEÛS, op. cit., 1988, p. 94.

³³¹Ibid., p. 97-98.

³³²ABOU MRAD, op. cit., 2014.

Partant de là, le vecteur pneumatique idéal se définit en tant que classe d'équivalence $\overrightarrow{IN(i)IN(j)}$ entre bipoints sonores (i, j) équipollents au titre des indicateurs nucléaires sous-jacents de leurs degrés constitutifs.

La première équipollence s'établit selon Nidaa Abou Mrad entre les bipoints de forme $(2n + 1, 2m)$, avec $m, n \in \mathbb{Z}'$, comme par exemple :

$$(I, II) \equiv (I, IV) \equiv (III, II) \equiv (III, IV).$$

Cette équipollence donne lieu à la classe d'équivalence $\overrightarrow{IN(2n + 1)IN(2m)} = \overrightarrow{\alpha(M)\beta(M)}$.

Ce vecteur pneumatique idéal, équivalant au « vecteur sous-dominant » des vecteurs harmoniques, est de caractère suspensif, qui s'arrête sur un degré non-congruent du point de vue nucléaire avec la finale. Il est dénommé par Nidaa Abou Mrad³³³ « vecteur question », représenté par \vec{q} ou q .

La deuxième équipollence s'établit entre les bipoints de forme $(2m + 1, 2n)$, avec $m, n \in \mathbb{Z}'$, comme par exemple :

$$(II, I) \equiv (IV, I) \equiv (II, III) \equiv (IV, III)$$

Cette équipollence donne lieu à la classe d'équivalence $\overrightarrow{IN(2m)IN(2n + 1)} = \overrightarrow{\beta(M)\alpha(M)}$

Ce vecteur pneumatique idéal, équivalant au « vecteur dominant » des vecteurs harmoniques, est de caractère conclusif, qui s'arrête sur un degré congruent du point de vue nucléaire avec la finale. Il est dénommé par Nidaa Abou Mrad³³⁴ « vecteur réponse », représenté par \vec{r} ou r .

Quant au vecteur nul, représenté par $\vec{0}$ ou 0 , il correspond à deux bipoints sonores équipollents constitués de degrés ayant le même indicateur nucléaire :

$$\forall i, j, IN(i) = IN(j) \Leftrightarrow \overrightarrow{IN(i)IN(j)} = \overrightarrow{\alpha(M)\alpha(M)} = \overrightarrow{\beta(M)\beta(M)} = \vec{0}.$$

³³³ Ibid.

³³⁴ Ibid.

La sémiotique modale opère néanmoins une distinction entre les vecteurs nuls $\overrightarrow{\alpha(M)\alpha(M)}$ et $\overrightarrow{\beta(M)\beta(M)}$, et ce, par leurs différents points d'application. Ainsi le vecteur $\overrightarrow{\alpha(M)\alpha(M)}$ (qui correspond à une prolongation du noyau principal) est-il dénommé, *vecteur-prolongation primordiale* représenté par $\vec{p} = \vec{0}$, tandis que le vecteur $\overrightarrow{\beta(M)\beta(M)}$, qui correspond à une prolongation du noyau secondaire, est dénommé *vecteur-prolongation secondaire suspensive* et représenté par $\vec{s} = \vec{0}$.

Ainsi deux types de formulation modale sont-ils représentés par l'addition $\vec{q} + \vec{r} = \vec{0}$:

$$\vec{q} + \vec{r} = \overrightarrow{\alpha(M)\beta(M)} + \overrightarrow{\beta(M)\alpha(M)} = \overrightarrow{\alpha(M)\alpha(M)} = \vec{p} = \vec{0}.$$

$$\vec{r} + \vec{q} = \overrightarrow{\beta(M)\alpha(M)} + \overrightarrow{\alpha(M)\beta(M)} = \overrightarrow{\beta(M)\beta(M)} = \vec{s} = \vec{0}.$$

Tandis que la première équation correspond à la *structure fondamentale* $\phi : \widehat{\alpha\beta\alpha}$, la seconde décrit la *structure inverse* (de celle-ci) $\iota : \widehat{\beta\alpha\beta}$.

Et réciproquement, l'écriture vectorielle permet de représenter toute transformation générative ou déploiement compositionnel en termes de décomposition vectorielle.

Ainsi en est-il de la transformation du noyau principal en structure originelle/fondamentale ($\alpha \rightarrow \phi$) au niveau de l'arrière-plan :

$$\overrightarrow{\alpha(M)\alpha(M)} = \vec{p} = \vec{q} + \vec{r} = \overrightarrow{\alpha(M)\beta(M)} + \overrightarrow{\beta(M)\alpha(M)}.$$

Hormis ce déploiement primordial, Nidaa Abou Mrad situe toutes les transformations (exprimables par des décompositions) vectorielles au plan moyen : « à l'arrière de celui-ci, l'élaboration des structures sous-jacentes (vectorielles idéelles) des phrases, tandis que la décomposition de ces structures syntaxiques en structures cellulaires sous-jacentes s'inscrit à l'avant du même

plan. Il reste que pour chaque type d'élaboration, l'adjonction récursive d'une prolongation \vec{p} ou \vec{s} – généralement à branchement gauche par rapport à un vecteur \vec{q} ou à branchement droit par rapport à un vecteur \vec{r} , donnant lieu à de nouvelles décompositions arborescentes de type ϕ ou ι – constitue la procédure principale du déploiement compositionnel [...]. Tandis que ces dérivations relèvent d'une forme musicale de récursivité syntaxique (par branchement, enchâssement ou emboîtement), l'autre procédure principale est celle d'une n -réitération (à caractère strophique) d'une formule vectorielle »³³⁵.

Nidaa Abou Mrad précise cependant « que les formules modales ne rassemblent pas forcément la totalité de la succession additive des vecteurs et qu'il est des unités antécédentes de l'articulation du phrasé (phrases et formules cellulaires) qui ne s'arrêtent pas aux noyaux de départ des unités conséquentes. Cela implique que certains vecteurs fassent office de *vecteurs-liens* ou d'enchaînement entre formules successives ».

Quant à l'ultime transformation vectorielle, elle se traduit par une succession temporelle terminale d'indicateurs nucléaires. Cette structure sous-jacente donne prise au procès de finalisation transformationnelle – propre aux réarrangements morphophonologiques³³⁶, rythmiques et stylistiques de surface – inhérent aux compétences compositionnelles et/ou improvisatives du « sage expert musicien »³³⁷ et qui ouvre la voie à une élaboration détaillée du *phénotexte* musical ou phrasé d'avant-plan. Ces transformations terminales sont de trois types : (1) le remplacement des indicateurs sous-jacents par des notes focales réelles au sein du phrasé ; (2) structuration rythmique du flux de ces

³³⁵ Ibid.

³³⁶ « Les règles syntagmatiques sont désormais entendues générer non plus des phrases, mais des indicateurs syntagmatiques abstraits (« indicateurs sous-jacents »), que des règles transformationnelles convertiront en de nouvelles structures abstraites (« indicateurs syntagmatiques dérivés »), donnant les suites terminales (les phrases), modulo les réarrangements morphophonologiques » (Anca-Marina, VELICU, « La grammaire générative-transformationnelle : concepts-clés et devenir du modèle », *Dialogos*, 12/2005, p. 41-64, http://www.romanice.ase.ro/dialogos/12/07_Velicu_La-grammaire.pdf, p. 46).

³³⁷ Selon les termes du *Révélateur musicologique* d'al-Ḥiṣnī.

notes focales ; (3) l'application, le cas échéant, de procédures stylistiques de remplissage (neumes/mélismes) des intervalles temporels entre notes focales successives.

En s'inscrivant à rebours du procès grammatical génératif modal, la sémanalyse modale propose une réduction mélodique, consistant en une triple réécriture analytique successive du *phénotexte modal*. La première réécriture est dite *phonématique modale* qui substitue leurs notes focales/saillantes aux cellules formulaires réelles que met en exergue la segmentation préalable d'un énoncé musical assujetti à une *transcription phonétique modale*. La deuxième est dite *indicative nucléaire* qui substitue à ces notes focales réelles leurs indicateurs nucléaires sous-jacents. La troisième est dite *indicative vectorielle* qui substitue aux indicateurs nucléaires successifs des vecteurs neumatiques idéels dont la sommation arborescente décrit en sens inverse le déploiement compositionnel organique qui se fait par prolongations successives à partir du noyau modal originel.

« Dans ce type de réécriture, les notes focales consécutives doivent être systématiquement reliées par des vecteurs successifs, dont l'addition (résultante) ramène aux strates postérieures du plan moyen. Cependant, tout vecteur qui s'inscrit dans une ponctuation – qui relie la finale d'une formule (ou d'une phrase) antécédente à l'initiale d'une formule (ou d'une phrase) conséquente – a le statut de *vecteur-liaison*. Le symbole de celui-ci est mis entre parenthèses, étant donné qu'il ne participe pas à la réduction d'une formule (ou d'une phrase) réelle, mais seulement à la liaison de ponctuation entre formules (ou phrases) consécutives »³³⁸.

³³⁸ABOU MRAD, op. cit., 2014.

III-4-3- Application au chant *magrūnā*

Dans les mélodies simples et récurrentes des chants strophiques populaires, comme le chant *magrūnā* (exemples 1, 3, 4), la réduction vectorielle aboutit très vite à la structure fondamentale ϕ .


Les deux sections - l'antécédent et le conséquent - de la mélodie strophique sont en effet courtes et de configuration très simple. Aussi sont-elles totalement identiques en structures sous-jacentes (exemple 5) :

- identité de surface pour les mesures 1 et 4 ;
- identité des indicateurs nucléaires β et vectoriels s pour les mesures 2 et 5 ;
- identité des indicateurs nucléaires α et vectoriels p pour les mesures 3 et 6, la seule différence entre ces deux mesures étant une petite suspension sur E^{db} (degré faisant néanmoins partie du noyau principal α) sur le temps fort pour 3, alors que le temps fort de 6 est conclusif sur la finale C .

De fait, ce chant se ramène à la structure sous-jacente commune des deux sections. Cette structure est triphasée :

- (1) introduction du noyau secondaire par le biais d'un vecteur-liaison implicite (entre la mesure 0 et la mesure 1) consistant en un vecteur-question q , se décomposant en une très brève structure inverse i : $D-E-F \equiv \beta\alpha\beta$;
- (2) accentuation persistante ou prolongation s du noyau secondaire β en mesure 2,
- (3) débouchant sur une cadence conclusive sous forme de vecteur-réponse r se prolongeant en vecteur p .

réduction vectorielle 3: (q +) r
réduction vectorielle 2: (q +) r + (q +) + r
réduction vectorielle 1: (q +) s + r + (q +) s + r
réécriture vect. isochrone: (q +) s + s + s + r + p + (q +) s + s + s + r + p
réécriture vect. giusto: (q +) r + q + s + s + s + s + r + p + (q +) r + q + s + r + q + r + p
réduction nucl. isochrone: (α) β β β β α α β β β β α α
réduction nucl. giusto: (α) β α β β β β α α β α β β α β α α



Mānansāk yâ ghâlî 'a-lay-yâ Li-nin-mût wiy-'azzûk fiy-yâ

Exemple 5 : sémanalyse modale de la chanson *magrūnā* « *Mā nansāk yā ḡālī* »

Cela donne lieu à la réécriture indicative vectorielle de type *giusto*, laquelle se réduit en une réécriture de type isochrone, comme suit :

$$(\vec{q}) + \vec{r} + \vec{q} + \vec{s} + \vec{s} + \vec{s} + \vec{s} + \vec{r} + \vec{p} = (\vec{q}) + \vec{s} + \vec{s} + \vec{s} + \vec{r} + \vec{p}$$

La réécriture vectorielle isochrone donne lieu à son tour à trois réductions vectorielles successives, par suppression progressive des prolongations³³⁹, comme suit :

$$(\vec{q}) + \vec{s} + \vec{s} + \vec{s} + \vec{r} + \vec{p} = (\vec{q}) + \vec{s} + \vec{r} = (\vec{q}) + \vec{r} = \vec{p} = \vec{0}$$

Et réciproquement, il est possible de mettre en exergue les dérivations grammaticales vectorielles modales qui se situent entre l'arrière-plan, où s'élabore la structure fondamentale \emptyset , d'une part, et, d'autre part, les différentes strates du plan moyen.

En appliquant la méthodologie mise au point par Nidaa Abou Mrad à cet égard, il est possible de considérer la dérivation (entre arrière-plan et plan moyen) de la structure sous-jacente de la section précédente A de la chanson analysée comme partant de la structure fondamentale, moyennant l'application du statut de vecteur-liaison de ponctuation au vecteur-question initial qui relie la finale/fondamentale macromodale C à l'initiale D de A. Soit :

$$\vec{p} \rightarrow \vec{q} + \vec{r} \rightarrow (\vec{q}) + \vec{r}$$

³³⁹ À l'instar de l'analyse schenkérienne.

Cette dérivation se poursuit par une prolongation récursive suspensive s à gauche du vecteur réponse de la structure fondamentale :

$$\vec{p} \rightarrow \vec{q} + \vec{r} \rightarrow (\vec{q}) + [\vec{r}] \rightarrow (\vec{q}) + [[\vec{s}] + \vec{r}]$$

Cette dérivation se poursuit (1) par une autre double prolongation suspensive s récursive à droite du vecteur s et (2) par une prolongation primordiale p à droite du vecteur réponse r :

$$\vec{p} \rightarrow \vec{q} + \vec{r} \rightarrow (\vec{q}) + [\vec{r}] \rightarrow (\vec{q}) + [[\vec{s}] + \vec{r}] \rightarrow (\vec{q}) + [[\vec{s} + [\vec{s} + [\vec{s}]]] + [\vec{r} + [\vec{p}]]]$$

Cette dérivation se termine à l'avant-plan par d'ultimes décompositions morphologiques vectorielles des syntagmes précédemment dérivés :

$$\vec{p} \rightarrow \vec{q} + \vec{r} \rightarrow (\vec{q}) + [\vec{r}] \rightarrow (\vec{q}) + [[\vec{s}] + \vec{r}] \rightarrow (\vec{q}) + [[\vec{s} + [\vec{s} + [\vec{s}]]] + [\vec{r} + [\vec{p}]]] \rightarrow (\vec{q}) + [[[[\vec{r} + \vec{q}] + [\vec{s} + [\vec{s} + [\vec{s}]]]] + [\vec{r} + [\vec{p}]]]$$

Cette série d'indicateurs morphosyntaxiques sous-jacents, située à l'avant du plan moyen, subit une réécriture en termes de suite d'indicateurs phonologiques nucléaires sous-jacents (le niveau de la réduction nucléaire). Cette structure nucléaire sous-jacente, à son tour, donne prise au procès de finalisation transformationnelle – propre aux réarrangements morphophonologiques, rythmiques et stylistiques de et qui ouvre la voie à une élaboration détaillée du *phénotexte* musical ou phrasé d'avant-plan. Ces transformations terminales sont de trois types : (1) remplacement des indicateurs sous-jacents par des notes focales réelles au sein du phrasé ; (2) structuration rythmique du flux de ces notes focales ; (3) application, le cas échéant, de procédures stylistiques de remplissage (neumes/mélismes) des intervalles temporels entre notes focales successives.

III-5- Modalité esthétique

On l'a vu précédemment, la sémanalyse consiste en une exégèse anagogique qui assimile le mode à un système signifiant à double face. La première face, *phénotexte modal* ou *forme modale signifiante*, correspond à la combinaison des trois premiers points de la quadripartition, autrement dit à la mise en succession temporelle de notes hiérarchisées appartenant à une structure intervallique mélodique.

Quant à la seconde face, *génotexte modal* ou *essence modale signifiée* (non conceptuelle), elle correspond à l'éthos inhérent à la formule modale, lequel est assimilable à l'état psychologique qu'induit la perception cognitive³⁴⁰ de la forme modale signifiante. Cet état psychologique relève à la fois du cognitif et de l'émotionnel.

Selon Leonard Meyer³⁴¹, l'une des fonctions d'une ligne mélodique consiste à créer des implications pour les événements futurs. Dans des écrits antérieurs³⁴², il utilise le concept de « création d'attentes » chez les auditeurs, « mais il s'agit là d'une façon de parler quelque peu fallacieuse » pour John Sloboda³⁴³. Pour cet auteur, « les implications sont inhérentes à la mélodie même, en vertu de sa structure; de telles implications peuvent ou non être découvertes par un auditeur et utilisées pour former des attentes lors d'une écoute donnée ». Pour Meyer, les implications sont des caractéristiques objectives d'une mélodie, qui créent une mise en pattern ou une direction

³⁴⁰ La question de la relation (différentielle et de complémentarité) entre la signification d'un signe et la perception cognitive de celui-ci est largement discutée par François, RASTIER, *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF, 1991-2010-2012. Le point de vue présenté ici au sujet de la signification modale inférée de l'éthos tient compte de cette discussion.

³⁴¹ Leonard B., MEYER, *Explaining Music*, Berkeley-Los-Angeles-Londres, University of California Press, 1973.

³⁴² Leonard B., MEYER, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, 1956, Chicago, 2011, *Émotion et signification en musique*, traduit de l'anglais par Catherine Delaruelle, préface de Jean-Jacques Nattiez, Arles (France), Actes Sud.

³⁴³ John A., SLOBODA, *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, 1985, *L'esprit musicien: La psychologie cognitive de la musique*, 1988, traduit de l'anglais par Marie-Isabelle Collart, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga.

permettant une continuation. Par exemple, une implication d'un passage ascendant de cinq notes est qu'il y aura adjonction d'une sixième note pour continuer la séquence. Une implication de la séquence do ré do ré do ré est qu'il est possible de répéter une nouvelle fois do ré; et ainsi de suite³⁴⁴.

Or, la caractérisation nucléaire des unités formulaires modales se trouve au cœur de l'opération de dénotation du substrat significatif des unités monodiques u_n de niveau n , en vertu de l'endosémiotique modale susdécrite. « Aussi —et en l'absence d'une prise en compte d'un hypothétique lexique musical référentiel— cette dénotation nécessite-t-elle la comparaison des traits distinctifs des pôles (*phonématiques*) terminaux des unités de niveau n avec ceux des pôles terminaux de l'unité englobante de niveau $n+1$ »³⁴⁵.

Cela revient à accorder une importance de premier plan aux vecteurs neumatiques idéels. Ainsi toute formulation associée à un vecteur-question se traduit-elle par un questionnement réalisé sur le double plan sémiotique et cognitif, induisant un état de tension, par le biais du processus de non-résolution de l'implication inhérente à la hiérarchisation syntaxique du mode. Cette tension est susceptible d'être entretenue par l'usage d'un vecteur-prolongation suspensif, tandis qu'elle se résout en détente, lorsqu'intervient un vecteur-réponse.

III-6- Étude des modes du territoire musical libyen

Cette section est destinée à compléter l'exposé sur la modalité libyenne par une analyse approfondie de la modalité scalaire, polaire et formulaire de plusieurs corpus traditionnels de ce pays, tout en sachant que le premier jalon d'une telle étude a été réalisé au chapitre III sur le champ des chants traditionnels populaires dits *magrūnā*.

³⁴⁴SLOBODA, op. cit.

³⁴⁵ABOU MRAD, op. cit., 2012, p. 18-19.

III-6- Modalité scalaire et les confréries libyennes

Si la première référence modale des traditions libyennes se trouve dans les traditions populaires (comme chants *margūnā*), la deuxième référence est celle des cérémonies musicales soufies de confréries.

Il s'agit de chants religieux et parareligieux musulmans, de type *inšād*³⁴⁶, comprenant l'*ibtihāl* (glorification de Dieu) et le *madīh* (louange au Prophète et aux saints), et de type *dīkr*³⁴⁷.

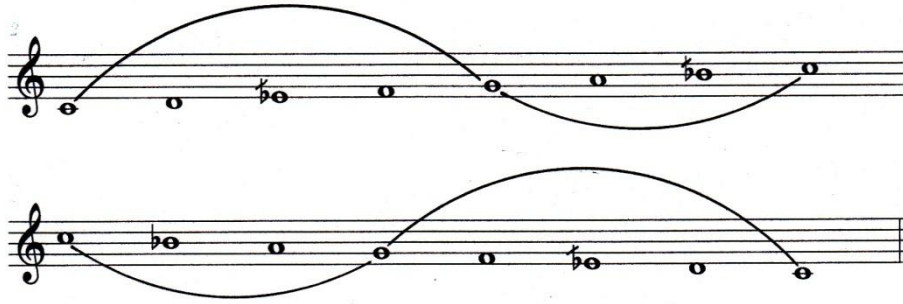
De plus, les confréries pratiquent le *ma'lūf a-t-taqlīdī*, outraditionnel accompagné uniquement par des percussions. Dans son étude *la musique arabo-andalouse*, Mahmoud Guettat a transcrit les échelles des treize *tubū*³⁴⁸ (modes) du répertoire du *ma'lūf* libyen, comme suit :

1. *Ṭaba'Rāst* est un des modes les plus importants des traditions musicales arabes. La finale modale, dénommée *rāst*, est l'équivalent de la note *do*. Le *sīkāhmi*^{db} est à une tierce moyenne de la finale, cette tierce étant de taille variable. Le septième degré présente deux positionnements allophoniques : (1) haut *si*^{db} en mouvement ascendant et (2) bas *si*^b en mouvement descendant.

³⁴⁶ Terme générique désignant le chant religieux musulman, en dehors de la récitation coranique. Et, il signifie interprétation des hymnes.

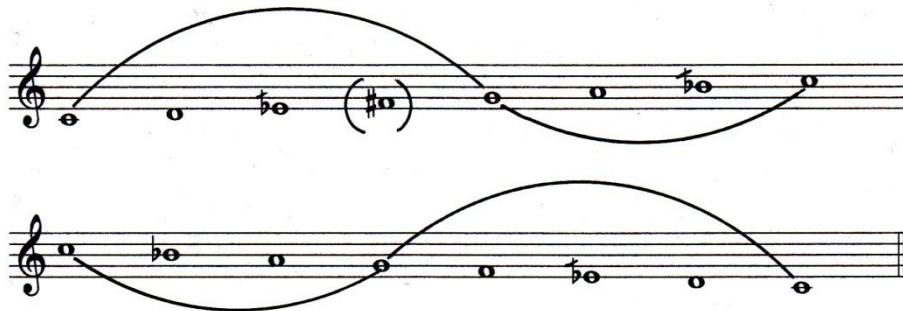
³⁴⁷ Cérémonie religieuse musulmane, confrérique ou non, au cours de laquelle est évoqué le nom de Dieu et menant les participants à une transe.

³⁴⁸ Au singulier *ṭaba'*, terme utilisé souvent dans le chant et le *ma'lūf* de la confrérie. Mais en général on utilise le terme *maqām* ou *maqāmāt*.



Systeme 6 : échelle de *ṭaba' Rāst*

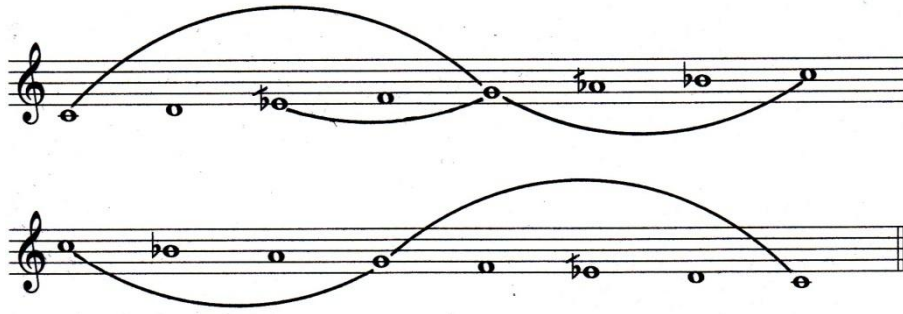
2. *Ṭaba' Rāst a-d-Dil* est un mode pratiqué dans la tradition musicale des pays du Maghreb. Il a la même caractéristique que *ṭaba' rāst* mais le quatrième degré présente deux positionnements allophoniques : (1) haut *fa*^{#349} en mouvement ascendant et (2) bas *fa* en mouvement descendant.



Systeme 7 : échelle de *ṭaba' Rāst a-d-Dil*

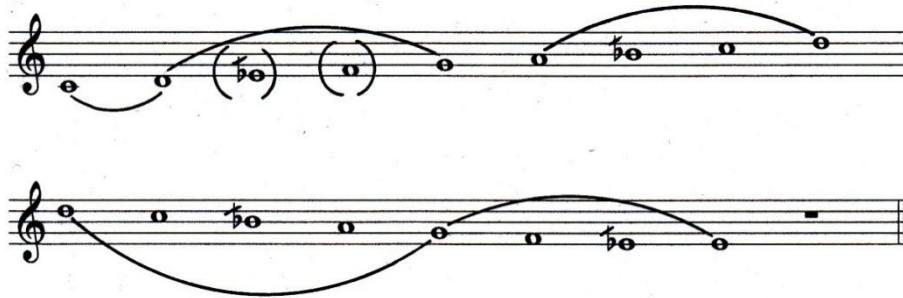
3. *Ṭaba' Māya* est un mode similaire au *Rāst Nayrūz* de la tradition musicale arabe orientale, agençant *Rāst* sur *do* (finale) et *Bayyātīs* sur *sol* (teneur).

³⁴⁹ Le *fa* dièse de ce mode est différencié de quelques commas inférieurs à celui de la gamme tempérée vers bas.



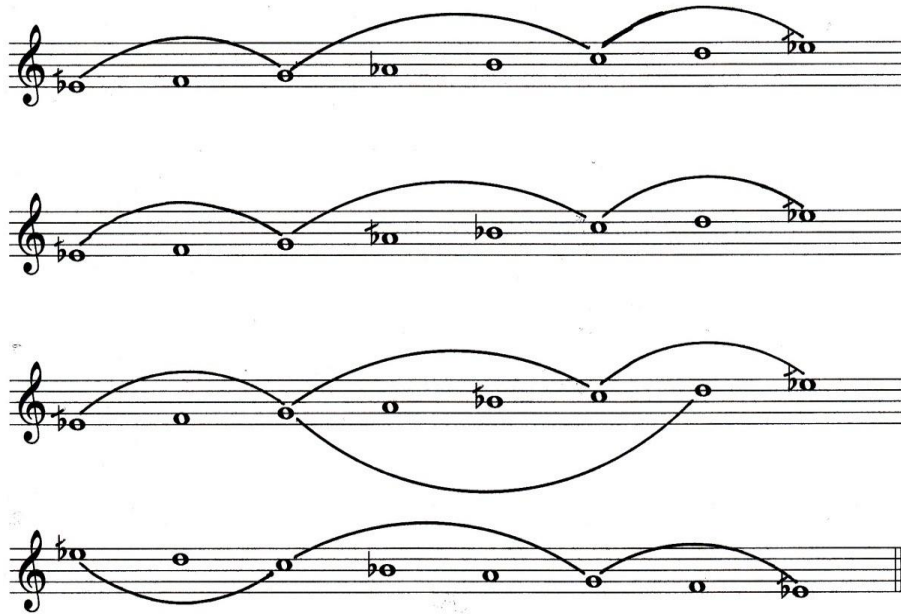
Système 8 : échelle de ṭaba' Mâya

4. Ṭaba' Irāq est un mode empruntant l'échelle du ṭaba' Rāst en prenant le degré *sīkāhmi^{db}* pour finale et teneur.



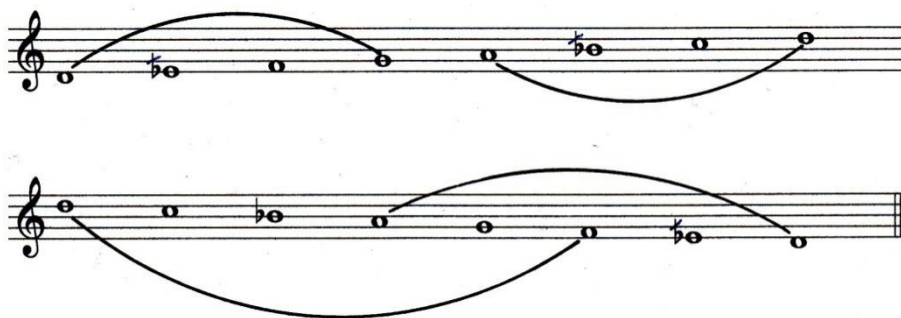
Système 9 : échelle de ṭaba' Irāq

5. Ṭaba' Sīkāhest un mode marqué par ses caractéristiques dans la position ascendante. Le pivot/finale de ce mode est la tierce moyenne *sīkāhmi^{db}* de Rāst. Le quatrième et le cinquième degré admettent des allophones (notes mobiles) : (1) *lab* et *si* bécarré, (2) *la* demi bémol et *si* bémol, (3) *la* bécarré et *si* demi bémol). Dans la position descendante, le *si* est bémol en reposant sur le pivot *sīkāhmi^{db}*. La couleur modale est variée selon l'interprète s'il s'agit d'une improvisation.



Système 10 : échelle de ṭaba' Sīkāh

6. Ṭaba' Ramlal-Māya est un mode pratiqué dans les traditions musicales des pays du Maghreb. Il ressemble au mode Ḥawzī³⁵⁰ qui se distingue par une succession de deux structures Bayātī sur ré et Bayātī sur la dans la position ascendante. Tandis qu'il prend les caractéristiques de Rāst tout en prenant pour finale le degré dūkāh (ré).

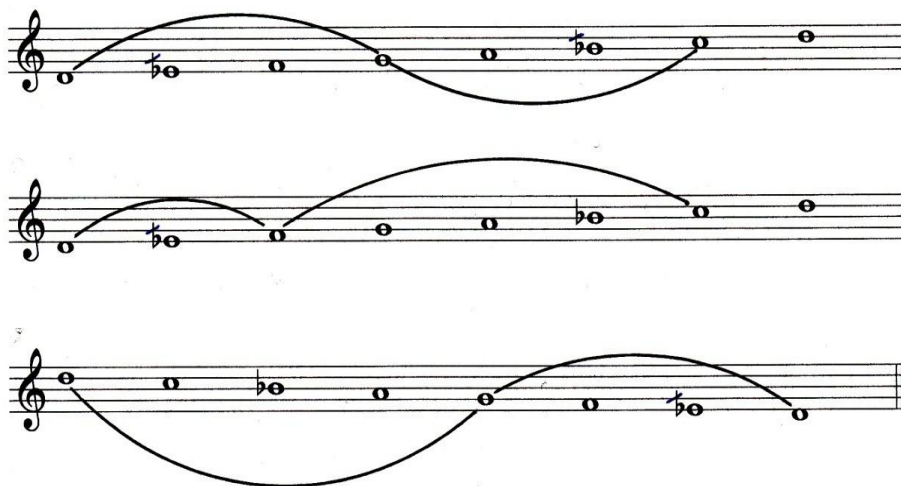


Système 11 : échelle de ṭaba' Ramlal-Māya

7. Ṭaba' Ḥusīn est un mode pratiqué dans la tradition musicale des pays arabes du Maghreb. L'interprète peut utiliser des cellules

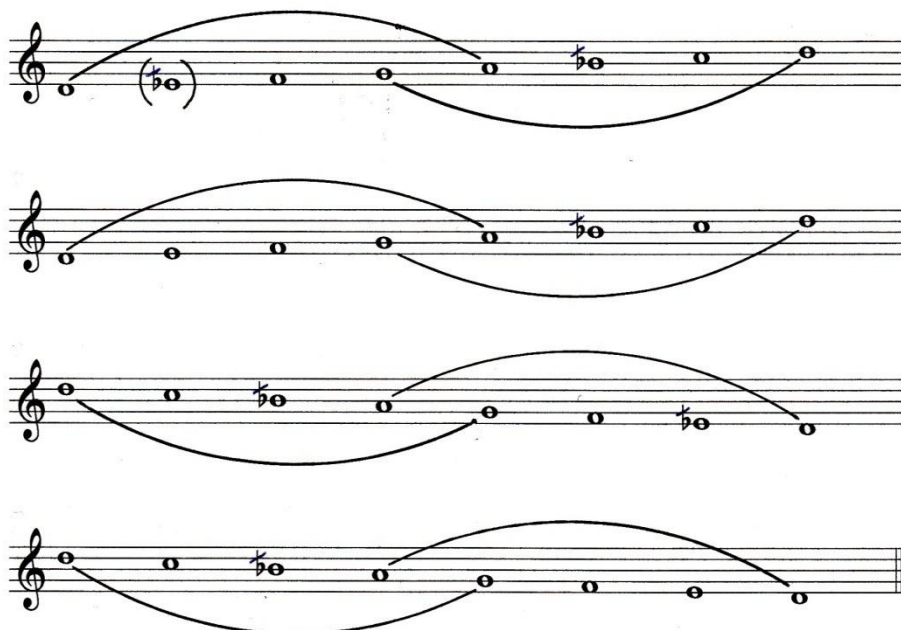
³⁵⁰D'ERLANGER, op. cité., 1949, p. 238.

modales différentes selon les altérations transcrites dans la position ascendante. Le septième degré *si^b* marque le mode de *Bayyātī* pratiqué dans la tradition de Mašriq.



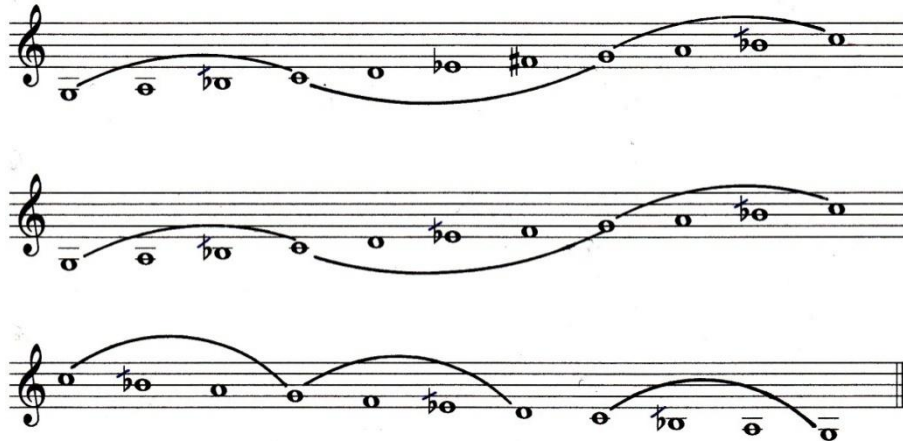
Systeme 12 : échelle de *ṭaba' Ḥusīn*

8. *Ṭaba' Nawā* est un mode de *ré* caractérisé par un deuxième degré qui admet deux allophones : (1) *mi^{db}* en mouvement descendant et (2) *mi bécarré* (un peu bas) en mouvement ascendant.



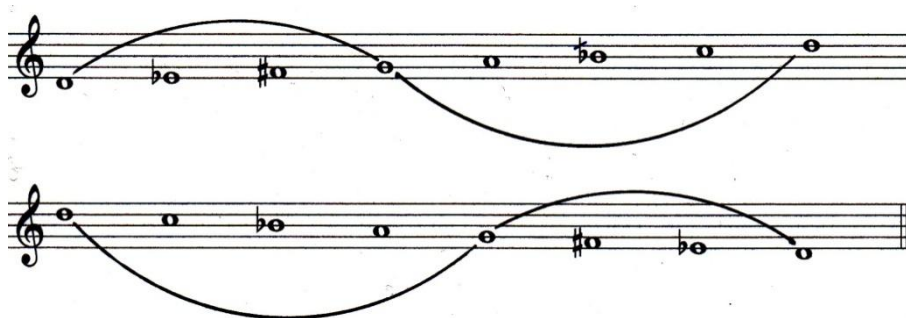
Systeme 13 : échelle de *ṭaba' Nawā*

9. *Ṭaba' al-Iṣbahān* est un mode de large ambitus empruntant l'échelle de *Rāst a-d-Dīl* avec ses allophones mi haut et bas et fa bas et haut et prenant le degré *yakāh* (*sol*³) pour finale.



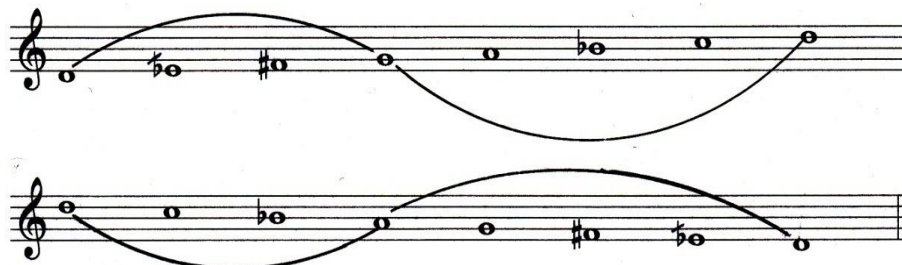
Systeme 14 : échelle de *ṭaba' al-Iṣbahān*

10. *Ṭaba' Al-Iṣbā'ayn* est un mode analogue au *Hijāz* du *Mašriq* ayant *ré* pour finale, marqué par la seconde augmentée située entre le deuxième et le troisième degrés, avec un sixième degré admettant un allophone haut en mouvement ascendant et un allophone bas en mouvement descendant.



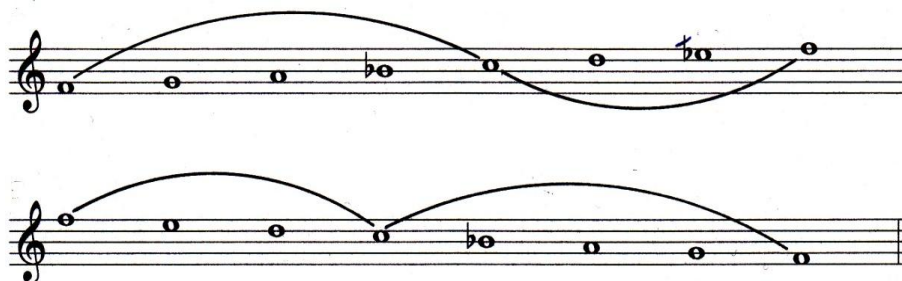
Systeme 15 : échelle de *ṭaba' Al-Iṣbā'ayn*

11. *Ṭaba‘ Raml* est un mode pratiqué dans la tradition musicale des pays du Maghreb. Ce mode ayant *ré* pour finale est caractérisé par la seconde *maxime* (5/4 de ton) située entre les degrés II et III.



Système 16 : échelle de *ṭaba‘ Raml*

12. *Ṭaba‘ Mazmūm* ou *Muḥayyar* est un mode pratiqué dans les traditions musicales des pays du Maghreb ayant *fa* pour finale. Son septième degré présente deux positions allophoniques (1) basse *mi^{db}* en mouvement ascendant, (2) haute *mi bécarré* en mouvement descendant.



Système 17 : échelle de *ṭaba‘ Mazmūm* ou *Muḥayyar*

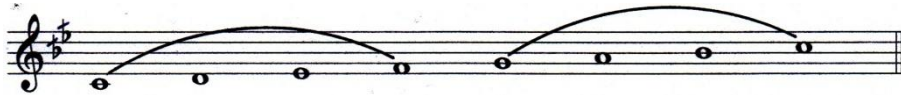
Or, Al-Sībā’ī, dans son étude *Ṭūrāt a-nūba al-andalusiya fi Libyā*, affirme qu’il n’existe que six modes originaux dans le répertoire du *Ma’lūf* libyen. Il les distribue en fonction de la finale selon les degrés du premier tétracorde du mode *Rāst*.

1. finale *rāst* (*do*) : mode *Rāst* ;
2. finale *dūkāh* (*ré*) : modes *Al-Ḥusīn*, *Nawā* et *Al-Iṣba‘ayn* ;
3. finale *sīkāh* (*mi^{db}*) : mode *Sīkāh*.

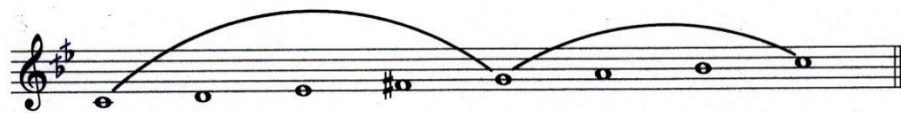
4. finale *jahārkāh* (fa) : mode *Muḥayyar*.

Ainsi du mode principal *Rāst*, d'ossature simple zalzalienne (*Rāst/do* et *Rāst/sol*) et ayant pour finale *do* (système 18) dérive-t-elles deux couleurs modales ayant également pour finale *do* :

- *Rāst Dīl*, qui associe l'ossature chromatique syntone pour le pentacorde inférieure, d'aspect *Nakrīz/do*, à l'ossature zalzalienne pour le tétracorde supérieur, d'aspect *Rāst/sol* (système 19),
- *Māyā Rāst*, qui présente un autre aspect de l'ossature zalzalienne, avec l'aspect *Dūkāh/sol* qui remplace l'aspect *Rāst/sol* (système 20)



Système 18 : échelle du mode *Rāst* selon Al-Sībā'ī

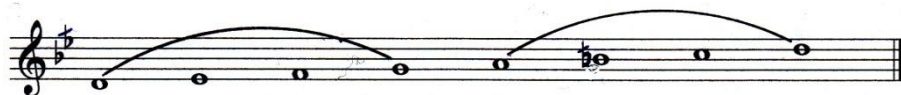


Système 19 : échelle du mode *Rāst Dīl*



Système 20 : échelle du mode *Māyā Rāst*

Quant au mode *al-Husīn*, il est doté d'une ossature zalzalienne, se présentant sous les aspects *Dūkāh/ré* et *Dūkāh/la*, qui peut varier avec l'abaissement allophonique du *si^{db}*, pour devenir composite avec l'ossature zalzalienne d'aspect *Dūkāh/ré* et l'ossature diatonique d'aspect '*Uššāq/sol*.



Système 21 : échelle du mode *Husīn* dans sa variante zalzalienne simple



Système 22 : échelle du mode *Husīn* dans sa variante composite

Il est possible de faire dériver le mode *Nawā* du mode *Ḥusīn*, en adoptant une variante allophonique élevée du *mi^{db}*, tout en adoptant la variante allophonique composite du *Ḥusīn* qui alterne avec sa variante zalzalienne simple admettant la décomposition *Dūkāh/ré* et *Rāst/fa*.



Système 23 : échelle du mode *Nawā* dans sa variante composite



Système 24 : échelle du mode *Nawā* dans sa variante zalzalienne simple

Le troisième mode ayant pour finale *ré* est le mode *al-Iṣbā'ayn*. Celui-ci est dérivable du *Ḥusīn* par transformation de l'ossature zalzalienne du tétracorde *Dūkāh/ré* en ossature chromatique d'aspect *Ḥijāz*, avec un *mi^b* haut.



Système 25 : échelle du mode *al-Iṣbā'ayn*

Quant au mode *al-Iṣbāhān*, il est dérivé du mode *al-Iṣbā'ayn*. La principale variation allophonique consiste en la restitution de l'ossature zalzalienne *Rāst/sol* à l'aigu et au grave et l'oscillation entre ossature chromatique *Ḥijāz/ré* et ossature zalzalienne *Dūkāh/ré*.



Système 26 : échelle du mode *al-Iṣbahān* –variante 1

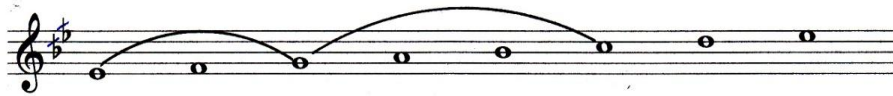


Système 27 : échelle du mode *al-Iṣbahān* –variante 2



Système 28 : échelle du mode *al-Iṣbahān* –variante 3

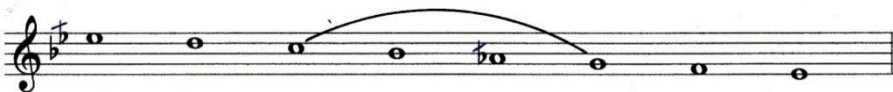
Quant au mode *Sīkāh*, il est doté à la base d'une ossature zalzalienne simple identique à celle du mode *Rāst* avec *mi^{db}* pour finale (système 29). Il présente deux autres variantes allophoniques, l'une étant axée sur l'aspect *Hijāz/sol* (système 30), l'autre sur l'aspect *Dūkāh/sol* (système 31), cette configuration étant dénommée *Sīkāh Māyā* par les sheikhs³⁵¹ du *ma'lūf* libyen, couleurmarquée dans les énoncés conclusifs de la *nūba*³⁵².



Système 29 : échelle du mode *Sīkāh*-variante 1



Système 30 : échelle du mode *Sīkāh*-variante 2



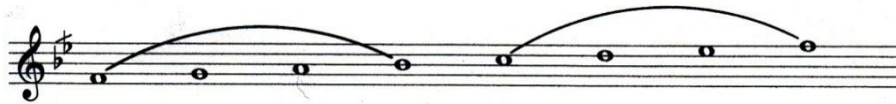
Système 31 : échelle du mode *Sīkāh*-variante 3 *Sīkāh Māyā*

Quant au mode *al-Muḥayyar*, il s'appuie sur une ossature mixte diatonique —prenant pour aspect *Jahārkāh/fa*— et zalzalienne —prenant pour aspect *Rāst/do*— tout en ayant *fa* pour finale. Une variante est à noter avec l'introduction d'un aspect zalzalien *Dūkāh/la*. Selon Al-Sībā'ī, ce mode est similaire au *maqām Jahārkāh* de la tradition musicale artistique arabe du *Mašriq* et au *ṭaba' Mazmūm* des traditions musicales du Maghreb³⁵³.

³⁵¹ Au singulier sheikh, est un terme utilisé dans les confréries religieuses islamiques, pour désigner le guide spirituel.

³⁵² C'est une forme vocale de la musique arabe andalouse pratiquée dans les pays du Maghreb.

³⁵³ AL-SĪBĀ'Ī, op. cit., 2001, p. 57.



Système 32 : échelle du mode *Muḥayyar* –variante 1



Système 33 : échelle du mode *Muḥayyar* –variante 2

En pratique les musiciens utilisent indifféremment ces modes, passent aisément d'une structure scalaire à l'autre, par variation allophonique.

III-6-2- Influences du *Mašriq* et de l'Occident sur les échelles modales libyennes

L'influence de la tradition musicale artistique arabe du *Mašriq* dans les traditions musicales libyennes est rendue patente par certains usages modaux, autrement dit d'emprunts de *maqām-s* en tant que tels. Cette influence s'explique notamment par les transferts de voisinage, les séjours transversaux de musiciens et l'appartenance à une même langue transmodale commune qui facilite ces dynamiques acculturatives homogènes. Ainsi Al-Sībā'ī³⁵⁴ affirme-t-il que les *maqām-s* *Rāst*, *Bayyātī*, *Hijāz* et *Sīkāh* sont d'usage courant dans le cadre de la chanson libyenne de grande diffusion au milieu du XX^e siècle. Il ne manque pas de noter que les échelles modales suivent la division de l'octave en 24 quarts de tons égaux. Cette structuration allophonique implique l'usage de secondes majeures, de secondes moyennes, de secondes mineures et de secondes augmentées de tailles standardisées mesurant respectivement 200, 150, 100 et 300 cents.

Quant à l'usage d'instruments occidentaux à sons fixes et dépourvus d'intervalles zalzaliens, il a induit plus récemment en musique de variété libyenne le recours à des modes dépourvus de ces intervalles, tels que '*Ajam*,

³⁵⁴AL-SĪBĀ'Ī, op. cit., 2002.

assimilé à un Si^b majeur et *Nahāwand*, assimilé à un *Do* mineur, donc d'ossature diatonique ou d'ossature chromatique à tempérament égal.

III-6-3- Modalité polaire du territoire musical libyen

Cette section tente de prolonger l'approche de la modalité polaire susdécrite en l'enrichissant théoriquement et en l'appliquant à des exemples tirés de la tradition musicale libyenne.

Teneur

Selon la typologie modale susdécrite, il existe trois types de teneur dans le système modal des traditions musicales du Proche-Orient : teneur pondérale, teneur accentuelle, teneur architecturale.

(1) Teneur pondérale

La teneur pondérale (T_p) ou statistique est l'*extension temporelle* la plus marquée dans un énoncé monodique.

À ce sujet, « chaque individualité possède une extension temporelle, elle a son maintenant, son avant et son après, mais le maintenant, l'avant et l'après sont simplement imaginés, tout comme l'objet dans son ensemble³⁵⁵ ». À travers l'extension temporelle, Edmund Husserl perçoit une existence dans la conscience de ce qui est placé avant le son et de ce qui lui succède. De même, l'extension temporelle d'un son donné d'un énoncé monodique désigne la réalité de la durée passée du son initial de celle-ci jusqu'à la conception actuelle du son perçu et de ce qui est placé après. Lorsqu'IF est imaginé, et que le point T_p du n ème son d'IF est mentalement perçu, l'extension d'IF est imaginée en reconstituant, en donnant dans la conscience par l'imagination, l'extension IT_p qui marque le T_p comme présent, et l'extension T_pF qui marque son passage au passé, qui pousse vers ce qui a déjà résonné, vers la conscience.

³⁵⁵ Edmund, HUSSERL, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, traduction H. Dussort, Paris, PUF, 1964, p. 57.



Exemple 6 : *Yā ḥṣārtah ‘omrī mšai w-e-t‘addā*, chanson tripolitaine, transcrite par Mohamed Moršān
(*Al-mūsīqā qawā’d wa tūrāt*, 1963, p. 105)

(2) Teneur architecturale

La teneur architecturale (T_{ar}) est une note pivot de l’ossature d’un mode, c’est-à-dire qu’elle constitue le point d’articulation de deux polycordes constitutifs de cette ossature ou la borne supérieure de l’échelle modale. C’est ainsi que le sol et le do supérieur constituent des teneurs architecturales pour l’exemple 7 en mode *Sīkāh*.



Exemple 7 : *Tūfakarī māḍī mšai yā rīdī* : chanson tripolitaine composée et chantée par Oṭmān Najīm
ensuite réinterprétée par Salām Kadri (transcrite par Moršāin, op. cit., 1963, p. 109.)

(3) Teneur accentuelle

La teneur accentuelle (T_{ac}) est la note la plus accentuée de l’énoncé.



Exemple 8 : *Līš yā aḥbāb betansūnā* : chanson tripolitaine (berwel), (transcrite par Mohamed Moršān
op. cit., 1963, p. 108)

III-6-4- Contour mélodique

Charles Adamas définit comme le contour mélodique en le caractérisant par « les extrémités minimales » et « les bornes minimales³⁵⁶».

Son approche consiste à définir le contour mélodique selon quatre éléments : *la hauteur initiale, la hauteur finale, la note la plus haute et la note la plus basse*. L'approche vise à mettre en lumière l'existence, dans sa méthode d'analyse mélodique, deux catégories fonctionnelles, la première est celle de la direction des hauteurs entre l'initiale et la finale ; la seconde est celle de la forme étant composée des variations à l'intérieur de la direction générale³⁵⁷.

La hauteur la plus haute **H**

La hauteur initiale **I**

La hauteur finale **F**

La hauteur la plus basse **B**



Exemple 9 : *ibid.*

Cela permet de relever deux catégories différentes de chansons libyennes, que l'on distinguera respectivement par mélodies à l'ambitus de quarte ou de quinte et par mélodies à large ambitus de ces intervalles.

³⁵⁶ Charles, ADAMAS, « Melodic Contour Typology », *Ethnomusicology*, XX, 2, 1976, p. 179-216. Cf. Véronique de, LAEVENERE, « L'analyse mélodique en ethnomusicologie : quelques avancées récentes », in *L'analyse mélodique*, Université de Paris-Sorbonne, série Conférences et Séminaires, n° 28, 2007, 46.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 46.

III-6-5- Les mélodies à ambitus de quarte ou de quinte

Ces mélodies reposent sur un ambitus limité soit par une quarte soit par une quinte. Les documents sonores disponibles démontrent non seulement l'existence, mais surtout la dominance de ces mélodies aux débuts du XX^e siècle.

L'influence de la musique populaire, caractérisée par l'étendue restreinte de ses (les siens) instruments est donc manifeste, puisque les pièces vocales du chant populaire ne dépassent pas le cadre modal d'une ossature tétracordale ou bien d'une pentacordale.

Dans son ouvrage *la musique arabe*³⁵⁸, Jargy écrit : «Ainsi cette musique populaire ne suit-elle pas les règles des *Maqām*, alors qu'elle paraît nettement modale : dans sa forme la plus archaïque, la musique psalmodiée ou la mélopée du Bédouin ... la mélodie s'étend alors sur un ambitus de quarte ou tout au plus de quinte. »

L'une des caractéristiques modales est le mouvement mélodique. Donc, il est important d'aborder la modalité en situation musicale au sein d'une mélodie. On remarquera qu'il y a bien des exécutions présentant un mode de *Rāst* ou un mode de *Bayyātī* ...etc. On en gardera également les éléments qui conviennent parfaitement pour une improvisation modale.

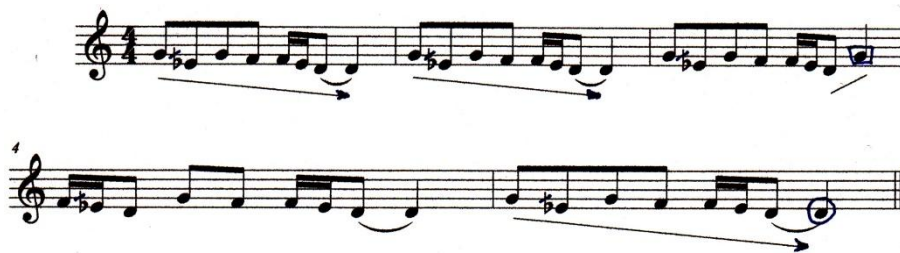
Nous proposons pour cela de se concentrer sur les trois points suivants :

(1) Les intervalles de couleur

Ce sont des ossatures tétracordales ou pentacordales (quarte ou quinte) qui font une brève apparition au cœur d'une mélodie et lui appliquent une partie de son caractère.

³⁵⁸JARGY, op. cit., 1971, p. 105.

Prenons la chanson *Yā mūlā l jinḥān eṭāyr* du patrimoine libyen. Il s'agit d'une ossature *Bayyātī* qui s'étend sur cinq mesures, mais ne comporte en réalité que trois mesures répétées. Mais remarquons que le caractère est renforcé par deux mouvements et un saut : quarte répétée descendante et saut de quarte ascendante. Autrement dit, une exploration de cette situation modale pourra ainsi s'appuyer sur ces chemins mélodiques. Nous observons que L'énoncé mélodique se limite à l'exploration partielle ou totale de l'une des cellules modales utilisées. Le choix d'agencer les idées ou les phrases musicales en fonction des cellules modales est effectué en toute liberté par les compositeurs en respectant le degré teneur de la cellule composante.



Exemple 10 : *Yā mūlā el-jinḥān eṭāyr*



Système 34 : aspect tétracordal *Dūkāh/Bayyātī* (secondes n, n, M) de l'ossature zalzalienne

En premier lieu, l'ambitus de ce thème (distance entre sa note la plus grave et sa note la plus aiguë) est la quarte. Ensuite, l'intervalle entre deux notes voisines n'excède pas la quarte et la tessiture *ré/sol*³ reste tout à fait réalisable par la voix masculine. Globalement, les intervalles restent simples à chanter.

(2) *La teneur pondérale*

Il s'agit d'un héritage du système modal des traditions musicales du monde Arabe décrit récemment par Abou Mrad dans son texte « Procédure d'investigation micromodale des traditions musicales du Proche-Orient ». Nidaa

Abou Mrad³⁵⁹ définit la teneur pondérale Tp comme la hauteur qui prend *la plus grande durée d'occurrence cumulée du segment temporel étudié*.

Sa présence est expliquée par l'une des catégories de la quadripartite modélisée afin de décrire les degrés principaux dans un énoncé monodique et leur fonction modale. Sans entrer davantage dans les détails, la teneur pondérale peut prendre le rôle du fermoir dans les mélodies modales.

Un air traditionnel libyen est composé en mode de *Bayyātī/ré*. L'appui (A) est *ré*, la quinte *sol* et le *do* est effectivement la teneur pondérale Tp. Nous pouvons remarquer que le passage s'apparente à un déplacement des attractions dans le mouvement mélodique modal. Par les caractéristiques de mode *Bayyātī/ré*, le *do* est une note attirée vers la borne (A) de l'ambitus de l'échelle modale de l'énoncé.



Exemple 11 : *Yā ḥṣārtah ‘omrī mšai w-e-t‘addā*, chanson tripolitaine, transcrite par Mohamed Moršān (Al-mūsīqā qawā’d wa tūrāt, 1963, p. 105)

(3) *La note mobile ou allophonique*

Cette note mobile ou allophonique est généralement le *si* qui peut être bémol ou demi-bémol, en fonction du mouvement descendant versus ascendant, donc en vertu de processus d’attraction mélodique³⁶⁰.

³⁵⁹ABOU MRAD, op. cit., 2009, p. 41.

³⁶⁰« La tonique d’un mode arabe est souvent précédée au grave d’une note qui rappelle la *sensible* des gammes européennes, avec cette différence qu’elle n’est pas obligatoirement à un demi-ton de la tonique. A cette note complémentaire vient parfois s’en ajouter une autre, ou encore deux plus graves... Le rôle de ces *appoggiatures* n’est en effet que de bien faire ressortir la conclusion mélodique, de donner plus de caractère à la *cadence finale* (*qafla*) », (cf. D’ERLANGER, op. cit., 1949, p. 107).

C'est le cas notamment de la note *siḅ* à la fois mobile et caractéristique des mélodies modales.

Ainsi la mélodie traditionnelle libyenne de l'exemple 12 est-elle en mode *Bayyātī*. L'appui est *ré*, la quarte *sol* et le *siḅ* est effectivement mobile et occupe les deux positions allophoniques *siḅ* et *siḅ̄*.



Exemple 12 : *Yā ḥṣārtah ‘omrī mšai w-e-t’addā*, chanson tripolitaine, transcrite par Mohamed Moršān (Al-mūsīqā qawā’d wa tūrāt, 1963, p. 105)

(4) *La similarité structurale dans une ossature simple*

Nous nous référons, pour l’analyse mélodique, à la théorie de *Gestalt* de Christian von Ehrenfels³⁶¹, fondateur du concept *Gestaltqualitäten* « Qualités formelles » qui « soutient que l’observation d’un tout ne peut se réduire à la somme des parties qui le composent.

Le plus souvent lorsqu’on perçoit une mélodie ou un paysage, on l’entend ou le voit entièrement. En musique, c’est le rapport entre les notes qui *gouverne* la mélodie, plus que les notes elles-mêmes³⁶²». L’analyse des exemples permet de mettre en exergue les conditions inhérentes aux factures d’organisation formelle et de regroupement. Cela concerne les factures de proximité temporelle dans l’attaque des partiels, de similarité dans les courbes de modulation

³⁶¹ Christian von, EHRENFELS, (1859-1932), philosophe et psychologue autrichien. Cet aristocrate enseigne à l’université de Prague où il rédige un mémoire sur les qualités de la forme - Ueber Gestaltqualitäten - (1890)

³⁶² François, CLARAC et Jean-Pierre, TERNAUX, *Encyclopédie historique des neurosciences : Du neurone à l’émergence de la pensée*, De Boeck, 2008, p. 838.

d'amplitude et de fréquence. L'un des principes généraux de la théorie de la *Gestalt* appliquée à la musique est la similarité.

Dans l'observation de la *Gestalt*, des éléments séparés régulièrement sont compris comme étant en relation directe. L'idée de la forme musicale procède ainsi avec les notes qui se développent par les intervalles identiques ou apparentés. Ces derniers forment des imitations libres de mouvement mélodique.

- L'énoncé mélodique de la chanson *e-dāim allah yā šār'nāen* mode *Bayyātī* sur *ré* s'étend sur deux mesures répétées. Il présente une imitation du contour mélodique débutant par un intervalle disjoint ascendant suivi d'un intervalle conjoint.



Exemple 13 : *e-dāim allah yā šār'nā*

L'ambitus de ce thème est la quarte juste qui est l'intervalle maximum entre deux notes (*ré-sol*). L'énoncé mélodique débute par l'anacrouse, une croche, qui constitue au dernier demi temps de la deuxième mesure une articulation de continuité affirmant le mode *Bayyātī* de l'énoncé mélodique.

(5) La bonne continuité

Selon la théorie de la *Gestalt*, si des éléments apparaissent se perpétuer mutuellement, la perception les regroupe comme formant un tout. Voici quatre exemples pris dans le répertoire du chant libyen :

1/ L'énoncé mélodique de la chanson *Ya salām slmoly 'alaih* en échelle *Rāst* s'étend sur deux mesures, mais ne comporte en réalité qu'une mesure répétée dans toute la pièce. Il présente une incise couvrant un ambitus de tétracorde, ce qui lui confère une stabilité mélodique, cette stabilité est compensée par le mouvement modal qui unifie l'événement.



Exemple 14 : *Yā salām smoly 'alaih*

L'ambitus de cet énoncé est la quarte juste qui est caractérisée par la tierce neutre (*do-mi^b*). Le *mi* demi-bémol est la note la plus marquée dans cette mélodie.

2/ Le phrasé musical de la chanson *Yā 'ayn yā 'ayn entī hanā wel ḡālī wīn* en mode *Bayyātī* s'étend sur deux mesures.



Exemple 15 : *Yā 'ayn yā 'aynentī hanā wel ḡālī wīn*

Il convient de noter le saut de quarte initial qui correspond à l'ambitus de la mélodie qui suit la respiration initiale de chaque reprise du phrasé.

3/ L'énoncé mélodique de la chanson *be't el maḥabah* échelle *Bayyātī* s'étend sur deux mesures, mais ne comporte qu'une seule cellule mélodique et rythmique répétée deux fois sur deux positions différentes : 1^{ère} cellule rythmique débutant par la note *sol* et la 2^{ème} débutant par la note *fa*.



Exemple 16 : *be't el maḥabah*

L'ambitus de cette mélodie est la quarte marquée par la première note *sol* à celle de la fin de thème la note *ré*. Les intervalles restent simples à chanter.

4/ L'énoncé mélodique de la chanson *Waijobah ba'idah* en ossature *Bayyātī* sur *ré* s'étend sur cinq mesures.



Exemple 17 : *Waijobah ba'idah*

L'ambitus de cette mélodie est la quinte comprenant une ossature *Bayyātī*. L'intervalle entre deux notes voisines n'excède pas la tierce majeure.

(6) *Les mélodies à large ambitus*

On distingue ici le développement modal dans une chanson comportant deux ou plusieurs cellules modales : un mode peut avoir deux ou plusieurs cellules modales détachées, attachées et/ou enchevêtrées.

Les compositions vocales présentant un large ambitus existent dès les débuts de la chanson tripolitaine vers la fin des années 30 sous l'influence de la musique égyptienne. Le succès des compositions du chant égyptien avait un rôle très important dans l'adoption de la technique de construction mélodique par les compositeurs libyens.

Ainsi Al- 'Ārif Al-Jamal³⁶³ dit-il dans une interview : « J'ai composé un grand nombre de chansons en langue dialectale... je tenais à expliquer et donnais une image claire afin que les paroles soient compréhensibles pour tous les Arabes... C'est ce que j'ai entendu dire par les Égyptiens, les Tunisiens et les levantins qui nous ont visités pendant les années 30 et 40... Nous n'avions pas choisi et présenté les *muwaššahāt* et le *mawwāl* au hasard. Nous nous appuyions sur tout ce qui remporte des succès en Égypte, nous le prenions et le modifions afin de l'adapter au public libyen. ».

³⁶³AL-SĪBĀ'Ī, op. cit., 2010, p.70-72.

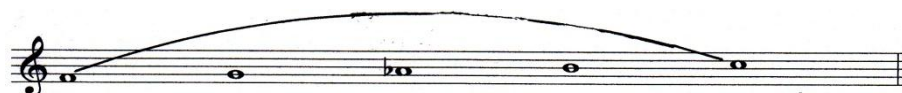
Les chansons à plusieurs cellules modales peuvent consister en une alternance d'une cellule principale avec une autre cellule modale, comme la chanson Sālim Al-Goumbri³⁶⁴ *T'adebt fi ḥobk otāl a'dābi* où le compositeur alterne l'ossature tétracordale *rāst* avec l'pentacordale *nakrīz*.



Exemple 18 : *T'adebt fi ḥobk otāl a'dābi*



Système 35 : tétracorde zalzalien *Rāst/fa*



Système 36 : pentacorde chromatique *Nakrīz*

Le cas de figure cité dans l'exemple précédent témoigne de la liberté des compositeurs libyens quant au développement modal de chansons.

³⁶⁴ Compositeur et chanteur *al-ġinā' a-ṭ-ṭarābulī* de la première génération.

Conclusion

Ce chapitre a permis de récapituler la fonction endosémiotique de la modalité dans sa déclinaison quadripartite et la procédure de sémanalyse modale. Cette procédure a permis d'analyser un chant traditionnel libyen *margūnā* et d'en dégager le schéma grammatical génératif. Il a permis également d'analyser les modes de plusieurs énoncés musicaux traditionnels libyens, selon les acceptions de la modalité polaire et de la modalité formulaire, en tenant compte du paramètre de l'ambitus.

Chapite IV : RYTHMIQUE DES CHANTS LIBYENS

Introduction

Nous tenterons dans ce chapitre d'éclairer les fonctions du cycle rythmique dans les traditions musicales libyennes, en tant qu'élément structurel, une marque culturelle régionale et stylistique. Nous exposerons ensuite les changements et les mutations que certains de ces rythmes ont connu au cours du XX^e siècle et connaissent actuellement à l'heure de la mondialisation, de la fusion et du métissage entre pratiques musicales autochtones et allochtones.

IV-1- Articulation temporelle de l'énonciation musicale

Cette section présente un rappel notionnel, descriptif et typologique de la composante temporelle métrique et rythmique de l'énonciation musicale.

IV-1-1- La métrique en musique

La notion de métrique temporelle correspond au striage du temps, c'est-à-dire à son étalonnage en valeurs de référence, permettant de mesurer un phénomène diachronique.

La notion de métrique est envisagée d'abord conformément aux propositions notionnelles de Simha Arom³⁶⁵. Pour cet auteur, en effet et à l'instar de la métrique poétique, la métrique musicale consiste en la détermination des durées (intervalles de temps) composant un phrasé musical par rapport à une valeur constante, prise comme étalon, « d'où est absente toute idée de hiérarchisation ». La détermination des durées est obtenue, selon le contexte, par multiplication d'une subdivision temporelle élémentaire ou par

³⁶⁵Simha, AROM, « L'organisation du temps musical : essai de typologie », *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. V, L'unité de la musique*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, 2007, p. 927-944.

division d'une pulsation³⁶⁶. La détermination des cadres temporels périodiques est obtenue par dénombrement des temps (pulsations isochrones en métricité régulière et temps premiers en métricité irrégulière).

IV-1-1-1- *Étalon métrique*

Pour Simha Arom³⁶⁷, le *metrum* se définit comme étant la valeur métrique constante prise comme étalon, par rapport à laquelle sont déterminées toutes les durées,

(1) soit par multiplication, pour le temps premier,

(2) soit par division, pour le "*tactus*", "pulsation", "unité de temps isochrone" ou "battue"³⁶⁸.

Il existe deux types d'étalon selon Simha Arom³⁶⁹, « la *pulsation* – dont la conception est proche de celle du *tactus* médiéval – et la valeur la plus brève, l'équivalent du *chronos protos* de la Grèce antique. [...] On peut dire de la métrique que la *pulsation* – cette "battue" dont parle Rousseau – en est la pierre angulaire, en ce qu'elle peut faire non seulement l'objet d'une division, mais également d'une multiplication. Elle constitue ainsi l'unité de référence pour la détermination de séquences qui – indépendamment de leur dimension – en sont toujours des multiples entiers »³⁷⁰.

Plus particulièrement la pulsation est pour cet auteur un « étalon isochrone constituant l'unité de référence culturelle pour la mesure du temps »³⁷¹, en même temps qu'une « succession d'unités de temps isochrones et d'égale intensité

³⁶⁶Ibid., p. 934.

³⁶⁷ Ibid.

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ Ibid., p. 936.

³⁷⁰ Ibid.

³⁷¹ Simha, AROM, *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale*, 2 vol, Paris, SELAF, 1985, p. 409.

pouvant être [matérialisée] par un geste, par des battements de mains ou par tout autre procédé percussif »³⁷².

IV-1-1-2- Cadre métrique périodique

Pour ce même auteur, le cadre métrique périodique correspond à l'agencement métrique réitératif de durée fixe engendrant périodicité et séquenciation par dénombrement des temps (pulsations isochrones en métricité régulière et temps premiers en métricité irrégulière)³⁷³.

IV-1-1-3- La problématique de la pulsation

La définition de la notion de pulsation et sa caractérisation posent cependant problème dans la littérature. Ainsi Simha Arom condamne-t-il la pulsation à l'isochronie, étant de durée multiple de celle de l'étalon métrique. Et pourtant cet auteur fait reposer la configuration des rythmes de type *aksak* sur des groupements irréguliers d'étalons isochrones, mais sans pour autant rattacher ces groupements à la notion unitaire de pulsation.

Or, c'est le précisément le propos de Jacques Bouët dans un article consacré à cette question notionnelle³⁷⁴, en se référant notamment aux travaux de Constantin Brăiloiu sur le *giusto* syllabique (1952) et la rythmique *aksak* (1951). La bichronie de ces deux types de rythmique irrégulière repose en effet sur l'existence de deux unités métriques de même statut et irréductibles l'une à l'autre. Ainsi ces valeurs bichrones en métrique à la fois périodique et irrégulière relèvent-elles en toute logique de la notion de pulsation irrégulière se déclinant en au moins deux valeurs différentes sur un même segment musical. Cette pluralité pulsatile que Nidaa Abou Mrad qualifie d'*anisochrone* « s'accroît

³⁷²Simha, AROM, « À la recherche du *Temps Perdu* : Métrique et rythme en musique », *Les rythmes. Lectures et théories*, J.-J. Wunenburger (éd.), L'Harmattan, Paris, 1992, p. 195-205, p. 197.

³⁷³AROM, op. cit., 2007.

³⁷⁴ Jacques, BOUËT, « Pulsations retrouvées : outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10 (1997), « Rythmes », Ateliers d'Ethnomusicologie, Genève, 1997, p. 107-125.

en contexte métrique *polychrone*, qu'il relève d'une rythmique périodique ou qu'il soit associé à des rythmes *a priori* non-mesurés ou à des rythmiques associées à un tempo ou agogie³⁷⁵ variable, comme le *rubato* et les rythmes ovoïdes³⁷⁶ »³⁷⁷.

Pour cet auteur³⁷⁸ cette unité d'articulation temporelle de l'énonciation verbale (poétique ou prosodique), musicale ou chorégraphique « tire sa pertinence analytique à la fois de sa propre structuration temporelle et de son aptitude à entrer dans une relation d'appariement distinctif avec une qualité sensible ou *quale*³⁷⁹ psychoacoustique (pour la parole et la musique) ou gestuel (pour la danse et le rituel) propre à l'ordre sémiotique étudié et relevant d'un autre paramètre perceptif que le temps.

Pour une syllabe proférée en un intervalle temporel donné et faisant office de « pulsation » métrique poétique (ou prosodique prosaïque), l'appariement se fait avec des *qualia* phonologiques qui se rapportent au timbre des phonèmes constitutifs de la syllabe et aux variations prosodiques de hauteur (intonative) et d'intensité (accentuelle) qui lui sont inhérentes. « Quant aux *qualia* psychoacoustiques qui s'apparient à une pulsation musicale, elles sont du ressort de la hauteur mélodique, du timbre et de l'accentuation. Il en est de même pour les éléments pulsatiles des pas chorégraphiques et des moments rituels, consistant en gestes, postures et mouvements, qui se déclinent en qualités distinctives, essentiellement proprioceptives (pour la personne qui bouge) et/ou

³⁷⁵« Le terme « agogie » désigne les irrégularités du rythme à un niveau infime dans le but d'articuler le flux musical en fonction de sa métrique, de ses gestes et de ses phrases » (Cité par Abou Mrad, voir la citation 377).

³⁷⁶ Jean, DURING, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10, « Rythmes », Ateliers d'Ethnomusicologie, Genève, 1997, p. 17-36.

³⁷⁷ ABOU MRAD, op. cit., article écrit en 2014 et non encore publié.

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ Le *quale* (pl. *qualia*) est un terme employé en philosophie de l'esprit et en recherches cognitives en référence à des instances individuelles de l'expérience de la conscience. Il renvoie plus particulièrement à une propriété de la perception et de l'expérience sensible, les *qualia* étant « les manières selon lesquelles les choses nous apparaissent » (Dennett, DANIEL, "Quining Qualia", *Consciousness in Modern Science*, A. Marcel and E. Bisiach, eds, Oxford University Press, 1988, p. 42-77, p. 381).

visuelles (pour tout le monde), qui sont inférées des figures d'articulation corporelle et de configurations spatiales »³⁸⁰.

Nidaa Abou Mrad propose de considérer un autre type d'appariement pour cette unité pulsatile. Il s'agit de la correspondance entre les unités pulsatiles de différents ordres culturels. Cette correspondance peut se faire d'une manière directe et explicite, lorsque deux ordres sémiotiques opèrent simultanément. « Ainsi dans le binôme parole/musique, consistant en une cantillation de prose ou en un chant de poème, la prosodie), parole/geste rituels et danse/musique ou rituel/musique, ou lorsque plusieurs de ces ordres sont concomitants, comme dans les trinômes parole/danse/musique et parole/rituel/musique et les quadrinômes parole/rituel/danse/musique. Dans ces situations d'interférence, la hiérarchisation culturelle ou cultuelle de ces ordres impose une structuration du flux temporel des énoncés à partir de l'ordre hiérarchiquement prédominant »³⁸¹.

IV-1-2- Le rythme

La définition générale que donne Émile Benveniste³⁸² de la notion de *rhythmos* réfère à une « manière particulière de fluer », « inhérente aux formes articulées du mouvement » et se différenciant par sa mobilité de celles fixes de *skhèma* et de *morphé*.

Quant à Simha Arom, il définit le rythme en tant que modalité selon laquelle des durées différenciées sont regroupées : « la métrique est la trame muette sur laquelle le rythme se déploie »³⁸³.

Selon Rodolphe D'Erlanger³⁸⁴ « un rythme, [...] est, en somme, une succession de battements déterminant des mesures, généralement dissemblables

³⁸⁰ABOU MRAD, op. cit., (non encore publié), 2014.

³⁸¹ Ibid.

³⁸²Émile, BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, 1966, p. 330-332.

³⁸³AROM, op. cit., 2007, p. 255-284.

soit par la durée soit par la forme, mesures dont l'ensemble constitue une période qui se répète tout le long de la composition. ». Par ailleurs, il ajoute que « la mesure ne fait que contenir la mélodie ».

IV-1-2-1- *Forme rythmique*

Il résulte de ce qui précède que la forme rythmique est le groupement de durées, dont l'un au moins de ses constituants est marqué par un trait distinctif, de l'ordre

- (1) de l'accent (à répétition régulière ou irrégulière) – opposition matérialisée par une marque d'intensité³⁸⁵ ou par l'allongement d'un transitoire d'attaque (instrumental ou phonétique),
- (2) de la différenciation de timbre³⁸⁶,
- (3) de l'opposition de durées inégales³⁸⁷,
- (4) du contraste de registres³⁸⁸,
- (5) de l'insertion de silences brefs ou respirations, induisant une alternance sec/tenu³⁸⁹.

IV-1-2-2- *Figure ou module rythmique*

La figure ou module rythmique est la forme rythmique répétée et délimitée par une période³⁹⁰.

³⁸⁴D'ELANGERR, op. cit., 1959, p. 7-8.

³⁸⁵Simha, AROM, « L'aksak, principes et typologie », *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Formes musicales », N° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, 2005, p. 20.

³⁸⁶Ibid.

³⁸⁷Ibid.

³⁸⁸Picard, François, 2005a, « Rythmes et durées, pour une musicologie généralisée », <http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/ethnomusicologie/Rythmes.pdf> (accédé le 24/08/2009), p. 2.

³⁸⁹Ibid.

³⁹⁰AROM, op. cit. 2007, p. 255-284.

Plus généralement, Nidaa Abou Mrad³⁹¹ propose de rapporter la notion de rythme à la différenciation distinctive (quantitative ou accentuelle, contrastive et récurrente) des durées des *qualia* (ou qualités spécifiques variables) du flux de conscience³⁹² et leur séquençage/articulation au sein de formes signifiantes.

IV-1-3- Tempo

Le tempo se définit comme la vitesse³⁹³ affectée à l'étalon temporel.

IV-1-4- Organisation de la trame temporelle

Deux types d'organisation de la trame temporelle sont envisagés par Nidaa Abou Mrad³⁹⁴ selon que la régularité/irrégularité visée concerne la structure micrométrique ou qu'elle affecte l'architecture macrométrique ou périodique.

IV-4-1-4- Organisation (micro)métrique

- 1- **Métricité régulière** : la métricité est dite régulière ou divisible, lorsque la forme rythmique de la séquence qu'elle sous-tend se prête à une segmentation en pulsations isochrones divisibles à leur tour en valeurs égales.
- 2- **Métricité irrégulière** : la métricité est dite irrégulière ou asymétrique (additive et/ou multiplicative) lorsque la forme rythmique est irréductible à une segmentation en pulsations isochrones divisibles, donc réductible à une segmentation en pulsations anisochrones de durée variable, induisant une bichronie, une trichronie ou, plus généralement une polychronie. Constantin

³⁹¹ABOU MRAD, op. cit., (non encore publié), 2014.

³⁹²Pascal, MICHON, « Vers un nouveau paradigme scientifique : le paradigme rythmique ? », *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Christian Doumet et Aliocha Wald Lasowski (éd.), Paris, Hermann, 2010, p. 151-198, p. 168.

³⁹³ La valeur métronomique exprime la valeur de ce *metrum* par le dénominateur de la fraction qu'il occupe dans la minute.

³⁹⁴ Nidaa, ABOU MRAD, *Éléments de sémanalyse modale des traditions musicales du Mašriq*, Paris, Éditions Geuthner, Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, 2014.

Brăiloiu a proposé deux modèles principaux et typiques d'organisation de cette métrique irrégulière sous les désignations « *giusto* syllabique »³⁹⁵ et « *aksak* »³⁹⁶.

IV-1-4-1-2- Organisation (macro)métrique :

3- **Macrométrie régulière ou mesurée** : la **mesure** consiste en un cadre temporel macrométrique périodique clairement affirmé par une séquenciation, généralement liée à une configuration accentuelle et/ou un graphisme. La mesure peut inscrire sa périodicité macrométrique dans une micrométrie régulière, comme elle peut se déployer selon une micrométrie irrégulière.

i) **Mesure à métricité régulière** :

(1) **Mesure simple** : mesure à métricité régulière à pulsation isochrone (à décomposition) binaire (divisible en deux temps premiers).

(2) **Mesure composée** : mesure à métricité régulière à pulsation isochrone (à décomposition) ternaire (divisible en trois temps premiers).

ii) **Mesure à métricité irrégulière modulaire réitérative** : mesure à métricité irrégulière ou asymétrique, à pulsation anisochrone ou bichrone (à décomposition) alternativement binaire (divisible en deux temps premiers) et ternaire (divisible en deux trois temps premiers). *L'aksak* peut être ainsi considéré, du moins à l'aune de la transcription d'exemples et de leur analyse, comme un système métrique et rythmique mesuré.

iii) **Formule percussive cyclique** (expression de Nidaa Abou Mrad³⁹⁷) : « certaines traditions associent à des mesures ou à des modules

³⁹⁵BRAILOIU, op. cit., 1952, p. 153-194.

³⁹⁶BRAILOIU, op. cit., 1951, p. 301-340.

rythmiques réitérés des formules percussives réitératives ou cycliques, prenant la forme d'un *ostinato* rythmique ou de séquence réitérée de sons stéréotypés selon à un code (phonétique) de frappes relatif aux instruments à percussion (par exemple "dum" et "tak" en contexte arabe). Ces formules demeurent implicites dans certaines performances de musique artistique ou sont interprétées par les seuls instruments mélodiques sous forme d'*ostinato* mélodique et rythmique, que la tradition instrumentale arabe levantine désigne par *mzan* »³⁹⁸.

4- **Macrométrie irrégulière ou non-mesurée** : une séquence musicale est dite de rythme non-mesuré lorsqu'elle n'est sous-tendue par aucun cadre métrique périodique modulaire, configuré ou séquencé. Le rythme non-mesuré peut s'inscrire dans une métricité régulière, comme il peut se déployer dans une métricité irrégulière.

- i) **Macrométrie non-mesurée à micrométrie régulière** : la métricité régulière est affirmée par la réitération ininterrompue le long de la séquence d'une pulsation isochrone sans association à une figure rythmique particulière.
- ii) **Rythme non-mesuré à métricité irrégulière** : séquence musicale dépourvue à la fois de cadre métrique périodique et de pulsation isochrone divisible.

IV-2- Les cycles rythmiques arabes au XX^e siècle

L'un des intérêts du Congrès de musique arabe, qui a eu lieu au Caire en 1932, est les documents sonores et écrits fournissant des corpus de cycles rythmiques

³⁹⁷ABOU MRAD, 2014, op. cit., 2014.

³⁹⁸Ibid.

ou modules percussifs périodiques, liés aux traditions musicales arabes du *Mašreq* et du Maghreb.

Les musiciens arabes emploient des termes tels que *'uṣūl* (sing. *'aṣl*³⁹⁹), *ḍurūb* (sing. *ḍarb*⁴⁰⁰), *awzān* (sing. *wazn*⁴⁰¹) et *'iqā'āt* (sing. *'iqā'*⁴⁰²) pour désigner le module rythmique percussif.

Rodolphe D'Erlanger présente dans son ouvrage les éléments essentiels du système rythmique en montrant les différents systèmes de notation utilisés par les théoriciens arabes depuis le IX^e siècle jusqu'à l'adoption du système occidental au début du XX^e siècle⁴⁰³.

Pour la Libye comme dans tout les pays arabes, le cycle rythmique est l'un des éléments de base dans toute forme musicale vocale ou instrumentale. Dans la tradition musicale libyenne, les dénominations les plus utilisées par les musiciens de nos jours sont *l'īqā'* et le *wazn*. Chaque *īqā'* a une forme rythmique propre dont on traduit les accents par des coups forts frappés au centre de la peau des instruments à percussion donnant un son grave et des coups faibles frappés sur les bords de la peau de ces instruments donnant un son aigu.

³⁹⁹ Le terme *'aṣl* signifie, en langue arabe, origine, racine et principe.

⁴⁰⁰ Le terme *ḍarb* est dérivé du verbe *ḍraba* qui signifie : donner des coups.

⁴⁰¹ Le terme *wazn* est dérivé du verbe *wazana* qui signifie : peser, mesurer.

⁴⁰² Le terme *'iqā'* est dérivé du verbe *awqa'a* qui signifie : taper ou percuter

⁴⁰³ Habib, YAMMINE, « De l'état actuel du rythme dans les musiques arabes. Conservation, évolution, création et interaction avec les autres cultures musicales », Congrès des Musiques dans le monde de l'Islam, Assilah.

http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/yammine-2007.pdf

L'îqā' est un mot en arabe littéraire, couramment utilisé dans le dialecte tripolitain. Selon Manoubi Sonoussi⁴⁰⁴, « Le terme îqâ' a servi à tous les anciens auteurs arabes pour exprimer la notion de rythme, à la place de celui de *wazn*, ou mesure, désormais réservé pour exprimer la notion de métrique prosodique ».

Pour Rodolphe D'Erlanger, le rythme est, en musique arabe, l'élément principal et prépondérant de toutes compositions mélodiques, vocales ou instrumentales. Celles-ci sont toujours accompagnées d'une formule rythmique qui se répète régulièrement et qui sert de support métrique à la mélodie. *Cette formule détermine les contours de la mélodie*⁴⁰⁵.

Simon Jargy précise que le cycle rythmique « sert de support métrique à la mélodie...il fournit à la mélodie des périodes d'égale durée marquées par des frappes ou battements égaux ou inégaux.⁴⁰⁶ ».

IV-2-1- Les frappes

La formule de l'îqa' (pl. îqā'āt) détermine les frappes percussives fondamentales.

Il s'agit de deux types de frappes :

(1) frappe sombre et forte, dénommée *dum*, placée au centre de la *derbukkah* ou *derbakkeh* (membranophone en calice) et au tiers externe d'un tambour sur cadre, comme le *daf*, le *riq* ou le *tār*

(2) faible claire, plus faible, dénommée *tak*, placée sur le bord de la *derbukkah* ou *derbakkeh* et sur le bord d'un tambour sur cadre, comme le *daf*, le *riq* ou le *tār*, ou au centre de la peau.

⁴⁰⁴ Manoubi, SONOUSSI, *Initiation à la musique tunisienne : Musique classique, Voll*, Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes Ennejma Ezzahra, 2003, p. 67-73. Cité par Nabil, FAKHFAKH en tant que des textes polycopiés, vol 1, p. 62, dans, « Le répertoire musical de la confrérie religieuse al-Karrâriyya de Sfax (Tunisie) », Thèse de doctorat, Université Paris8, 2007, p. 128.

⁴⁰⁵ D'ERLANGER, op. cit., 1959, p.1.

⁴⁰⁶ JARGY, op. cit., 1971, p. 63.

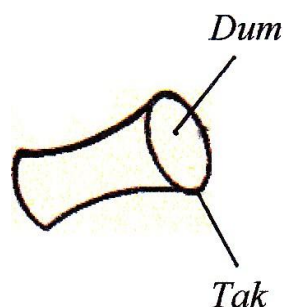


Figure 1 : placement des frappes sur la *derbukkah* ou *derbakkeh*

Tout *īqā'* est donc une formule rythmique. La place temporelle des frappes, la durée de celles-ci, ainsi que les intervalles de silences, permettent de spécifier les formules rythmiques et, par conséquent, de distinguer les *īqā'āt*.

En règle générale, la plupart des formules rythmiques sont basées sur trois éléments principaux : *dum*, *tak* et *iss* (silence). Cela fixe autrement dit l'architecture de chaque mode rythmique comme l'explique Lagrange à propos de la configuration rythmique disant que « La succession ordonnée des *dum*, des *tak* et des silences fixe le squelette du cycle, [...]. La composition et le chant ne se préoccupent que de ce squelette, et le remplissage des silences (*hasw*) est du seul ressort du percussionniste »⁴⁰⁷.

En Libye, la description du rythme la plus ancienne remonte en 1906, avec cet écrit du musicologue français Laffage : « Le rythme est peu varié, mais toujours fermement continu et avec la même égalité de notes, je veux dire de coups répétés »⁴⁰⁸.

IV-3- L'acculturation rythmique

À travers l'étude de ce thème, l'histoire culturelle montre une nouvelle fois qu'elle est indissociable des événements politiques et sociaux qui l'entourent.

⁴⁰⁷LAGRANGE, op. cit., 1994, p. 373-374.

⁴⁰⁸LAFFAGE, op. cit., 1906, p. 53.

En effet, en Égypte, la chanson au cinéma au début du XX^e siècle appelle une nouvelle manière d'organiser le discours musical. Malgré les succès qui ont eu la *waṣla* (suite musicale) de l'école savante en Égypte et dans le monde arabe, les compositeurs ne pouvaient pas faire coexister ces formes avec le film et adapter l'ambiance d'un concert à l'écran. C'est pourquoi certains compositeurs, tels qu'Abdelwahāb (1902-1991) et Farīd al-Aṭraš (1915-1974), ont été conduit vers les musiques occidentales : chansons de danse inspirées des musiques européennes américaines.

D'une part, parmi les rythmes qui ont apparu le **tango** dans le film *Marreit 'alā beit el-habāyeb* en 1932, *Sahirtu minhu l-layālīen* 1935 et *Aḥibbu mahmā ašūf minnuen* 1944.

De plus, les compositeurs ont introduit la **valse** viennoise dans la chanson égyptienne *Layālī l-'uns fī viennā* interprétée par Asmahân (1917-1944) dans le film *Ġarām wa antiqām* en 1941, dans la chanson *'Iḥnā l'itnein* interprétée par Laylā Murād (1918-1995) dans le film *Laylā bent el-fuqarā'* en 1945 et *Anā qalbī dalīlī* en 1947.

En outre, la **rumba** est la formule rythmique de la chanson *Jafnuhu 'allama l-ḡazal* marquée par l'ornementation des castagnettes introduites dans l'orchestre.

Dans les films de Farīd el-Aṭraš, l'emprunt du **paso doble** et certains rythmes **flamencos** est bien marqué dans *'Intiṣār al-shabāb*. Enfin, les différents styles de chansons occidentales dansantes qui a gagné le terrain du monde arabe tels que le rock, le pop, le jazz⁴⁰⁹.

Nous traitons ces notions fondamentales dans un développement ultérieur. Nous nous sommes contentés ici de rappeler comment le cinéma était en Égypte l'un des domaines privilégiés d'expression de la chanson de variété et de

⁴⁰⁹YAMMINE, op. cit., 2007, p. 4-5.

sélectionner à travers cette chanson cinématographique égyptienne un nombre de rythmes utilisés inspirés à l'Occident ayant un impact important sur les changements de discours musical. Cela pourrait dire que les musiciens arabes de nouveau style musical lié à la cinématographie ont participé à la fixation de la chanson de variété moderne⁴¹⁰. Nous l'avons signalé dans la première partie de cette thèse, les musiciens professionnels et amateurs tripolitains s'intéressent au chant égyptien à travers les films des artistes cités plus haut. C'est pourquoi les éléments constitutifs musicaux de la chanson tripolitaine sont basés sur le perfectionnement de ce genre musical. Parmi les chansons tripolitaines ayant des rythmes empruntés à l'Occident ; le rythme fox dans la chanson *Bainatkom ya saknin el ḥarah* interprétée par Olyah et composée par Kāzm Nadīm en 1964, le rythme rumba dans la chanson *Waḥet el 'ayn a'laya* composée et chantée par Mohamed Moršāin en 1961.

D'autre part, la notation utilisée dans la tradition musicale arabe permet de rendre la formule rythmique de chaque *īqā'*. Cela s'inspire de la notation européenne, comme elle repose sur les figures de notes et les signes de silences usités. Dans l'exemple suivant, les *dum* sont généralement rendus par des figures de notes dont les hampes sont dirigées vers le haut et les *tak* par des figures de notes dont les hampes sont dirigées vers le bas. Voici l'une des formules rythmiques pratiquées dans la tradition musicale en Libye :



Formule rythmique 1 : l'*īqā'* libyen *Targūī*

⁴¹⁰ LAGRANGE, op. Cit., 1996, p. 130.

IV-4- Les sources des *īqā'āt* de la chanson tripolitaine

IV-4-1- Les *īqā'āt* puisés dans la musique populaire libyenne

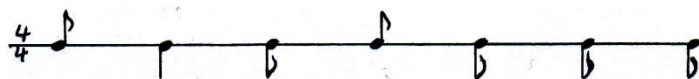
On désigne par les *īqā'āt* de la musique populaire libyenne les rythmes qui n'appartiennent pas à la structure générale du *ma'lūf*.

Aujourd'hui, les *īqā'āt* de la musique populaire occupent une place importante au sein de la chanson. En fait, l'une des fonctions les plus importantes de ce genre d'*īqā'āt* est l'accompagnement de la danse. Il est couramment utilisé dans les soirées de mariages et les fêtes familiales, se trouve donc habillé de paroles et de mélodies donnant parfois naissance à de nouvelles chansons. La plupart des chansons tripolitaines composées sur l'*īqā'* populaire *al-'itbi* comme l'exemple suivant montre une figure de la formule rythmique transcrite de la chanson *wainq ġobet a'lya zink bahdel biya* composée et chantée par Mohamed Moršāin :



Formule rythmique 2 : *īqā' al-'itbī*

Cependant l'accompagnement de la danse n'explique pas, à lui seul, l'appel aux *īqā'āt* de la musique populaire. Certains compositeurs essayent d'imprégner leurs chansons de couleurs typiquement tripolitaine, et utilisent alors ces rythmes à des fins esthétique. C'est le cas de Mohamed Moršāin qui a introduit l'*īqā' al-'itbī* et l'*īqā' fezzanī* connu par les compositeurs libyens *īqā' a-ṭ-ṭarābulusī* dans la chanson *Waijoba ba'idah* :



Formule rythmique 3 : *īqā' a-ṭ-ṭarābulusī*

D'une façon générale, les compositeurs recourent aux *īqā'āt* populaires comme point d'appui à des textes écrits en dialecte tripolitein, particulièrement dans le style bédouin.

IV-4-2- Les *īqā'āt* puisés dans le chant andalou

Au début des années 70, le compositeur Mohamed A-Dahmānīa introduit l'un des *īqā'āt* du *ma'lūf* libyen dans la chanson tripolitaine afin d'adapter aux besoins du public. Sa chanson *Ebtismett obin kalam* chantée par Mohamed Rašīd est bien marquée par l'*īqā'* *Al-'Allādjī*. Cette formule rythmique est utilisée pour entrer à la *nūbā* d'*al-'allādjī* ainsi les *nūbāt* (pluriel de *nūbā*) *al-berwell*⁴¹¹. Ce mode rythmique est un *īqā'* hexagonal et binaire rapide :



Formule rythmique 4 : *īqā'* *Al-'Allādjī*

Malgré le succès de cette chanson, l'appel aux différents modes rythmiques du *ma'lūf* se limitera totalement à l'usage de cet *īqā'* parmi les quatre que compte la structure générale de la *nūbā* libyenne.

IV-4-3- Les *īqā'āt* puisés dans la musique égyptienne

L'influence de la musique égyptienne exerce sur la chanson tripolitaine depuis des années 60. L'utilisation d'*īqā'* appartenant à cette école musicale est évidemment marquée, dans la chanson de Salām Qadrī *Mišegoltī ya-l'inn nsiti*, par l'*īqā'* *Maqsūm* :

⁴¹¹AL-SĪBĀ'Ī, op. Cit., 2001, p. 65.



Formule rythmique 5 : l'īqā' *Maqsūm*

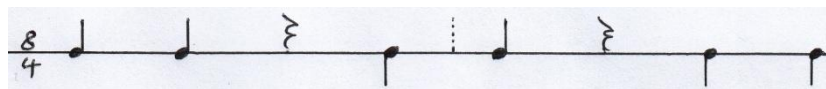
Certains compositeurs ont introduit au moins une fois dans l'une des ses chansons, un īqā' du Mašriq. Cependant, il y a cinq īqā' *āt* utilisés régulièrement dans le répertoire de chanson tripolitaine. Il s'agit notamment de l'īqā' *malḡūf* utilisé dans la chanson '*Arjūn fal mnīn fāh ḡidānī yā 'aynī* composée et chantée par Salām Qadrī, de l'īqā' *Rumba* emprunté par le compositeur égyptien Mohamed Abdelwahāb⁴¹² qui se trouve dans la chanson de Mohamed Moršāin *Waṡet el 'iayn 'alya*, de l'īqā' *Mašmūdī Kabīr* dans la chanson *Ḥabibi sayybnī* composé et chantée par Mohamed Moršāin, de l'īqā' *Maqsūm sari*' dans la chanson *Ya jārah* composée et chantée par Abdellaṡīf Ḥawīl :



Formule rythmique 6 : īqā' *Malḡūf*



Formule rythmique 7 : īqā' *Rumba*



Formule rythmique 8 : īqā' *Mašmūdī Kabīr*



Formule rythmique 9 : īqā' *Maqsūm sari*'

⁴¹² La formule rythmique *Rumba* utilisée par Abdelwahab c'était dans la *qasida Jafnuho 'allama al-gazal* en 1933 à Barlin en Allemagne.

IV-4-4- Les *Īqā'āt* puisés dans d'autres traditions musicales arabes

L'emploi d'*īqā'āt* arabes, qui ne sont pas du Mašriq, ne rentre d'une manière effective dans les habitudes des compositeurs tripolitains qu'à la fin des années 50.

La chanson tripolitaine de Salām Qadrī *Safer mazāl* composée par Kāẓm Nadīm. Cette chanson repose sur un *īqā'* tunisien dont le nom d'usage en Libye rappelle son origine. Il s'agit de l'*īqā'* *Al-'allādjī e-tunisī* :



Formule rythmique 10 : *īqā' Al-'allādjī e-tunisī*

IV-4-5- Les *Īqā'āt* puisés dans différents courants de la musique occidentale

En 1940, le public libyen écoute pour la première fois la musique occidentale de la troupe musicale de Mustafā a-Dahmānī accompagnée *firqa-tMaktab al-fununn wa ṣanāya'* lors d'une représentation théâtrale au théâtre *Politeama*. Le chanteur Abdelqāder Qadrī a chanté des chansons « sophistiquées » de style européen qui ont impressionné le public⁴¹³.

Donc, la chanson tripolitaine ne cesse de supporter l'influence progressive de plusieurs courants musicaux occidentaux, dont, essentiellement, la musique de variété. Cette influence se développe par un contact direct avec les différents courants de cette musique, grâce à l'ouverture perpétuelle du pays sur la culture

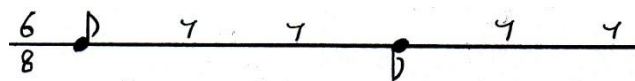
⁴¹³ ' ARAYBĪ, op. cit., 1981, p. 130-131.

occidentale. En outre, elle se développe au contact de la musique égyptienne, elle-même imprégnée de cette touche occidentale.

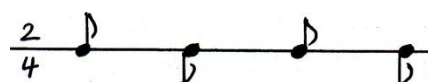
L'introduction de rythmes occidentaux ou utilisés en Occident représente l'un des aspects de cette influence. C'est le *ḡuinā ḥadith* marqué par les chansons de Nāṣer Al-Mizdāwī enregistrées pendant les années 1975 à Rom⁴¹⁴. Ces célèbres chansons, enregistrées sur cassette intitulée *Al-Ġorbah*, ont trouvé leur marché au milieu des jeunes libyens. Depuis ces événements, les rythmes de danse se trouvent repris par les compositeurs libyens. Ces rythmes servent de support à nombreuses chansons qui font partie intégrante du répertoire musical libyen. Plusieurs chansons libyennes reposent par exemple sur l'*īqā'* dit du *pop* ou l'*īqā'* dit du *slow-rock* etc.



Formule rythmique 11 : *īqā'* dit du *slow-rock*



Formule rythmique 12 : l'*īqā'* dit du *pop*



Formule rythmique 13 : *īqā'* dit du *fox*

La recherche ci-dessus montrée s'est déterminée aux sources des *īqā'āt* utilisés dans les chansons tripolitaines. Des modes rythmiques puisés dans d'autres écoles ou traditions musicales existent, cependant leur emploi exceptionnel ne permet pas de les prendre en considération.

⁴¹⁴Ibid., p. 61. Cité par AL-SĪBA'Ī, op. Cit., 2002, p. 6.

IV-5- L'organisation du rythme et de la mesure dans la chanson tripolitaine

Nous distinguerons, en termes d'organisation du rythme et de la mesure, deux types de structuration rythmique qui caractérisent la chanson tripolitaine. Il est question de la structure à rythme mesuré et de la structure à rythme libre ou non-mesuré.

IV-5-1- La structure à rythme mesuré

Toute structure reposant sur un *īqā'* déterminé dont la formule rythmique, cachée ou interprétée, se trouve répétée afin de donner lieu à un cycle rythmique. Autrement dit, elle se définit forcément à partir de l'existence d'un *īqā'* et du cycle rythmique qui en découle. La structure à rythme mesuré de la chanson tripolitaine apparaît sous deux formes différentes que nous distinguerons respectivement par structure à cycle unique et structure à succession de cycles.

(1) Forme de structure à cycle unique:

Dans une chanson donnée, l'utilisation d'un même *īqā'* caractérise les parties à rythme mesuré de la quasi-totalité des compositions de la fin des années 1930, comme la chanson de Mohamed Salīm *Dīr el-melyha, ma e-dīr e-sayyah*, dont le cycle unique repose sur l'*īqā' Maqsūm* déjà cité en exemple dans ce chapitre.

(2) Forme de structure à succession de cycle :

En ce qui concerne la structure à succession de cycles, elle consiste en un déroulement successif de deux ou de plusieurs cycles différents. Cette forme de structure, apparue vers des années 60, caractérise la plupart des productions musicales nouvelles. La chanson d'Olyah *Bainatkom yā sāknin el ḥārah* composée par Kāzm Nadīm donne une idée claire sur la succession de cycles

dans la chanson tripolitaine. Elle contient trois formules rythmiques : *fox*, *maqsumṭarābulusi* et *'itbi*.

IV-5-2- La structure à rythme libre ou non-mesuré

Dans le rythme libre, la musique coule de telle sorte que nous ne percevons plus la périodicité au niveau des temps et des mesures. Donc, la structure à rythme libre se définit par une distinction irrégulière du flux rythmique, donnant lieu à des subdivisions de durée inégales. Cela traduit forcément par l'absence de cycle rythmique.

Dans le répertoire de la chanson tripolitaine, l'improvisation surgit comme un écoulement continu de figures rythmiques diverses, créées en même temps et successivement par le musicien au moment même de l'exécution de la chanson. Cette structure à rythme libre caractérise surtout la première vague de chansons tripolitaines. Ces chansons débutent généralement soit par un *mawwāl* improvisé vocalement, soit par un *taqsīm* instrumental improvisé. Les représentations musicales à la fin des 30, Al-'Ārif Al-Jamal⁴¹⁵ raconte, dans son interview au journal *Al-Osbū' a-taqāfi*, que le concert commence par des improvisations vocales (*mawwāl*), des *muwššahāt*, des *adwār* et des chansons.

De nos jours, la structure à rythme libre devient rare au sein de la chanson tripolitaine. En fait, les chanteurs ne maîtrisent pas la technique de l'improvisation et c'est la raison pour laquelle les compositeurs évitent de prévoir des improvisations et les remplacent par un prélude ou par un motif rythmique (ostinato) répété dans le *maqām* de la chanson. Pourtant, la structure à rythme libre reste paradoxalement connue dans le jargon musical en Libye sous l'appellation d'*ad libitum*⁴¹⁶.

⁴¹⁵AL-SĪBĀ'Ī, op. cit., 2010, p. 54.

⁴¹⁶ Ad libitum, souvent sous sa forme abrégée *ad lib*, pour signifier à l'exécutant qu'il peut répéter à volonté un passage mélodique. Il est également utilisé pour indiquer une interprétation avec certaine liberté plutôt que d'une façon métronomique stricte.

En fin de compte, Les chansons tripolitaines reposent sur une organisation du rythme et de la mesure déterminée par deux formes différentes. Il s'agit de la structure à rythme mesuré : un cycle unique ou une succession de cycles et de la structure à rythme libre : une improvisation ou un passage mélodique libre.

IV-5-3- Le rythme et la mesure dans la chanson tripolitaine

Dans la plupart de chansons tripolitaines, les compositeurs annoncent leurs choix rythmiques par un court motif répété au début de composition dans l'ancienne forme. Pourtant, les formules rythmiques, soit de temps binaire soit de temps ternaire, sont comparables. C'est pourquoi les transcriptions du chant tripolitain diffèrent d'un musicien à l'autre. Autrement dit, la succession rythmique ne précise pas la périodicité et la perception de la mesure dans la chanson tripolitaine qui consiste en une suite continue d'éléments simples binaire ou ternaire ayant un rapport entre eux dans une mesure unique. En d'autres termes, les instruments à percussion et les instruments mélodiques s'apparient pour produire une chanson dans sa forme définitive. Nous donnons l'exemple suivant :

Formule rythmique 14 : ostinato à base de *maqsūm*

Le cycle *maqsūm* répété accompagne ainsi la mélodie jusqu'à la fin de la chanson. On peut remarquer que les unités constitutives de la mélodie sont, à la base, structurées selon la formule rythmique *maqsūm*.

Dans la tradition musicale occidentale, le jeu au piano nécessite l'usage des deux mains. Tandis que la main droite exécute une mélodie ou un

enchaînement harmonique, la main gauche exécute l'accompagnement. De la même manière, l'interprétation d'une chanson tripolitaine consiste à exécuter la mélodie et son accompagnement rythmique.

TROISIEME PARTIE : FORMES TRADITIONNELLES ET ANALYSE
SEMIOTIQUE DE L'HYBRIDATION MUSICALE

La troisième partie de cette thèse a pour propos l'étude des formes compositionnelles musicales tripolitaines et surtout l'analyse de l'évolution acculturative de l'interprétation de ces compositions.

Chapitre V : LA STRUCTURE COMPOSITIONNELLE FORMELLE DES CHANSONS TRIPOLITAINES

Introduction

Dans ce chapitre, nous nous attacherons en priorité à relever le plan formel de la chanson tripolitaine, c'est-à-dire à identifier les différentes sections qui entrent dans sa composition. Il est naturellement souhaitable que cette tâche soit accomplie dès la fin de la première écoute dans la mesure où cela permet de développer une vision globale en l'occurrence de la chanson.

Dans son sens principal, la chanson tripolitaine désigne le plus important genre chanté de la musique libyenne à partir du XX^e siècle. La structure formelle du cycle est très souvent modelée sur celle de la chanson égyptienne, ce qui donne une succession de quatre éléments principaux : *muqaddima* (introduction), *Maṭla'* (refrain), *fāṣil* (ritournelle), *bayt* (couplet). Dans ce chapitre, nous tenterons de dégager la manière dont ces éléments se présentent et les principales façons par lesquelles ils peuvent être combinés.

V-1- Les éléments principaux

V-1-1- La *muqaddima* (introduction)

Avant tout, nous remontons à l'origine de cette forme et sa fonction. Au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, des éléments de la tradition musicale ottomane ont été adaptés par les musiciens arabes : (quelques structures modales, quelques cycles rythmiques et quelques ouvertures instrumentales)⁴¹⁷.

⁴¹⁷ABOU MRAD, op. cit., 2004, p. 193-194.

Prenons par exemple la *waṣla*, qui est la macroforme structurale de la *Nahḍa*⁴¹⁸ musicale et qui est basée sur trois phases dialectiques :

1. **Thèse ou phase des ouvertures**, s'agissant d'une ouverture instrumentale suivie d'une ouverture vocale :
 - a. Une ouverture instrumentale autochtone d'origine ottomane telle que le *bašraf*⁴¹⁹ ou le *samā'ī*⁴²⁰ et d'origine arabe telle que le *dūlāb*⁴²¹, un court prélude qui permet de résumer toute la phrase d'ouverture.
 - b. Une ouverture vocale consiste en un *muwašṣaḥ* ou en une succession restreinte de *muwašṣaḥ*.
2. **Antithèse ou phase des improvisations non-mesurées** : s'agissant d'une cantillation/*taqṣīm* non mesurée et improvisée en solo instrumental de *taqṣīm* ou en solo vocal de *yā līlī yā 'īnī* et/ou de *mawwāl* ou de *qaṣīda* mursala (cantillation non-mesurée d'un poème arabe classique)⁴²² ;

⁴¹⁸ « Le terme arabe *Nahḍa* (renaissance) désigne dans l'histoire de l'Orient arabe la période qui s'étend du règne de Muhammad 'Alī Pacha (1805-1848) aux années trente [...] (du XX^e siècle). La conjonction du génie de quelques musiciens, de l'ambition du khédivé Ismā'īl (1863-1879), et du lent enrichissement de la capitale, mena à la création d'une musique de cour, parfois appelée {école khédivale} (Moussali, 1991). Cette {école}, dominée par la figure mythique de 'Abduh al-Ḥāmūlī (1847-1901) tenta de procéder à une refonte des cultures musicales égyptiennes urbaine et rural, profane et sacrée, et des éléments empruntés aux Syriens, aux Turcs et aux Persans. ». Cf. LAGRANGE, op. cit., 1996, p. 69.

⁴¹⁹ « Le *bašraf* (du turc : *pešrev*) est une ouverture instrumentale organisée selon un plan immuable, semblable pour toutes les compositions de ce genre, et roulant sur les périodes d'un rythme relativement long et d'une accentuation artistiquement combinée. Ces compositions constituent généralement un exposé des principaux motifs susceptibles d'être tirés du mode sur lequel elles sont construites. ». Cf. D'ERLANGER, op. cit., 1959, p. 181.

⁴²⁰ « Le *samā'ī* (pl. *samā'iyāt*) est, comme le *bašraf*, une ouverture instrumentale. Son allure est cependant plus légère et on l'exécute avec plus de brio. Construit selon un plan immuable, le même pour toutes les compositions de ce genre et assez semblable à celui des *bašārif* (pl. de *bašraf*) le *samā'ī* se compose de quatre ou cinq parties. Les trois ou quatre premières parties ou *ḥānah* sont construites sur un rythme de 5/4 ou 10/8, le même pour la plupart des compositions de ce genre appelé *samā'ī thaqīl*. La dernière partie roule sur un rythme à mesures ternaires, soit un 3/3, un 6/8 ou un 3/8 appelé *dārij samā'ī*, ou encore un 8/4 ou un 12/8 appelé *sanguin samā'ī*. ». Cf. ibid., p. 182-183.

⁴²¹ « Le *dūlāb* (du persan = roue) est un court prélude instrumental, une sorte de ritournelle qui précède les morceaux de chant lorsqu'ils ne prennent pas place dans une *suite* (*waṣlah*, *nawbah*), autrement dit quand ils ne font pas partie d'un programme de concert ordonné et comportant des ouvertures instrumentales. [...] . Le *dūlāb* se compose généralement d'une courte phrase mélodique qui se répète souvent deux fois et que l'on fait suivre d'autres phrases d'un caractère différent, le tout se répétant une ou deux fois, d'où le nom de *dūlāb* (= roue) attribué à ce genre de prélude. ». Cf. ibid., p. 180-181.

⁴²² ABOU MRAD, op. cit., 2004, p. 193-194.

3. **Synthèse ou phase des responsoriaux improvisatifs**, à base de *dawr* et de *qaṣīda ‘alā l-waḥda*.

Au cours du XX^e siècle une nouvelle forme de *muqaddimaa* apparue. Il s'agit de séquences de sources hétérogènes inhérentes à un développement exogène adapté par les musiciens égyptiens, libanais et syriens dès la fin de la Grande Guerre.

Cela consiste à apparier les traditions musicales arabes à la notion de modernité teintée d'occidentalisme.

Dans le cadre de la composition, la forme est basée à la réduction d'une mélodie traditionnelle au tempérament égal d'un synthétiseur, à une grille d'accords conforme aux traités d'harmonie et à un rythme binaire constituant un fait de modernité allochtone. C'est la musique de variété ;

- a. Une ouverture instrumentale consiste à un prélude lent caractérisé par le jeu des instruments occidentaux.
- b. Une ouverture instrumentale consiste à un prélude rapide dans le style de danse.

D'une façon générale, nous pouvons définir la *muqaddima* comme étant une forme qui établit les bases et l'atmosphère de la chanson tripolitaine. Elle comprend trois composantes : improvisation instrumentale/vocale, reprise en écho, ouverture instrumentale.

1/ La première *muqaddima*, considérée comme la plus ancienne apparue au sein de la chanson libyenne, consiste en une improvisation instrumentale non mesurée, appelée *taqsīm*, qui est interprétée par un '*udiste* selon la modalité de la chanson. Ce type de séquences instrumentales improvisées a une double fonctionnalité : « d'une part, un genre musical quasi indépendant, introductif et conclusif, qui trouve sa place entre les compositions instrumentales et la première intervention du chanteur, puis comme respiration entre les pièces

vocale ; d'autre part, une forme d'accompagnement instrumental, qui s'insère au cœur de la performance du vocaliste, glosant son discours ou l'aidant à rebondir.⁴²³».

À ce propos, Abou Mrad assimile le *taqsīm* à « la cantillation instrumentale d'une prose virtuelle, implicite, imprononcée »⁴²⁴.

Au début du XXe siècle, par une hybridation homogène, ce prélude témoigne de l'influence du chant andalou pratiqué aux milieux confrériques soufis de Libye. À l'instar des traditions musicales du Proche-Orient, les *shaykhs* ont adaptée à la forme du *muwaššah* chanté et de la *qaṣīda* des textes religieux de louange du Prophète depuis le XVII^e siècle. Dans le même principe, ces échanges permettent d'appliquer certaines manières d'interprétation au chant tripolitein.

Nous prenons par exemple le *ma'lūf* libyen, nous observerons que toute *nūba* de *ma'lūf* débutait par une improvisation instrumentale. Cela est confirmé par la définition qu'a donnée Al-Sībā'ī⁴²⁵ sur le premier élément constitutif de la *nūbamūṣaddir* : « *Al-Istḥbār* est une improvisation instrumentale en solo non mesurée ressemblant au *taqsīm* interprété par le *ḡuiṭah*⁴²⁶ lorsque l'on présente la *nūba* dans la *zāwiya*, en particulier à Tripoli... ou elle serait interprétée par l'un des instruments de la musique arabe tels que le *'ūd* ou le *qānūn* dans la *nūba* de soirée qui est interprétée en dehors de la *zāwiya*. Il est nécessaire qu'*Al-Istḥbār* soit du même *maqām* débutant la *nūba*. ».

Ce que l'on peut retenir c'est que l'impromptu permet, d'abord, d'examiner l'accord des instruments du *taḥt*, ensuite d'assurer la modalité choisie pour le chant ou la mélodie qui va être exécuté par l'interprète soit le

⁴²³LAGRANGE, op. cit., 1996, p. 90-91.

⁴²⁴ABOU MRAD, op. cit., 2004, p. 187.

⁴²⁵AL-SĪBĀ'Ī, op. Cit., 2001, p. 40.

⁴²⁶ Terme dialectal donné par les tripolitains pour désigner l'instrument à vent de la musique populaire turque. Son nom original est le *Zurna*.

chanteur ou les chœurs. Cela est décrit au travers de travaux musicologiques effectués par Erlanger⁴²⁷ disant que « le terme *Isthbār* [...] signifie [action de] se renseigner ; ces sortes d'exercices permettent, en effet, à l'artiste de s'assurer de l'accord de l'instrument, comme aussi de faire un choix parmi les idées musicales que le hasard fait naître sous ses doigts. ».

En général, l'improvisation peut être instrumentale, vocale ou une alternance de deux formes. Souvent, elle est assez courte par rapport à la durée globale de la chanson. Elle est destinée principalement à l'échauffement et au repérage modal.

Il existe d'autres types de *muqaddima* suivie par un motif rythmique répété en deux mesures dans le même mode de la chanson. Il s'agit de l'ostinato mettant en exergue les pôles modaux sur les frappes du cycle. Autrement dit, il est justement interprété avant le refrain (*Maṭla'*) :



Exemple 19 : ostinato en *hijâzrē* dans la chanson « *'Arjūn fal mnīn fāh ḥiḍānī yā 'aynī* », composée par le chanteur libyen Salām Kadri



Exemple 20 : ostinato en *rāst fa* dans la chanson « *T'adebt fi ḥobk otal a'dhabi* », composée par le chanteur Sālīm Al-Goumbri

2/ La deuxième forme de *muqaddima* consiste en une exécution instrumentale de la mélodie chantée : mélodie unique répétée pour toute la composition : *muqaddima*, *maṭla'* et *bayt*. En d'autres termes, il s'agit d'une reprise en écho de type *tarjama* (traduction). Abou Mrad⁴²⁸.

⁴²⁷ D'ERLANGER, op. cit., 1959, p. 181-182.

⁴²⁸ ABOU MRAD, op. cit., 2004, p. 210.

Ce type de *muqaddima* se trouve dans les thèmes d'origine populaire. Nous donnons un exemple d'une chanson tripolitaine célèbre chantée par Mohamed Rašīd *Be't e-lmaḥaba* où la mélodie sert pour la *muqaddima*, le *maṭla'* et le *bayt*:



Exemple 21 : *Be't e-lmaḥaba*

Pourtant, il existe des chansons utilisant la mélodie du refrain (*maṭla'*) comme *muqaddima*. En fait, ce genre de *muqaddima* peut paraître comme une solution de facilité pour le compositeur.

3/ La troisième forme demuqaddima consiste en une composition instrumentale mesurée indépendante de la composition vocale de chanson. Il s'agit d'une ouverture instrumentale, à l'instar de celles de la *waṣla*. Or, la chanson moderne à partir des années 30 et 40 en Égypte était la synthèse des éléments de la *waṣla*. Elle a été transformée par *la simplification de la ligne mélodique de base en mettant à la portée d'imitation et de répétition du public*⁴²⁹.

Ce que nous pouvons retenir, c'est que l'ouverture instrumentale suivie d'une ouverture vocale (*maṭla'*) est une ritournelle qui diffère de toute la composition vocale comme dans la chanson tripolitaine *Allāh isāmḥek yaly 'aziz a'laya* chantée par Mohamed Al-Ka'bāzī :

⁴²⁹LAGRANGE, op. cit., 1996, p. 127.



Exemple 22 : *Allāh isāmḥek yaly 'aziz a'laya*

V-1-2- Le *Maṭla'* (refrain)

Le terme *Maṭla'* signifie, à l'origine, le début de la poésie : le 1^{er} vers. Dans le domaine de la musique, il est dérivé de mot *ṭala'* qui est en usage dans le *ma'lūf* libyen désignant la section de premier plan dans la *nūba* libyenne.

Les artistes qui ont intégré ce terme à la chanson tripolitaine sont membres de la confrérie pratiquant la musique soufie, le chant andalou et le répertoire profane égyptien traditionnel artistique comme le *muwaššah*, le *mawwāl*, le *dōr* et la *qaṣīda* et en lui adjoignant des chansons de carrures populaires comme la *ṭaqṭūqa* moderne.

Al-Sībā'ī définit le *ṭala'* de la suite libyenne de tradition andalouse –*nūba* de *ma'lūf* libyenne– comme l'un des six mouvements composant la forme globale de *nūba al-moṣḍdar* : 1) *al-istḥbār* (l'improvisation instrumentale), 2) *al-doḥoll* (l'entrée), 3) *al-ṭala'* (le saillant), 4) *al-markiz* (le centre), 5) *al-barawel* (le nom du rythme binaire assez rapide), 6) *al-ḥatim* (la fin). Il précise autrement dit que le *ṭāla'*, qui présente le troisième mouvement, est une mélodie chantée différente de celle de la *nūba*, comprenant un seul vers, se terminant par le retour à la mélodie principale de la *nūba*. De plus, cette section se répète

plusieurs fois dans les longues *nūba*-s. Quant au *doḥoll*, *dahlah* ou bien *maṭla'*, il s'agit du début de la mélodie principale de *nūba* composée de trois à quatre vers interprétés sur une seule mélodie répétée⁴³⁰.

Nous considérons le *maṭla'*, ou *maḍhab* selon le langage du Mašriq, comme une phrase musicale vocale accompagnée d'un texte et qui, au cours d'une chanson se trouve régulièrement répétée et coupée par des couplets de temps en temps variés.

Nous débiterons notre explication de cette forme par le retour à la définition de l'un des anciens auteurs décrivant la forme *waṣla*⁴³¹. Au début du XX^e siècle, Muhammad Kāmil Al-Khula'ī⁴³² décrit une version idéale de *waṣla* en particulier dans l'étape de l'interprétation de *dōr*⁴³³ : « *Les Egyptiens de nos jours sont entichés des adwar (...) Le chanteur et ses acolytes interprètent ensemble la première partie, que l'on nomme le maḍhab, puis le mutrib chante le dōr, ...* »

Quant à Lagrange, il signale qu'il est difficile de se prononcer formellement sur l'interprétation du *maḍhab* selon les enregistrements 78 réalisés entre 1905 et 1911⁴³⁴ par les artistes égyptiens tels qu'Ḥāmūlī et Manyalāwī. Il explique que « la fonction minimale des *maḍhabgeyya*⁴³⁵ dans le

⁴³⁰AL-SĪBĀ'Ī, op. cit., 2001, p. 41-42.

⁴³¹ La *waṣla* est une « suite librement agencée par les interprètes de pièces dans un même mode, admettant l'exploration des modes connexes, alternativement instrumentales et chantées, dans le contexte savant profane ou religieux » (LAGRANGE, op. cit., 1996, p. 162), une « succession de séquences instrumentales ou vocales se déroulant au sein d'un même mode *maqām*, et assumée par le *taḥt* ou ensemble de solistes chanteurs et instrumentistes. » (ABOU MRAD, op. cit., 2004, p. 186.).

⁴³² Muhammad AL-KHULA'Ī, *Kitāb al-mūsīqī al-sharqī* [Le livre du musicien oriental], Matba'at al-Tawfiq, Le Caire, 1904-1906, p.56. Cf. LAGRANGE, op. cit., 1994, p. 381.

⁴³³ Le *dōr* est une « forme musicale savante développée dans la seconde moitié du XIXe siècle, basée sur poème dialectal en deux parties. La première partie (*maḍhab*) est composée, la seconde (*dōr*) est semi-composée et sert de canevas pour l'inventivité de l'interprète. ».Ibid. p. 158-159.

⁴³⁴ABOU MRAD, op. cit., 2011, p. 53.

⁴³⁵ « Les choristes (entre un et quatre), dit *sannīda* (souteneurs), *maḍhabgeyya* (chanteurs de refrains), *betāna* (couverture) ou simplement *muraddidīn* (répétiteurs). Leur présence est facultative, mais leur aide précieuse : ils assistent le chanteur dans les phases est collective, lui donnent la réplique dans les échanges en question-réponse [...]. LAGRANGE, op. cit., 1994, p. 377-378.

madhab est d'assurer par tuilage la continuité de la ligne mélodique. Toute défaillance ou repos du soliste est couvet par le premier *madhabgî*, dont le timbre et le registre doivent être proches de ceux du maître : c'est le cas des paires Hāmūlī-Ahmad Hasanayn, ou Manyalâwī-°Alî °Abd al-Bārī. C'est singulièrement l'une des particularités d'un Yûsuf al-Manyalâwî de laisser le chœur des *madhabgeyya* tisser la trame du *madhab* tout en n'intervenant que dans les passages les plus complexes, et en amorçant une ornementation si riche qu'elle en devient à la limite de la variation.⁴³⁶ ». En outre, il définit le *madhab*, d'une part, comme étant la séquence qui présente l'un des éléments de base dans la forme *Dôr*, est la première partie, entièrement composée, d'autre part, celui qui présente l'un des éléments de base dans la forme *Ṭaqṭūqa*, est le refrain, par lequel s'ouvre la pièce⁴³⁷.

Il apparaît par conséquent que la caractéristique première du *maṭla'* ou *madhab* des chansons reste qu'il est effectivement musical. Dans ce sens, Abou Mrad parle des formes musicales populaires de la région pratiquées au Liban, Yémen et en Égypte « il s'agit d'une forme vocale à refrain-couplet, dans laquelle alternent deux modules musicaux [parfois identiques], revêtus d'un texte constant pour le module-refrain et d'un texte variable pour le module-couplet. [...] Les traditions musicales populaires du Proche-Orient arabe font grand cas de cette forme de chanson bimodulaire, communément désignée par *'uhzūja*, le refrain étant nommé *radda* ou *madhab*. Ce dernier vocale désigne notamment la première partie de la *ṭaqṭūqah* populaire citadine, connue dès le XIX^e siècle définit à l'instar de la *ṭaqṭūqa* égyptienne, [...]. Il s'agit d'une poésie dialectale, s'appuyant sur un cycle rythmique binaire et répondant à une structure formelle bimodulaire répétitive, faisant alterner –du point de vue verbal- refrain *madhab* et couplets *ağṣān* (sing. *ğuşn*). ».

⁴³⁶Ibid., p. 396.

⁴³⁷LAGRANGE, op. cit., 1996, p. 162.

Nous pouvons remarquer que la forme du *madhab* fait partie de deux formes musicales de la tradition musicale savante en Égypte. La première est celle du *dôr*, caractérisée par son exécution qui peut dépasser trente minutes ; la seconde est celle de la *taqtūqa*, considérée comme *une chanson légère à refrain interprétée par le taht et parfois par des chanteurs formés à l'école savante*⁴³⁸. Frédéric Lagrange parle à cet égard d'un développement exogène dans ce répertoire marqué par la présence de la musique européenne sur la scène du Caire vers les années vingt dont Béla Bartók parlera à la veille du Congrès de 1932. Cela confirme les changements de style musical qui ont conduit les artistes égyptiens à composer certaines formes musicales populaires d'une musique de variété en formation.

Quant à la tradition musicale libyenne, les chanteurs développent à la même époque la chanson tripolitaine qui a été constituée à l'instar de la *taqtūqa* égyptienne d'un refrain introductif ou *madhab* (*Maṭla'*) et de couplets *abyāt* généralement composés chacun de deux vers.

Le *Maṭla'*, ou *madhab* est une forme musicale comparable avec celle du refrain de la chanson traditionnelle occidentale. Cette forme présentant l'une des parties de compositions musicales de la chanson tripolitaine. Cela est la répétition d'un ou certains vers composés qui revient dans leur totalité à plusieurs reprises dans la chanson. D'une façon générale, les différents refrains d'une chanson possèdent non seulement les mêmes vers, mais aussi la même mélodie. Couramment, le *maṭla'* repose sur le premier vers des paroles et forme la première partie chantée de la composition. De plus, dans une chanson, les refrains alternent habituellement avec les différents *abyāt* (sing. *Bayt*). Pourtant, il existe deux types de *maṭla'* selon la composition de chanson. D'abord, le cas de la chanson d'origine musicale populaire où le thème est unique pour

⁴³⁸Ibid., p. 92 et 109.

l'introduction (*muqaddima*), le refrain (*maṭla'*) et les couplets (*abyāt*) exécuté par plusieurs reprises.

La chanson de Mohamed Rašīd *Be't e-lmaḥaba* : *muqaddima+maṭla'+bayt*.



Exemple 23 : *Be't e-lmaḥaba* : *muqaddima+maṭla'+bayt*

Ensuite, la chanson de plusieurs thèmes qui diffèrent entre le refrain et les couplets est la chanson de Mohamed Salīm *Ridy e-lyūm*.

mokadīma

matla'

bayt

Exemple 24 : *Ridy e-lyūm*

V-1-3- Le *bayt* (couplet)

Le terme *bayt*, dans le langage poétique classique, signifie le vers composé de deux hémistiches égaux, le premier nommé *ṣadr* (sein, le 1^{re} hémistiche) et le seconde nommé *'ajz* (cul, le second hémistiche), comportant une rime commune pour l'ensemble du poème.

Du point de vue des musiciens arabes, le *bayt* est un terme choisi pour définir les diverses parties dans les formes de la musique vocale. Selon D'Erlanger, « le *bayt* mélodique était, à l'origine du *ginā'*, strictement limité aux dimensions du *bayt* prosodique, composé de deux hémistiches plus au moins égaux, se terminant par une rime uniforme, et renfermant un sens complet.⁴³⁹ ». En ce qui concerne la forme *muwaššah*, D'Erlanger montre que cette forme « se compose de quatre à dix strophes appelées *bayt* [...] comportant chacune deux parties : 1/ le *dawr* [...], formé d'un nombre variable d'hémistiches ou de vers courts à rimes plates ou croisées mais variant avec chaque stance⁴⁴⁰ ».

Quant au terme ancien, le « *dôr* (*dawr*) semble d'abord signifier couplet. C'est dans ce sens que l'emploie Sihāb al-Dīn, qui nomme ainsi les strophes successives d'un *muwaššah*. Comme en ce qui concerne la *qasīda*, on constate un léger hiatus entre la dénomination musicologique et son correspondant littéraire : si le *dôr*-type de l'école khédivale est composé d'un *madḥab* à la mélodie fixée, et d'un *dôr* proprement dit, qui développe et amplifie la thématique musicale du *madḥab*.⁴⁴¹ ». Donc au sens large, le *dawr* est le couplet signifiant le *bayt*. À ce propos, Lagrange indique que le terme {*dawr*} est « ancien et fort courant dans la musicologie arabe classique, bien qu'il désigne au cours du XIX^e et du XX^e siècle un des couplets du *muwaššah*, ce même terme dialectalisé en {*dôr*} est essentiellement utilisé pour désigner un genre chanté qui ne prit sa forme canonique qu'au cours du XIX^e siècle.⁴⁴² ». Nous distinguons deux catégories terminologiques, d'une part, lorsque l'on désigne le *dôr* par la composition musicale de la forme chantée et pratiquée en particulier en Égypte, d'autre part, lorsque l'on désigne le *dawr* par l'un des couplets présentant une partie de la composition musicale de la forme chantée *muwaššah*.

⁴³⁹D'ERLANGER, op. cit., 1959, p. 160.

⁴⁴⁰Ibid., p. 164-165.

⁴⁴¹LAGRANGE, op. cit., 1994, p. 279.

⁴⁴²Ibid., p. 412.

Il marque trois vocables afin de décrire les phrases mélodiques chantées suivant le refrain ou *madhab* dans la forme la plus ancienne de *dôr* : couplet, *ḡuṣn* et *dawr*⁴⁴³.

Retenons donc que le concept de *bayt* a des différents termes dans l'usage mélodique des traditions musicales arabes en général.

D'une façon générale, le nombre de couplets dans une chanson est très variable et dépend en premier lieu de la longueur du texte. Ils se déroulent soit sur la même mélodie de refrain comme dans le cas des compositions d'origine populaire, soit sur une mélodie différente par rapport au choix du compositeur. Les deux exemples précédents illustrent la différence entre les deux cas. À ce propos, Lagrange décrit les chansons légères en Égypte pendant des années 20 en ces termes : « à la suite du refrain, le chanteur s'engage seul dans le couplet (*far'* ou *ghuṣn*), composé de deux à cinq vers et dont le dernier hémistiche s'insère dans le refrain. Musicalement, les couplets sont tous placés sur la même mélodie, qui se déroule sur deux à cinq phrases. Elles explorent le registre aigu du mode, ou en sortent momentanément, la dernière phrase servant de pont vers le refrain⁴⁴⁴ ». De la même manière les musiciens libyens produisent leurs chansons en appliquant la langue dialectale. La chanson tripolitaine '*alaṣ sahranînn ya 'yonî* composée et chantée par Abdellaṭîf Ḥawîl dans un seul thème pour toute la composition débutant par une courte *muqaddima*, un *maṭla'* (refrain) interprété par les choristes et un *bayt* (couplet) interprété par le chanteur soliste.

V-1-4- Le *fāṣil* (ritournelle)

L'origine du terme *fāṣil* correspond généralement à la même notion que *waṣla* ou macroforme à la base du format type des concerts des traditions artistiques

⁴⁴³Ibid., P. 412.

⁴⁴⁴LAGRANGE, op. cit., 1996, p. 112.

ottomane et arabes. Ce terme exprime « l'idée de séparation : les différentes parties d'une séance musicale constituent, en effet, des programmes indépendants, nettement séparés les uns des autres par des pauses plus au moins longues⁴⁴⁵. ». Quant à la forme de la chanson, il s'agit d'une partie purement instrumentale qui relie logiquement toute la composition d'une chanson. Les chansons tripolitaines comprennent deux types de *fāṣil*, que l'on distinguera respectivement par *fāṣil* d'ornementation et *fāṣil* de coordination.

1/ Le *fāṣil* d'ornementation est un groupe de notes écrites et destinées à embellir la mélodie chantée ou la mélodie instrumentale solo. Autrement dit, il fait partie intégrante d'une structure mélodique vocale, comme le *maṭla'* ou le *bayt*. Il est considéré comme un accessoire dans une structure formelle d'une chanson tripolitaine qui la rehausse et l'enjolive, mais pourrait être retranché sans porter atteinte au thème principal. Ce type du *fāṣil* consiste essentiellement à orner les espaces non chantés du *maṭla'* ou du *couplet*, entre autres réservés à la respiration du chanteur ou de l'instrumentiste solo. Il s'agit en fait de la *Lāzima* (pl. *Lawāzim*) qui a été défini par Lagrange comme une réplique instrumentale à une phrase mélodique chantée utilisant des clichés mélodiques⁴⁴⁶ : « Les instrumentistes répondent à chaque phrase chantée par une courte *lāzima*, qui revient obligatoirement sur la dernière note atteinte par la mélodie, lui donnant son nouveau plancher, ou plus rarement traduisent un parcours long et complexe, laissant un instant de repos à l'interprète »⁴⁴⁷.

La chanson de 'Abdellaṭīf Ḥawīl *El waffā yā rīdy* marque bien les *lawāzim* qui permettent au chanteur de respirer et de renforcer sa voix pour la suite (débutant par la croche de dernier temps de la deuxième mesure qui va jusqu'au deuxième temps de la troisième mesure, ensuite par le troisième temps

⁴⁴⁵D'ERLANGER, op. cit., 1959, p. 185-186.

⁴⁴⁶LAGRANGE, op. cit., 1996, p. 159.

⁴⁴⁷LAGRANGE, OP. cit., 1994, p. 390.

de la mesure 6 et en fin par la double croche du deuxième temps de la dernière mesure).



Exemple 25 : *El waffā yā ridy*

2/ Le *fāṣil* de coordination est une partie mélodique **instrumentale** qui sépare deux structures mélodiques vocales successives, comme le *maṭla'* et le *bayt*, ou deux *bayt* exécutés à la suite. Le rôle de ce type de *fāṣil* consiste à relier les parties vocales de la chanson les unes aux autres. De ce fait, le *fāṣil* de coordination apparaît au moins à deux reprises au sein d'une chanson tripolitaine. Depuis le début du siècle, le *fāṣil* de coordination apparaît sous plusieurs formes. À la fin des années 30, il se limite fréquemment à une exécution instrumentale de la mélodie du *maṭla'*, qu'il s'agisse de chansons empruntées au patrimoine populaire. Cela est comme le cas de la chanson *Hāym fik* interprétée par Salām Qadrī.



Exemple 26 : *Haym fik*

À partir des années 60, l'on peut déjà parler de l'existence d'une forme mélodiquement autonome de *fāṣil* de coordination, se présentant comme une phrase courte, indépendante de la mélodie du *maṭla'*. Cela apparaît, par exemple, dans la chanson *Bainātkom yāsākninelḥārah*, interprétée par Olyah

composée par Kāzm Nadīm. Cette chanson comporte quatre phrases mélodiques différentes.

V-2- La forme et la structure

Somme toute, la forme musicale de la chanson tripolitaine se distingue par quatre éléments principaux : la *muqaddima* (introduction), le *maṭla'* (refrain), le *bayt* (couplet) et le *fāṣil* de coordination (ritournelle). En ce sens, une même forme peut tout à fait, selon la composition envisagée ou selon le compositeur ou bien selon les usages de l'époque, adopter telle ou telle structure. Ces aspects structuraux associés à une forme de chanson tripolitaine doivent être considérés comme un simple canevas non ardu.

La chanson, en tant que forme caractéristique ancienne, est traditionnellement comme la succession de quatre éléments constitutifs, qui est composée sur un thème unique répété pour la *muqaddima*, le *maṭla'*, le *fāṣil* et le *bayt*. Or, il existe des chansons dont le cadre s'éloigne peu de ce plan idéal. Par exemple, la chanson *Bainātkom yā sāknin e-ḥārah*, composée par Kāzm Nadīm et interprétée par la chanteuse tunisienne 'Olyah, contient les quatre éléments constitutifs mais sur des thèmes différents⁴⁴⁸. Dans ce cas, les quatre éléments constitutifs doivent être pris en considération dans toute analyse de structure formelle d'une chanson, car chacun d'eux représente une entité. Cette entité se définit soit par la mélodie et le caractère vocal ou instrumental, soit par l'emplacement et le rôle dans la composition.

« *Les instrumentistes du taḥt formulent des incises ainsi que des reprises en écho de type tarjama* ⁴⁴⁹ »

De ce fait, une analyse de la structure formelle d'une chanson tripolitaine revient à définir la façon dont ces éléments sont utilisés par le compositeur, et le

⁴⁴⁸ AL-ḤAṢĀ'IRY, op. cit., 2010, p. 157-160.

⁴⁴⁹ ABOU MRAD, op. cit., 2004, p. 210.

rapport qui peut les relier, comme la présence éventuelle d'une mélodie conjointe.

V-2-1- Méthodologie d'indication des éléments formels

Afin d'analyser une chanson tripolitaine sur le plan de la structure formelle, nous proposons ici une méthode d'indication des éléments formels sur la transcription musicale des chansons, qui explique à la fois la nature de chaque élément, son endroit dans la chanson et son lien éventuel avec d'autres éléments sur le schéma mélodique.

Ainsi, nous désignerons la *muqaddima* par la lettre (*I*) qui traduit l'introduction, le *maṭla'* par la lettre (*R*) qui traduit le refrain, le *bayt* par la lettre (*C*) qui traduit le couplet et le *fāṣil* de coordination par la lettre (*Ri*) qui traduit la ritournelle. Des indications permettront de préciser chaque *bayt* ou *fāṣil* de coordination, comme (*C₁*) pour le premier *bayt* ou (*Ri₃*) pour le troisième *fāṣil* de coordination de chanson. S'il s'agit d'un thème similaire répété pour les quatre éléments, nous désignerons le premier thème répété par (*R₁=I*) – (*C₁=I*) – (*Ri₁=I*) ensuite, (*C₂=I*) – (*Ri₂=I*) etc.

V-2-2- Structure formelle modèle

Les éléments principaux : *muqaddima*, *maṭla'*, *fāṣil*, *bayt*, qui composent la chanson tripolitaine et qui en constituent pour ainsi dire la substance ne seraient qu'une matière d'agencement. Ils sont liés entre eux par des rapports déterminés qui lui donnent globalement une « forme » définie. Cette forme a une spécificité qui la caractérise. Cela consiste en une structure formelle modèle que nous respecterons par leur schéma structurel. Il existe deux structures formelles types de la chanson tripolitaine :

1/ La première est la chanson tripolitaine d'origine populaire qui présente le schéma structurel formel suivant : $(I) - (R=I) - (C_1=I) - (Ri_1=I) - (C_2=I) - (Ri_2=I) - (C_3=I) - (Ri_3=I) - (R=I)$

Ce schéma se compose d'une *muqaddima* (I), d'un *maṭla'* (R=I), d'un *bayt* (C1=I) et d'un *fāṣil* de coordination (Ri1=I) interprété par les musiciens du *taḥt* qui répond à ces énoncés par une reproduction instrumentale (*tarjama traduction*) du phrasé vocal, laquelle permet de souligner le caractère cantillatoire du chant⁴⁵⁰ etc. Il s'agit de la forme typique la plus utilisée dans le répertoire de la chanson tripolitaine. La chanson *Waijoba ba'idah* composée et chantée par Mohamed Moršāin se déroule selon cette structure.

2/ La deuxième est la chanson tripolitaine qui est empruntée de l'Égypte : *une synthèse des éléments de la waṣla khédiviale, des monologues et des taqtûqa-s nobles des années trente. Tous deux accepteront la simplification de la ligne mélodique de base, en mettant à la portée d'imitation et de répétition du public*⁴⁵¹. La structure formelle modèle de cette chanson tripolitaine distingue le schéma structurel formel suivant : $(I) - (R=I) - (Ri1=I) - (R=I) - (C1) - (Ri2=I) - (R=I) - (C1) - (Ri3=I) - (R=I)$.

Elle montre la succession : *muqaddima, maṭla', bayt, maṭla' et fāṣil* qui expose une nouvelle mélodie. Cet enchaînement est toujours variable selon le compositeur.

⁴⁵⁰Ibid., 2004, p. 209.

⁴⁵¹LAGRANGE, op. cit., 1996, p. 127.

Chapitre VI : DE LA CHANSON TRIPOLITAINE TRADITIONNELLE À LA CHANSON LIBYENNE MODERNISTE : UNE ETUDE SEMIOTIQUE

Introduction

Ce chapitre propose une étude sémiotique d'une production musicale hybride, fortement répandue en Libye au cours de la seconde moitié du xx^e siècle. *Al-ugniya a-t-tarābulusiyya* ou chanson tripolitaine à refrain est issue du vivier musical et poétique traditionnel citadin ancien de Tripoli. Ce répertoire s'est développé au cours des années 1930 à partir de plusieurs traditions locales et régionales. Ce genre vocal, interprété à l'origine par un chanteur soliste accompagné par un ensemble traditionnel minimaliste de type *taht*, subit des mutations modernistes acculturatives occidentalisantes à partir des années 1970, signant l'avènement de la chanson de variété tripolitaine moderne ou *ginā' hadīt*, laquelle se substitue à son antécédent traditionnel sur le plan de la diffusion populaire et influence fortement, en retour, l'interprétation des chansons dites traditionnelles. Cette recherche s'attache à mettre en exergue les traits sémiotiques distinctifs autochtones versus allochtones redondants permettant de dénoter le degré d'acculturation de versions différentes d'une même chanson.

VI-1- La chanson en tant qu'objet sémiotique musical

Pour cerner ce qu'est la *chanson*, on peut prendre comme point de départ la définition qu'en donne le *Petit Robert* : « pièce de vers, de ton populaire, généralement divisée en couplet et refrain, et qui se chante sur un air ». On y distingue en effet ces éléments constitutifs : une chanson est du texte (structuré en vers) et de la musique (une composante musicale) organisés en couplets et refrain, interprétés par une voix.

La difficulté qu'il y a à cerner l'ensemble des techniques propres à la chanson est largement partagée par les auteurs qui se sont intéressés à elle, et la plupart du temps, ces derniers s'en sortent par une délimitation rudimentaire de ces propriétés. Prenons pour exemple la chanson dans les traditions musicales du monde arabe. Christian Poché⁴⁵² écrit à ce titre : « la fin de ce siècle voit la chanson (oughniya) prendre une place prépondérante, au point d'éclipser les autres domaines. Elle est de construction simple et fait alterner un couplet et un refrain. Elle utilise généralement une langue directe, proche du dialectal. Elle est chantée par un soliste auquel répond un chœur, mais elle peut également être interprétée par un soliste ».

Ce qui constitue la chanson, c'est une combinaison de critères formels : une construction simple couplet/refrain, un texte long ou concis et elle est chantée par une voix soliste. Cela permet de délimiter un ensemble d'objets musicaux spécifiques, d'où sont exclues des formes de musique purement instrumentales. À l'intérieur du vaste domaine ainsi constitué vont être distingués un certain nombre de genres de chansons.

Dans un texte qui a fait date, Roland Barthes a présenté en ces termes – dans le prolongement du projet de Ferdinand de Saussure – la spécificité de l'approche sémiologique : « Prospectivement, la sémiologie a... pour objet tout système de signes, quelle qu'en soit la substance, quelles qu'en soient les limites : les images, les gestes, les sons mélodiques, les objets, et les complexes de ces substances que l'on retrouve dans des rites, des protocoles ou des spectacles constituent sinon des “langages” du moins des systèmes de significations »⁴⁵³.

Pour Jean-Jacques Nattiez, la construction d'une sémiologie musicale est la condition impérative pour donner à la description les moyens d'une

⁴⁵² Christian, POCHE, *Musique du monde arabe*, Institut du Monde Arabe, Paris, 1994, p. 52.

⁴⁵³ Roland, BARTHES, « Présentation », *Communications* n°4, Paris : Seuil, 1964, p. 1.

« procédure explicite de vérification⁴⁵⁴ ». Il s'agit d'une véritable démarche analytique qui « s'impose en principe chaque fois que, s'agissant d'une langue inconnue, d'un mythe ou d'une musique exotiques, etc., le message est seul donné⁴⁵⁵ ».

Ces définitions sémiologiques nous amènent à considérer notre sujet de recherche, la chanson, comme un objet musical. Ce champ d'étude concerne, d'abord, la totalité des productions sociales (objets de consommations, modes, rituels, etc.), notamment celles qui sont véhiculées par les systèmes de communication de masse. Ensuite, il se réalise sur l'objet musical.

Cet objet musical *chanson*, en particulier, des traditions musicales du monde arabe « risque de se confondre avec la *qasîda* (qui, au Proche-Orient est interprétée uniquement par le soliste). C'est la raison pour laquelle, vers 1920, en Egypte, on a donné à ce type de nouvelle chanson la dénomination de *munulûj* (dérivé du français : monologue). Cependant, ce terme, qui a pris quelque extension en Syrie, ne s'est pas généralisé. C'est la chanson qui fournit la majeure partie de la musique de consommation courante et de variétés. De durée variable, la chanson peut être longue ou ne pas dépasser les quelques minutes.⁴⁵⁶ ».

VI-2- L'hybridation musicale en question

Le *Petit Larousse* définit le terme « hybride » comme un « croisement entre deux variétés, deux races d'une même espèce ou entre deux espèces différentes⁴⁵⁷ ». Cette procédure mène à la production d'une race, variété ou espèce « hybride ». De même que le précisent Le Petit Larousse ou encore le Dictionnaire étymologique de botanique de François Couplan, le mot

⁴⁵⁴ Jean-Jacques, NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'éditions, 1976, p. 14.

⁴⁵⁵ Nicolas, RUWET, *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972, p. 100.

⁴⁵⁶ POCHÉ, op. cit., 1994, p. 53.

⁴⁵⁷ *Le Petit Larousse*, Larousse, Paris, 1995, p. 523.

« hybride » vient du latin *hybrida*, qui signifie « de sang mêlé », « métis »⁴⁵⁸. Le concept de métissage subsiste aussi dans les acceptions linguistique et courante de l'« hybride » qui renvoie à un « composé d'éléments disparates », un « composite », telle l'« architecture hybride »⁴⁵⁹.

L'hybridation met des éléments différents dans une démarche, une interaction, qui aboutit à une construction renouvelante et signifiante. Autrement dit, l'hybridation est définie comme une « entité collective à parentés multiples, ..., une galaxie de formes, de thèmes, de types discursifs en réorganisation perpétuelle ..., de conquérir des nouveaux mondes de conceptions verbales »⁴⁶⁰.

La question de l'hybridation en musique a été abordée au chapitre I d'un point de vue théorique et historique. Ainsi la dialectique des processus d'hybridation musicale homogène versus hétérogène a-t-elle été étudiée en application au champ du renouvellement musical que l'Égypte a connu à la fin du XIX^e siècle.

C'est également le cas de la chanson tripolitaine de l'entre-deux-guerres, constituée par hybridation entre divers éléments musicaux traditionnels (1) locaux et régionaux, (2) religieux et (3) profanes.

1. Les données traditionnelles profanes locales sont :

- a. la poésie dialectale tripolitaine à thématique amoureuse ;
- b. les modules rythmiques autochtones et
- c. un répertoire formulaire mélodique associé à la poésie tripolitaine.

⁴⁵⁸ François, COUPLAN, *Dictionnaire étymologique de botanique : comprendre facilement tous les noms scientifiques*, Delachaux & Niestlé, Lausanne & Paris, 2000, p. 107.

⁴⁵⁹ *Le Petit Larousse*, op. cit., 1995, p. 523.

⁴⁶⁰ Lauric, CUIILLARD, « La dynamique de l'hybridité des genres. De quelques chimères dans la littérature fantastique », in *Les Cahiers du Gerf 7 : L'hybride*, Groupe d'études et de recherches sur le Fantastique (GERF), Presses de l'Université Stendhal-Grenoble 3, Grenoble, p. 61-71, 1997, p. 62. Guillaud cit : Jean-Marie SCHAEFFER, « Genres littéraires », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1997, p. 339.

2. Les éléments musicaux religieux régionaux relèvent de la tradition soufie véhiculée par la confrérie Qādiriyya et sa *zāwiya* tripolitaine, très active à la fin du règne ottoman, notamment par les grands cheikhs Bašīr al-Ḥōnī, ‘Abde-s-Salām a-z-Znānī, Bin Ḥamādī et al-‘Amīn al-‘Ālim, et leur importante pratique de *l’inšād*, chant parareligieux jubilatoire (adressé à Dieu), *ibtihāl*, ou laudatif (adressé au Prophète), *madīh*, prenant les formes du *dīkr* (cérémonie invocatoire des noms de Dieu), du *tawšīh* responsorial et de la *qaṣīda*⁴⁶¹.
3. Les éléments musicaux profanes régionaux relèvent de deux grandes traditions qui bipolarisent la Libye :
 - a. le *ma’lūf*, l’une des traditions citadines maghrébines rattachées (tout au moins) symboliquement à l’Andalousie et cultivée depuis le Moyen-Âge, notamment, à Tripoli, et
 - b. la tradition artistique du *Mašriq*, incrustée en Libye à la fin du règne ottoman, grâce à la diffusion des enregistrements 78 tours, à la radio, au cinéma chantant⁴⁶² et aux visites des chanteurs égyptiens⁴⁶³.

Une partie des chantres issus de la *zāwiya* avaient au départ une connaissance du *ma’lūf*. Dans l’entre-deux-guerres ces mêmes chantres se sont imprégnés de la tradition de la *Nahḍa* arabe et ont établi pour les accompagner des ensembles de type *taḥt* et se sont mis à interpréter le répertoire profane égyptien traditionnel artistique, comme le *muwaššah*, le *mawwāl*, le *dōr* et la *qaṣīda*, en lui adjoignant des chansons de carrures populaire, comme la *ṭaqtūqa*, ancienne et moderne, comme le *munulūj* (arabisation du terme « monologue »)⁴⁶⁴.

⁴⁶¹ ARAYBI, op. cit., 1981, p. 41.

⁴⁶² Ibid., 79.

⁴⁶³ AL-SĪBĀ’Ī, op. cit., 2003.

⁴⁶⁴ Coll. d’auteurs (comité des fêtes de la municipalité de Tripoli), op. cit., 1973.

Ce sont ces mêmes chanteurs qui développent à la même époque *la chanson tripolitaine*, constituée, à l'instar de la *ṭaqṭūqa* égyptienne, d'un refrain introductif ou *madḥab* et de couplets *abyāt* généralement composés chacun de deux vers. Composée à partir d'un poème amoureux dialectal⁴⁶⁵, cette forme de chanson strophique s'élabore en métissant les modules rythmiques et les profils formulaires locaux avec le système modal du *Mašriq*.

Quant à l'hybridation hétérogène, elle concerne des systèmes autochtones et allochtones fortement différenciés.

C'est le cas de nombreux métissages réalisés au cours du XX^e siècle entre les traditions musicales arabes de texture monodique et de système mélodique modal, d'une part, et, d'autre part, diverses musiques occidentales (musique savante et musiques populaires) d'essence harmonique tonale.

Ces métissages relèvent, en un premier temps, tantôt d'une perspective exotique orientalisante, s'agissant d'une autochtonie centrée sur l'Occident, telle que la décrit sémiotiquement Jean-Pierre Bartoli⁴⁶⁶, soit de sa symétrie exotique occidentaliste, s'agissant d'une autochtonie centrée sur l'Orient, telle que la décrit également sémiotiquement Nidaa Abou Mrad⁴⁶⁷.

Dans les deux cas, les systèmes en proie au métissage sont opposés au regard de la texture et du système mélodique, souvent également du point de vue du système temporel métrique et rythmique⁴⁶⁸. Cependant, la démarche exotique initiale maintient ces hybridations au niveau de l'allusion signifiée, tandis que la

⁴⁶⁵ La forme poétique emploie le système dénommé *Būrjīla* (signifiant unijambiste), en vertu duquel la première moitié du premier hémistiche du vers du *madḥab*-refrain est récité à la fin de celui-ci, usage respecté par le compositeur de chanson tripolitaine.

⁴⁶⁶ BARTOLI, op. cit., 2000, p. 61-72.

⁴⁶⁷ Nidaa, ABOU MRAD, « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale », *Musurgia XVIII/1*, ESKA, Paris, 2010, p. 5-15.

⁴⁶⁸ C'est en ce sens qu'il faut comprendre ce questionnement de Nicolas RUWET : « la fonction de la duplication ne consisterait-elle pas à établir une équivalence formelle entre des éléments hétérogènes du point de vue de leur matière ? » Nicolas RUWET, « Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy », *Revue belge de Musicologie*, 15, 1962, p. 57-70 et *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972.

démarche moderniste systématique observée chez les compositeurs arabes ramène les métissages au niveau systémique signifiant⁴⁶⁹.

Dès les années 1920, l'Égypte connaît une poussée du courant exotique allusif et de ses réalisations acculturatives musicales, donnant lieu à la chanson de variété égyptienne. Celle-ci connaît, à partir des années 1950, des démarches acculturatives plus systématiques⁴⁷⁰.

Ces mutations n'atteignent vraiment la Libye qu'aux lendemains du coup d'état de 1969. Elles consistent, d'abord, en l'introduction de textes et de rythmes à connotation révolutionnaire, ensuite, en l'usage d'instruments électriques et acoustiques occidentaux et de systèmes mélodiques et rythmiques acculturés, signant l'avènement de la chanson de variété tripolitaine moderne ou *ḡinā' ḥadīṭ*, laquelle se substitue à son antécédent traditionnel sur le plan de la diffusion populaire et influence fortement, en retour, l'interprétation des chansons dites traditionnelles.

VI-3- L'isotopie sémantique en tant qu'indicateur d'hybridation musicale

Procédant d'hybridations tantôt homogènes et tantôt hétérogènes, les énoncés musicaux s'inscrivant dans les phases successives de la chanson tripolitaine suscitent une double interrogation quant à la signification de l'entrecroisement des éléments musicaux auquel ils donnent lieu et à la cohérence du propos.

La notion d'isotopie sémantique ou isosémie, forgée par Algirdas-Julien Greimas (1917-1992) dans le cadre de la linguistique structurale⁴⁷¹, fournit un biais méthodologique utile à cet égard. Le concept d'isotopie s'étendra à d'autres éléments de l'énoncé.

⁴⁶⁹ABOU MRAD, op. cit., 2010, p. 13-14.

⁴⁷⁰LAGRANGE, op. cit., 1996.

⁴⁷¹Ibid., p. 9.

Cela nous amène à la définition de Grimas et Courtés : « De caractère opératoire, le concept d'isotopie a désigné d'abord l'itérativité, le long d'une chaîne syntagmatique, de classèmes qui assurent au discours-énoncé son homogénéité ⁴⁷² ».

Jugeons en, Greimas : « Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de *catégories sémantiques* qui rend possible la lecture uniforme du discours, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique ⁴⁷³ ».

À ce propos, George Moulinié écrit : « On admettra d'appeler isotopie tout réseau sémantique marqué par des redondances sémiques dans un texte » ⁴⁷⁴. Pourtant, celles que donnent François Rastier, Michel Arrivé ou Catherine Kerbrat-Orecchioni sont beaucoup plus extensives. Pour Rastier : « On appelle isotopie toute itération d'une unité linguistique ⁴⁷⁵ ». Selon Arrivé : « L'isotopie est constituée par la redondance d'unités linguistiques, manifestes ou non, du plan de l'expression ou du plan du contenu ⁴⁷⁶ ». Kerbrat-Orecchioni : « On appellera [séquence isotope], toute séquence discursive (fragment d'énoncé ou énoncé) pourvu d'une certaine cohérence syntagmatique grâce à la récurrence d'unités d'expression et/ou de contenu ⁴⁷⁷ ».

Ainsi en va-t-il de la cohérence sémantique des œuvres relevant de l'exotisme orientaliste chez des compositeurs européens des XIX^e et XX^e

⁴⁷² Algirdas-Julien, GREMIAS et Joseph COURTES, *Sémiotique*, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, tome 2, 1986, p. 124.

⁴⁷³ GREIMAS, *Du sens. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris, 1970, p. 188, cité par Anne, HENAUULT, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 1993, p. 91, cité par Nidaa, ABOU MRAD, op. cit., 2010a, p. 9.

⁴⁷⁴ Georges, MOLINIE, *Éléments de stylistique française*, P.U.F, Paris, 1986, p.24.

⁴⁷⁵ François, RASTIER, « Systématique des isotopies », in Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, 1972, p. 82.

⁴⁷⁶ Michel, ARRIVE, « Pour une théorie des textes polyisotopiques », in *Langages*, sept, n° 31, 1973, p. 54.

⁴⁷⁷ Catherine, KERBRAT-ORECCHIONI, « Problématique de l'isotopie », in *Linguistique et sémiologie*, 1, 1976, p. 16.

siècles, que Jean-Pierre Bartoli⁴⁷⁸ rapporte à la récurrence et la conjonction d'un trait allochtone signifié par plus d'un élément musical (seconde augmentée, bourdon rythmique etc.).

Cette approche est extrapolée par Nidaa Abou Mrad⁴⁷⁹ à des « attitudes exotistes partant du Proche-Orient, lesquelles dénotent une aspiration à marquer la surface d'un énoncé autochtone d'un trait [exosème] évoquant un univers musical allochtone, sans forcément citer explicitement un contenu musical réellement exogène, mais en réalisant le dépaysement par l'entremise d'un matériau musical autochtone configuré à cet effet ». Cet auteur décrit en termes d'exotisme musical occidentalisant les disjonctions mélodiques en pulsation ternaire du violoniste syro-égyptien Sami Chawa (1889-1965) dans un prélude traditionnel, lesquelles sont perceptibles en vertu de l'approche isotopique comme des arpèges valsés évoquant d'une manière ludique une comptine française.



Exemple 27 : prélude exotiste du Mašriq à disjonctions et à pulsation ternaire, transcrit par Nidaa Abou Mrad selon l'interprétation de Sami Chawa



Exemple 28 : comptine enfantine française ayant probablement l'exemple précédent

De même Nidaa Abou Mrad emprunte la notion d'allotopie à la sémantique componentielle pour décrire les métissages systémiques moderniste.

⁴⁷⁸BARTOLI, op. cit., 2000, p. 61-72.

⁴⁷⁹Ibid., p. 10.

Cela nécessite en tout cas un rappel notionnel : « Un énoncé porteur d'une redondance qui assure l'homogénéité de son sens est dit isotope (le mot *isotopie* désignant cette homogénéité). Un énoncé violant cette loi d'homogénéité est allotope (on parle alors d'*allotopie*). Ainsi, un énoncé linguistique comme "je bois de l'eau" est isotope, alors que "Je bois du béton" est allotope » (Klinkenberg, 1996, p. 118).

Ainsi François Rastier (2001) complète-t-il le système d'Algirdas-Julien Greimas dans le sens d'une sémantique différentielle appliquée aux textes, en dressant une typologie des sèmes et en dégagant isotopies (réurrence de sèmes) et molécules sémiques (groupements de sèmes).

C'est dans ce sens que Nidaa Abou Mrad introduit la notion d'allotopie⁴⁸⁰ musicale, consistant en « des métissages systémiques et syntaxiques volontaristes conduisant à l'invasion du plan du signifiant par des agencements allochtones univoques [...] Il s'agit de fait de l'intrusion de molécules sémiques allochtones porteuses de groupes d'exosèmes (ou exosémèmes) sur un territoire énonciatif originellement composé de molécules sémiques autochtones, réalité que l'on pourrait résumer par un état de conjonction oppositive de molécules exosémiques et de molécules endosémiques »⁴⁸¹.

C'est précisément cette procédure que la présente recherche entend appliquer à un échantillon de chanson tripolitaine.

⁴⁸⁰ « Un énoncé porteur d'une redondance qui assure l'homogénéité de son sens est dit isotope (le mot *isotopie* désignant cette homogénéité). Un énoncé violant cette loi d'homogénéité est allotope (on parle alors d'*allotopie*). Ainsi, un énoncé linguistique comme "je bois de l'eau" est isotope, alors que "Je bois du béton" est allotope » (Klinkenberg, 1996, p. 118). « Il s'agit de fait de l'intrusion de molécules sémiques allochtones porteuses de groupes d'exosèmes (ou exosémèmes) sur un territoire énonciatif originellement composé de molécules sémiques autochtones, réalité que l'on pourrait résumer par un état de conjonction oppositive de molécules exosémiques et de molécules endosémiques » (ABOU MRAD, 2010, p. 14). François Rastier (2001) complète le système d'Algirdas-Julien GREIMAS dans le sens d'une sémantique différentielle appliquée aux textes, en dressant une typologie des sèmes et en dégagant isotopies (réurrence de sèmes) et molécules sémiques (groupements de sèmes).

⁴⁸¹ ABOU MRAD, op. cit., 2010, p. 13-14.

VI-4- Mélodies modales originaires présentant des polysémies musicales

Des connotations polysémiques présentent des caractéristiques de certaines structures modales à ossature chromatique {m a m} (combinant seconde mineure, seconde augmentée, seconde mineure) et à ossature diatonique tendue {M M m} (combinant seconde majeure, seconde majeure, seconde mineure) ou {M m M} (seconde majeure, seconde mineure, seconde majeure) de diverses chansons tripolitaines. Cependant, cela peut figurer comme le cas de l'intervalle mélodique dans le système tonal de la tradition musicale occidentale. C'est la composition de l'ensemble des unités minimales de signifiant de sèmes allochtones communs dont l'assimilation permet de lever les ambiguïtés et de connoter ici l'exotisme musical⁴⁸².

VI-4-1- Polysémie musicale d'ordre systémique mélodique structural

Ainsi l'exemple 29 présente-t-il une mélodie modale mitigée entre tonalité de Sol mineur et modalité Ḥijāz, tandis que la polysémie modale de l'exemple 30 concerne le mode 'ajam et la tonalité de Fa majeur.



Exemple 29 : Mélodie modale mitigée entre tonalité de Sol mineur et modalité Ḥijāz (*Allāh ʾ-sāmḥek yaʾlī ʾaziz ʾahy*) : chanson tripolitaine composée et chantée par Mohamed Al-Kaʾbāzī

⁴⁸²Ibid., p. 9.



Exemple 30 : Mélodie modale mitigée entre tonalité de Fa majeur et modalité de ‘*Adjam(E-sūwaqī)* :
chanson tripolitaine, chantée par Salām Kadri

Il en est de même pour l’exemple 31 qui mitige le mode *Nahāwand* et la tonalité de Ré mineur.



Exemple 31 : Mélodie modale mitigée entre tonalité de Ré mineur et modalité de *Nahāwand* (‘*Arjūn fal mnīn fāḥ ḥiḍānī yā ‘aynī*’ chantée par Salām Kadri)

VI-4-2- Polysémie musicale d’ordre mélodique formulaire

La mélodie de l’exemple 32 qui est en mode *Rāst* est truffée de mouvements mélodiques disjoints. La redondance excessive de ces sauts de tierces et de quarts est isotopique et confirme le caractère exotique de l’allusion en termes d’arpèges en direction du système tonal occidental qui semble se dessiner en arrière-plan de cet énoncé musical.



Exemple 32 : mélodie en mode *Rāst* truffée de mouvements mélodiques disjoints (*Al-fūṣṣah*, chanson tripolitaine composée par Ali Al-Ḥdād et interprétée par Ahmed Fū'ād)

VI-4-3- Isotopie endosémique

En revanche les exemples 33 et 34 relèvent d'une isotopie sémantique en faveur de l'autochtonie, étant donné que la structuration rythmique par son alliance à une modalité endogène confirme l'appartenance au territoire culturel libyen.



Exemple 33 : isotopie endosémique d'un ostinato rythmique confirmant le mode *Bayyātī* d'ossature zalzalienne

A. Une ossature chromatique *Ḥijāz* affirmée par un *ostinato*



Exemple 34 : isotopie endosémique d'un ostinato rythmique confirmant le mode *Ḥijāz* d'ossature chromatique

VI-5- Problématique de l'interprétation musicale

Pour Ellen Moysanet du point de vue de la phénoménologie, « l'interprétation musicale est une chaîne de transmission et de transformation de l'idée musicale allant du compositeur au public en passant par l'interprète⁴⁸³ ».

⁴⁸³ Ellen, MOYSANET, « L'interprétation comme traduction, candidature Europhilosophie », in Phénoménologie du chant, 2011, 2013, www.ellenmoysanet.fr/linterpretation-comme-traduction-candidature-europhilosophie-2011-2013.

Dans un premier temps, nous distinguerons par l'interprétation de la chanson tripolitaine, d'une part l'interprétation qui consiste en une convention orale d'une tradition musicale voisine afin de la réinterpréter ou d'une composition locale non transcrite en partition, d'autre part, l'interprétation qui consiste à déchiffrer la partition pour la révéler en sons réels. Ensuite, nous tenterons de cerner les formations orchestrales destinées à exécuter cette musique.

VI-5-1- L'oralité face à la notation

À son origine, la chanson tripolitaine est de tradition strictement orale. Le musicien jouait en même temps le rôle de l'interprète, de l'improvisateur et du compositeur. La musique était essentiellement orale et anonyme.

La partition n'apparaît qu'après l'arrivée du musicologue français Antonin Laffage⁴⁸⁴ qui a transcrit la musique militaire turque à Tripoli. Pourtant, le sujet de la transcription musicale sur partition était limité et réservé à la troupe de musique militaire turque.

L'interprétation de la musique non transcrite est représentée par la réinterprétation du chant célèbre égyptien apparu au début des années 30. Al-'Ārif Al-Jamal raconte que lui-même voyageait en Egypte pour apprendre un nombre de *mawāwīl* (pluriel de *mawwāl*), d'*adwār* et de *muwaššahāt* afin de les représenter dans ses concerts avec sa troupe⁴⁸⁵. Autrement dit, la composition d'une chanson locale était, au début, la reproduction de la mélodie du chant égyptien en appliquant des paroles de dialecte tripolite. L'interprétation commençait par un *mawwāl* (improvisation vocale) ensuite le chant. Avant la mise en scène, le compositeur fait apprendre, le chanteur ou l'interprète, la mélodie ainsi les paroles de chanson de bouche à l'oreille. La notion de

⁴⁸⁴LAFFAGE, op. cit., 1906, p. 34.

⁴⁸⁵AL-SĪBĀ'Ī, op. cit., 2010, p. 70-72.

l'interprétation, distincte d'une improvisation ou d'une exécution, n'existait probablement pas au sens actuel.

Le chant à Tripoli est fondé, depuis le début des années 60, sur le principe de la composition écrite fixée sur une partition, laquelle constitue un texte que l'interprète doit lire, mais aussi faire parler.

Mohamed Moršāin⁴⁸⁶, dans son livre *al-mūssīqā qawā'id wātūrāt*, a transcrit 47 chansons tripolitaines dont certaines entre-elles étaient à l'origine des mélodies choisies pendant sa mission à Mourzouk et à Joufrah⁴⁸⁷ qui ont été modifiées ensuite réinterprétées par les chanteurs du chant tripoliteain comme Salām Qadrī, Abdellaṭīf Ḥawīl, Mohamed Rašīd et Mohamed Moršāin lui-même.

Par ailleurs, il a transcrit des mélodies et des paroles de douze *nūbāt* (sing. *nūba*) de *Ma'lūf* libyen, ainsi, 34 *iqā'* (formule rythmique) qui les ont intégrées dans le chant tripoliteain lorsqu'il était le directeur de la section de musique à la Radio libyenne à l'époque⁴⁸⁸. Le fait est que la plupart des compositeurs n'ont pas appris la musique dans une institution académique, mais avaient un talent artistique. Pourtant, leurs productions trouvaient rapidement une existence à travers la transcription musicale. En un mot, le jour de l'achèvement de sa composition avant l'interprétation finale, pendant la répétition avec l'orchestre, le compositeur assiste à la répétition avec le chef d'orchestre et les interprètes qui participent à l'accomplissement de cette composition, afin de composer la *muqaddima* (introduction instrumentale) et les *fawāsil* (pluriel de *fāsil* signifiant réplique instrumentale) ou les *lawāzim* (pluriel de *lāzima*).

En outre, les interprètes participent également à donner leurs avis concernant le classement des parties principales de la chanson : *muqaddima*,

⁴⁸⁶MORSAIN, op. cit., 1963, p. 72-85 et 99-140.

⁴⁸⁷ Mourzouk et Joufrah sont deux villes situées dans le Sud du pays dans la région de Fezzan.

⁴⁸⁸ Abdallah, AL-SĪBA'Ī, *Kalām fi al-musiqā* (paroles dans la musique), Dār al-kitāb al wataniyah, Benghazi, 2008, p.127-128.

matla', *bayt* et sur l'interprétation *solo* ou *tutti* etc. D'ailleurs, l'auteur de cette thèse était membre de cet orchestre et lui-même a vécu cette expérience.

Par ailleurs, l'interprétation d'une chanson tripolitaine s'appuie désormais sur la notation musicale occidentale. Le texte musical est intégralement écrit en clé de *Sol*, et ne tient donc pas compte des différents registres qui composent l'orchestre. Sauf dans très rare exceptions, tous les instrumentistes utilisent la même partition. Chaque phrase ou partie réservée à un instrument ou à un groupe d'instruments précis est un instrument ou a un nom de l'instrument correspondant.

Autrement dit, la partition n'était seulement qu'un moyen pour accélérer le travail de l'interprète dans l'orchestre. Quant à l'interprétation expressive qui produit un effet sur l'auditeur, le rôle de la partition visée est fini dès que les interprètes apprennent la composition par cœur, et, la répétition continue, parfois à plusieurs jours afin de maîtriser cette chanson. Or, l'interprétation désigne non seulement l'exécution de la partition, mais aussi l'expression dont les interprètes revêtent cette exécution par une série d'actes et de décisions qui, en principe, n'ont pas été déterminés par le compositeur.

VI-5-2- La tradition en tant qu'herméneutique

Une relation complexe à la fois synergique et dialectique est tissée entre les notions de tradition et de patrimoine en contexte musical.

Pour Nidaa Abou Mrad et Bouchra Béchéalany, « ces notions sont confondues lorsque la tradition est envisagée en tant que véhicule reproductif d'un corpus d'énoncés. L'affinement de cette lecture permet cependant de distinguer deux acceptions de la tradition : (1) tradition coutumière, artisanale,

réitérative, répliquative, mimétique ou répétitive versus (2) tradition sapientielle, artistique, initiatique, herméneutique, créative ou haute tradition »⁴⁸⁹.

L'acception herméneutique de la haute tradition est abondamment étudiée par Jean During dans son célèbre ouvrage *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition en Orient musical*⁴⁹⁰, 1994, p. 33 et 63-64). Aussi et tandis qu'une tradition répliquative opère par clonage du corpus transmis, celui-ci sert-il de modèle à son propre renouvellement (endogène) au sein d'une haute tradition. « Cette acception dialectique, ontologique et créative de la tradition se conçoit en rupture avec sa conception statique »⁴⁹¹.

Pour Jean Pépin, « La tradition ne se borne pas, en effet, à la conservation ni à la transmission des acquis antérieurs : elle intègre, au cours de l'histoire, des existants nouveaux en les adaptant à des existants anciens. Sa nature n'est pas seulement pédagogique ni purement idéologique : elle apparaît aussi comme dialectique et ontologique »⁴⁹²

La tradition, en effet et pour François Picard⁴⁹³, « transmet le devoir d'interpréter et de transmettre ». Elle se constitue en tant qu'herméneutique⁴⁹⁴ des modèles pour lesquels elle assume, en même temps, le rôle de vecteur. Le

⁴⁸⁹Nidaa, ABOU MRAD, et Bouchra, BECHEALANY, « La transmission musicale traditionnelle en contexte arabe oriental face à la partition et à l'archive sonore », *RTMMAM n° 4 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) »*, 2010, p. 25-42, p. 26.

⁴⁹⁰Jean, DURING, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier, 1994.

⁴⁹¹ « La tradition ne se borne pas, en effet, à la conservation ni à la transmission des acquis antérieurs : elle intègre, au cours de l'histoire, des existants nouveaux en les adaptant à des existants anciens. Sa nature n'est pas seulement pédagogique ni purement idéologique : elle apparaît aussi comme dialectique et ontologique » (Pépin, 2005).

⁴⁹² Jean, PEPIN, « Tradition », *Encyclopædia Universalis*, 2005, CD-Rom.

⁴⁹³François, Picard, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », *Approches herméneutiques de la musique*, Jacques Viret (éd.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 221-233, p. 231.

⁴⁹⁴ Le son, « symbole inachevé », est toujours un « indice » qui se donne à entendre mais reste à découvrir (Langer, 1954, p. 388). « Le son musical se distingue du son tout court par sa capacité à multiplier ces indices précisément. Il n'est, pour ainsi dire, jamais simple signal et tire son sens de l'attention (subjective) qu'on lui porte » (Lortat-Jacob, 2006)

recours à la tripartition sémiologique de Jean Molino (1975) permet selon Abou Mrad et Béchéalany d'affiner cette description :

1. « Au niveau neutre (immanent) : la tradition est approchée en tant que contenu, corpus, répertoire, et analysée dans ses structures immanentes ;
2. au niveau poïétique (production) : elle est envisagée en tant que paradigme transcendantal d'énonciation originale et/ou de reformulation, procédant, pour celle-ci, de la variation interprétative et, pour celle-là, de l'élaboration d'énoncés homogènes par rapport au répertoire canonique et s'y intégrant ;
3. au niveau esthétique (réception) : la tradition est envisagée en tant que transmission de maître à disciple d'un répertoire canonique et d'un savoir interpréter doté d'une compétence énonciative agréée et régulée ».

VI-5-3- Les instruments et les formations orchestrales

L'interprétation de la chanson tripolitaine n'est pas liée à un orchestre fixe. Les accompagnements instrumentaux du chant varient continuellement depuis des années 30.

La simple formalité, qui semble gérer l'interprétation d'une chanson, comporte l'existence d'un instrument mélodique et d'un instrument rythmique pour accompagner le chant. Dans certains cas, la présence d'un seul instrument mélodique ou rythmique peut satisfaire à l'accompagnement du chant. En outre, les accompagnements musicaux de chanson tripolitaine surgissent dans la plupart des cas sous la forme d'un groupe de deux types d'instruments de musique : instrument à cordes et instrument à percussion. Cela constitue une tradition magistrale depuis la fin du dix-neuvième siècle. Ainsi, la typologie ordinaire des instruments en cordes et en percussion ne permet pas de spécifier les orchestres de chanson tripolitaine. Le recours à un nouveau critère de typologie s'impose.

Le critère utilisé pour classer les ensembles de musique usités dans l'interprétation des chansons tripolitaines, repose sur une spécificité de l'échelle modale de la musique arabe caractérisée par la possibilité de chaque instrument d'interpréter les degrés indéterminés de cette échelle.

Cela permet de distinguer deux catégories d'ensemble musical, que l'on intitulera respectivement ensemble originaire et ensemble moderne. Bien que reposant sur un critère technique qui ne se rapporte qu'à l'instrument mélodique, cette classification semble être la seule valable pour une catégorisation logique des formations orchestrales utilisées dans la chanson tripolitaine.

(1) Chanter avec un ensemble musical originaire

Un ensemble musical originaire est minimaliste, de type *taht*, petite *firqa* ou petit orchestre.

Au début, l'interprétation de la chanson tripolitaine était réalisée par une voix et un accompagnement de quelques instruments du *taht* égyptien : un instrument mélodique et d'une autre en percussion. Dans cette manière de chanter le chanteur est en affinité avec les instrumentistes à l'unisson.

Il s'agit d'une pratique antérieure à la première décennie du XXe siècle : *ma'lūf taklīdi*, *adwar* et *muwaššahāt* égyptiens pratiqués dans les confréries à Tripoli.

Le chanteur est libre dans son interprétation, parfois invité à improviser et à sortir du parcours mélodique. En d'autres termes, le *'ūd* est un instrument mélodique qui permet de rendre, dans la limite de son ambitus, tous les degrés de toutes les échelles musicales. Dans un ensemble de musique de chanson tripolitaine, toute combinaison de ce type d'instruments reste possible et peut s'assembler à n'importe quelle combinaison d'instruments rythmiques. Toutefois, cette association, que l'on présentera dans cette partie, est plus fréquente que d'autres.

Le *taht* de Kāmel Al-Gādī⁴⁹⁵, hégémonique jusqu'à la fin des années 1930, se compose de cinq instrumentistes solistes, qui jouent des instruments suivants :

1-Le '*Ud* se distingue par une caisse bombée de résonance plus importante et cinq cordes : *Do*₃, *Sol*₂, *Ré*₂, *La*₁, *Sol*₁ (*Fa*₁ selon l'accordage souhaité), avec la possibilité d'ajouter une sixième corde grave accordée *Ré*₁ ou *Do*₁, pincées à l'aide d'un plectre. Dans sa version à cinq cordes, le '*ud* couvre plus de deux octaves (*Sol*₁-*Do*₄). Tandis que la version à six cordes permet d'étendre l'ambitus de l'instrument à trois octaves (*Do*₁-*Do*₄). Le '*ud* est un instrument de la musique savante, de variété est rarement utilisé en musique populaire rurale.

2-Le *Kamān* est le violon occidental adapté par l'accordature et le mode de jeu aux traditions musicales arabes et apparentées. Il est accordé *Ré*₄, *Sol*₃, *Ré*₃, *Sol*₂ au lieu de l'accordage de musique occidentale. Le *Kamān* constitue, depuis les années 1930, l'instrument le plus régulièrement utilisé dans l'interprétation des chansons tripolitaines.

3-Le *Qānūn* est la cithare orientale, utilisé à quelques reprises à partir des années 1930. Le *qānūn* est un instrument à cordes pincés, a la forme d'un trapèze avec une tessiture moyenne de trois octaves. Il est posé pendant le jeu sur une table, un trépied ou simplement sur les genoux de l'instrumentiste. L'instrumentiste attaque les cordes à l'aide de deux ongles en corne, fixés sur ses deux index par deux ongles en métal. Le *qānūn* constitue l'un des instruments piliers du *taht* de musique classique égypto-syriennes. Les premiers enregistrements de chansons tripolitaines avec *qānūn* ont été réalisés en 1935 à Rome en Italie par le *taht* de Kāmel Al-Gādī.

4-La *Darbouka* est, le tambour en calice couvert d'une peau de chèvre ou de poisson, un instrument de percussion répandu dans tout le monde arabe. Actuellement, il est souvent remplacé par un pot de métal et une membrane de

⁴⁹⁵ ARAYBI, op. cit., 1981, p. 60-62.

plastique ne nécessitant pas de chauffage pour tendre la peau. Elle constitue l'un des instruments à avoir toujours accompagné la chanson tripolitaine depuis son apparition.

5-Le *Riq* est un tambourin sur cadre doté de dix paires de cymbalettes métalliques. Le riq se joue tenu verticalement sur le côté gauche du corps et est frappé de la main droite selon une technique très complexe. Il est répandu dans tout le monde Arabe.

Il reste l'un des instruments les plus régulièrement utilisés dans le *taht* de chanson tripolitaine depuis l'apparition de ce genre musicale.

(2) Chanter avec un ensemble musical moderne

À l'instar de la chanson égyptienne il s'agit d'un orchestre hétérogène qui comprend des instruments pouvant donner une échelle de tierce neutre. De plus, en ce qui concerne la chanson longue, la *muqaddima* (introduction instrumentale avant le chant) est devenue un stade pour le compositeur introduisant des instruments de la musique occidentale en exposant des nouvelles techniques compositionnelles et en mélangeant les couleurs de la chanson *modales orientale/ tonales*.

Frédéric Lagrange précise que «'Abd al-Wahhāb, mais aussi BalīgḤamdī (mort en 1993), Muhammad al-Mawgī (1923-1995) et toujours Riyād al-Sunbātī tentaient de gagner la partie avant que la chanteuse ou ses épigones n'aient ouvert la bouche : les collages modaux se firent plus audacieux, des tentatives d'hétérophonie organisée (sans aller jusqu'à l'harmonie) se multiplient, de nouveaux instruments pénétrèrent l'orchestre : accordéon pouvant jouer intervalles arabes, orgue électrique, guitare électrique, cuivres. Cette musique tenait pourtant à conserver son arabité : les intervalles neutres étaient toujours utilisés, les modes turquisans si précisés dans les années trente furent délaissés, et les plagiat de musique occidentale se firent beaucoup plus discrets dans les

années soixante-dix qu'à l'âge des tangos et valse caïrotes des chansons de films »⁴⁹⁶.

Si les traditions musicales sont identitaires, donc liées à des cultures originales, les musiques métissées relèvent davantage d'identités croisées⁴⁹⁷. Cela apparaît dans les styles interculturels où l'on mélange les instruments, les mélodies et les rythmes. Dans le cas de la tradition musicale libyenne, la chanson tripolitaine est issue d'un métissage qui remonte au début des années 60 : il s'agit d'introduire des instruments occidentaux dans l'ensemble de la musique arabe.

Décrivons l'orchestre moderne par lequel on interprète la chanson tripolitaine. Il se compose d'un nombre de musiciens qui peut aller de cinq à trente environ. Il peut contenir :

1- Un *'ūd*. 2- Un *qānūn*.

3- Un *nāy* est une flûte de roseau sous forme d'un tube constitué de neuf segments de dimension égale, délimités par les nœuds du roseau. Cet instrument comprend sept trous (dont un sur le dessous). Sa caractéristique principale est l'absence d'embouchure, d'encoche et d'anche. Il couvre plus de deux octaves. On le joue en l'appuyant en oblique contre les lèvres, tout en soufflant par l'ouverture située dans son axe. Il est un instrument soliste.

4- Huit *kamānāt*⁴⁹⁸(violons).

5- Deux violoncelles (accordés à la manière occidentale).

6- Une contrebasse (accordée à la manière occidentale).

7- Une clarinette *Si* bémol.

8- Un saxophone alto.

⁴⁹⁶LAGRANGE, op. cit., 1996, p. 135.

⁴⁹⁷ Yves, BERNARD, *Guide des musiques du monde*, Les éditions de la courte échelle, Montréal, 1994, p. 17.

⁴⁹⁸ Pluriel de *kamān* violon accordé à la manière orientale.

- 9- Un orgue.
- 10- Une guitare électrique.
- 11- Une guitare basse.
- 12- Un Piano (interprétation limitée 3 ou 4 chanson).
- 13- Une *darbouka*.
- 14- Un *riq*.
- 15- Un *daff* est un instrument de percussion qui ressemble au riq mais sans cymbalettes.
- 16- Un nombre de choristes (femmes et hommes).
- 17- Le chanteur.

Ce type d'orchestre est fortement inspiré par celui qui est apparu en Égypte vers la fin des 1960 sous le nom de *Firkat al musīka al-'arabiyya* (l'orchestre de musique arabe) qui est devenu *le prototype le plus répandu d'un grand ensemble arabe*⁴⁹⁹.

À propos de cela, Shéhérazade Qassim Hassan⁵⁰⁰ écrit que ce modèle égyptien « se multipliera avec des variantes dans l'espace urbain du monde arabe, pour jouer non seulement la musique arabe savante avec des ajouts modernistes, mais aussi, avec l'utilisation d'instruments comme l'orgue ou l'accordéon, la musique de variété ».

VI-5-4- Styles d'interprétation

L'étude des façons d'interpréter une chanson tripolitaine constitue le complément indispensable de la présentation des différents genres d'orchestre.

⁴⁹⁹ Salwa, EL SHAWAN, « Al-Musīka al'Arabīyya: A category of Urban Music in Cairo, Égypte, 1927-1977 », Colombia University, PhD thesis, 1979. Cité par Shéhérazade Qassim HASSAN, « Tradition et modernisme », *L'Homme*3, n°171-172, 2004, p. 363.

⁵⁰⁰ Ibid.

Cette étude permet de mettre en évidence deux façons d'interpréter la chanson tripolitaine, que nous appellerons respectivement (1) l'interprétation traditionnelle de type herméneutique et (2) l'interprétation moderniste fixiste.

(1) L'interprétation traditionnelle de type herméneutique

Dans ce type d'exécution, chaque membre du *taht* possède une liberté d'interprétation, qui lui permet de clairement actualiser/personnaliser l'énoncé musical jouée. Cela conduit à distinguer deux genres d'exécution spontanée. Il s'agit de l'exécution libre et l'exécution dirigée.

Nous désignons par exécution libre toute exécution d'une chanson, dans laquelle les instrumentistes s'appuient uniquement sur le chant solo et sur leur propre mémoire auditive pour interpréter la chanson. Dans ce type d'exécution, chaque instrumentiste modifie effectivement la mélodie chantée soit d'une manière consciente soit inconsciente, en agissant en même temps sur la durée et sur la construction mélodique de chaque phrase. Il accompagne et reprend à sa propre manière les thèmes chantés en solo, selon ses propres capacités auditives, son propre temps de réaction, sa propre capacité de mémorisation et enfin sa propre connaissance musicale, notamment technique. À ce sujet, Abou Mrad précise qu' « aucun instrument n'est doublé, car chaque musicien doit pouvoir improviser en toute autonomie ses propre variante du phrasé musical, et ce parallèlement aux versions proposées par des partenaires jouant d'instruments différents. La concomitance de l'énoncé de plusieurs variantes permet de constituer un tissu de phrasés hétérophonique fort apprécié dans cette tradition,...⁵⁰¹ ». De ce fait, la réalisation musicale se présente sous la forme de plusieurs improvisations mélangées. Elle est alors de caractère plutôt polyphonique, bien que cette sorte de polyphonie reste très particulière. La chanson *Himetaħ o wejdanah* de Mohamed Salīm donne une idée sur l'exécution libre.

⁵⁰¹ ABOU MRAD, op. cit., 2004, p. 204.

Nous désignons par exécution dirigée toute interprétation d'une chanson, dans laquelle les instrumentistes ne s'appuient pas seulement sur le chant *solo* et sur leur propre mémoire, mais aussi sur des signaux donnés par un chef d'attaque. L'un des instrumentistes peut jouer le rôle du chef d'attaque. Il a plusieurs outils pour communiquer avec ses musiciens, le principe étant ses gestes : un signe de la main, de la tête, un regard ou un mouvement du corps peut créer un repère temporel défini pour tous les membres de la *firqa*. Pour ces raisons, les phrases musicales sont limitées et les instrumentistes sont moins libres d'agir sur le facteur temps. De plus, l'interprétation de chaque instrumentiste s'expose comme des variations ornementales sur un thème fixe donné.

Donc cette exécution consiste, au travers d'un mode de jeu, en plusieurs improvisations instantanées fixées dans le temps effectuées à partir d'un thème donné. Cette exécution ressemble l'exécution libre par rapport à son caractère considéré comme une sorte de polyphonie. Pourtant, elle est cantonnée par son jeu dans des espaces temporels pratiquement fixes qui oblige chaque instrumentiste de ne pas exagérer ses improvisations sur le thème exécuté. Il s'agit en clair d'une hétérophonie.

(2) L'interprétation moderniste de type fixiste

Ce type d'exécution est compartimenté dans des espaces spatiaux et temporels prédéfinis. De ce fait, le mode de jeu de tous les instrumentistes est unique selon le thème transcrit en notation musicale occidentale. Pourtant, l'instrumentiste interprétant un *solo* représente alors l'unique occasion qui lui permet d'imprégner certaines chansons de son propre style de jeu. Cependant, l'instrumentiste *solo* n'apparaît pas régulièrement dans toutes les chansons. Par ailleurs, il est introuvable qu'une chanson contienne un *solo* pour chaque instrument de l'orchestre.

L'exécution fixiste est le résultat d'une préparation minutieuse de l'orchestre effectuée pendant l'enregistrement au studio. Chaque enregistrement vise d'une part à diminuer la tendance des interprètes à personnaliser la composition, et de l'autre, à achever les mécanismes au sein de l'orchestre, en fonction des spécificités de la reproduction orchestrale de la chanson.

La partition musicale est le support principal utilisé pour enregistrer une chanson, destinée uniquement aux instrumentistes. En effet, le chanteur soliste a déjà appris la chanson avant l'enregistrement, lors d'une séance individuelle avec le compositeur ou avec le réalisateur d'enregistrement (dans la plupart des cas, le chef d'orchestre). En ce qui concerne le chœur, il s'appuie sur l'exécution chantée en soliste et surtout sur l'accompagnement instrumental, afin de retenir les phrases vocales qu'il doit rendre. De toute façon, les instrumentistes sont généralement les seuls membres de l'orchestre à pouvoir lire un texte musical.

Pour enregistrer une chanson, il faut au moins six violonistes, deux violoncellistes, un contrebassiste, les solistes du *taht* ('*ud*, *qānūn*, *nāy*), un percussionniste. Au studio de son, on distingue les étapes suivantes :

- Enregistrer un clic de tempo en un nombre des mesures dans une piste qui sera enlevée à la fin d'enregistrement.
- Enregistrer le thème principal du chant par le chanteur accompagné par les instrumentistes *solos* du *taht* et par un percussionniste dans une piste qui sera enlevée à la fin d'enregistrement.
- Enlever la piste de tempo enregistrée.
- Enregistrer la *muqaddima* (introduction instrumentale) et les *fawāṣil* (réplique instrumental) par les six violonistes qui seront doublés une ou deux fois pour avoir un grand nombre de violons en écoutant le chant accompagné par les instruments du *taht* déjà enregistré.

-Enregistrer la *muqaddima* et les *fawāṣil* par les deux violoncellistes qui seront aussi doublés une ou deux fois pour avoir un nombre de violoncelles dans une piste en écoutant le chant accompagné ainsi la *muqaddima* et les *fawāṣil* déjà enregistrés.

-Enregistrer l'ensemble de la composition par le contrebassiste sans archet. Il suit les accents forts de la mélodie une fois dans une piste par son propre style de jeu en écoutant les instruments enregistrés.

-Enregistrer l'ensemble de la composition par les instrumentistes solos du *taḥt* : *'ud*, *qānūn* et *nāy* une fois dans une piste en écoutant tout ce que l'on a enregistré.

-Enregistrer les percussions de l'ensemble de la composition dans trois ou quatre pistes selon la disponibilité choisi pour l'accompagnement rythmique.

-Enregistrer le *solo* d'un instrument choisi par le compositeur ou par le réalisateur dans une piste en écoutant tout ce que l'on a enregistré. Il s'agit d'un thème déjà existant dans la composition interprété de manière variante selon le style de jeu de l'instrumentiste.

-Enlever la piste du thème principal enregistré à la deuxième étape : chant accompagné par les instruments *solos* du *taḥt*.

-Enregistrer le chant sur une piste en écoutant l'ensemble de composition enregistré.

-Enregistrer les chœurs femmes/hommes, sur deux ou trois pistes pour avoir un nombre des chœurs. Parfois, on sépare les voies : chœurs femmes dans une piste et chœurs hommes dans une autre piste.

-Achever la chanson par le réalisateur (chef d'orchestre) et l'ingénieur de son pour les édits et le traitement de son.

Comme nous avons vu, l'exécution fixiste dépend d'une technique de studio qui nécessite un travail cloisonné pour achever une chanson.

VI-6- Plaquage de la polyphonie

Les ouvertures et ritournelles instrumentales sont les séquences les plus précocément concernées par les acculturations systémiques inférant des allotopies sémantiques musicales.

C'est le cas du recours aux sonorités des instruments occidentaux tempérés tels que le piano, la clarinette en *sib*, le saxophone alto, l'accordéon, l'orgue électronique, les synthétiseurs et la guitare.

L'agencement hétéroclite des instruments du *taht* et des instruments occidentaux, qu'a connu l'orchestre d'accompagnement de la chanson tripolitaine, a élargi l'expérience des compositeurs libyens se traduisant par une nouvelle forme de chanson de variété.

Autrement dit, cette forme exotique fait usage de divers procédés naïvement modernistes allochtones. Ces derniers sont des préludes grandiloquents marqués souvent par la lenteur et par les accords (enchaînement canonique confirmant le système tonal) naïvement plaqués ou brisés, puis arpégés à la guitare et à l'accordéon en tempérament égal.

Quant aux instruments de type *taht*, leurs techniques de jeu ont été influencées par celles des instruments tempérés surtout les introductions de chansons comme dans l'exemple 35 : un jeu du *qānūn* au sens vertical et un trille des violons par un mouvement chromatique

The musical score is written on a single staff in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first line contains five measures of chords, with labels 'qanun' and 'violons' alternating above the notes. The second line, starting at measure 6, shows a 'violons' part with a trill and a chromatic movement.

Exemple 35 : L'introduction instrumentale de la chanson *Bainatkom ya saknin el ḥarah* composée en

1964

VI-7- Les tribulations d'une chanson tripolitaine en Libye

Cette section étudie d'une manière comparative le devenir acculturatif d'une chanson tripolitaine de type traditionnel à l'aune du critère de l'isotopie/allotopie sémantique.

L'échantillon étudié consiste en trois versions diachroniques de la chanson « *'Arjūn fal mnīn fāh ḥidānī yā 'aynī* »⁵⁰², composée par le chanteur libyen Salām Qadrī sur un poème à thématique référant à l'amour entravé, d'auteur anonyme et dont la mélodie réitérée en mode *Hijāz* est transcrite dans l'exemple 36⁵⁰³.

VI-7-1- Modèle traditionnel originaire

En appliquant à cet énoncé mélodique la quadripartition modale, la modalité de cette chanson apparaît comme suit :

- (1) modalité scalaire : l'échelle (do - 2^{de} M (majeure) – ré - 2^{de} m (mineure) – mi^b - 2^{de} a (augmentée) – fa[#] - 2^{de} m – sol - 2^{de} M – la - 2^{de} m - si^b - 2^{de} M – do - 2^{de} M – ré) est d'ossature mixte, chromatique dans sa partie inférieure et diatonique dans sa partie supérieure ;
- (2) modalité polaire-nucléaire : la finale macromodale (celle de la totalité de la pièce) est ré, ce qui, en vertu de son association

⁵⁰²مذهب: عرجون فل منين فاح خذايخطر عليا عمرنا الحقاني

أبيات: خطر عليا زينا زينك وليل صابع وسط نني عينك

خطر عليا هلال فوق جبينك ورموش قبل تحتهم وجداني

عرجون فـلـ عشية شـميت فيه ايام حلوة هنية

منين كان بدلة مزينة المشية بيبي وينك كان له معاني

ويمن نهديه ولولك عرجون يحمل شوق نبعتهولك

بالسر يجمع بين قولي وقولك بالسر يحكيك علي الوجدي

⁵⁰³MORŠĀIN, op. cit., 1963, p. 106.

avec l'ossature mixte chromatique et diatonique, signe la double appartenance du macromode de cette chanson à la famille modale du *maqām Hijāz*, dans sa version normalisée moderne⁵⁰⁴, en référence à la tradition du *Mašriq*, et à celle du *ṭba' al-išba'ayn*, en référence à la tradition du *ma'lūf*; la teneur macromodale oscille entre *sol*, *fa[#]* et surtout *si^b*, pôle atypique de la modalité *Hijāz* ;

(3) modalité formulaire : (a) saut initial de sixte mineure *ré-si^b*, inusité dans un contexte traditionnel monodique modal, constituant un sème exotique référant à la tonalité européenne de *Sol mineur*, sème renforcé par le saut de tierce mineure *sol-si^b* de la troisième mesure ; (b) clausules suspensives sur *fa[#]* et conclusives sur *ré*, caractéristiques à la fois du *maqām Hijāz* et du *ṭba' al-išba'ayn* ;

(4) modalité esthétique : le climat formulaire allochtone instauré par la référence à *Sol mineur* est contrebalancé par celui des formules cadentielles autochtones, induisant une situation mitigée entre tonalité de *Sol mineur* et *maqām Hijāz*, propice à une nostalgie déterritorialisée.



Exemple 36 : version 1 de la chanson tripolitaine « *‘Arjūn fal mnīn fāh ḥidānī yā ‘aynī* »

⁵⁰⁴ Sa version traditionnelle à l'ancienne procède de l'ossature chromatique syntone (Abou Mrad, 2007).

La **version 1** est enregistrée à la fin des années 1960, lors d'une fête de mariage à Tripoli. C'est le compositeur lui-même qui chante ici, accompagné d'un *taḥt* composé d'un *'ūd*, d'un violon et d'un *riq*. Analyse :

- La texture est monodique hétérophonique.
- La rythmique est doublement inféodée à la prosodie poétique et au cycle traditionnel tripolite binaire *fizzānī saḡīr*⁵⁰⁵, équivalent au module général de la *waḥda* du Mašriq et affirmé dans cet enregistrement par un *mzan* ou ostinato mettant en exergue les pôles modaux sur les frappes du cycle (transcription 3).



Formule rythmique 15 : *fizzānī saḡīr*



Exemple 37 : ostinato en mode *Hijāz* sur cycle *fizzānī saḡīr*

- L'échelle mixte chromatique-diatonique n'est pas assujettie au tempérament égal, ce qui renforce son caractère modal autochtone, malgré le profil formulaire hésitant entre *Sol mineur* et *maqām Hijāz*.
- L'impression générale qui se dégage de cette version est sa traditionnalité autochtone, compatible avec sa parenté avec les chansons citadines arabes du rivage méditerranéen (*qad* syrien, *taqṭūqa* égyptienne, chanson tunisoise), telles qu'elles sont pratiquées au milieu du xx^e siècle, avec, à la fois un enracinement territorial monodique, rythmique et modal traditionnel et des traits de tonalité

⁵⁰⁵MORŠĀIN, op. cit., 1963, p. 12, transcription 2.

mineure, bien intégrés au niveau du signifié, frisant l'exotisme occidentalisant, mais induisant une polysémie musicale nostalgique, qui vient renforcer le jeu énigmatique, codé et faux-semblant de la poésie de l'amour entravé qui est ainsi musicalisée.

VI-7-2- Modèle de la « chanson de variété égyptienne »

La **version 2** est enregistrée en studio au début des années 1970, par l'orchestre de la radio libyenne, mélangeant aux voix du soliste homme et du chœur féminin un étonnant agencement instrumental hétéroclite : *'ūd, qānūn, nāy*, plusieurs violons, violoncelle, contrebasse, accordéon, orgue électrique, guitare électrique (exemple 38).

En résumé, cette version fait grandement usage de divers procédés naïvement modernistes allochtones : (1) le premier prélude grandiloquent par sa lenteur et ses accords (enchaînement canonique mineur confirmant la tonalité de *Sol mineur*) naïvement plaqués, puis arpégés à la guitare et à l'accordéon en tempérament égal, (2) le deuxième prélude rapide alternant *qānūn* et violons jouant dans l'aigu dans un style dansant, (3) un *crooner* larmoyant (dans le style de Farīd al-Aṭraš, (4) l'usage d'un chœur de femmes pour les refrains et (5) l'emploi d'un accompagnement par un orchestre lourd sur le cycle *malḫūf sarī*, typique de la musique de variété arabe commune, diffusée par les media égyptiens et libanais dès la fin des années 1960. Cependant, nonobstant le caractère larmoyant du chant solo, celui-ci demeure proche de la version traditionnelle dans sa texture (le placage des accords n'intervient pas pendant son énonciation) et son profil et, s'il lieu de parler d'isotopie sémantique, celle-ci concerne l'alignement par la radio libyenne, dans la foulée du coup d'état « kadafien », sur le modèle officiel de chanson de variété égyptienne de la fin de l'époque nassérienne.

Exemple 38 : version 2 avec arrangement orchestral de la chanson tripolitaine « *‘Arjūn fal mnīn fāḥ ḥidānī yā ‘aynī* »

VI-7-3- Modèle reggae

La **version 3** est enregistrée en studio entre 2005 et 2010, par un groupe adoptant résolument le style *reggae*. Il s’agit d’un véritable remix fusionnel électronique de la mélodie de la chanson tripolitaine « *‘Arjūn fal mnīn fāḥ ḥidānī yā ‘aynī* », qui n’en conserve que le profil et le texte. Elle devient en fait une sorte de chanson reggae en bonne et due forme qui est interprétée par des musiciens libyens qui font un emprunt nostalgique à une chanson du patrimoine tripolitaine. Le point de vue autochtone versus allochtone est ici complètement renversé.

Conclusion

L’analyse de l’échantillon des versions de la chanson « *‘Arjūn fal mnīn fāḥ ḥidānī yā ‘aynī* » met en exergue une évolution cadrant totalement avec le schéma standard de normalisation des pratiques musicales des grandes villes arabes de Méditerranée sur le modèle acculturatif égyptien : originellement chanson citadine tripolitaine nostalgique de style traditionnel autochtone,

superficiellement touché par un exotisme occidentalisant cantonné au plan du signifié (saut de sixte mineure), son traitement au cours des années 1970 fait passer cet exotisme au plan de signifiant (accords de guitare électrique au prélude) d'une manière ponctuelle, sans toucher au chant proprement dit, signant l'adoption des normes stylistiques de la chanson de variété égyptienne, caractérisée par une certaine allotopie sémantique du sème occidentalisant. Tout autre est cependant la dernière version qui procède d'une musique populaire occidentale, le reggae, qui intègre d'une manière exotique orientalisante la mélodie de la chanson en question. Est-ce désormais le sort des traditions musicales arabe que de servir de vivier pour des standards appelés à s'assimiler aux musiques fusionnelles occidentales ?

Chapitre VII : ANALYSES DE CHANSONS COMPOSEES ENTRE 1957-1970

VII-1- *Dīr el-melyḥa, ma e-dīr e-sayyah*(1957)

La chanson *Dīr el-melyḥa, ma e-dīr e-sayyah*⁵⁰⁶, est un exemple typique du genre musical et poétique traditionnel citadin ancien de Tripoli, composée par Emḥammed Ḥassan Bai sur un poème tripolitein et chantée par le chanteur libyen Mohamed Salīm en mode *djaharkāh-turki* diffusée à la Radio libyenne pour la première fois en 1957.

Nous pouvons distinctement identifier, dans la chanson analysée, les instruments suivants : Un nombre de violons, Un 'ud, Un *qānūn*, Un *nāy*, Une contrebasse, Trois instruments de percussions ; *Darbouka, riq*, bongos.

VII-1-1- Aspect poétique de la chanson

Les paroles sont formulées d'un *madḥab* comprenant le premier vers qui sera le *matla'* (refrain) de toute la chanson, et d'un *bayt* (couplet) comprenant deux vers dont la dernière syllabe ressemble à celle de dernière syllabe du premier ou du deuxième hémistiche de *madḥab*. La texture poétique de la chanson d'un *madḥab* et de trois *bayt*. Voici le *madḥab* et un *bayt* :-

Le madḥab (refrain)

A

A1

B

Dīr el-melyḥa, mā e-dīr e-sayyah, mā ylhgk maḥlog bel adhiyah

⁵⁰⁶ مالحقك من غروب الأبيّة
يور ل لحيحة ما يور لبرية
محقول لثلم متوصل لك للية
ما يور لزلة
قداش من دلتتور ماتبللغة
قداش من رياس ليوحبرية

+++

Le bayt (couplet)

C

C

Mā e-dīr e-zallah

mā tğol klmah twaşlek lydhellah

C

b

Gddāş min daktor māt by ‘ellah

gddāş min ryyās el-yomm baħriyah

Traduction de première partie:

Le refrain

Fais du bien, ne fais pas du mal

personne ne te suit par le mauvais

Le couplet

Ne fais pas de bêtise

ne dis pas un mot te conduit à

l'humilité

Combien de médecin mort par la maladie
marin

combien de chef, ce jour, devenu

VII-1-2- Le mode *Būrjīla* dans l'interprétation musicale

Comme nous l'avons constaté dans le chapitre I, le mode *Būrjīla* est l'interprétation vocale du poème qui consiste de déplacer les paroles dans le premier vers soit celles du premier hémistiche soit du deuxième par rapport la dernière syllabe du *bayt*. Par exemple, la syllabe de la fin du *bayt* (hémistiche b) présentée par (*yyah*) dans le mot *baħriyah* est la même syllabe de la fin de premier hémistiche du *madħab* (2^{ed} moitié du premier hémistiche A1) présentée également par (*yyah*) dans le mot *e-sayyah*.

Le matla' (refrain)

A1

Mā e-dīr e-sayyah

B

mā ylhgk maḥlog bel adhiyah

A

A1

dīr el-melyḥa, mā e-dīr e-sayyah

Le bayt (couplet)

C

Mā e-dīr e-zallah

C

mā tḡol klmah twaṣlek lydhellah

C

gddāš min daktor māt by 'ellah

b

gddāš min ryyās el-yomm baḥryyah

La qafla (fermoir)

A

A1

dīr el-melyḥa, mā e-dīr e-sayyah

Dès cette réglementation traditionnelle effectuée à travers l'interprétation musicale, les compositeurs tripolitains d'*al-ḡinā' a-ṭ-ṭrābulṣā* avaient apporté la fantaisie dans la composition de cette forme de poèmes. Ce modèle se compose de deux à trois strophes appelées *bayt* comportant trois parties :

1/ Le *maḡhab* (refrain), formé de deux hémistiches de la même rime, débute et se termine de la seconde moitié du premier hémistiche (A1, B, A, A1).

2/ Le *bayt* (couplet), formé de quatre hémistiches dont les trois premières rimes ont la même rime et le quatrième a la même rime que le seconde hémistiche du *madhab* (C, C, C, b).

3/ La *qaflah* (fermoir), formée d'un hémistiche (A, A1), comporte la rime fondamentale, la rime-refrain, celle qui se trouve à la fin de chaque strophe.

VII-1-3- Le graphe de l'interprétation poétique dans la forme de chanson

Madhab

(Deux hémistiches) _____A1_____B _____A_____A1

Bayt

(Quatre hémistiches) _____C
_____C
_____C
_____b

Qaflah

(Semblable au *Madhab*) _____A_____A1

ma e d i yr e

5 s a yyah ma yalahgk makhlog

9 ma kh log bel adhiya dir el mely h a ma ediyr es s

13 e s a y yah

Exemple 39 : chanson tripolitaine « *Dīr el-melyha, ma e-dīyr e-sayyah* »

VII-1-4- Processus formel et *maqāmique*

Selon le système quadripartite, cette chanson apparaît comme suit : La modalité scalaire : l'échelle [Sol2^{de} mLa≤2^{de} aSi2^{de} mDo2^{de} MRé2^{de} MMi2^{de} nFa≠2^{de} nSol], est l'ossature mixte, chromatique⁵⁰⁷ dans sa cellule inférieure (1^{er} tétracorde) et diatonique⁵⁰⁸ dans sa cellule supérieure (2^{de} tétracorde). La modalité polaire-nucléaire : le teneur « pôle d'attraction » de la totalité de la pièce est *Sol*. Le *maqām* de cette chanson est très rare de le trouver dans les compositions du chant tripolitain. Il s'agit du *maqāmdjaharkāh-turki*, dans la position descendante, transcrit par D'Erlanger⁵⁰⁹.

L'échelle du *maqāmdjāharkāh-turkī* : dans la position ascendante, le 1^{er} genre est *hijāz* en *fa* ou *djaharkāh* en *fa*. Le 2^{ème} *rāst* en *do* et le 3^{ème} *hijāz* en *fa*.

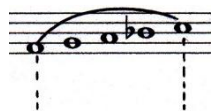
⁵⁰⁷ La forme du chromatique des théoriciens grecs, celle que l'on retrouve dans le tétracorde initial, de l'octave Lydienne chromatique.

⁵⁰⁸ Ce genre joue un rôle identique à celui du diatonique pythagorique en musique grecque ancienne : l'octave en deux tétracordes diatoniques séparés par un ton disjonctif.

⁵⁰⁹ D'ERLANGER, op. cit., 1945, p. 630.

Dans la position descendante, le 1^{er} genre *djāharkāh* en *fa*. Le 2^{ème} *rāst* en *do* et le 3^{ème} *hijāz* en *fa*.

4 - 4 - 2 - 4



2- 6- 2- 4 4- 3- 3 2- 6- 2 2- 4- 4 3- 3- 4 4- 2- 6- 2



3 - 3 - 4 - 4 - 2 - 6 - 2

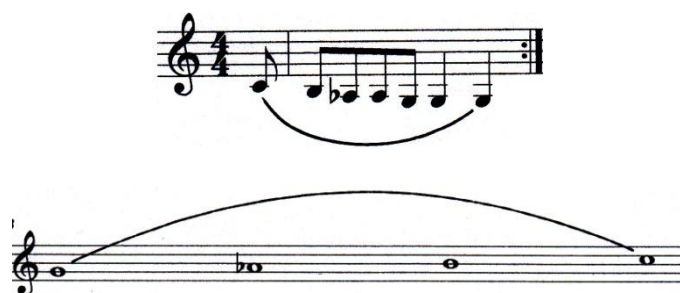
Le *maqām djāharkāh-turki* descendant

Deux unités formelles sont relevées de cette monodie. Il s'agit des motifs marquant les caractéristiques modales de la chanson tripolitaine. Le premier est le motif de la mesure n°1 et n°7 : cellule du genre *rāst*. Le deuxième est la dernière mesure de la mélodie chantée : cellule du genre *hijāz*.

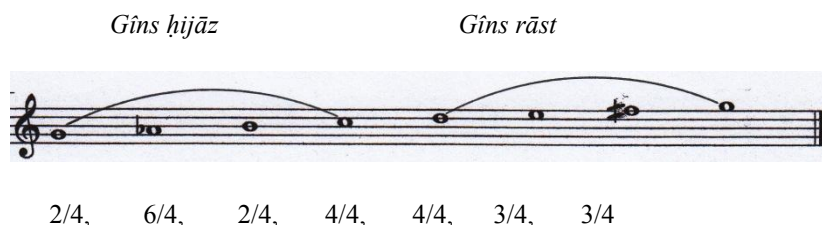
Le 1^{er} motif générateur est une confirmation du *Sol* en tant que finale (de ponctuation) confère à cette hauteur le statut de borne placée à la tierce neutre.



Le 2^{ème} motif générateur est la descente vers la teneur.



À partir de deux genres (*agenās*), on peut construire l'échelle heptatonique du *maqāmdjāharkāh-turki* ayant un *gîns* inférieur *hijāz* sur *Sol* et un *gîns* supérieur *rāst* sur *Ré*.



Le *maqām* utilisé dans la chanson

La mélodie consiste en quatre phrases chantées de manière monodique qui se terminent par une formule cadentielle (*Sol*) en ce qui concerne la 1^{ère}, La 2^{ème} et la troisième tandis que la 3^{ème} par une formule suspensive (*Fa#*).

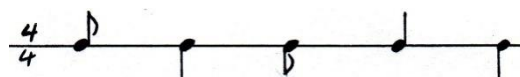


La note tenue, à la fin de chaque phrase, est utilisée sur la dernière syllabe d'une partie de vers par rapport à l'interprétation poétique *Būrjīl* de la parole de cette chanson. En ce qui concerne le mouvement mélodique, on constate une progression descendante de la note *Si* la plus aigue de la mélodie chantée à la note *Sol* grave qui marque le registre du chant. Le caractère populaire est marqué par la simplicité mélodique malgré l'usage d'un large ambitus. L'influence égyptienne est caractérisée par la formule rythmique *maqsūm*.

La texture est monodique modale dans laquelle le chœur féminin débute le refrain. Ensuite, le chanteur reprend la même mélodie en exécutant le couplet : mélodie unique répétée pour toute la composition soit refrain soit couplet (*maṭla'* et *bayt*). Dans cette chanson, on respectera le schéma structurel formel suivant : (I)-(R)-(I)-(R₁=R₂)-(I)-(R)-(I)-(R₁=R₂)-(I)-(R)-(I)-(R₂=R₂)-(I)-(R)-(I).

Ce schéma se compose d'un ostinato considéré comme *muqaddima* (I), d'un *maṭla'* (R), d'un *fāṣil* (I) qui est la reprise de la *muqaddima* et d'un *bayt* (R_i) qui est le thème du *maṭla'*. Cela dit que la chanson « *Dīr el-melyha, mā e-dīr e-sayyah* » est une forme caractéristique ancienne qui consiste à établir la succession de quatre éléments constitutifs composée sur un thème unique répété: *muqaddima*, *maṭla'*, *fāṣil*, *bayt*. En d'autres termes, il s'agit d'une reprise en écho de type *tarjama* (traduire).

La rythmique est au cycle binaire *Maqsūm*, équivalent au module générale de la *waḥda* du Mašriq et affirmée dans cet enregistrement par un ostinato (1^{ère} mesure répétée) qui met en exergue les pôles modaux sur les frappes du cycle.



Formule rythmique de l'*iqā'* *Maqsūm*



La formule rythmique *maqsūm* de la 1^{ère} mesure répétée conduit la mélodie jusqu'à la fin de la chanson. Cette formule est interprétée par les percussionnistes selon le tempo fixé par le compositeur. Les frappes fortes *dum* de percussions, qui présentent le 1^{er} temps dans le cycle rythmique, montrent l'accentuation de formule rythmique au début de chaque mesure englobée la mélodie ainsi les percussions. Pourtant, l'accentuation de la mélodie est au début de la phrase chantée.

VII-2- *Fi eyām erbi'ah* (1959)

La chanson *Fi eyām erbi'ah*⁵¹⁰ est un exemple typique du genre musical et poétique traditionnel citadin ancien de Tripoli, composée par Emḥemmed Ḥassan Baik⁵¹¹ et chantée par Mohamed Salīm en mode *Nahāwand sur Do* diffusée par la Radio libyenne en 1959.

Nous pouvons distinctement identifier, dans la chanson analysée, les instruments suivants : Un *'ud*, Un *qānūn*, Un *nāy*, un violon, une *Darbouka*, et un piano.

⁵¹⁰ ريت ورد حرن لثقي لي ام وييع هـ قول مز فنيح زاف يتيقوع هـ

لوورد ريت مكن هـ مقل مز ميجل ملي اتاغصن هـ

مخووظ فخطل عز وس طجان ي صعب غيول قطع هـ وييع هـ

⁵¹¹ Le *'udiste* du *taht* de *Madrassat al-fununn wa a-šanāya* en 1936 (voir chapitre II.2). Mohamed Salīm était l'élève de Lamīn Bek, le père d'Emḥemmed Bek (1887) qu'il avait de bonnes connaissances de l'échelle de la musique occidentale et des formules rythmiques orientales.

VII-2-1- Aspect poétique de la chanson

Le madhab (refrain)

A

A1

B

Raitt ward ḥosnk fī eyām erbi'ah glmez ofattaḥ zād fī tnwee'ah

Le bayt (couplet)

C

C

Elward raitt emkanah emglmez emḥabel maliyatt agṣanh

C

b1

Mḥfodh ḥifdh el 'aiz waṣṭ jnānah yaṣ'ab 'aliya enkat'ah wainbi'ah

VII-2-2- Le mode *Būrjīla* dans l'interprétation musicale

Le *madhab* (refrain)

A1

A1

B

Fî eyam erbi'ah, raitt ward ḥosnk (fî), fî eyam erbi'ah, glmez ofattaḥ zad fî tnwee'ah,

A

raitt ward ḥosnk (fî)

Le *bayt* (couplet)

C

Elward raitt emkānah

C

Emglmez emḥabel maliyātt agṣānh

C

Mḥfodh ḥifdh el 'aiz waṣṭ janānah

b

Yaṣ'ab 'aliya enkat'ah wainbi'ah

Le *qafla* (fermoir)

A

Raitt ward ḥosnk (fî)

VII-2-3- Le graphe de l'interprétation poétique dans la forme de chanson

Madhab

(Deux hémistiches) _____ A1 _____ A _____ A1 _____ B _____ A

Bayt

(Quatre hémistiches) _____ C
 _____ C
 _____ C
 _____ b

Qaflah

(La moitié de 1^{er} hémistiche) _____ A

fi e y a__ erbi' a h__ rai tt ward hosnk

5 fi _____ fi eyam__ e__ r__ b i'__ a__ h

10 rai tt ho snk _____ fi _____

Exemple 40 : «Fî eyam erbi'ah »

VII-2-4- Processus formel et *maqāmique*

En appliquant la quadripartition, cette chanson apparaît comme suit : la modalité scalaire ; l'échelle [Do 2^{de} MRé2^{de} mMib2^{de} MFa2^{de} MSol2^{de} mLab 2^{de} MSib2^{de} MDo], est l'ossature diatonique. La modalité polaire-nucléaire, le teneur de la totalité de la pièce est *Do*. En ce qui concerne la modalité formulaire de cette mélodie, il y a des sauts successifs de quintes qui sont marqués, (mesures 9 et 10) par des notes tenues. De plus, la note *Si bécarré* (mes. 11) est suspensive et conclusive sur *Do* (mes. finale de mélodie) rappelant l'enchaînement de la cadence parfaite (V-I). Cela réfère au système tonal européen qui est inusité dans le contexte traditionnel monodique modal. Quoi qu'il en soit, le *maqām* de cette chanson est un faux *Nahāwand Do* marqué par le tempérament égal, ressemblant le mode *Do mineur* de la tradition musicale occidentale, évoqué par l'introduction du piano dans les instruments du *taht*.

Sauts de quintes

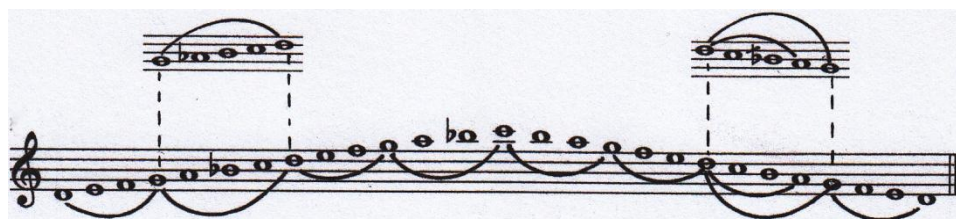


V-I

L'échelle du *maqām būsālik* : dans la position ascendante, le premier genre est *būsālik* en *ré* et le 2^{ème} *būsālik* ou *hijāz* en *sol*. Tandis que la position descendante, le 3^{ème} genre *kurd* en *la*, *būsālik* en *sol* ou *bayātī* en *la*, *rāst* en *sol*. Le 4^{ème} genre est *būsālik* en *ré*. Ce *maqām* ressemble au *maqām nahāwand*, mais il diffère par rapport à la division du genre selon l'univers modal caractérisé par les degrés reposés de chaque cellule modale.

2 - 6 - 2 - 4

4 - 3 - 3 - 4



4 - 2 - 4 4 - 2 - 4 - 4 4 - 2 - 4 4 - 2 - 4 4 - 2 - 4 4 - 2 - 4 4 - 4 - 2 - 4 4 - 2 - 4



Le *maqām būsalik* descendante 4 - 4 - 2 - 4 - 4 - 2 - 4

Deux unités formelles sont relevées de cette monodie. Il s'agit des motifs marquant les caractéristiques modales de la chanson *Fî eyām erbi'ah*. Le premier est le motif de la mesure n°1 et la mesure n°2 : cellule du genre *kurd* (*kurdî*). Le deuxième est les deux dernières mesures de la mélodie chantée : cellule du genre *nahāwand*.

Le motif des dernières mesures confirme le degré *Do* en tant que finale du mode utilisé dans cette chanson.



Le deuxième motif est la descente vers le degré teneur de deuxième *gîns* (genre).



À partir de deux genres (*agenās*), on peut construire l'échelle heptatonique du *maqām nahāwand* ayant un *gîns* inférieur *nahāwand* sur *do* et *gîns* supérieur *kurd* sur *sol*.



Le *maqām* utilisé dans la chanson

Le faux *nahāwand*, après avoir introduit le piano dans le *taht* accompagnant cette chanson, ressemble au mode *Do* mineur de la musique occidentale.

La mélodie consiste en quatre phrases chantées de manière monodique qui se terminent par une formule cadentielle (mes.11 et12) sur *Do* marquée par le *Si* bécarre (V-I).

fi e y a erbi' a h

rai tt ward hosnk fi

fi eyam e r bi' a h

rai tt ho snk fi

Les notes tenues, à la fin de chaque phrase, sont utilisées sur la dernière syllabe d'une partie de vers selon l'interprétation poétique *Būrjīla* de la parole de cette chanson. Concernant le mouvement mélodique, on constate une progression descendante de la note *Do*₄ la plus aigüe de la mélodie chantée à la

note Si_2 la plus grave qui marque le registre du chant. Le caractère populaire est marqué par la simplicité mélodique. L'influence égyptienne est caractérisée par l'utilisation de la formule rythmique.

Autrement dit, les quatre phrases chantées reposent sur des notes permettant à l'interprète de reprendre son souffle régulièrement. Celles-ci sont placées sur des points charnière de la chanson en respectant la structure du texte. Ces notes (*Sol, Mib, Do*) présentent les degrés principaux de mode *Do* mineure.

Cette chanson est composée sur un thème unique répété en respectant les éléments constitutifs de la forme. Cela se compose d'une *muqaddima* (introduction) qui est l'interprétation instrumentale une fois de la totalité de pièce, d'un *maṭla'* (refrain) qui est l'interprétation de chœur femmes/hommes deux fois de quatre phrases chantées séparées par les *līzam* (ritournelles), et d'un *bayt* (couplet) qui est l'interprétation de la voix soliste reprenant les quatre phrases chantées deux fois le bayt sans répéter les deux vers. Dans cette chanson, on respectera le schéma structurel suivant : (I)-(R)-(Ri₁)-(R)-(Ri₂)-(R)-(Ri₃)-(R).

Ce schéma se compose d'une *muqaddima* (I), d'un *maṭla'* (R) et d'un *bayt* (Ri₁). À la fin de la chanson, le chœur exécute le *maṭla'* et le chanteur réinterprète le *maṭla'* qui marque la fin de cette chanson.

La rythmique est au cycle binaire *Maqsūm*, équivalant au module général de la *waḥda* du Mašriq. La formule rythmique *Maqsūm* fait le rôle de l'accompagnement de la mélodie dans toute la chanson.

VII-3- *Benšāorek yā gleb* (1964)

Il s'agit d'une chanson très célèbre d'*al-ġināa-ṭ-ṭrābulsi* intitulée *Benšāorek ya galeb*, mode de *Bayyātīré*. Chant de 'Abdellaṭīf Ḥawīl, vers 1964. Auteur et compositeur Mohamed Salīm. La chanson remonte à la fin des années 30 où elle a été chantée, pour la première fois, en duo par Salīm et une chanteuse

inconnue⁵¹². La version est enregistrée en studio en 1961, par l'orchestre de la radio libyenne, mélangeant aux voix du soliste homme et du chœur masculin.

L'agencement instrumental est marqué par l'introduction de la clarinette *si bémol* aux instruments du *taht* : *'ūd*, *qānūn*, *nāy*, plusieurs violons, violoncelle, contrebasse et des percussions orientaux. La texture est monodique hétérophonique. L'emploi d'un accompagnement par un orchestre traditionnel sur le cycle binaire *Maqsūm trābulṣī* est typique de la musique de variété arabe commune diffusée par les médias égyptiens et libanais dès la fin des années 1960.

VII-3-1- Aspect poétique de la chanson

Les paroles de la chanson *Benšāorek yā galeb*⁵¹³ sont du poème dialectal de Tripoli. Le thème réfère à l'amour interprété par le mode *Būrjīla*⁵¹⁴. Le poème est composé d'un *madḥab* (refrain) et trois (*abyāt*) couplets. Voici le *madḥab* et le premier *bayt*:

⁵¹² MOHAMED, op. cit., 2007, p. 216.

⁵¹³ نبي رش اوركشي قلب رد لشيرة
 ع لاي غابعد لمجة شيرة
 كالم ن ي غلك غله
 لاي بل لكليغ ي ردي افه
 بل حق ملى لموجع قيتلقدى
 ولوك اتقد ر عن الكه فيره
 ها لاي خواتقضى
 لاي مجة في للقلب ليش خلاصه
 مضى لعمر مانلجش غربريل ه
 وليوم نبي نبال ب غره
 غص مبسري ه
 وليحصر واصل ب غي لويل ه
 وللي ليس ليس حدوقيل ه
 ولطير م يزه اش غربريل ه

⁵¹⁴ Voir II.4. *Būrjīla*, chapitre II.

Le madhab (refrain)

A	A1	B
<i>Nibe enšāorek yā galeb, red ešîra</i>		<i>‘allî jfā bā’ed e-lmaḥaba ḥaira</i>

Le bayt (couplet)

C		C
<i>Kol min y’āfek, ‘āfa</i>		<i>elly badlk bel-ġair, dîr ḥlāfa</i>
C		b
<i>Bel-ḥaq mola al-moj’ah ytkāfa</i>		<i>o-lola kân tegder ‘an halākah, dîra</i>

VII-3-2- Le mode *Būrjīla* dans l’interprétation musicale

À l’écoute, on note déjà dans ce texte ancien que la chanson est marquée par le jeu de mot qui consiste à trouver une paronomase dans la rime comme la suite :

Le premier cas est le terme « *ešîra* » qui présente la rime de 1^{er} hémistiche, ensuite le terme « *ḥaira* » qui présente le deuxième hémistiche dans le *madhab*.

Le deuxième cas est les termes « *‘āfa* », « *ḥlāfa* » et « *ytkāfa* » qui présentent la rime de trois premiers hémistiches dans le *bayt*.

Le troisième cas est les termes « *dîra* » et « *ešîra* » qui présentent la rime de dernier hémistiche du *bayt* et celle de premier hémistiche de *madhab*.

Le madhab et La qafla

A1 A

redešîra, benšāorek yā galeb,

A1 B

A

A1

red ešîra, ‘allî jfai ba’ed e-lmaḥaba ḥaira benšāorek yā galeb, red ešîra

Le bayt

C

C

Kol min y’āfek, ‘āfa

elly badlk bel-ġair, dîr ḥlāfa

C

b

Bel-ḥaq mola al-moj’ah ytkāfa

o-lola kan tegder ‘an halākah, dîra

La qaflah (fermoir)

A

A1

benšāorek yā galeb, redešîra

VII-3-3- Le graphe de l'interprétation poétique dans la forme de chanson

Madhab

(Deux hémistiches)

_____A1_____A_____A1_____B_____A_____A1

Bayt

(Quatre hémistiches)

_____C

_____C

_____C

_____b

Qaflah

(Semblable au *Madhab*) _____A_____A1

9

16

24

33

42 matla'+ bayt
ah o red es i r a _____ ben sa o

50
ek ya galib red es i r a _____ ben sa o r e k ya gal

59
eb re d esira _____ a ho re d esi r a _____ **§** a fin

Exemple 41 : « Benšāorek yā galeb »

CONCLUSION

Cette thèse a eu pour propos l'étude musicologique d'une pratique musicale libyenne d'origine traditionnelle, la chanson tripolitaine.

Cette étude, proposée en primeur, s'est déclinée d'abord en une analyse sociohistorique de l'éclosion de cette pratique et de son évolution acculturative au cours du siècle dernier. Cette acculturation s'est d'abord élaborée avec des traditions apparentées, relevant d'un même système mélodique, à savoir la langue transmodale du monde arabe.

Aussi les phénomènes d'intéraction —observés à l'aune de la double approche biographique et historiographique des institutions musicales— avec la tradition du *ma'lūf* et de contact de voisinage avec les musiciens égyptiens et levantins ont-ils fait de la chanson tripolitaine une pratique musicale traditionnelle hybride, ayant recours à des données systémiques musicales, organologiques et interprétatives d'origines plurielles, parmi lesquelles la poésie dialectale et sa métrique poétique spécifique, ainsi qu'une certaine marque musicale formulaire idiomatique tripolitaine, constituent le noyau dur autour duquel s'agencent des influences systémiques mélodiques et rythmiques (à substrat parfois organologique) de traditions voisines apparentées.

La quadripartition de la modalité et l'analyse sémiotique modale ont notamment permis d'aborder le système modal d'une manière approfondie qui ne se contente pas de l'usuelle présentation des modes arabes sous forme d'échelles modales, mais qui met en exergue les structures sous-jacentes nucléaires et surtout les vecteurs formulaires idéels qui soustendent la grammaire générative de cette pratique musicale.

Quant à la composante rythmique de cette tradition, elle a été abordée à travers les outils méthodologiques de l'ethnomusicologie actuelle qui permettent d'analyser la structuration temporelle de l'énonciation monodique modale en

termes de pulsations régulières et irrégulières, sans se contenter du simple listage des cycles rythmiques bibliographiques.

Surtout, l'approche des formes compositionnelles musicales traditionnelles tripolitaines a débouché sur une analyse sémiotique de l'évolution acculturative de la chanson tripolitaine. Cette analyse s'est appuyée sur les outils de la sémantique componentielle, notamment l'isotopie et l'allotopie sémantiques. Elle a permis de mettre en exergue les processus d'acculturation homogène, face à des acculturations allusives d'ordre exotique occidentalisant et surtout face à des acculturations systémiques plus ravageuses qui débouchent sur un exotisme inverse, où la chanson tripolitaine devient une chanson de variété de type World Music se basant systématiquement sur une pratique allochtone, celle-ci empruntant allusivement au schéma autochtone de quoi fournir un goût culturel exotique libyen teinté de nostalgie.

Cette recherche constitue un modeste premier jalon dans le processus d'élaboration d'une musicologie des pratiques musicales libyennes. Elle propose l'expérimentation d'outils d'analyse musicologique sur un champ musical resté en friche jusqu'à ce jour. Elle n'a pu qu'esquisser des pistes exploratoires et des voies analytiques à développer et confirmer dans leur ambition à vouloir expliciter des pratiques musicales en mutation permanente, dans un monde globalisé en proie à des transformations acculturatives systématisées fortement envahissantes.

Cela implique qu'une telle recherche est fortement limitée dans ses ambitions. Les échantillons ont à peine pu être découverts, tandis que les analyses esquissées requièrent en principe des protocoles de systématisation qui ressortent du cadre envisageable de cette recherche.

Ces limites ne peuvent cependant que pousser à élaborer ultérieurement des recherches plus pointues et plus développées.

Ce champ qui reste en friche est certainement et résolument digne d'être exploré. Et c'est probablement le principal enseignement conclusif inhérent à cette thèse.

ANNEXES

I. PHOTOS

- Jamāl e-Dīn Al-Milādy (1881-1961).



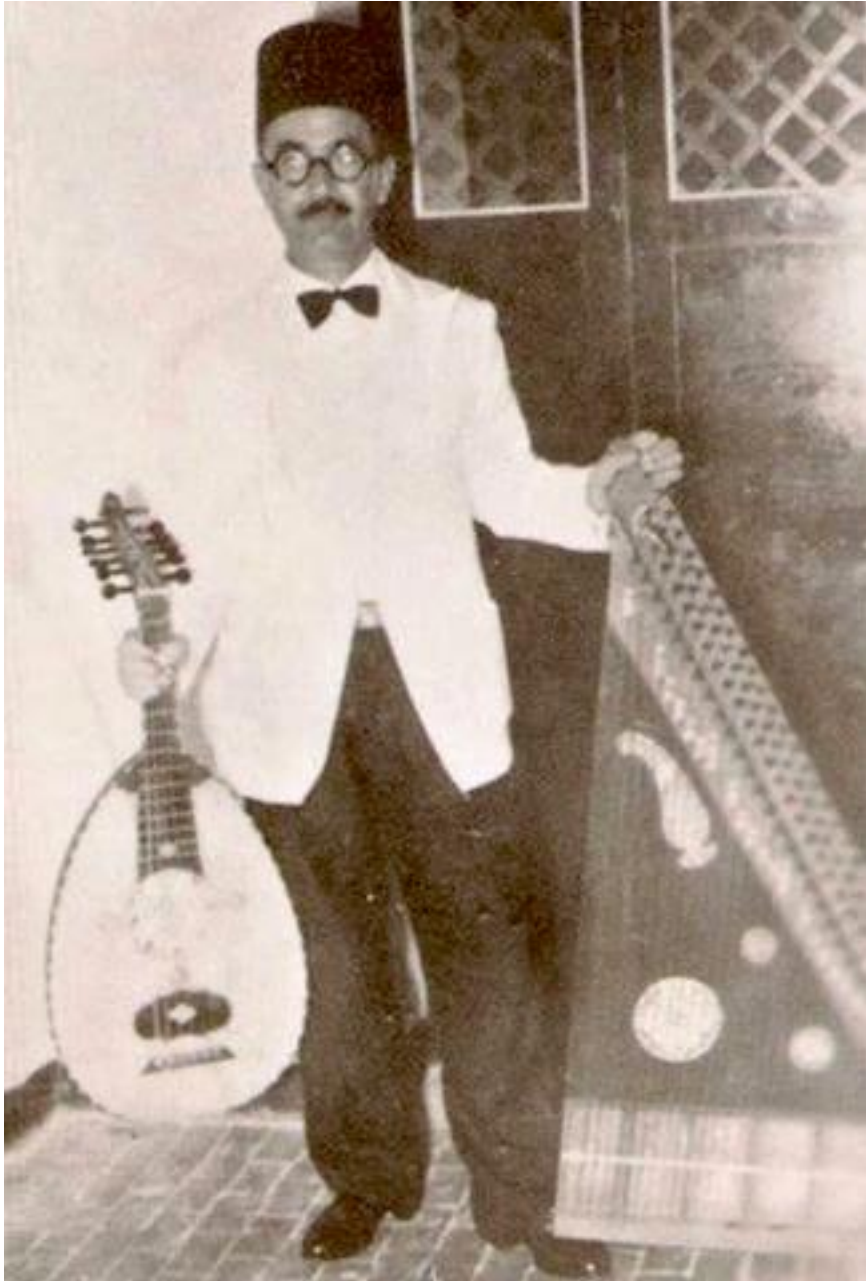
- Le qānūniste libyen Kāmel Al-Gādī.



- Le violoniste libyen Oṭmān Najīm



- Le qānūniste libyen Al-‘Ārif Al-Jamal.



- Le compositeur libyen Kāzm Nadīm



-Le compositeur libyen Mohamed Moršāin



-Le chanteur libyen Salām Qadrī



- La parolière Ḥadijah Al-Jaihmī.



- L'écrivain Ali Mustafā Al-Muṣrāṭī

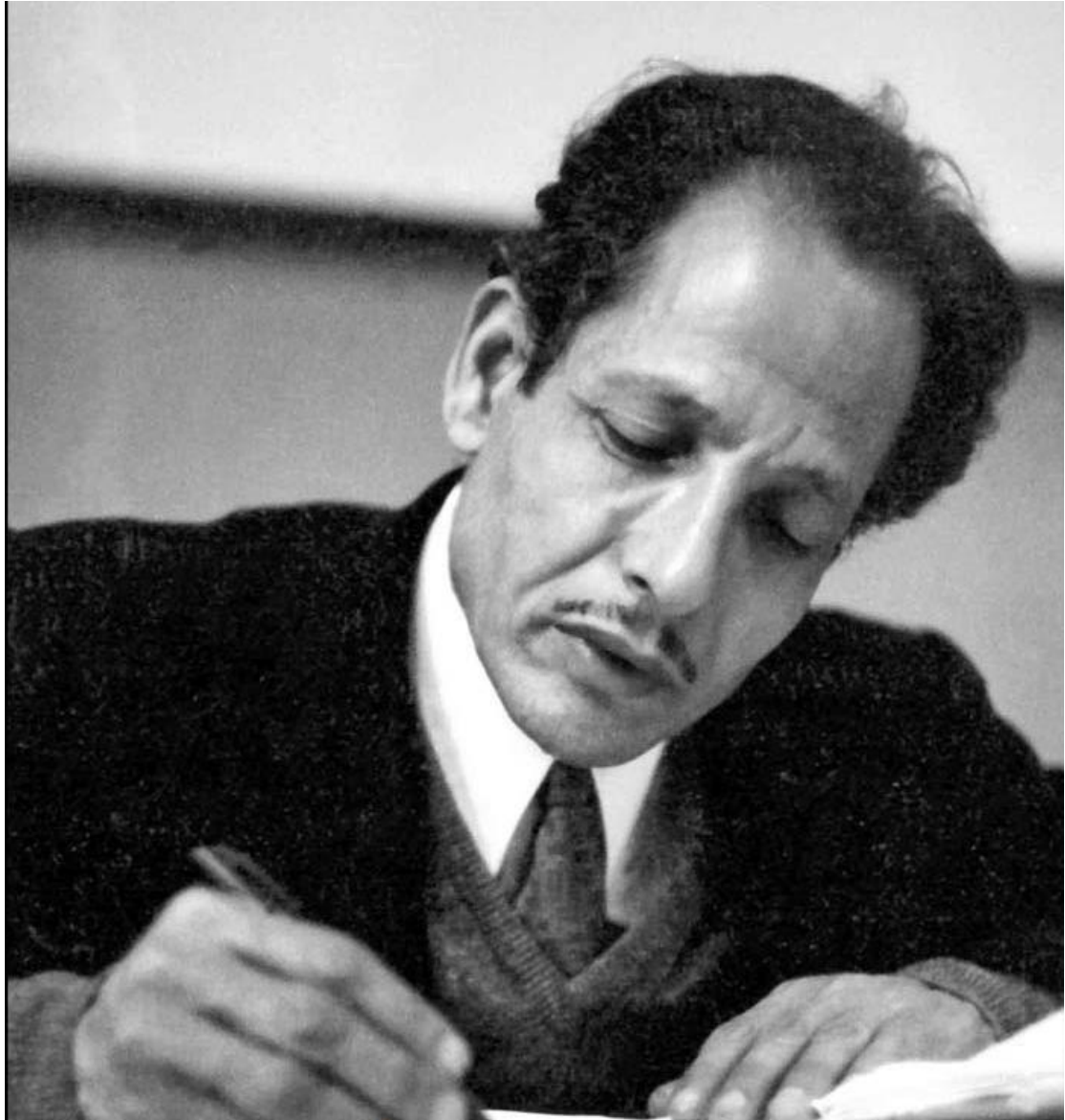


Photo prise en 1936, durant l'occupation italienne, de l'ensemble vocal de Tripoli de l'hymne confrérique devant le bâtiment de la Radio locale de Tripoli.



Photo prise en 1954, lors du premier Festival de la chanson libyenne qui eut lieu à l'hôtel de Mahāry à Tripoli. Parmi les musiciens connus : le compositeur Kāzm Nadīm et le chanteur Mahmud Al-Šerīff.



Photo prise en 1954 de l'Ensemble de musique savante tripolitain. Parmi les musiciens que l'on reconnaît dans cette photo : au *qānūn* Ali Al-Ḥedādd, au *'ud* Oṭmān Najīm, au violon Ahmed 'Aṣūr et à la clarinette Abdelbāseṭ Al-Badrī.



Photo prise entre 1954 et 1955, au moment de la création du premier orchestre libyen. Les membres sont:

1/ Al-‘Arādī 2/ Aḥmaida Al-Terjmān 3/ Luṭffī Abou Šāgour 4/ X 5/ Abdulaṭīf Ḥawīl 6/ Mohamed Ḥalīl 7/ Mohamed Abou Grain 8/ Anwer Abou Zoda 9/ Abou Baker Šagleb 10/ X 11/ X 12/ Mohamed Al-Ka’bāzī 13/ Anwer Šāhīn 14/ Ahmed Al-Kuss 15/ X 16/ Al-Āmīn Gnniwa 17/ Kāzm Nadīm 18/ Moḥtār Gnniwa 19/ Šāleḥ Al-Fezzanī 20/ Sālīm Al-Goumbrī 21/ Naṣer e-Dīn Al-Ja’frī 22/ Abdelbāseṭ Al-Šābrī 23/ Mohamed Al-Dahmānī 24/ Al-Fitorī Enbaiyya 25/ Mahmud Al-Soknī 26/ Fraj Al-Fādli 27/ Mahmud Al-Šérīff 28/ Othmān Najīb 29/ Ali Al-Ḥedādd 30/ Abdelbāseṭ Al-Badrī 31/ X 32/ Rajab Ben Enbaiyya.



Photo prise en 1961 du chanteur Salām Qadrī lors d'un concert sur la scène Al-Ḥamra.



Photo prise en 1962 du chanteur libyen Nūṣī Ḥalīl avec Hasan ‘Araybī au ‘ud lors d’un concert sur la scène de Ḥamra à Tripoli.



Photo prise en 1963 du chanteur libyen Abou Grain lors d'un concert sur la scène de Ḥamra à Tripoli.



Photo prise en 1966 du chanteur Ali A-Ša'ālia et de Hasan 'Araybī sur la scène Al-Hamra à Tripoli.



Photo prise en 1962/1963 au studio de Šāra' Al-Zāwya à Tripoli lors del'enregistrement d'une chanson tripolitaine.



Photo prise en 1964 de plusieurs musiciens égyptiens et des musiciens libyens : à gauche le qānūniste Abdelfattāḥ Mensī, le musicien libyen Abdulbāseṭ Al-Badri, le chanteur libyen Mohamed Krāza, Abdulḥamīd Hassan et le violoniste égyptien ‘Aḫīya Šarāra.



Photo prise en 1962 de l'actrice égyptienne Hoda' Sultān entourée par divers artistes libyens, notamment Kāzm Nadīm à droite, Abdellaṭīf Ḥawīl et Salām Qadrī à gauche.



Photo prise en 1962 de la chanteuse algérienne Wardha Jazā'iriyah et du violoniste égyptien 'Aṭīya Šarārah à l'occasion d'un concert donné à Tripoli. On reconnaît, en partant de la droite, Abdellaṭīf Ḥawīl, Salām Qadrī, Wardha Jazā'iriyah, Kāzm Nadīm, 'Aṭīya Shararah et Mahmud Al-Šerīff.



Photo prise en 1964 de l'orchestre traditionnel de la radio libyenne : au 'ud le compositeur libyen Mohamed Al-Dahmānī, à la clarinette égyptien Abou Al-Su'od et le nāy le libanais Samir Al-Siblinī.



Photo prise en 1965/1966 du Trio Vocal Égyptien interprétant des chansons tripolitaines sur la scène Al-Ḥamra à Tripoli.



Photo prise en 1966 du violoniste libyen Mohamed Al-Dahmānī avec les chanteuses tunisiennes Ni'ma (à gauche) et Sulāff (à droite).



Photo prise en 1968 du compositeur et du chanteur égyptien Mohamed Abdelwahāb entouré par les artistes libyens lors d'une visite à Tripoli.



II. DOCUMENTS SONORES

Le CD-R joint à cette thèse contient les documents sonores suivants :

1. Chansons *magrūnā-s*

A/ *Mā nansāk yā ḡālī*, ex : 1, p. 129.

B/ *Ṣallā l-l-lāho 'alā n-nabī*, ex : 2, p. 130

2. Anciennes chansons tripolitaines

A/ *T'adebt fi ḥobk otāl a'dābi*, ex : 18, p. 180.

B/ *'Arjūn fal mnīn fāḥ ḥidānī yā 'aynī*, ex : 19, p. 211.

C/ *E-sūwaqī*, ex : 30, p. 236.

D/ *'Arjūn fal mnīn fāḥ ḥidānī yā 'aynī*, ex : 38, p. 257.

3. Chansons tripolitaines modernes

A/ *Bainātkom yā saknīn el ḥārah*, ex : 35, p. 253.

B/ « *'Arjūn fal mnīn fāḥ ḥidānī yā 'aynī* » version relevée du marché de cassette : un véritable remix fusionnel électronique de la même ex : 19, p. 211 et ex : 38, p. 257.

4. Chansons tripolitaines analysées

A/ *Dīr el-melyḥa, ma e-dīyr e-sayyah* (1957), ex : 39, p. 259.

C/ *Benšāorek yā gleb* (1964), ex : 41, p. 279.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

‘ABBAS, Ihsan, 1965, *Al-Muwaššḥāt Al- Andalusīya*, Bayreuth, Maktabt al-Ḥayāh, 318 p.

ABDELMADJID, Ahmed, 1970, *Ly kul uḡniyah kiṣah* [À chaque chanson une histoire], Le Caire, Maktabt Al-Anjlu al-maṣriyah.

ABOU GRAINN, Abderazzāq, 1972, *Bašīr Fahmī : ḥayātaho wa fannah* [sa vie et son art], Tripoli, *Ministère des medias, gestion des arts et des littératures*.

ABOU MRAD, Nidaa, 2014, *Éléments de sémanalyse modale des traditions musicales du Mašriq*, Paris, Éditions Geuthner, Baabda (Liban) Éditions de l’Université Antonine.

A-DDIJANI, Ahmed, 1971, *Libyā qobayla al-eḥtilāl al-itāli ’ao al-’ahd al-’Oṭmānī a-tānī 1882-1911*[La Libye avant l’occupation italienne ou la seconde période Ottoman 1882-1911], Caire, al-maṭba‘a al-fnniyah al-ḥadiṭa.

A-DERDIRI, Abdīn, 2001, *Naš’att wa taṭaor al-idā’atain al-masmo’ah wa al-mari’yah fi libyā, men 1939-1997* [La naissance et l’évolution de la radio et la télévision en Libye de 1939-1997], Tripoli, Markiz al-buḥūt wa a-taotiḡ al-a’lāmi.

ADHAM, Abdessalām, 1974, *Waṭā’q tāriḡ Libyā : al-waṭā’q al-’oṭmāniyah 1881-1911* [Documents de l’histoire moderne de Libye : Documents ottomans], Bengazi, Université de Bengazi.

AL-FORJĀNI, Meftāḡ, 2007, *Al-mūsiqār Kāzm Nadīm Ben Mūssā ; ḥayātaho wa fannah* [Le musicien Kāzm Nadīm Ben Mūssā : sa vie et son art], Tripoli, Al-Mo’ssah al-‘āmah leltqāfah.

AL-ḤILŪ, Salīm, 1965, *Al-Muwaššahāt Al-Andalūsiya, naš'ātuhā wa Tātaoruhā*, Beyrouth, Maktabt al-Hayāh.

AL-MUFTI, Mohamed, 2010, *'Al korniš : mašāhid men tasyss a-daolah 1941-1961 [À la promenade: scènes de la création de l'état libyen]*, Tripoli, Al-moasasa al-'āmah l-e-l-tqāfah.

AL-MUṢRĀTI, Ali, 1999, *Al-fannān Abdallāh Jamāl-a-dīne Al-Milādy (1881-1963)*, Miṣrāta, A-Dār al-Jamāhiriya lelnašer wa a-taozi'.

AL-MUṢRĀTI, Ali, 1978, *A-šilātt bina Libyā wa Turkyā a-tarihiyyah wal ejtīmā'yah* [Les liens historiques et sociaux entre la Libye et la Turquie], Tripoli, Maṭba't wazāret al-A'lām wa-tqāfah.

AL-MUṢRĀTI, Ali, 1978, *Namādj fi a-dil* [Modèles à l'ombre], Tripoli, Maṭāba' a-tora al-'arabiyya.

AL-MUṢRĀTI, Ali, 1953, *Šaḥifāt Ṭarābūlos al-garb* [le journal de Tripoli l'Ouest], Tripoli.

AL-OSTĀ, Asmā', 2006, *Anā' Ḥadijah Ajaihmi* [Je suis Ḥadijah Ajaihmi], Tripoli, Conseil de culture générale en Libye. 224 p.

AL-SĪBĀ'Ī, Abdallah, 2010, *Zekrayāt Al-'Ārif AL-JAMAL* [Les souvenirs d'Al-'Ārif AL-JAMAL], Tripoli, Dār Madad, 152 p.

AL-SĪBĀ'Ī Abdallah, 2008, *Kalam fi al-musiqua* [paroles dans la musique], Dār al-kitāb al wataniyah, Benghazi, 213 p.

AL-SĪBĀ'Ī, Abdallah, 2001, *Tūrāt a-nūba al-andalusiyya fi Libya* [Tradition de la nūbā andalouse en Libye], Sebha, Markiz al-mā'turāt fi Libya.

'ARAYBĪ, Bašīr, 1981, *Al-fan wa al-masrah fi libyā* [L'art et le théâtre en Libye], Tunis, A-Dār al-'arabiyya lelkitāb, 330 p.

AROM, Simha, 1985, *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale*, 2 vol, Paris, SELAF, 905 p.

BACILLY, Bénigne de, 2001, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, 1668 (réédition 1679), cité par Eugène Green, *la parole baroque*, Desclée de Brouwer.

BEN MÜSSĀ, Tayssir, 1988, *Al-mujtama' al-'arabî fi al-'ahid al-'Otmānī a-tānī* [La société arabe dans la seconde époque Ottoman], Tunis, A-Dār al-'arabiya lelkitāb.

BENVENISTE, Émile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, 356 p.

BERNARD, Yves, 1994, *Guide des musiques du monde*, Montréal, Les éditions de la courte échelle, 229 p.

CHAILLEY, Jacques, 1996, *La musique et son langage*, Paris, Éditions Aug. Zurfluh.

CHAILLEY, Jacques, 1996, *Éléments de philologie musicale*, Paris, Aug. Zurfluh.

CHAILLEY, Jacques, 1984, *L'imbroglia des modes*, Paris, Alphonse Leduc.

CHAILLEY, Jacques, 1979, *La musique grecque antique*, Paris, Les Lettres, 219 p.

CLARAC, François et TERNAUX, Jean-Pierre, 2008, *Encyclopédie historique des neurosciences : Du neurone à l'émergence de la pensée*, De Boeck, 1009 p.

COUPLAN, François, 2000, *Dictionnaire étymologique de botanique : comprendre facilement tous les noms scientifiques*, Lausanne & Paris Delachaux & Niestlé.

D'ERLANGER, Rodolphe, 1959, *La musique arabe. Tome 6. Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne / Système rythmique Formes de composition*, Paris, Editions Geuthner.

D'ERLANGER, Rodolphe, 1949, *La musique arabe, Tome 5, Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne, Echelle générale des sons, Système modal*, Paris, Les Geuthner, 426 p.

D'ERLANGER, Rodolphe, 1930, *La musique arabe, Tome I*, (traduction française de la deuxième partie du *Grand Livre de la musique* d'AL-FĀRĀBĪ, et du *Livre de Guérison* d'AVICENNE), Paris, Paul Geuthner.

DOWLING, W.J. & HARWOOD, D.L., 1987, *Music cognition*. Orlando, Florida: Academic Press. *The American Journal of Psychology*, Vol. 100, No. 1, p. 135-139.

DOMINIQUE, Auzias et LABOURDETTE, Jean-Paul, 2008, *Libye*, Paris, Petit Futé, 382 p.

DOWLING, W.J., & HARWOOD, D.L., 1986, *Music cognition*, Orlando, Florida: Academic Press.

DURING, Jean, 2010, *Musiques d'Iran. La tradition en question*, Paris, Geuthner.

DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier.

DURING, Jean, 1991, *Le répertoire-modèle de la musique iranienne : Radif de tar et de setar de Mirza 'Abdollah, version de Nur 'Ali Borumand*, Téhéran, Éditions Soroush.

FARMER, Henry George, 1929 (R. 2001), *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, Londres, Luzac, réédité à New Delhi par Goodward Books.

GIANNELOS, Dimitri, 1996, *La Musique byzantine*, Paris, l'Harmattan, 254 p.

GREIMAS, Algirdas-Julien et COURTES, Joseph, 1986, *Sémiotique*, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, tome 2.

GREIMAS, Algirdas-Julien, 1970, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil.

GUETTAT, Mahmoud, 1986, *La tradition musicale arabe*, Paris, Ministère de l'Éducation nationale, Centre national de documentation Pédagogique.

GUETTAT, Mahmoud, 1980, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, 1980, 398 p.

ḤALWANI, Maji, 1987, *Al-anzimah al-idā'iyah fi a-diwal al-'arabiyya* [les systèmes de radiodiffusion dans les pays arabes], Caire, Dār al-fikr al-'arabî, 639 p.

HENAUULT, Anne, 1993, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF. 190 p.

HOPPIN, Richard, 1975, *La musique au Moyen Âge*, trad. fr. Nicolas Meeùs et Malou Haine, Liège, Mardaga.

HOURANI, Albert, 1962, *Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939*, London, Oxford University Press.

ḤULA'Î, Muḥammad Kāmil AL-, 1904/1905(R. 1993), *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du musicien oriental], Le Caire, Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb.

HUSSERL, Edmund, 1964, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, traduction H. Dussort, Paris, PUF, 224 p.

IBN KHALDUN, *Al-Muqddima*, Dār Al-'Awda, Beyrouth, 1981 p. 497.

JEDRZEJEWSKI, Franck, 2002, *Mathématiques des systèmes acoustiques : Tempéraments et modèles contemporains*, L'Harmattan, 367.

JARGY, Simon, 1971, *La musique arabe* [que sais-je ?], Paris, Presses universitaires de France, 128 p.

JARGY, Simon, 1970, *La poésie populaire traditionnelle chantée au Proche Orient arabe*, Beyrouth, Paris-La Haye, 335 p.

JURJI, Zaydān, 1904, *Tārīḥ ādāb al-luġa al-'arabiyya* [Histoire de la connaissance de la langue arabe], Le Caire, traduit et cité par Philippe Vigreux (1991).

KHAWAM, René R., 1995, *La Poésie arabe*, Paris, Phébus, 512 p.

KADERBOUH, Abdessalām, 1977, *uġniyyātt men bilādy: dērāsa fi al-uġniyyah a-ša'biyyah al-libiyyah* [Chansons de mon pays: étude sur la chanson populaire libyenne], Bengazi, A-šarikah al-‘āmah lel našer wa a-taozi’ wa e’lān, p. 343.

KLINKENBERG, Jean-Marie, 1969a, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck.

LAFFAGE, Antonin, 1906, *La musique arabe, ses instruments et ses chants*, (à la recherche de la musique arabe: mission en Tripolitaine), Tunis, Imprimerie Rapide de Tunis, 75 p.

LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d’Égypte*, Paris-Arles, Cité de la musique – Acte. 176 p.

Le Petit Larousse, Larousse, Paris, 1995.

MANUSCRIT anonyme, *A-š-šajara dāt al-’akmām al-hāwiya li-’uṣūl al-’angām*, préservé à la British Library sous la cote Or. 1535, f. 57 (b)-76 (a), datant probablement du XVII^e s; édition critique Ġaṭṭās ‘Abd al-Malik Ḥašaba et Isis Faṭḥallāh, 1983, Le Caire, *Al-hay’a al-miṣriyya al-’amma li-l-kitāb*.

MARTIN, Marc, 1997, *Médias et journalistes de la République*, Paris, Odile Jacob, 494 p.

MARTINET, André, 1970, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 323 p.

MEEÛS, Nicolas, 1993, *Heinrich Schenker. Une introduction*, Liège, Mardaga.

MEYER, Leonard B., 1973, *Explaining Music*, Berkeley-Los-Angeles-Londres, University of California Press.

MEYER, Leonard B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 2011, *Émotion et signification en musique*, traduit de l'anglais par Catherine Delaruelle, préface de Jean-Jacques Nattiez, Arles (France), Actes Sud.

MOHAMED, Assonousî, 2007, *Madhel ilā al-maqām al-libye: dérāsa fi al-uġniya a-ša'biyah* [Introduction dans le mode libyen: étude dans la chanson populaire], Londres et Caire, Arab international Media Centre, Al-markiz al-'arabî a-doalî lel a'lām, p 368.

MOLINIE, Georges, 1986, *Éléments de stylistique française*, P.U.F, Paris, 224p.

MORŠĀIN, Mohamed, 1963, *Al-mūssīqā qawā'id wā tūrāt* (La musique, théories et patrimoine), Le Ministère de nouvelle et d'orientation, Série n°1 de livre libyen, Sebha, 140 p.

NATTIEZ, Jean – Jacques, 1976, *Fondement d'une sémiologie de la musique*, Union générale, 448 p.

ORAIYTT, Mohamed, 1984, *Ā'ndakum nabā' ?* (Avez-vous des nouvelles ?), série Livre du Peuple, Tripoli, Al-Munšā'ah al-'āmah le-našer w-a-taosī'.

QUITOUT, Michel, 2007, *Paysage linguistique et enseignement des langues au Maghreb des origines à nos jours*, Paris, L'HRAMATTAN.

POCHE, Christian, 1994, *Musique du monde arabe*, Institut du Monde Arabe, Paris, p. 52.

RASTIER, François, 1991-2010-2012, *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF.

RIZG, Qšandî, 2012, *Al-mūssīqā a-šarqiyah w-al-ġuinā' al-'arabî* (La musique orientale et le chant arabe), volume 2, Caire, Kalimāt Arabia lel tarjama wa našer, 214 p.

RUWET, Nicolas, 1972, *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 246 p.

SAULNIER, Daniel, 1997, *Les modes grégoriens*, Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

SCHENKER, Heinrich, 1935, *Der Freie Satz (Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, vol. III), Vienne, Universal. 2^e édition, O; Jonas éd., 1956, 2 vols. Free Composition, traduction anglaise d'E. Oster, 1979, L'Écriture libre, traduction française de Nicolas Meeùs, Liège, Mardaga, 1993.

SHILOAH, Amnon, 2002, *La musique dans le monde de l'islam*, Paris, Fayard, 416 p.

SLOBODA, John A., 1985, *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, *L'esprit musicien: La psychologie cognitive de la musique*, 1988, traduit de l'anglais par Marie-Isabelle Collart, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga.

SONOUSSI, Manoubi, 2003, *Initiation à la musique tunisienne : Musique classique, Vol I*, Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes Ennejma Ezzahra, 154 p.

TODD, Mabel Loomis, 1912, *Tripoli the mysterious*, London, Grant Richards.

TULLY, Miss, 1817, *Narrative of a Ten Years' Residence at Tripoli in Africa: from the Original Correspondence in the Possession of the Family of the late Richard Tully, Esq., the British Consul*, London, Colburn, p. 149.

VENDRIX, Philippe, 2003, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Minerve.

VIGREUX, Philippe, 1992, *Les documents du premier Congrès sur la musique arabe*, Le Caire, 1932, Le Caire, CEDEJ, 1992, 440 p.

WRIGHT, Owen, 1978, *The modal system of Arab and Persian music 1250-1300*, London, Oxford University Press.

ARTICLES

ABOU MRAD, Nidaa, 2014, « Vecteurs neumatiques idéels de la grammaire générative modale », article non publié.

ABOU MRAD, Nidaa et DIDI, Amer, 2013, « Le révélateur musicologique d'al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du xvi^esiècle », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM n° 7, « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) », Baabda (Liban), Editions de l'Université Antonine, p. 29-50.

ABOU MRAD, Nidaa, 2012b, « La singularité stylistique de 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM n° 6 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) », p. 43-66.

ABOU MRAD, Nidaa, 2012a, « Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale », *Musurgia*, XIX/4, Paris, ESKA, 5-32.

ABOU MRAD, Nidaa, 2011, « Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM n° 5, « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) », Baabda (Liban), Editions de l'Université Antonine, p. 53-74.

ABOU MRAD, Nidaa et BECHEALANY, Bouchra, 2010, « La transmission musicale traditionnelle en contexte arabe oriental face à la partition et à l'archive sonore », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAMn° 4 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) », p. 25-42.

ABOU MRAD, Nidaa, 2010a, « Postlude : l'acculturation de quelques documents enregistrés entre exotisme isotopique et mutation allotopique », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAMn° 4, « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) », p. 109-116.

ABOU MRAD, Nidaa, 2010a, « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicales », *Musurgia* XVII/1 (2010), Paris, 5-15.

ABOU MRAD, Nidaa 2009, « Procédure d'investigation micromodale des traditions musicales du Proche-Orient », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAMn° 3 « Systèmes mélodiques », Baabda (Liban), Editions de l'Université Antonine, p. 37-74.

ABOU MRAD, Nidaa, 2008, « Prolégomènes à une approche vectorielle neumatique de la modalité », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAMn° 2 « Musicologie des Traditions Religieuses », p. 89-128.

ABOU MRAD, Nidaa, 2007, « Clés musicologiques pour l'approche du legs de Mīhā'īl Maššāqa (1800-1888) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAMn° 1 « Musicologie générale des traditions », p. 115-180.

ABOU MRAD, Nidaa, 2007, « Comptabilité des systèmes et syncrétismes musicaux : une mise en perspective historique de la mondialisation musicale de la Méditerranée jusqu'en 1932 », *Filigrane*, n° 5. « Musique et globalisation », mars 2007, Éditions Delatour France,, Paris p. 93-120.

ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, dirigé par Jean-Jacques Nattiez, Vol. III, « Musique et culture », *Arles, Actes Sud*, p. 756-795.

ABOU MRAD, Nidaa, 2005b, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savant issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Formes musicales », n° 17, Genève, Ateliersd'ethnomusicologie, p. 183-215.

ABOU MRAD, Nidaa, 1991, « L'Imām et le chanteur : réformer à l'intérieur : une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Hāmûlî », Paris, *Les Cahiers de l'Orient*-n° 24, p. 141-150.

ADAMAS, Charles, 1976, « Melodic Contour Typology », *Ethnomusicology*, XX, 2.

AL-ASFAR, Mohamed, 2004, « Al-ṭaor a-tariḥy lel-idā'atain al-masmo'ah wa al-mari'yah fi libya » [L'évolution historique de la radio et de la télévision en Libye], Tripoli, *Majalett al-buḥūt al-a'lāmiyah*, n° 29 et n° 30.

AL-MUFTI, Mohamed, 2008, « Mašāhid men tā'syss a-daolah alibyayah 1941-1961 » [à la promenade: sciences de la création de l'état libyen], in 'Alā-lkornīš, *Al-mo'asasah al-'āmah l-e-l-ṭqāfah*.

AL-SĪBĀ'Ī, Abdallah, 2003, « Al-uḡniyah al-libyah al-mu'ašerah » [La chanson libyenne moderne], *Majalett mahrajān al-ughniyah al-libyah, al-daorah al-talītah* (Le magazine du Festival de la chanson libyenne, la troisième session), Tripoli, Radio libyenne.

AL-SĪBĀ'Ī, Abdallah, 2002, « *Wāqa' al-ġinā' al-libye al-mu'āṣer* » (La réalité du chant contemporain), Caire, communication présentée au onzième Congrès de musique arabe à l'opéra du Caire.

AL-SĪBĀ'Ī, Abdallah, 1990, « *Tūrāt al-uġniya a-ša'bīyah fi libyā* » (le patrimoine de la chanson populaire libyenne), in Majalett tourat a-ša'b, Volume I, série n°25, Tripoli.

ARRIVE, Michel, 1973 « Pour une théorie des textes polyisotopiques », in *Langages*, sept, n° 31, pp. 53-63.

AROBĀ'Ī, Ali, 2008, « Masiret al-idā'ah al-masmo'ah fi Libya ḥilāla niṣf karen 1957-2007 » [La radio en Libye au cours du demi-siècle], Majalett al-boḥoth al-a'lāmiyah, n°41, Tripoli, Markiz al-boḥoth wa al-maṭbo'at wa a-taotiḳ a-taqāfi al-a'lāmi.

AROM, Simha, 2007, « La transcription », in *la boîte à outils d'un ethnomusicologue, Textes réunis et présentés par Nathalie Fernando*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 255-284. Article original : Simha.

AROM, Simha, 2007, « L'organisation du temps musical : essai de typologie », *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. V, L'unité de la musique*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 927-944.

AROM, Simha, 2005, « L'aksak, principes et typologie », *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Formes musicales », N° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 11-48.

AROM, 2002, 'La transcrizione', in MAGRINI Tullia (dir.), *Universisonori. Introduzione all'ethnmusicologia*, Torino, Einaudi, pp. 69-93.

AROM, Simha, 1992, « À la recherche du *Temps Perdu* : Métrique et rythme en musique », *Les rythmes. Lectures et théories*, J.-J. Wunenburger (éd.), Paris, L'Harmattan, p. 195-205.

ARRIVE, Michel, 1973, « Pour une théorie des textes polyisotopiques », in *Langages*, sept, n° 31.

A-ŠRIF, Nawāl, 2008, « Al-barāmge al-bī'iyah fī al-idā'atain al-masmo'ah wa al-mari'yah fī libya wa doraḥā fī našer a-tao'iyah bi qaḍāyā al-bī'ah » [Les programmes environnementaux de la radio et de la télévision en Libye, et son rôle dans la diffusion sur les questions environnementales], Tripoli, mémoire de master, L'académie des études supérieures.

BARTHES Roland, 1982, « Rhétorique de l'image », dans *L'obvie et l'obtus*, essais critiques III, Paris, Seuil, coll. « Points essais » (paru initialement dans *Communications*, n°4, 1964).

BARTHES, Roland, 1964, « Présentation », *Communications* n°4, Paris : Seuil, pp. 1-3.

BARTOLI, Jean-Pierre, 2000, « Proposition pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia VII/2*, Paris, p. 61-72.

BENVENISTE, Émile, 1962, « Les niveaux de l'analyse linguistique », *Proceedings of the 9th International Congrès of Linguistics*, Cambridge, Mouton, réédité 1966, dans *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, p. 119-131.

BONNET, Antoine, 2007, « De l'idée à l'œuvre. Figures, fonctions, formes, langage dans la Notation I pour orchestre de Pierre Boulez », *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 17 n°1, p. 49-64.

BOUËT, Jacques, 1997, « Pulsations retrouvées : outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10 (1997), « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 107-125.

BRAILOIU, Constantin, 1956, « La rythmique enfantine », *Les colloques de Wégimont*, Paris-Bruxelles, Elsevier, p. 5-37, rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (texte réunis et préfaces par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints.

BRAILOIU, Constantin, [1948] 1952, « Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain », *Annuario musical*, vol vii (version revue et corrigée d'une étude parue en 1948 dans *Polyphonie*), rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints, p. 153-194.

BRAILOIU, Constantin, 1951, « Le rythme aksak », *Revue de Musicologie* xxxiii, p. 5-42 ; rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints, p. 301-340.

CLAIRE, Jean, 1975, « Les répertoires liturgiques latins avant l'octoéchos. I. L'office ferial romano-franc », *Études grégoriennes* 15, p. 5-192.

CLAIRE, Jean, 1963, « Évolution modale des antiennes provenant de la corde mère DO », *RG* 41, 49-62.

CLAIRE, Jean, 1963, « Évolution des antiennes provenant de la corde-mère MI », *RG* 41, 77-102.

CLAIRE, Jean, 1963, « L'évolution modale dans les récitatifs liturgiques », *RG* 41, 127-151.

CLAIRE, Jean, 1962, « L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », *Revue grégorienne* 40, p. 196-211, p. 229-245.

COLETTE, Marie-Noël, 2003, « Élaboration des notations musicales, IX^e- XII^e siècle », in Colette, Marie-Noël, Popin, Marielle et Vendrix, Philippe, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Minerve, p. 11-89.

Coll. d'auteurs (comité des fêtes de la municipalité de Tripoli), 1973, « fannanona 'arab zarou Ṭarabūlos » [Artistes arabes en tournée à Tripoli], in *Baladyette Ṭarabulos fī mi'tt 'amm (1870-1970)* [Municipalité de Tripoli en cent ans (1870-1970)], Tripoli, Baladyette Ṭarabūlos.

CUILLARD, Lauric, 1997, « La dynamique de l'hybridité des genres. De quelques chimères dans la littérature fantastique », in *Les Cahiers du Gerf 7 : L'hybride*, Groupe d'études et de recherches sur le Fantastique (GERF), Presses de l'Université Stendhal-Grenoble 3, Grenoble, p. 61-71.

DANIEL, Dennett, 1988, "Quining Qualia", *Consciousness in Modern Science*, A. Marcel and E. Bisiach, eds, Oxford University Press, p. 42-77.

DUCHEZ, Marie-Élisabeth, 1989, « La notion musicale d'élément porteur de forme », *La musique et les sciences cognitives*, St. McAdams et I. Deliège éd., Bruxelles, Mardaga.

DURING, Jean, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, 1997.

FREON, Alain, 2012, « Hybridation, musique », *Encyclopaedia Universalis*, CD-ROM, Paris.

FRIGYESI, Judit, 1999, « Transcription de la pulsation, de la métrique et du « rythme libre » », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 12, « Noter la musique », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 55-73.

HAGE, Louis, 1999, « La modalité du chant syro-maronite », *Études grégoriennes XXVII*, p. 143-163.

ḤASSANAIN, Ali, 2000, « Madrassat al-funūn wa ṣanāya' al-esslāmiya fī 'ahîd al-eḥtilāl al-Itālie 1911-1943 [L'école des arts et des métiers islamiques à l'époque de l'occupation italienne 1911-1943], le seconde chapitre, in *Madrassat al-funūn wa ṣanāya' al-esslāmiya bî madînat Ṭarāblūs fī mî'tt 'ām 1898-1998*, markiz jihād al-libiyyin le-dérasāt a-tāriḥiyyah, Tripoli, p. 215-320.

HASSAN, Schéhérazade Qassim, 2004, « Tradition et modernisme », l'Homme 3, (n° 171-172), p. 353-369.

ḤKAIK, Abdelhadi, 2010, « Al-Būrjīla », in *Lū' lū'at al-madīnah*, n° 2.

HUGLO, Michel, 1991, « Les formules d'intonations noeane noeagis en Orient et en Occident », *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge*, actes des colloques de Royaumont de 1986, 1987 et 1988, Ch. Meyer éd., Paris, Éditions Créaphis, p. 43-53.

JEFFREY, Peter 2005, « La transmission orale et écrite : l'exemple du chant byzantin », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, dirigée par Jean-Jacques Nattiez, vol. v « L'unité de la musique », Arles, Actes Sud, p. 550-576.

JEFFREY, Peter, 2001, « The earliest oktōēchoī: the role of Jerusalem and Palestine in the beginning of modal ordering », *The Study of Medieval Chant. Paths and bridges, East and West. In Honor of Kenneth Levy*, Cambridge, The Boydell Press, p. 147-210.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1976, « Problématique de l'isotopie », in *Linguistique et sémiologie* 1, p. 11-33.

KHAZNADAR, Chérif, 1969, « Pour la réception d'une expression dramatique arabe », in *Le théâtre arabe*, publié sous la direction de Nada Tomiche avec la collaboration de Chérif Khaznadar (sous la direction de), Unesco, p. 39-80.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1976, « Problématique de l'isotopie », in *Linguistique et sémiologie*, 1, pp 11-34.

LAGRANGE, Frédéric, 2011, « Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī. La voix de la Nahḍa », Livret de la compilation CD « The Voice of the Nahda Era Yusuf Al-Manyalawi : The Works », Frédéric Lagrange, Muhsin Sawa et Mustafa Said éd., Beyrouth, Dar al Saqi & Foundation for Arab Music Archiving and Research.

- LAVENERE, Véronique de, 2007, « L'analyse mélodique en ethnomusicologie : quelques avancées récentes », in *L'analyse mélodique*, Université de Paris-Sorbonne, série Conférences et Séminaires, n° 28, p. 45-57.
- MEEUS, Nicolas, 2012, « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranée* n° 6, p. 11-12.
- MEEUS, Nicolas, 2007, « Qualité systémiques et fonctions modales dans la théorie musicale latine », *RTMMAM n°1*, « Musicologie générale des traditions », Université Antonine, Liban, p. 28-35.
- MEEUS, Nicolas, 2002, « Musical Articulation », *Music Analysis* 21/2, p. 161-174.
- MEEUS, Nicolas, 1992, « À propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale*, p. 57-59.
- MEEUS, Nicolas, 1988, « Vecteurs harmoniques : Essai d'une systématique des progressions harmoniques », *Fascicules d'Analyse Musicale I*, p. 87-106.
- MENEM, Gawas Al-Naǧm, 2010, « Fannān fī suṭūr » [Artiste en lignes], in *Samā'i*, *Magazine culturel*, *Samā'i a-ṭarab al-aṣīl*, la section libyenne, n°1.
- MICHON, Pascal, 2010, « Vers un nouveau paradigme scientifique : le paradigme rythmique ? », *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Christian Doumet et Aliocha Wald Lasowski (éd.), Paris, Hermann, p. 151-198.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 2004, « La signification comme paramètre musical », *Musiques une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. II, « Les savoirs musicaux », Jean-Jacques Nattiez éd. Actes Sud, Arels, p. 255-289.
- PEPIN, Jean, 2005, « Tradition », *Encyclopædia Universalis*, CD-Rom.
- PICARD, François, 2005, « Échelles et modes, pour une musicologie généralisée », in *Patrimoines et langages musicaux*.

PICARD, François, 2001, « La tradition comme et transmission (Qabala et Massorèt) », *Approche herméneutique de la musique*, Jacques Viret (éd.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 221-233.

POCHE, Christian, 1994, « De l'homme parfait à l'expressivité musicale. Courants esthétiques arabes au XX^e siècle », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 7, p. 59-74., «

POWERS, Harold, 2001, « Mode », *The New Grove Dictionary of music and Musiciens*, S. Sadie éd., Londres, Macmillan, 2001, vol. XVI, p. 775-860.

RACY, Ali Jihad, 2007, « Music And Social Structure : the Takht Tradition of Early-Twentieth Century Cairo », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen (RTMMAM)*, n°1 « Musicologie générale des traditions », Baabda (Liban), Editions de l'Université Antonine, p. 57-76.

RASTIER, François, 1972 « Systématique des isotopies », in Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 240 p.

ROYER-ARTUSO, Nicolas, 2013, « Pour une phonologie comparative des phénomènes d contact des musiques de l'aire du *maqām* », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM* n°6 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) », p. 51-70.

RUOCCO, Monica, 2007, « La Nahda par l'Qtibās », chapitre1, in *Histoire de la littérature arabe moderne, Tome1 : 1800-1945*, Actes Sud, p. 189-191.

RUWET, Nicolas, 1962, « Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy », *Revue belge de Musicologie*, 15, p. 57-70.

ŠALABI, Sālem, 2000, « Madrassat al-funūnn waa-šanāya' al-islāmiyah ḥilāla 1943-1969 » [l'école des arts et des métiers pendant 1943-1969], 3^{ème} chapitre, in *Madrassat al-funūnn wa a-šanāya' al-islāmiyah bi madinet Trābulos fi mia't 'āmm 1889-1998*, Bengazi, Dār al-kitāb al-waṭāniyah, p. 321-388.

SARRAJ, Rami, 2007, « Al-Fassīh al-mutadāwell fi lahget madīnat Trābūlos », [langue classique circulée dans le dialecte de la ville de Tripoli], in *Allahjatu al-libiyah fi faḍā'ihā al-aosaṭ baiyna al-mašriq wa-l mağreb* [Le dialecte libyen dans son espace moyen-arabe entre le Mašriq et le Maghreb], Académie de langue arabe, Tripoli, p. 235-242.

SHAWAN, Salwa el-, 1987, « Aspects de l'improvisation dans la musique arabe d'Égypte », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, ouvrage collectif, Bernard LORTAT-JACOB (éditeur), Paris, SELAF, p. 152-157.

SCHAEFFER, Jean-Marie, 1997, « Genres littéraires », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopedia Universalis, Albin Michel, Paris.

TRAN, Van Khê, 1979, « Où en sont les traditions musicales ? », in *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale*, Paris, n°84, p.8.

TRAN, Van Khê, 1968, « Modes Musicaux », *Encyclopoedia Universalis*, Paris, vol. XI, p. 148-153.

X, Journaliste, 1977, « Šariṭ a-zkrayāt » [Série de souvenirs], in *Al-Osbū' a-taqāfi* [La semaine culturelle], journal, n°270, Al-mo'asasah al-'āmah lel-ṣahāfah fi Libya.

THESES

AL-ḤAṢA'YRI, Abdelḥakim, 2010, « Mazāher taṭaor *Būrjīla* » [les manifestations de l'évolution *Būrjīla*], mémoire de Master, Université de Tripoli-Libye.

AZZAM, Nabil, 1990, « Muhammad Abd al-Wahhab in modern Egyptian music », PHD, UCLA, Los Angeles.

EL MAGHREBI, Yousef, 2009, « Tradition et modernité dans la musique arabo-andalouse libyenne (*Mālūf*) à l'époque contemporaine », Thèse de doctorat, Université de Rouen.

EL SHAWAN, Salwa Aziz, 1981, « Al-Musīka al'Arabīyya: A category of Urban Music in Cairo, Égypte, 1927-1977 », Columbia University, PHD thesis.

E-SAYED, Bašīr, 2005, « *Al-auḡniyah al-morzkāwiyah wa madā tatyrahā fi al-ḡinā' al-libye al-mo'āser* » (La chanson mourzoukienne et son impact sur le chant contemporain), mémoire de master, Université de Tunis.

FAKHFAKH, Nabil, 2007, « Le répertoire musical de la confrérie religieuse *al-Karrāriyya* de Sfax (Tunisie) », Thèse de doctorat, Université Paris 8 – VINCENNES-SAINT-DENIS.

LAGRANGE, Frédéric, 1994, « Musiciens et Poètes en Égypte au temps de la Nahda », Thèse de doctorat, Université de Paris VIII à Saint-Denis.

MARMEL, Frédéric, 2009, « Influence du contexte mélodique tonal sur la perception de sons musicaux : approche comportementales et neurophysiologiques », Thèse de doctorat de Sciences Cognitives, Université Lumière Lyon 2.

MELANÇON, Johanne, 1999, « Les mécanismes de l'interprétation dans la chanson populaire (D'expression francophone) : proposition d'une méthode d'analyse », Thèse de doctorat, Université de Sherbrooke.

WEB GRAPHIE

BEDUSCHI, Luciane et MEEUS, Nicolas, 2011, *Analyse schenkérienne*, nicolas.meeus.free.fr/Chapitre%201.pdf.

MEEUS, Nicolas, 1992a, « À propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59. Version revue (2008) <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28>.

MOYSAN, Ellen, 2011-2013, « L'interprétation comme traduction, candidature Europhilosophie », in *Phénoménologie du chant*, www.ellenmoysan.fr/linterpretation-comme-traduction-candidature-europhilosophie-2011-2013.

PICARD, François, 2005a, « Rythmes et durées, pour une musicologie généralisée », <http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/ethnomusicologie/Rythmes.pdf> (accédé le 24/08/2009).

PICARD, François, 2005, « Echelles et modes, pour une musicologie généralisée », in *Patrimoines et langages musicaux*, 5 p, www.plm.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/FPEchelles.pdf.

Wikipédia, 2013, « Solfège et modalité », http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Solf%C3%84ge_etmodalit%C3%A9&oldid=99092432, version n° 99092432.

VELICU, Anca-Marina, 12/2005, « La grammaire générative-transformationnelle : concepts-clés et devenir du modèle », *Dialogos*, p. 41-64. http://www.romanice.ase.ro/dialogos/12/07_Velicu_La-grammaire.pdf.

YAMMINE, Habib, 2007, « De l'état actuel du rythme dans les musiques arabes. Conservation, évolution, création et interaction avec les autres cultures musicales », *Congrès des Musiques dans le monde de l'Islam*. http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/yamine-2007.pdf.

