

Retour sur le congrès de musique arabe du Caire de 1932. Identité, diversité, acculturation : les prémises d'une mondialisation

par Jean Lambert* (Paris, France & Sanaa, Yémen)

Le congrès de Musique arabe du Caire (CMAC), qui s'était tenu en 1932 dans la capitale égyptienne, a déjà fait couler beaucoup d'encre. Il fut notamment l'objet d'un colloque qui se tint lui aussi au Caire en 1989, à l'initiative de Schéhérazade Qassim Hassan et du CEDEJ. Pourquoi y revenir aujourd'hui ? La première raison tient au fait que je suis en train de préparer l'édition d'un ouvrage posthume de Bernard Moussali sur le Congrès. Dans le cadre de cet ouvrage qui sera principalement historiographique, il paraît utile de faire une nouvelle évaluation de cet événement qui fut capital pour la musique, et pas seulement du point de vue arabo-musulman.

Événement scientifique auquel il fut assigné d'emblée des buts idéologiques de normalisation esthétique, le Congrès ne put échapper à un important hiatus entre les buts affichés et ceux réalisés, entre ses influences volontaires et involontaires sur la suite de l'"évolution" de la musique arabe. Un malentendu fondamental opposait, d'une part les musicologues arabes, principalement égyptiens qui, fascinés par la puissance de la technologie de l'Occident et motivés par des considérations nationalistes, souhaitaient majoritairement une réforme et une rénovation de leur musique en intégrant massivement des canons esthétiques occidentaux (censés lui fournir une plus grande efficacité), et d'autre part les ethnomusicologues et orientalistes européens qui souhaitaient préserver le patrimoine musical arabe, sa spécificité et sa diversité, et s'intéressaient plus aux musiques populaires qu'aux musiques savantes (comme l'a montré Ali Jihad Racy dans le volume du Colloque de 1992 édité par le CEDEJ). Les seconds avaient-ils eux aussi des arrières pensées politiques ? La question reste ouverte, et elle préfigure de nombreuses situations de chassés-croisés politiques, esthétiques et culturels qui se multiplieront jusqu'au début du XXI^e siècle.

De ces malentendus, et de l'impuissance des musicologues à légiférer sur la musique, certains analystes ont douté que le CMAC ait changé quoique ce soit au destin de la musique arabe. Or il semble que le temps qui passe modifie la perception que nous avons de ces événements. Et il semble aussi qu'un tel événement puisse être relu tout à fait différemment à la lueur d'une mise en perspective et d'une contextualisation historique. Cette contextualisation doit nécessairement rapprocher les observations musicales et musicologiques, les événements historiques du temps courts et les évolutions socio-économiques et culturelles sur la moyenne durée.

A partir de la publication du texte de Bernard Moussali (qui pourrait s'accompagner

* Maître de conférences au Museum d'Histoire Naturelle et membre du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme (Paris), directeur du Centre Français d'Archéologie et de Sciences sociales de Sanaa (Yémen).

d'une réédition de l'intégrale des enregistrements), j'ambitionne de porter sur cet événement un regard anthropologique tout autant qu'historique.

Le premier congrès international d'une musique non européenne

Sous bénéfice d'inventaire, il semble d'abord que le CMAC fut le premier congrès scientifique ayant pour objet une musique non européenne. Dans un contexte d'accélération de la mondialisation technologique, économique et politique qui s'amorçait, les musiques qui y furent représentées étaient déjà soumises à des influences liées à la communication de masse : à la suite de la première guerre mondiale, les aventures coloniales de la France et de l'Angleterre qui sont déjà en crise, les états-nations arabes modernes qui sont en train de se constituer (Jean-Claude Vatin 1992), mais aussi l'apparition des techniques de communication de masse que sont en particulier la radio et le disque 78 tours (Jihad Racy 1977).

Ce Congrès posa donc des problèmes qui devaient se poser ensuite à d'autres musiques du monde dans des termes similaires : intérêt des politiques pour la création d'une musique nationale à partir de la réinterprétation/restructuration du patrimoine existant ; introduction des méthodes occidentales modernes dans un répertoire essentiellement de tradition orale, en particulier la notation écrite ; adaptation d'instruments de musique occidentaux s'imposant par leur supériorité technologique, au détriment des spécificités locales.

Parmi ces préoccupations diverses, on rencontre déjà le mélange des genres, artistique, scientifique et politique qui allait être si fréquent par la suite, et dont nous avons toujours autant de mal à nous défaire (de ce point de vue, l'appellation de « Congrès » au lieu de « Colloque » était évidemment significative).

Voilà des raisons qui me paraissent suffisantes pour que le CMAC fasse l'objet de nouvelles recherches, qui pourraient intéresser des chercheurs, non seulement des spécialistes de ces musiques, mais aussi d'autres qui auraient une vision historique plus large.

L'invention du concept de « musique arabe »

L'une des dimensions marquantes de cet événement est, à mon sens, que le CMAC y inventa littéralement le concept de "musique arabe", participant ainsi à une construction identitaire qui consistait entre autres à "purifier" ce qui était désormais considéré comme "arabe", de toutes les influences turques, iraniennes ou religieuses minoritaires trop voyantes. De fait, le Congrès de 1932 consacra l'avènement de ce qu'on allait appeler ensuite « la musique arabe », puisque, auparavant, on ne parlait que de « musique orientale ». Lors du Colloque de 1989, Shéhérazade Hassan l'avait fait remarqué (Hassan 1992), mais cet aspect n'a peut-être pas encore fait l'objet d'une attention suffisante.

Cette invention fut d'abord évidente dans l'appellation même du Congrès, qui devait d'ailleurs être suivi d'autres congrès intitulés de même, même si ceux-ci furent moins prestigieux et moins fructueux. Symptomatiquement, il fut aussi suivi, très peu de temps après, par la transformation de l'Institut de Musique Orientale du Caire (IMOC) en « Institut de Musique Arabe ». Trois ans auparavant, Henry Farmer avait publié son *History of Arabian Music* (1929). Parallèlement, le baron d'Erlanger travaillait à son ouvrage intitulé *La musique arabe*.

Le travail de Bernard Moussali permet aussi de faire d'autres rapprochements :

c'était l'époque où la musique commençait à circuler intensément, en Orient, grâce à la radio et grâce à la diffusion du disque commercial. La première – et la seule – grande société orientale de production de disques 78 tours, la société Baidaphone, fondée par les frères Baida à Beyrouth en 1910, diffusait déjà à une grande échelle des enregistrements du Liban, de Syrie et d'Égypte. Elle était parvenue, à la fin des années 20 et au début des années 30, à jouer un rôle non négligeable dans la diffusion de ces musiques, et aussi dans leur inter-communication: ainsi, Baidaphone convoqua en 1928 à Berlin une grande séance d'enregistrements mêlant des musiciens du Liban, de Syrie, d'Égypte, de Tunisie et d'Irak (notamment le grand Qubbanjî qui allait participer au CMAC). De ce point de vue, la première initiative de promouvoir une musique « pan-arabe » semble plutôt devoir être portée au crédit de la société Baidaphone.

Si le Congrès consacra cette appellation de « musique arabe », c'est donc que cette création ou cette invention était « dans l'air du temps » (au sens où en parlent certains historiens aujourd'hui).

Des trajectoires d'acteurs

Sur le plan esthétique, le Congrès vit s'affronter des "modernistes" et des "conservateurs", mais se solda plutôt par la victoire des "réformistes" qui acceptèrent un certain nombre de compromis pour former la base de cette nouvelle "musique arabe". Il semble cependant nécessaire de dépasser ces catégories très approximatives, et d'explorer plus à fond les motivations des acteurs, notamment à travers leurs biographies. Ainsi, durant le Congrès, on voit les positions évoluer: certains, qui étaient conservateurs, comme Hassan al-Mamlûk et Darwîsh al-Harîrî, acceptèrent des réformes, alors que d'autres, qui étaient plutôt classés comme « modernistes », comme Dâwud Husnî et Ahmed Amîn al-Dîk, adoptèrent finalement des positions plus conservatrices.

C'est cette voie historiographique que suit dans le détail le travail de Bernard Mousali, en reconstituant souvent de manière saisissante les travaux de chaque commission et la personnalité des principaux acteurs. Ainsi, on peut découvrir la biographie de personnages importants comme :

- Mahmûd al-Hifnî, représentant la nouvelle génération des musicologues égyptiens formés à l'étranger, qui était fasciné par la musique occidentale ;
- Alî Darwîsh, musicien et musicologue syrien qui joua un rôle fondamental dans la rédaction de *La Musique Arabe* du Baron d'Erlanger, alors que nous connaissons malheureusement si peu sur sa propre œuvre, restée inédite.
- Iskander Shalfûn, musicologue libano-égyptien qui avait produit dans les années vingt de nombreux travaux sur la musique orientale et avait appelé de ses vœux un tel congrès, mais qui, au dernier moment, en fut absent, et même exclu.

L'auteur s'intéresse aussi à des personnages plus discrets qui jouèrent parfois un rôle en coulisse ou en amont du Congrès, par exemple Kâmil Khulâ'î, musicologue prolifique du début du XX^e siècle, parmi les premiers à avoir fait des mesures scientifiques de la musique, et qui par ailleurs, était influencé par la franc-maçonnerie.

On n'insistera pas ici sur les participants européens, principalement représentants de l'école germanique de musicologie comparée, et de l'orientalisme français et britannique, mais dont l'influence fut décisive pour la réalisation des enregistrements. Ali Jihad Racy a très bien décrit leur positionnement par rapport aux musicologues égyptiens (1992). Autre point historique sur lequel on s'est très peu penché, c'est le fait que le Baron d'Erlanger, musicologue français dont le rôle avait été essentiel à la préparation

du Congrès, ne fut pas présent pour des raisons de santé (alors que certains historiens ont cru qu'il y était).

Tout ceci montre que, dans une approche contextualisée, certains personnages qui étaient absents pouvaient être aussi importants que ceux qui étaient présents...

Musique, nationalisme et identité

Comme on le sait, dans le contexte de montée des états-nations, le Congrès vit s'affirmer en particulier la rivalité entre l'Égypte d'une part, assurée de son poids démographique et de sa centralité géographique, et le point de vue syro-libanais, voire turc, revendiquant une plus grande authenticité. La question de la « centralité de l'Égypte », sur le plan culturel comme sur le plan politique, fut très bien remarquée par Philippe Vigreux dans un article qui porte ce titre (Vigreux 1991). Cependant, on n'en a peut-être pas tiré toutes les conséquences pour la suite des événements.

Ainsi, Bernard Moussali est le premier à faire une lecture critique des trois principaux rapports figurant dans le Recueil des Travaux du Congrès, en particulier ceux présentés par Mahmûd al-Hafnî, par l'IMOC et par 'Alî al-Jârim. Leur lecture est très éclairante sur les a priori idéologiques des organisateurs du Congrès qui souhaitaient réformer par le haut la musique en lui imposant un carcan officiel.

Dans son Introduction, Mahmûd al-Hifnî exprimait la volonté de reconstruire une histoire mythique de la musique arabe, en plagiant Farmer (son *History of Arabian Music*) sans le citer et en proposant une périodisation entièrement basée sur l'histoire politique et plus particulièrement, pour l'Égypte, sur l'histoire de la dynastie khédiviale qu'il s'agissait d'encenser... On y retrouve plus qu'ailleurs un mépris affiché pour la musique populaire, l'assimilation de la musique arabe à la musique égyptienne et une condescendance marquée pour les autres Arabes. Enfin, Hifnî est fasciné à l'extrême par les techniques de la musique occidentale, ses orchestres symphoniques, ses opéras, etc....

Le rapport de l'IMOC, comme le rapport de 'Alî al-Jârim, créent une sorte de légende autour des *muwashshah*, forme qui illustre par excellence l'âge d'or de la musique andalouse, symbolisée par le musicien Ziryab, dans un raccourci historique vertigineux qui réunit l'Andalousie médiévale à l'Égypte contemporaine. Ils firent de même pour le *dawr*, sensé être représentatif d'une « école khédiviale » et à qui il fut aussi trouvé des origines médiévales mythiques.

'Alî al-Jârim fit des recommandations visant à réglementer la composition musicale, ainsi qu'à unifier et arabiser la terminologie des modes, dans un esprit normatif et patriarcal qui rappelle la *République* de Platon...

Ces reconstitutions mythiques, très éloignées de la réalité historique, ont malheureusement profondément influencé les conceptions ultérieures de la musique arabe et, on peut le dire, jusqu'à maintenant.

Sur le plan musicologique, comme on le sait, les débats les plus importants tournèrent autour de quelques grands sujets ou propositions :

- l'adoption d'une échelle tempérée d'inspiration occidentale de 24 quarts de tons, promue par les modernistes, principalement les Égyptiens comme Mansûr 'Awad, Mahmûd al-Hifnî et Emile 'Aryân. Les opposants, qui défendaient une approche plus pragmatique par la mesure expérimentale de l'échelle afin de ne pas imposer de l'extérieur un système a priori furent minoritaires ou réduits au silence : Iskander Shalfûn n'avait pas été invité, 'Alî al-Darwîsh s'abstint de s'exprimer, très probable-

ment pour des raisons d'opportunité professionnelle ; seul Raouf Yekta Bey défendit l'idée d'une échelle différente, mais il était turc...

- l'adoption de la convention de base selon laquelle le degré Yakah correspond à sol, et non pas à do, comme c'était le cas dans la musique turque ;

- l'introduction d'instruments occidentaux comme le piano fit l'objet de discussions passionnées. Le piano fut rejeté officiellement, mais d'autres instruments comme le violon furent adoués. Naturellement, l'évolution naturelle de la musique commerciale amena de toute façon à l'adoption de ces instruments, en particulier le piano à $\frac{3}{4}$ de ton.

Une impasse géographique fondamentale avait été faite : l'absence totale de la Péninsule arabique, du Yémen au Golfe en passant par le Hijâz, alors que dans le même temps, le Maghreb était inclus dans le Congrès. Cette impasse eut pour effet évident d'assimiler toute la nomenclature scalaire de la gamme orientale et des modes, qui avait surtout été le fait des ottomans (Cantemir au XVII^e siècle, Mohammed al-'Attâr à Alep en 1820 ; Shihab al-Dîn au Caire en 1840), alors que, dans le même temps, la péninsule arabique n'avait jamais intégré le système des *maqâm*. D'où un malentendu fondamental qui fait que si les musiques de la Péninsule arabique nous présentent aujourd'hui incontestablement des formes archaïques qui ont pu être à l'origine de ce que nous appelons aujourd'hui la « musique arabe », elles ne se sentent pas du tout concernées par cette élaboration théorique. Voilà un paradoxe de plus !

Par ailleurs, dans sa volonté de fonder une musique purement « arabe », le Congrès fit l'impasse sur de nombreuses autres influences (sauf dans les enregistrements). En revanche, Moussali s'étend longuement sur les influences culturelles anciennes, soit dominantes comme l'influence turque, soit minoritaires, comme les chrétiennes, juives et arméniennes, qui avaient été royalement ignorées.

Les enregistrements

C'est aussi grâce à Moussali et à son « traditionalisme » que nous avons pu obtenir une description raisonnée et complète de ce témoignage historique exceptionnel que sont les enregistrements du CMAC.

Comme on le sait, une partie des enregistrements du CMAC a été éditée, mais de manière parcellaire et peu satisfaisante sur le plan scientifique : la majorité des enregistrements irakiens, la majorité des marocains, tunisiens et algériens l'ont été commercialement, principalement par le Club du Disque Arabe. En revanche, la grande majorité des enregistrements égyptiens n'a toujours pas été publiée. C'est évidemment très paradoxal, puisque le Congrès avait lieu en Egypte, et que les discussions avaient plus tourné autour de la musique égyptienne qu'autour des autres. Il manque en particulier toute la musique religieuse égyptienne (*dhikr mawlawî* et *laythî*, église copte), ainsi que la majeure partie de la musique savante (*muwashshah*, *dawr*, etc...).

Ce paradoxe est à lui seul très significatif de réalités sous-jacentes au déroulement du Congrès. Certes, on peut discuter du manque de qualité des interprétations (celle-ci est certainement symptomatique d'une décadence déjà à cette époque). Mais plus de soixante-dix ans après, cette critique devient relative, et les enregistrements acquièrent une valeur documentaire inestimable. A l'heure où la technique permet l'édition intégrale de l'œuvre de Mozart, une publication de cette ampleur devient aujourd'hui possible, et elle s'impose ne serait-ce que pour des raisons historiques¹.

¹ Il en existe un exemplaire intégral à la Bibliothèque Nationale de France.

Méthodologie

Cette réévaluation du Congrès du Caire est d'autant plus complexe que le travail de Bernard Moussali, que j'ai repris après son décès prématuré (en 1996), était marqué, dans le débat partisan, et qu'il faut souvent faire la part de son point de vue personnel et de la réalité historique qu'il essaie de décrire. Cependant, cet inconvénient n'est pas rédhibitoire, et une fois qu'il est bien circonscrit, l'approche de Moussali peut être utilisée dans un sens analytique intéressant.

Ainsi, il est connu que Moussali était partisan du point de vue syro-libanais, plus précisément alépin, voire turc, critiquant fréquemment le point de vue égyptien. C'est est loin d'être inutile, comme tout ce qui peut remettre en cause un monopole culturel auto-proclamé... Ceci en particulier pour défendre certaines réalités historiques, et aussi l'authenticité de la tradition, que les Egyptiens manipulaient allègrement, toujours à des fins d'hégémonie culturelle et politique et de modernisation autoritaire.

Les commentaires sur les enregistrements sont moins marqués par les choix idéologiques de Bernard Moussali. Aussi pourront-ils être utilisés de manière plus directe pour leur édition future. Ceci pose la question des archives ethnomusicologiques, et de leur importance comme témoin d'un passé si vite disparu, et dont on ne sait pas si il n'a pas emporté avec lui une partie de l'âme de l'humanité... De ce point de vue, la défense de l'authenticité d'une tradition sans avenir, qui pouvait paraître surannée à certains, sera peut-être au contraire, à l'aube du XXI^e siècle, un gage de pérennité pour la diversité culturelle.

Références bibliographiques

CEDEJ

1992 *Musique arabe, Le Congrès du Caire de 1932*, Le Caire, CEDEJ, 441 p.

FARMER Henry G.

History of Arabian Music

HASSAN, Schéhérazade

1992a "Présentation", in CEDEJ 1992, 23-31.

RACY, Ali Jihad

1977 *Musical change and commercial Recording in Egypt, 1904-1932*, Ph. dissertation, University of Illinois, Urbana, Illinois.

1992 "Musicologues comparatistes européens et musique égyptienne au Congrès du Caire", in CEDEJ, 1992, 109-122.

VATIN, Jean-Claude

1992 "Approche politologique d'un congrès", in CEDEJ, 1992, 13- 22.

VIGREUX, Philippe

1991 "Centralité de la musique égyptienne", *Egypte/Monde arabe*, 3e trimestre, n° 7, 55-101.