



Article de recherche

Formules-types du chant populaire traditionnel libanais : esquisse d'une analyse rythmique

Formulaic Patterns in Traditional Lebanese Folk Song : An Outline of a Rhythmic Analysis

Marcel Akiki

Université Antonine, Baabda, Liban

Université Libanaise, Beyrouth, Liban

RÉSUMÉ

Derrière leur phonétique curieuse et leur sémantique incompréhensible, les for-mules-types présentes dans le chant populaire traditionnel libanais, sont au cœur d'un phénomène dynamique rythmique à trois visages. L'analyse homotonique de la scansion chantée de ces formules linguistiques, révèle la présence d'autres formules accentuelles rythmiques inhérentes, et la possibilité d'un modèle mé-trique (comme le cas du qarrādī), de couvrir plusieurs combinaisons métrico-rythmiques internes. Enfin, on peut trouver certaines similitudes entre ces combi-naisons et certains cycles rythmiques savants arabes. Cette analyse préliminaire et ce « repérage » ne permettent pas de formuler de réelles conclusions, mais il y a certainement ici une piste à explorer, et pour reprendre la citation de During, « quelque chose se passe », dans ces formules qui seraient peut-être un foyer d'intersection entre ces deux traditions musicales.

Abstract

Behind their curious phonetics and incomprehensible semantics, the standard formulaic sentences of the traditional popular Lebanese songs are at the heart of a three part dynamic and rhythmic phenomena. The syllabic homotonic analysis of the singing mode of these formulas reveals some rhythmic accent combinations. According to rhythmic analysis, several internal metrical and rhythmical patterns can run in one single metrical type, as here for the qarrādī metric type. Finally, we find similarities between these combinations and some rhythmic classical Arabic cycles. This preliminary rhythmic analysis can't allow wide conclusions, but we have certainly here some new path to explore. This phenomenon reminds us of the famous expression of During, « quelque chose se passe », (something is happening ...),

MOTS-CLÉS

chant populaire libanais, formules-types, analyse rythmique, métrique, qarrādī, cycles rythmiques arabes

KEYWORDS

Lebanese folk song, formulaic expressions, rhythmic analysis, meter, qarrādī, Arabic rhythmic cycles

ARTICLE HISTORY

Published : December 2007



Corresponding author :

Marcel Akiki | marcel.akiki@ul.edu.lb | Université Libanaise & Université Antonine, Liban

Copyright : © 2007 by the authors. | **Licensee** : Luminous Insights, Wyoming, USA.



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

as these formula-types could be at some crossroads between these two musical traditions.

L'étude du répertoire vocal populaire de tradition orale du Liban met en évidence des types musicaux, poétiques et métriques souvent en interférence les uns avec les autres. Il s'agit d'autant de vecteurs qui permettent la transmission de la tradition vocale populaire de génération en génération. Certaines formules poétiques de ce répertoire constituent des foyers porteurs de ces typologies. Désignées ci-après par « formules-types », en analogie avec celles du répertoire liturgique syriaque, leurs supports linguistiques, à la phonétique curieuse, charrient des combinaisons accentuelles rythmiques internes qu'il convient d'analyser.

Quelles sont ces formules poétiques, quelle est leur nature, comment sont-elles structurées ? Quelles sont ces combinaisons rythmiques, et comment les dégager de ces formules ?

La nature linguistique métrique et rythmique de ce phénomène nous incite d'abord à resituer les liens entre le langage et le rythme, et entre ce dernier et certains aspects métriques. Il nous faudra en un deuxième temps spécifier ce qui caractérise ces formules-types, leurs fonctions structurantes dans le répertoire, leur sémantique, ainsi que les outils analytiques qui permettent l'exploration et l'analyse de leurs combinaisons rythmiques internes.

1. Langage et rythme

L'interférence entre la langue ou la poésie et le rythme repose sur l'observation suivante : la langue est basée sur des unités sonores - ou phonèmes - de durée déterminée, à travers lesquelles s'établit un pont de passage entre la langue et le rythme. Lyons précise que « les lettres (dans un système d'écriture alphabétique) ne sont que des symboles représentant les sons de la langue parlée correspondante [...] C'est le son et non l'écriture qui constitue le support privilégié de la langue » (Lyons, 1970, p. 29-30).

La dimension rythmique ou temporelle de la langue est mise en évidence principalement par les systèmes de mesures métriques.

La poésie dialectale chantée obéit à deux systèmes de mesures : le premier est syllabique, tandis que le second est

quantitatif. Les métriciens conçoivent la poésie syllabique, soit par homotonie (décompte des syllabes accentuées du vers, et non du nombre global des syllabes [Grimme, 1822]), soit par isosyllabie (simple décompte du nombre total des syllabes du vers, en négligeant l'accentuation qui les accompagne ; c'est le cas de Bickell et d'Émerau)¹.

La poésie arabe littéraire classique est régie par le système de mesure métrique quantitative institué au viii^e siècle par al-Khalīl ibn Ahmad al-Farāhīdī². Ce système est basé sur des combinaisons d'unités sonores temporelles, la *haraka* (mouvement) et le *sukūn* (quiescence). Ces unités sonores dites « auditives » constituent le rythme verbal essentiel et omniprésent de la langue lue et écrite chez les Arabes, lequel se déploie en diverses configurations métrico-rythmiques, sortes de segments ou cellules métriques appelés *tafā'īl*. Ces unités structurales sont intégrées dans des cadres métriques plus élargis, appelés *buhūr*. Ces *buhūr*, ou combinaisons particulières de quantités sonores, sont, de même, convertibles en longues et brèves. Au x^e siècle, Abū a-n-Nasr al-Fārābī (d'Erlanger, 1930-1959) s'est basé lui aussi sur ces quantités sonores et ces modèles métrico-rythmiques pour élaborer un système de notation et dégager divers modèles musicaux rythmiques.

Cette interférence entre la langue et la rythmique existe aussi dans la poésie dialectale, en l'occurrence ici dans la poésie dialectale populaire traditionnelle orale libanaise³. La philologie comparée moderne ne cesse de le rappeler : primauté de l'oralité de la langue parlée sur la langue écrite. L'étude diachronique des langues à partir du milieu du xix^e siècle montre, en effet, que les dialectes régionaux ne constituent pas des versions imparfaites et déformées des langues littéraires, mais se développent souvent de manière indépendante avec une identité et une personnalité

¹Jeannin, 1924, p. 58-65.

²Né à Oman, et mort à Basra en Iraq, auteur du premier dictionnaire arabe, il serait le fondateur des principes prosodiques arabes de bases (*al-'Arūd*). Ses deux grands ouvrages sont : son dictionnaire *Kitāb al-'Ayn*, et son célèbre *Kitāb al-'Arūd* (Livre de la Prosodie).

³Notons cependant que la poésie dialectale de tradition orale n'obéit pas toujours aux règles métriques et se comporte parfois de manière libre et fantaisiste.

propres⁴. Cette évolution de la recherche philologique en linguistique vient renforcer l'intérêt fondamental de la musicologie et de l'ethnomusicologie envers le phénomène de l'oralité.

2. Typologie, étymologie et sémantique

Dans le contexte de l'oralité, les formules-types mentionnées s'avèrent plus élaborées que de simples vers poétiques habituels d'un chant donné. Soupçonnées au départ d'être une forme particulière d'onomatopées, à cause de leur phonétique curieuse et fantaisiste, elles jouent dans le répertoire un rôle dynamique et sont là pour imprimer un modèle mélodique (mélodie-type)⁵, rythmique, poétique, structurel et métrique, et peuvent être appréhendées comme moyen mnémotechnique de transmission de la tradition⁶. Constituées le plus souvent d'une répétition de l'incipit et de phonèmes apparentés, et greffées principalement sur le refrain, elles imposent leurs structures-types (hémistiche-type, vers-type, mélodies-types ...) et leurs rimes à toute improvisation poétique. C'est ce qui justifie leur désignation par « formules-types ».

Leur présence et leur rôle dans le répertoire correspond pratiquement à ceux des *Rīs Qōlé* (ou têtes de chants)⁷ du chant liturgique syriaque. Cependant, ces formules-types populaires se distinguent de celles du ré-

pertoire liturgique syriaque du point de vue de la question sémantique.

Alors que les strophes-types syriaques appartiennent au discours thématique syntaxique liturgique, ces formules poétiques affichent un support phonétique curieux et incompréhensible, et sont probablement liées à une sémantique syntaxique antérieure.

Absentes aussi bien de la langue dialectale parlée que de la langue littéraire arabe, dont elles ont pourtant tiré leur étymologie, ces formules poétiques paraissent s'être constituées en formules compactes grâce à la répétition de l'incipit qui en est le noyau. Le tableau I (cf. Annexes) en présente une dizaine avec leurs données principales : l'incipit (colonne 2) et la racine du phonème (colonne 3) proviennent d'une des deux langues en présence (colonne 4) Leur traduction (colonne 5) est suivie de la fonction sociale ou relationnelle comme le divertissement, le mariage, la berceuse (colonne 6).

L'étymologie de l'incipit I (colonne 1) '*Ala Dal'ōna*, un des plus connus, est expliquée de diverses manières par la tradition populaire ; en voici deux :

1. Du verbe *dalla'a* en langue dialectale (gâter, dans le sens de la cajolerie), adressé à une femme⁸.
2. Du substantif '*awn* ou '*awna* en langue arabe littéraire (secours, aide), pour signifier « demander de l'aide ou du secours », avec le *dal* qui référerait à la grammaire syriaque qui désigne un article ou une conjonction « celui qui ».

L'incipit I0 *Yā hédō w yā méddo*, renvoie avec ses deux phonèmes *hédō* et *méddō*, à deux racines dialectales *ha-di* et *madd* qui évoquent respectivement « le chant »⁹ et « étendre, balancer »¹⁰. C'est une berceuse destinée à endormir l'enfant en pratiquant des gestes de balancements. Les racines sont présentes dans la formule, mais en tant qu'images suggestives et non comme concepts syntaxiques

⁴ Les dialectes présentent des caractères aussi systématiques que les langues littéraires, avec leurs propres structures grammaticales, de prononciation et de vocabulaire. Il semble que beaucoup de différences entre langues et dialectes apparentés sont ramenées à des considérations politiques et culturelles plutôt que linguistiques. À un niveau proprement linguistique, l'histoire générale des langues nous enseigne que certaines langues « officielles » anciennes ou contemporaines (latin, français, anglais ...) ont été au départ des dialectes, leur primauté ne se justifiant que par l'histoire politique et culturelle. La langue latine est, par exemple et à l'origine, le dialecte de Rome et de ses environs, qui a gagné de l'ampleur avec l'expansion de l'empire romain.

⁵ En outre, notre seconde thèse devrait démontrer l'existence de modèles métrico-rythmiques internes à l'intérieur même d'une métrique donnée. Les formes poético-musicales vernaculaires dans le chant populaire dialectal traditionnel libanais constituent un phénomène complexe global qui est solidaire avec des domaines différents : linguistique, musical, métrique (syllabique ou quantitatif), ou encore formulaire.

⁶ Ces caractéristiques fonctionnelles sont pratiquement identiques aux structures-types traditionnelles du chant syro-maronite liturgique, Hage, 1972, vol. I.

⁷ Pour signifier « modèles » à imiter, et moyen pour mémoriser un chant, 1986.

⁸ Fraiha, 1995, p. 57. Le verbe *dalla'a*, en arabe dialectal libanais, s'applique également aux relations affectueuses entre différents membres de la famille, voire dans le sens femme - homme.

⁹ Le *hudā'* signifie « chant des chameliers » dans le contexte arabe antéislamique (Farmer, 1929, p. 14).

¹⁰ Fraiha, 1995, p. 32.

logiques.

La pratique vocale ignore ces allusions sémantiques qui restent hypothétiques et ces formules-types n'ont pas d'impact thématique sur le chant. Voici des exemples des deux incipit cités :

Ex. 1 (*dabkē* ou danse traditionnelle collective)

[*'Ala Dal 'ōna w 'Ala Dal 'ōna*] / *Rāḫū l 'ābāyēb mā wadda'ūmā*

'Ala Dal 'ōna, w 'Ala Dal 'ōna / Les bien-aimés sont partis et ne nous ont pas dit adieu

Ex. 2 (berceuse)

Yā ḫēddō w yā mēddō / *Ibni rāḫēl bait jēddō*

Yā ḫēddō w yā mēddō / Mon fils est allé chez son grand-père

La formule dans le premier hémistiche est intraduisible et vide de sens syntaxique. Elle ne présente aucun lien sémantique avec le second hémistiche, et n'a aucun impact thématique sur l'ensemble du texte. C'est le même cas de figure pour les autres incipit du tableau I.

3. Éléments de structures : accents linguistiques - paramètres d'analyse et de structure

En plus de leur fonction typologique et structurelle dans le répertoire populaire, ces formules-types sont chargées d'accents linguistiques rendus par la scansion chantée. Ces accents constituent des ensembles ou des entités que nous découvrirons plus loin.

3.1. Accents linguistiques syllabiques

Les accents linguistiques retenus dans le décryptage de ces formules sont « l'accent tonique » (d'intensité) et celui de « durée ». Nous écartons l'accent de hauteur qui ne nous semble pas adapté aux besoins de cette analyse¹¹.

L'accent tonique est une augmentation de l'intensité de la voix touchant un ou plusieurs sommets de syllabes d'un mot. Prononcée avec plus d'énergie, cette syllabe se dé-

¹¹ L'accent de hauteur est très peu significatif dans les deux contextes linguistiques étudiés, sur le triple plan linguistique, phonétique et rythmique.

tache des autres, dites *atones*, par sa plus grande intensité sonore. La syllabe frappée de l'accent est dite *tonique*. L'accent tonique fonctionne principalement sur ce contraste entre syllabe¹² marquée, et syllabe atone.

L'accent de durée est une sorte d'impulsion exercée sur une syllabe qui s'en trouve prolongée, parfois du double de sa durée initiale.

Tous les exemples du tableau I, à part la première formule *'Ala Dal 'ōna*, qui est décasyllabique et à douze pulsations (ou subdivision temporelle)¹³, sont des chants heptasyllabiques de type *qarrādī*¹⁴ à huit pulsations, dont les syllabes sont toutes des longues. Ce type poétique et musical introduit des chants de divertissement de *dabkē*, communs à toute célébration joyeuse, ainsi qu'un chant de cérémonie (*LBanna*).

Les formules sont déployées ci-après selon leur scansion « chantée » et non parlée¹⁵, et sont abordées selon une approche homotonique syllabique qui tient compte exclusivement des syllabes accentuées.

L'analyse des accents linguistiques, le contraste tonique - syllabe atone et les accents de durée sont à envisager sur l'entité d'une formule et non pas pour chaque phonème séparément. Les formules d'accents linguistiques sont étalées de manière égale sur les deux hémistiches du vers syllabique.

3.2. Paramètres d'analyse et de structure

Cinq paramètres dynamiques nous permettent de dégager les combinaisons formulaires d'accents linguistiques dynamiques. Ils sont de trois natures différentes : accents, préfixes, et conjonctions. Ils justifient la formation des formules

¹² Vu que notre analyse vise un objectif rythmique à partir d'une approche synchronique linguistique, nous appréhendons ici le terme « syllabique » dans son acception « d'unité métrique » longue et brève.

¹³ Nous signifions par « pulsation » l'unité de subdivision temporelle minimale uniforme et régulière.

¹⁴ Genre poético-mélodique et métrique le plus populaire au Liban, le *qarrādī* est constitué principalement de 7 syllabes et basé sur un cadre temporel de 8 battements ou pulsations. Terme générique mais aussi spécifique, il rassemble un grand nombre de chants, de mélodies-types et de modèles métrico-rythmiques internes dans le répertoire vocal populaire traditionnel. Akiki, 1985, et Lecerf, 1932.

¹⁵ La différence de scansion (chantée ou parlée) peut parfois fausser les résultats d'une analyse métrique, et modifier les combinaisons d'unités sonores métriques internes dans le vers.

d'accents dans l'analyse qui suivra. Nous les avons retenus à la suite d'une longue observation de la pratique musicale de ces chants.

3.2.1. L'accent tonique (d'intensité) sur une voyelle courte et sur une voyelle longue

L'accent tonique peut tomber sur une voyelle courte ou simple dont la durée est la plus commune dans la scansion chantée, et qui équivaut aux battements simples. Ex. :

Ya ġzay - yél
< < <

La formule suivante est le premier hémistiche d'une ritournelle nuptiale entonnée pendant la cérémonie du rase de l'époux, commune dans les régions du Liban Nord et de Baalbeck¹⁶.

LBan -na l ban -nā 'al ban -nā
< < <

L'accent tombe sur l'occurrence 2 et 3, sur le phonème *nā* qui est une voyelle longue (Consonne-Voyelle / CV). Il faut rappeler qu'une combinaison d'accents n'est pas toujours unique et exclusive, mais reste parfois aléatoire car tributaire de la fantaisie du chanteur. Cependant cette fantaisie reste justifiée par des données accentuelles évidentes. Cet état de fait permet plusieurs possibilités et éventualités de variantes rythmiques dans la performance communautaire (cf. Tableau VI, Annexes).

3.2.2. Accents et redoublement consonantique

hat - tā (jusqu'à ce que) lam - mā (quand)
< < < <

Le redoublement consonantique est une articulation phonétique commune aux deux contextes linguistiques étudiés, qui est constituée par la rencontre de deux consonnes, désignée en arabe par *šadda*¹⁷. L'apparition de

¹⁶Par exemple au village de l'Ain, au nord de Baalbeck, terrain, printemps 2002.

¹⁷Ce redoublement est notamment produit par l'élision du *lām* (« l ») quiescent devant *al-'Ahruf aš-Šamsiyya* ou « consonnes solaires », tandis que *al-'Ahruf al-Qamariyya*, ou « consonnes lunaires », donnent lieu à la prononciation du même *lām* quiescent. Exemples types de l'écriture *al-Šams* (le soleil), qui donne lieu à la prononciation *a-š-Šams* produisant un redoublement de la consonne š, et de son antithétique *al-Qamar* (la lune) qui suppose une prononciation intégrale des lettres écrites, sans

ce redoublement consonantique attire deux accents successifs : soit deux accents d'intensité, soit un accent d'intensité et un autre de durée. Voici deux exemples tirés de l'arabe classique littéraire montrant un accent tonique suivi d'un autre de durée sur deux voyelles courte et longue.

Voici maintenant le même cas de figure tiré de la formule poétique précédente n° 5 du tableau I.

LBan -na l ban -nā 'al ban -nā
< < < < <

Nous constatons une alternance accentuelle sur voyelle courte et voyelle longue. L'articulation de ce redoublement fait l'effet d'une « compression » suivie d'une « décompression » sur la voyelle ouverte.

3.2.3. L'accent de durée sur une voyelle longue à double pulsation

Un accent de durée apparaît surtout sur une voyelle longue à deux pulsations. C'est le cas de la première formule *'Ala Dal'ōna*, du tableau I, analysée plus loin (cf. aussi tableau II, Annexe), caractérisée par deux syllabes ouvertes *ō* et *nā*, à deux pulsations consécutives. La syllabe concernée se pose comme un paramètre constitutif d'un type métrico-rythmique particulier¹⁸.

Voici un autre exemple d'accent sur une voyelle longue à double pulsation sur la syllabe *bū* obtenue par la scansion chantée, alors qu'elle est simple dans le rythme parlé du quotidien. D'autres accentuations de nature quantitative sont mises en œuvre.

Scansion chantée (cf. Tableau III, Annexes)

Ya ġzay - yél Ya bū l hē - ba
< < <

Rythme parlé habituel

Ya ġzay - yél Yā bul hē - Ba
< < <

Cet exemple montre l'intérêt de bien spécifier la scansion adoptée dans l'analyse, car l'accentuation linguistique peut être faussée.

redoublement consonantique.

¹⁸L'accent tonique sur la voyelle à double pulsation est mis en évidence par l'outil d'analyse mis en œuvre plus loin.

3.2.4. La fonction de préfixe comme accent tonique anticipé

Les formules débutent souvent par un préfixe particulier qui précède aussi bien un redoublement consonantique qu'une syllabe à voyelle longue. Ce préfixe initial est toujours porteur d'une fonction d'accent tonique, positionné à la première syllabe de l'incipit.

'Az zai- nu z zai- nū z zai- nu
< < < < < <

Cette fonction rythmique de l'accent tonique est commune aux deux contextes linguistiques étudiés. Elle introduit souvent avec elle une *šadda* (redoublement consonantique).

Nous désignons cet accent tonique initial par *accent tonique anticipé*, car il prépare l'accent tonique principal qui suit. Il faut signaler que ces deux accents sont marqués par deux variables d'intensité, la seconde souvent plus forte que la précédente¹⁹.

La fonction dynamique du préfixe comme accent tonique anticipé est un phénomène linguistique et rythmique très courant dans le répertoire vocal de divertissement, et en particulier celui de la *dabké*, destiné à renforcer l'accentuation linguistique mais aussi la rythmique. Parmi les diverses fonctions qu'il recèle, nous en avons retenu deux :

- La première est de nature rythmique intuitive, une fonction dynamique qui entraîne la formule dans un élan rythmique, repérée surtout dans les chants de la *dabké*.
- La seconde est de nature syntaxique logique ; elle aurait sa source dans l'article arabe *'alā* (sur). Le poète-chanteur montagnard qui improvise un texte sur une mélodie-type, dit qu'il est en train de *yi'iddé 'layā*,

¹⁹L'intensité de l'accent et ses gradations ne sont pas envisagées ici car c'est un très vaste sujet nécessitant une double approche synchrone et diachronique, et lié à notre avis à plusieurs aspects, dont :

1- le mode de présentation et de transcription rythmique basé sur le *tak*, et adopté couramment aujourd'hui dans la théorie comme dans la pratique de la tradition musicale arabe savante,

2- le mode d'ornementation rythmique de la pratique des instruments à percussion tels que la *derbakké* ou le *tabl* (tambour), et qui constitue une étape à considérer à part,

3- la pertinence des critères justifiant l'existence et le nombre de niveaux d'intensité des accents toniques.

c'est-à-dire, littéralement, de « compter sur » ce modèle, pour signifier « adapter de nouvelles paroles sur le même modèle ».

3.2.5. Système de conjonctions

La poésie dialectale populaire s'est créé un système interne propre de liaison dont un des éléments constitutifs n'est autre que cet accent tonique initial du préfixe présenté plus haut.

En lien direct avec la rythmique, le système de conjonction est constitué de phonèmes dont les fonctions principales sont :

- La liaison des unités et des structures phonétiques, syntaxiques et rythmiques.
- Le remplissage du vide ou du silence.
- L'amplification de la dynamique du chant, surtout dans les chants de danse.

Le système positionne ses conjonctions entre les unités phonétiques de la formule poétique, entre les vers et les hémistiches du chant.

4. Analyse approfondie

Nous avons sélectionné cinq formules connues dans le répertoire du chant populaire traditionnel libanais, parmi les dix exposées au tableau I, afin d'explorer leur topographie dynamique ou leur « espace temporel »²⁰, cachés derrière les phonèmes.

Les formules étudiées sont : *'Ala Dal'ōnā*, *'Az zainu*, *Ya ġzayyél*, *'Al Huwwāra*, et *LBanna*. Mis à part la première, toutes les formules appartiennent à la métrique heptasyllabique (avec fluctuation de six à huit syllabes) très populaire *qarrādī*, étudiée plus haut, introduisant chants de divertissement et chant de cérémonie (*LBanna*).

L'analyse permet d'y dégager certaines configurations d'accents, reçues en termes d'impulsions dynamiques libérées par la pratique chantée des formules-types. Elle permet aussi de déterminer comment ces impulsions ont pris

²⁰Selon le lexique de Chailley, 1985.

place dans les formules, et d'explorer, le cas échéant, leur correspondance supposée avec certaines impulsions rythmiques dans le contexte de la tradition arabe savante.

Des analogies sont, en effet, observables entre certaines formules populaires d'accents linguistiques avec des agencements modulaires appartenant au répertoire²¹ des *'usūl* ou cycles rythmiques de la tradition musicale savante proche orientale arabe, souvent homologues des cycles de la tradition ottomane. Cela constitue une hypothèse intéressante à explorer, dont la validation nécessite une investigation qui déborde sur le champ de la présente étude.

Pour une meilleure clarté de l'analyse, est mis en oeuvre ci-après un outil analytique composé de quatre paramètres rythmiques déployés en strates et susceptibles de révéler la dynamique des accents dans les formules. Ces paramètres sont :

1. Le décompte global des pulsations dans le vers ou l'hémistiche qui englobe la formule.
2. Le vers en question, sa distribution et son décompte syllabiques.
3. L'accompagnement collectif populaire spontané des battements de mains.
4. La ou les formules rythmiques d'accents possibles dans le vers. En effet, la pratique du chant de nature formulaire n'est pas liée à une seule combinaison rythmique. Les tableaux présentent jusqu'à trois modalités rythmiques différentes dans une formule, justifiées par les critères exposés ci-dessus.

L'interférence de données rythmiques tant dans les deux langues — dialectale libanaise et littéraire arabe, que dans les deux traditions musicales — populaire et artistique ou savante est susceptible d'entremêler et complexifier l'analyse des paramètres et des variables, ce qui déborderait du cadre de cet article.

L'approche méthodologique et systématique nous incite plutôt à limiter l'analyse uniquement au phénomène de juxtaposition et de déroulement des impulsions et des pulsa-

tions dynamiques rythmiques tant dans les formules-types que dans les modèles rythmiques savants arabes.

Notons d'entrée de jeu que les correspondances signalées ci-après avec des cycles rythmiques traditionnels savants arabes peuvent être strictement fortuites, comme elles peuvent signaler une passerelle qu'il conviendrait d'explorer ultérieurement.

4.1. 'ALA DAL'□N□ (Annexe, Tableau II) / Chant à douze pulsations

1) *Formule 1* : Six points d'accents toniques sur les syllabes 1, 4, 6, 8, 9, 11, à voyelles allongées 'Ā, 'ō, et nā, sauf la syllabe 8 à voyelle courte *dal*. Les quatre premières syllabes tombent sur des pulsations simples, contrairement aux deux dernières 9 et 11, à double pulsation.

L'accent sur la syllabe et pulsation 8 *dal* porte une fonction de rebondissement en faveur de l'accent fort de la double pulsation 9 et 10, sur la voyelle allongée double *ō*. Cette fonction dirige l'attention sur une structure rythmique cyclique de 4 pulsations 1-4, 5-8, et 9-12, dans laquelle l'accent tonique vient marquer le début et la fin d'un cycle.

L'ensemble donne un effet syncopé ou de contretemps jusqu'à la pulsation 8. Cette formule est souvent pratiquée comme variante rythmique du tambour accompagnant ce chant.

Nous signalons, à tout hasard, une correspondance rythmique de la pulsation 1 à 7 avec le cycle rythmique traditionnel arabe savant *Dawr Rawān* (al-Hula'i, 1904/1905, p. 76) et Hélou, 1958, p. 155 composé de 14 pulsations²² :

tum	tak	tum	+	tak	+	tum	tak	tum	+	tak	+	tum	+
tak	+	tum	+	tum	tum	tak	+	tum	+	tak	+	taj	+

2) *Formule 2* : Six points de chute d'accents toniques sur les syllabes 1, 4, 5, 8, 9, 11.

Configuration proche de la précédente, sauf l'absence de l'accent 6 sur la voyelle longue 'Ā, avec un ajout du rebondissement à la syllabe 5 (*na-w*).

²¹ Deux références sont adoptées à ce titre : al-Hula'i, 1904/1905 et Hélou, 1958.

²² La présentation de ce cycle reprend celle sous forme de tableaux, instituée par Hula'i, comprenant des frappes successives graves *tum*, des frappes claires *tak* et des silences +.

Correspondance rythmique de la pulsation 1 à 6, envisageable avec le cycle rythmique arabe *al-'Awīs* (*A'raj*), composé de 11 pulsations.

Cette configuration est une illustration, parmi d'autres, de la primauté de la position de l'accent dans la formule sur le phonème en soi. Par exemple, l'accent tonique sur le 'A de la syllabe 1 ne se répète pas sur le 'Ā de la syllabe 6 bien que la syllabe en question soit ouverte.

4.2. 'AZ ZAINU / YA GAZAYYEL (Annexe, Tableau III) / Chant qarrādi à huit pulsations

Le tableau déploie ces deux chants de *dabké* heptasyllabiques en superposition.

3) Formules 1 et 2 : Cinq et quatre points d'accents toniques (1, 2, 4, 5, 7) / (1, 2, 5, 7)

Les deux formules sont de configurations rythmiques apparentées, avec l'accent 4 en plus dans la première formule. La formule 2 présente une allure de variante de la première. Avec un accent en moins (4), elle met en relief la syllabe allongée à double pulsation *nū*. Un accent tonique anticipé sur le préfixe initial 'Az (1) est suivi de l'accent tonique principal *zai* (2) sur redoublement consonantique. Le même mécanisme est repris aux syllabes 4-5, suivi d'un accent sur la syllabe *nū* à double pulsation 5-6. Enfin, un accent tonique tombe sur le redoublement consonantique final *zai* sur la syllabe 7.

Correspondance rythmique de la pulsation 1 à 8, éventuellement observable, avec le cycle rythmique arabe *al-Masmūdī al-Kabīr*, (1958, p. 136) composé de huit pulsations :

tum tum + tak tum + tak +

4) Formule 3 : Trois points d'accents toniques (2, 5, 7)

Configuration déjà présente dans les formules 1 et 2, mais dépouillée des accents 1 et 4, pour ne garder qu'une charpente dynamique essentielle. Cette formule prend une allure de variante; bien qu'apparentée aux précédentes, elle ne trouve pas de correspondance rythmique avec des cycles arabes, à cause du contretemps initial qui semble totalement absent dans ces derniers.

4.3. HUWWARA (Annexe, Tableau IV) / Chant qarrādi à huit pulsations.

5) Formule 1 : Trois points d'accents toniques (1, 3, 6)

Le premier accent tombe sur un redoublement consonantique (*haw*), et les deux suivants sur les voyelles longues *yā* et *wā* aux syllabes 3 et 6. Cette configuration de nature syncopée s'adapte bien à l'accompagnement du *tabl* pendant la danse de *dabké*.

Correspondance rythmique de la pulsation 1 à 6, éventuellement observable, avec le cycle rythmique arabe *Samā'ī Thaql* (1958, p. 154) composé de dix pulsations :

tum + + tak + tum tum tak + +

6) Formule 2 : Quatre points d'accents toniques (1, 3, 5, 6).

Alternance d'accents redoublement consonantique - voyelles longues (*haw*, *yā*, *huw-wā*).

Correspondance rythmique des pulsations 1 à 6, éventuellement observable, avec le modèle rythmique arabe *Zarfakand* (al-Hula'i, 1904/1905, p. 77) et Hélou, 1958, p. 141 composé de onze pulsations :

tum + tak + tum tum + tak + tak +

7) Formule 3 : Six points d'accents toniques (1, 2, 3, 5, 6, 8)

Formule similaire à la précédente avec deux accents supplémentaires aux syllabes 2 et 8, sur le redoublement consonantique *wér* et la voyelle ouverte *yā* porteuse d'une fonction de rebondissement préparant l'accent initial du second hémistiche.

Correspondance rythmique des pulsations 1 à 8, éventuellement observable, avec le modèle rythmique arabe *Usūl Nawahī Hindī* (*A'raj*) (al-Hula'i, 1904/1905, p. 71) et Hélou, 1958, p. 145, composé de seize pulsations :

tum tum tum + tak tum + tak tak tum + t

4.4. LBANNA (Annexe, Tableau V) / Chant qarrādi à huit pulsations.

Chant nuptial de cérémonie, chanté à Baalbeck pour le rase de l'époux, et dans l'extrême nord comme chant de

cortège pour l'époux²³.

8) Formule 1 : Trois points d'accents toniques (1, 3, 6)

Identique à la formule 1 du *huwwāra*, avec la seule différence que les accents tombent sur des syllabes à redoublement consonantique *ban* au lieu de voyelles longues. Configuration syncopée utilisée par le *tabl* pendant la *dabké*.

Correspondance rythmique des pulsations 1 à 6, éventuellement observable, avec le cycle rythmique arabe *Usūl Lank Fahṭa* (A'raj, seconde variante)²⁴, composé de dix pulsations.

9) Formule 2 : Cinq points d'accents toniques (1, 3, 4, 6, 7)

En plus de l'accent initial, accents alternés sur redoublements consonantiques et voyelles longues (*ban-nā*), aux syllabes 3-4 et 6-7.

Correspondance rythmique des pulsations 1 à 6, éventuellement observable, avec le cycle rythmique arabe *Usūl Tars* (Basīt)²⁵ composé de quatorze pulsations.

10) Formule 3 : Quatre points d'accents toniques (1, 2, 3, 6)

Configuration répartie sur les redoublements consonantiques de syllabes à voyelles courtes. Correspondance rythmique de la pulsation 1 à 4, éventuellement observable, avec les cycles rythmiques arabes *al-Muhṭammas al-'Arabī*²⁶ et *Usūl Muhajjar Turkī* (Basīt)²⁷.

Correspondance rythmique partielle (1 à 4) avec le cycle rythmique arabe *al-Muhṭammas al-'Arabī* composé de huit pulsations.

5. Observations comparatives avec les cycles rythmiques traditionnels savants arabes

Le nombre limité d'exemples abordés ne permet pas des conclusions globales, mais l'analyse des dix formules rythmiques nous offre toutefois quelques éléments de réponses. Le tableau comparatif VI (cf. Annexes) nous en pro-

pose une vue synthétique. De gauche à droite, nous y trouvons respectivement :

L'incipit des formules (colonne 2), le nombre de pulsations de la formule (colonne 3), le nombre de pulsations intégrées dans le cycle rythmique arabe savant (colonne 4), l'appellation ce cycle (colonne 5), et enfin le nombre global de pulsations de chacun de ces cycles (colonne 6). Les résultats de l'analyse se déploient dans les observations suivantes²⁸ :

1. Trois formules rythmiques sur dix se retrouvent entièrement dans les cycles de la musique savante arabe (3, 9).
2. Quatre formules correspondent quasi totalement, à raison de six ou sept pulsations sur huit (5, 6, 7, 8), aux modèles rythmiques arabes.
3. Trois formules ne s'y retrouvent qu'à moitié : 6, 7 sur douze pulsations (1, 2), 4 sur 8 pulsations (10).
4. Une seule formule n'a pas trouvé de correspondance rythmique (4).
5. Les cycles rythmiques arabes savants sont plus développés que les modèles populaires, et les débordent jusqu'au double de leurs configurations rythmiques.
6. La quasi-totalité des formules rythmiques se retrouve dans les modèles arabes savants : six formules entièrement ou presque, deux autres partiellement, et une seule exception sans intégration.
7. La seule métrique syllabique *qarrādī* (formules 2 à 10) a révélé plusieurs combinaisons rythmiques, présentes presque toutes dans des modèles arabes savants.
8. Comme nous l'avons signalé plus haut, la position de l'accent semble primer sur la syllabe ou le phonème en soi. La même voyelle accentuée à un point précis peut ne plus l'être à sa seconde occurrence dans un autre endroit.

²³ Expéditions de terrain dans la région de Baalbeck et dans le Akkar, 2002, 2004 et 2006.

²⁴ 1958, p. 154.

²⁵ 1958, p. 140.

²⁶ 1958, p. 139.

²⁷ 1958, p. 140.

²⁸ Remarque : les correspondances entre formules rythmiques populaires et de la musique arabe savante sont données ici à titre indicatif.

9. La distribution rythmique syllabique déployée dans les tableaux analytiques repose sur la scansion rythmique chantée qui déforme la phonétique, et déplace ou modifie l'accent tonique d'intensité ou de durée, pour obéir à un dynamisme rythmique interne. Le premier cas est illustré dans les tableaux IV, *Huwwā-ra*, et V, *LBanna*. Le second cas est représenté par les tableaux II, *'Ala Dal'ōna*, et III, *'Az zainu / Ya ġazayyél*.

6. Conclusion

Les formules-types présentes dans le répertoire vocal populaire traditionnel libanais, cachent derrière leur phonétique curieuse et leur sémantique incompréhensible pour notre temps, un phénomène rythmique interne à trois volets, digne d'intérêt. Porteuses de typologies diverses (musicales, métriques, poétiques ...), elles révèlent en premier lieu, grâce à l'analyse homotonique de la scansion chantée de leur support phonétique, des combinaisons accentuelles rythmiques internes. En second lieu, il s'avère qu'un seul modèle métrique peut déployer plusieurs combinaisons métrico-rythmiques internes, comme c'est le cas du *qarrādī* ici. En troisième lieu, cet article nous révèle des analogies structurelles avec certains cycles rythmiques savants arabes.

Au stade de cette analyse préliminaire qui fait office de « repérage » ethnomusicologique, nous ne pouvons signaler que des similitudes ou des correspondances. Nous avons écarté délibérément de l'analyse - pour des raisons méthodologiques - le plus grand nombre de paramètres rythmiques appartenant aux deux traditions en présence. Nous n'avons retenu que la simple correspondance et succession d'impulsions rythmiques. Cette analyse est évidemment très insuffisante pour tirer des conclusions définitives, mais assez pertinente pour révéler déjà la présence de combinaisons rythmiques internes basées sur la scansion chantée de ces formules-types *qarrādī*, de même que la présence d'une diversité de combinaisons rythmiques au sein d'une même métrique. Quant à ces similitudes rythmiques observées dans les deux traditions, le critère de la simple correspondance et succession d'impulsions rythmiques ne nous permet pas d'avancer de conclusions ni d'extrapoler. Cependant, il semblerait que nous soyons devant une piste à explorer, et, pour reprendre la formulation de During « Quelque chose se passe » (During, 1994), non

seulement dans l'orbite de la tradition musicale savante arabe, mais peut-être aussi dans un foyer d'intersection ou d'impact entre les deux traditions populaire et initiatique arabe.

Cela étant, d'innombrables questions restent en suspens : comment expliquer ces créations phonétiques curieuses que nous avons d'abord confondues avec des onomatopées ? Dépouillée d'une signification sémantique syntaxique aujourd'hui, elles ont pourtant été créées à partir de racines dialectales ou arabes de sens connus. À quelle époque remontent ces formules et quelles sont leurs significations originelles ? Quelle est l'origine des combinaisons rythmiques inhérentes à ces formules ? Comment expliquer cette similitude rythmique avec des modes de la tradition initiatique arabe ? Est-ce une simple coïncidence ou bien ont-elles été introduites par une territorialité géographique particulière ? Ces combinaisons dynamiques accentuelles, quoique embryonnaires, seraient-elles symptomatiques d'un rôle dynamique de la musique populaire (en l'occurrence, de la rythmique métrique) dans le processus de gestation d'une tradition musicale savante, en l'occurrence, la musique savante arabe ? Ou, au contraire, ont-elles été elles-mêmes influencées par cette dernière ?

À propos de l'auteur

Marcel Akiki — Marcel Akiki est docteur en musicologie de l'Université Paris Sorbonne - Paris IV (1985), et chargé de cours à l'Université Libanaise et à l'Université Antonine, Baabda-Liban.

Note de l'éditeur

Cet article a été initialement publié par *Les Presses de l'Université Antonine*. Il est republié par *Luminous Insights* suite au transfert de la revue vers ce nouvel éditeur.

Cite as

Akiki, M. (2007). Formules-types du chant populaire traditionnel libanais : esquisse d'une analyse rythmique. *Revue des Traditions Musicales*, 1(1), 53–66. 10.51300/RTM-2007-7

Références

- Akiki, M. *Chants populaires traditionnels libanais : chants de mariage - Le qarradi* [thèse de doct., Paris IV, Sorbonne] [thèse de doctorat de 3e cycle (non publiée)]. Thèse de doct. Paris IV, Sorbonne, 1985.
- al-Hula'i, M. K. (1904/1905). *Kitāb al-Mūsīqī a-š-Šarqī* (réédition 1993) [Livre du Musicien oriental]. réédition 1993. Le Caire : Maktabat a-d-Dār al-'Arabiyya li-l-Kitāb.
- Chailley, J. (1985). *Éléments de philologie musicale*. Amsterdam : A. Leduc.
- d'Erlanger, R. (1930–1959). *La musique arabe* (T. 6) [tomes I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959)]. T. 6. Paris : Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- During, J. (1994). *Quelque chose se passe* [Le sens de la tradition dans l'orient musical] [Institut Français de Recherche]. Normandie : Verdier.
- Farmer, H. G. (1929). *A History of Arabian Music to the XIIIth Century* [réédité à New Delhi par Goodword Books, 2001]. Londres : Luzac.
- Fraiha, A. (1995). *Mu'jamu-l-alfāzi-l-'āmmiyyā* [Dictionnaire des termes populaires dialectaux]. Beyrouth : Librairie du Liban.
- Hage, L. (1972). *Le chant de l'église Maronite* (T. I). Kaslik (Liban) : USEK.
- Hage, L. (1986). *Les strophes-types syriaques et leurs mètres poétiques du patriarche maronite Etienne Douayhi*. Kaslik (Liban) : USEK.
- Hélou, S. (1958). *al-Musīqa a-n-Nazariyya* (réédition 1973) [La théorie musicale]. réédition 1973. Manšūrāt Dār Maktabat al-Hayāt.
- Jeannin, J. (1924). *Méodies liturgiques syriennes et chaldéennes* (T. I) [Introduction musicale]. Paris, 58-65.
- Lecerf, J. (1932). *Littérature dialectale et renaissance arabe moderne* (réédition 1933) [fasc. ii]. *Bulletin d'études Orientales*, 2(127), 179-258.
- Lyons, J. (1970). *Linguistique générale*. Paris : Larousse.

Annexes : tableaux

Tableau I : Quelques incipit constitutifs de certaines formules-types traditionnelles libanaises

N°	Titres	Racine	Langue	Traduction	Fonction
1	'Ala Dal 'ōna	Dala', 'ōna	Dialectal / Littéraire	Cajolerie / Aide, secours	Divertiss.
2	'Al Huwwāra	Hawwar, Méhwar	Dialectal	Précipiter, précipice	Divertiss.
3	'Al Yādi	Yāda	Dialectal	Avec effort et difficulté*	Divertiss.
4	'Az zai nu	Zain	Littéraire	Bel homme	Divertiss.
5	LBanna	Banna, Binā'	Dialectal / Littéraire	Bâtitteur, bâtiment	Mariage
6	Liādi l liādi l liādīdā	Yāda	Dialectal	Avec effort et difficulté ?	Divertiss.
7	Mī jannik	de Mijāna**	Dialectal	Trois sens au moins	Divertiss.
8	T tūsītš	Taštaš	Dialectal	Cajolerie (enfant)	Berceuse
9	Ya ẖzayyēl	Gẖazāl	Littéraire	La petite gazelle	Divertiss.
10	Ya Hẖēddō w ya mēddō	Hẖadi	Dialectal / Littéraire	« Berçer », balançoire***	Berceuse

Note :

* : Fraiha, op. cit. p. 195.

** : Titre provenant de la désignation d'un autre chant intitulé Mijāna, appartenant à un répertoire régional commun au Liban, à la Syrie, la Palestine, la Jordanie ... La tradition propose plusieurs explications hypothétiques à cet incipit, dont voici trois : 1- Une des explications populaires hypothétiques est que Mijāna serait le cri d'une femme dont on aurait abusé, et qui s'écrie : Yammi jānā, (littéralement : Ō ma mère, il a abusé) et qui devrait se prolonger : Yammi jāna alaiyyā (Ō ma mère, il a abusé de moi). 2- Yammi jāna, pour signifier : Ō ma mère, quelqu'un arrive chez nous. 3- Le sens que donne Anis Fraiha, dans son dictionnaire dialectal (id. p. 177) : d'une racine araméenne qui signifie « instrumentiste, qui joue d'un instrument de musique », ou bien « mélodie ».

*** : Ce sens est apporté par des informatrices mères de famille, qui ont utilisé ce terme dans son acception dialectale pour signifier « berçer, balancer ».

Tableau 2 : 'Ala Dal'ōnā

12 Pulsations	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Décasyllabique	'Ā	la	dal-	'ō-	na- w	'Ā	la	dal-	'ō-	—	nā-	—
Battements	<		<		<		<		<		<	
Formule 1	<			<		<		<	<		<	
Formule 2	<			<	<			<	<		<	

Tableau 3 : 'Az zainu / Ya ġzayyél

8 pulsations	1	2	3	4	5	6	7	8
Heptasyllabique	'A-	za-	nu	Zai-	nū	-	zai	nu
Heptasyllabique	Yā-	ġza-	yél	Yā	bū l	-	hē-	ba
Battements	✓	✓		✓			✓	
Formule 1	✓	✓		✓	✓		✓	
Formule 2	✓	✓			✓		✓	
Formule 3		✓			✓		✓	

Tableau 4 : Huwwāra

8 pulsations	1	2	3	4	5	6	7	8
Heptasyllabique	Huw-	wér	Yā	bla-	huw-	wā-	ra	yā
Battements	✓		✓		✓			✓
Formule 1	✓		✓			✓		
Formule 2	✓		✓		✓	✓		
Formule 3	✓	✓	✓		✓	✓		✓

Tableau 5 : LBanna

8 pulsations	1	2	3	4	5	6	7	8
Heptasyllabique	LBan-	na l	ban-	nā	'al	ban-	nā	'a-
Battements	✓		✓		✓			
Formule 1	✓		✓			✓		
Formule 2	✓		✓	✓		✓	✓	
Formule 3	✓	✓	✓			✓		

Tableau 6 : (comparatif)

	Formules-types	Pulsations	Puls. intégrées	Modèles arabes	Nb. puls.
1	<i>Dal'ōna 1</i>	12	7	<i>Dawr Rawān</i>	14
2	<i>Dal'ōna 2</i>	12	6	<i>al-'Awīs (A'raj)</i>	11
3	<i>'Az zainu 1, 2</i>	8	8	<i>al-Masmūdi al-Kabīr</i>	8
4	<i>'Az zainu 3</i>	8	—	—	—
5	<i>Huwwāra 1</i>	8	6	<i>Samā'i Thaqīl</i>	10
6	<i>Huwwāra 2</i>	8	7	<i>Zarfakand</i>	11
7	<i>Huwwāra 3</i>	8	7	<i>Usūl Nawahī Hindi (a'raj)</i>	16
8	<i>Lbanna 1</i>	8	6	<i>Usūl Lank Fahīta (A'raj, seconde variante)</i>	10
9	<i>Lbanna 2</i>	8	8	<i>Usul Tars (Basīt)</i>	14
10	<i>Lbanna 3</i>	8	4	<i>al-Muhāmmas al-'Arabī (Basīt)</i>	8