



Article de recherche

Wadī' Šabrā et le modernisme musical au Liban durant la période du mandat français

Wadī' Šabrā and the Musical Modernism in Lebanon during the French mandate period

Diana Abbani

Forum Transregionale Studien, Fondation Fritz Thyssen, Berlin, Allemagne

RÉSUMÉ

Cet article vise à suivre l'impact de l'activité et des idées modernistes du musicien et compositeur francophone Wadī' Šabrā (1876-1952) sur la vie musicale beyrouthine durant la période du mandat français (1919-1943). Considéré comme le fondateur du modernisme musical libanais, Šabrā joua un rôle majeur dans l'occidentalisation de la scène musicale beyrouthine, tout en contribuant à la construction identitaire du nouvel État du Grand-Liban. Son institut musical local de style occidental fut un lieu public de production musicale à partir duquel l'institutionnalisation et la professionnalisation de la scène musicale moderne s'établissent à Beyrouth. Il fut également un lieu de controverses politique et sociale reflétant les contradictions de son temps.

ABSTRACT

This article aims to trace the impact of Wadī' Šabrā's (1876-1952) activity and ideas on Beirut's musical life during the French Mandate period (1919-1943). This francophone musician and composer is considered to be the founder of the Lebanese music modernism. He played a major role in the westernisation of Beirut's music scene, contributing to the identity construction of the new state of Greater Lebanon. Its local and Western-style music institute became a public space of music production where the institutionalisation and the professionalisation of the modern music scene started in Beirut. It was also a place of political and social controversy reflecting the contradictions of its time.

MOTS-CLÉS

Nahḍa, Adīb, Modernisme musical, Nationalisme, Construction identitaire

KEYWORDS

Nahḍa, Adīb, Musical modernism, Nationalism, Identity construction

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2019



Corresponding author :

Diana Abbani | dianaabbany@gmail.com | Forum Transregionale Studien, Fondation Fritz Thyssen, Berlin, Allemagne

Copyright : © 2019 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/>).

Depuis le début du xx^e siècle, la vie musicale à Beyrouth fut profondément touchée par les nombreux bouleversements que connut la région, avec l'effondrement de l'Empire ottoman après la Grande Guerre, la mise en place du mandat français (1919-1943) et la proclamation de l'État du Grand-Liban (1920), ainsi que l'arrivée des dernières technologies et la montée d'une nouvelle classe moyenne avec un revenu moyen et un temps de loisir. Le divertissement subit de profondes mutations. La ville connut un essor de la scène et de l'industrie du disque qui affecta les goûts et les productions musicales durant les années 1920 et 1930. Une personnalité clé marqua alors promptement cette vie musicale tourmentée, en particulier au niveau de son occidentalisation, Wadī' Šabrā (1876-1952), compositeur de l'hymne national libanais, qui peut être considéré comme le fondateur du modernisme musical libanais.

Sa fascination par la musique européenne liée à son objectif de faire « progresser » la musique orientale en prétendant la « concilier » avec la musique occidentale l'amena à fonder *Dār al-Mūsīqā* (l'Institut de Musique) en 1910 qui deviendra le lieu de diffusion des théories musicales européennes et de développement des nouvelles méthodes d'enseignement de la musique (Poché, 1965, p. 118). L'inauguration de cet institut musical local de style occidental marqua un changement dans l'histoire musicale beyrouthine avec le début d'une occidentalisation de l'éducation musicale et des pratiques traditionnelles ainsi que de l'institutionnalisation et de la professionnalisation de la scène musicale à Beyrouth.

À travers une présentation du parcours et de l'activité musicale de Šabrā, cet article vise à analyser comment celui-ci entama une acculturation hétérogène de la musique à Beyrouth et contribua à la construction identitaire du nouvel État du Grand-Liban, tout en exposant les difficultés rencontrées face à l'établissement d'un tel projet.

I. Musicien beyrouthin de formation parisienne

Né dans une famille protestante, Wadī' Šabrā fit ses études à l'école britannique de Beyrouth¹. Son milieu social et communautaire orienta naturellement sa vie, son œuvre

et ses idées. C'est au sein de cette communauté chrétienne de Ras-Beyrouth fortement influencée par les missionnaires protestants qu'il apprit l'appréciation de l'éducation musicale et de la musique classique européenne et religieuse, en particulier le piano. En 1893, il reçut une bourse du consul général français pour continuer ses études musicales au conservatoire de Paris pendant sept ans avec de nombreux maîtres français, comme Max d'Olonne (1875-1959), Albert Lavignac (1846-1916) et d'autres². Ces années de formation parisienne marquèrent profondément l'ensemble de sa carrière.

Dès la fin du xix^e siècle, il commença à animer des concerts de musique classique européenne, qui eurent lieu au début à l'École américaine du Dimanche³. Limités à un public d'Européens présents dans la ville et à des membres de la bourgeoisie locale se voulant moderne et occidentale, ses concerts offraient une nouvelle musique dite « moderne et raffinée » (*aṣṛiyya wa-rāqīya*) et une nouvelle forme de divertissement basée sur l'écoute de la musique classique européenne.

Ce type de soirée connut un essor rapide dans les milieux intellectuels et bourgeois qui appréciaient fortement Šabrā. C'est ainsi que ce dernier fut souvent loué par la presse qui le qualifiait tantôt d'*adīb*, tantôt de *fannān-adīb* ou *al-mūsīqī* (musicien) *al-adīb*. Ces termes d'*adīb* (homme de lettres) ou de *fannān* (artiste) désignaient une personne de mœurs raffinées (Abou Hodeib, 2011) et représentaient une revalorisation du statut du chanteur dans la société. Certains rajoutaient l'adjectif *ustāḏ* (professeur) mettant l'accent sur l'aspect pédagogique de ce chanteur, par opposition au cheikh, le maître du passé. Ce passage de *muṭrib* ou *muḡannī* (chanteur) à *adīb* ou *fannān*, traduisait une évolution du statut du professionnel de la musique. Ce dernier n'était plus considéré comme étant simplement celui qui chante, mais une personne de « goût » ayant une moralité et une certaine distinction sociale, d'où la respectabilité conférée à la pratique musicale. Ce passage favorisait ainsi la mobilité sociale en délaissant le bas statut des artisans de la musique et en pointant leur professionnalisme ou leur sensualité. Désormais, ce musicien-*adīb*, dont Šabrā fut le

¹Pour un exposé biographique complet sur Šabrā : Mainguy, 1969 et Kayali, 2018 (cet ouvrage est basé principalement sur les archives récemment découvertes de Šabrā, d'où son importance ouvrant de nouvelles pistes pour examiner en profondeur les œuvres et les théories de Šabrā).

²D'après certaines sources, il fut également l'élève de Camille Saint-Saëns, mais Kayali remet en question cette hypothèse (Kayali, 2018, p.28).

³*Lisān al-Ḥāl*, 25 mars 1897, n° 2463 et 31 mars 1897, n° 2468.

parfait exemple, avait une nouvelle mission, celle de raffiner et d'éduquer les esprits, de diffuser la science musicale et de la faire connaître à l'ensemble de la société et dans le monde.

À l'instar d'autres praticiens et théoriciens arabes de l'époque⁴, Šabrā était préoccupé par le statut de la musique orientale et/ou arabe, ses orientations et son enseignement. Il s'attaquait souvent à l'ignorance des professionnels de la musique et critiquait l'absence de traités scientifiques sur la musique orientale, deux raisons fondamentales qui d'après lui causaient le retard de cette musique : « Notre production musicale est faible [...]. La majorité de nos musiciens méconnaît notre science musicale [...] » écrit-il, tout en affirmant que « l'ensemble des instruments orientaux ou la nouba est rassasié de lacunes, puisque c'est un mélange de mélodies discordantes repoussées par l'oreille cultivée qui ne l'accepte pas facilement » (Šabrā, 1929, p. 21 et p. 96-97). Tout en négligeant l'importance de l'oralité de cette musique, la considérant comme un défaut, il trouvait son langage musical comme difficile à comprendre et transmettre. Rejoignant ainsi les écrits orientalistes du xix^e siècle, il reniait toute particularité et richesse à la musique orientale, d'où son appel à l'universalité de la musique.

En outre, Šabrā était convaincu que la tradition musicale orientale vieillissait, il voulait la voir évoluer vers l'acquisition d'une « norme universelle ». Durant toute sa carrière, il s'était fixé comme but principal de faire sortir la musique orientale de sa « stagnation » et lui rendre sa vraie place dans la « musique universelle ». Pour lui, le seul moyen pour que cette musique soit acceptée par et parmi les nations civilisées, était de la doter d'un savoir scientifique basé sur les règles de la musique occidentale, considérée comme étant le modèle à suivre : il fallait donc la moderniser et diffuser son éducation (Šabrā, 1929, p. 97). Attiré par la domination technologique de l'Occident et recherchant une place dans la course civilisationnelle, il voyait dans l'harmonie la source naturelle et l'origine de toute musique. Paradoxalement, il ne se lassa pas de montrer dans ses écrits que « La

musique arabe est fondée sur les règles de l'harmonie (...) »⁵ et qu'elle est à l'origine de l'art occidental (Šabrā, 1941). Les idées de Šabrā étaient au cœur des débats identitaires de la *Nahḍa* voulant prouver une certaine maîtrise orientale pour garantir aux Orientaux leur place dans l'histoire universelle⁶.

Afin d'assurer cette universalité tant recherchée, ainsi que la préservation et la transmission de la musique orientale, il publia très tôt ses compositions musicales en utilisant le système de notation occidentale⁷. Il fonda, en septembre 1913, la première revue musicale (*Mousica*) informant sur les différentes activités musicales à Beyrouth et en France (Kayali, 2018, p. 49). À travers sa couverture de l'actualité de la vie sociale beyrouthine, cette revue reflétait cette relation étroite qui existait désormais entre la musique, les milieux littéraires et la vie mondaine beyrouthine. Dans ses compositions, il employa le système harmonique tonal européen et son tempérament égal et donna à entendre des pièces orientales harmonisées jouées par un orchestre hétérogène doté d'instruments de musique occidentale, notamment le piano. C'est ainsi qu'il composa plusieurs opéras en langues arabe et française (Kayali, 2018, p. 81-87). Pour lui comme pour beaucoup d'intellectuels et musiciens arabes, notamment en Égypte, modernisation était devenue synonyme d'occidentalisation et d'acculturation exogène, basée sur un nouveau type d'interprétation musicale moderniste fixiste délaissant l'improvisation⁸.

Préoccupé durant toute sa carrière d'établir les bases de ce qu'il appela la « gamme universelle », il tenta d'inventer un piano oriental à tempérament égal, capable de jouer les mélodies orientales, et partit dans les années 1920 en

⁵ Šabrā, 1932, « L'évolution de la musique arabe et ses rapports avec l'harmonie naturelle, conférence de Wadī' Šabrā au Lycée français », *al-Ahrām*, 11 avril 1932, p. 2, cité par Vigreux, 1989, p. 245.

⁶ Au tournant du xx^e siècle, ce mouvement de renouveau de la langue et de la littérature arabe marqué par un réveil général affecta la musique également, qui très tôt fut touchée par un profond débat questionnant les méthodes pour sa modernisation ainsi que son rôle dans le progrès de la société en Orient. Deux tendances s'opposèrent : l'un appelant à une rénovation interne du langage musical oriental et l'autre à son occidentalisation (Hourani, 1962). Le pendant musical de la renaissance arabe est théorisé par Abou Mrad, 1991 et 2004, Lagrange, 1994, Qassim Hassan, 2003, al-Racy 1977, 1991 et 2003, Al-Shawwan 1979.

⁷ *Lisān al-Ḥāl*, 20 mai 1901, n° 3732.

⁸ Pour une étude de ce phénomène d'acculturation exogène de la musique et de l'interprétation musicale traditionnelle de type herméneutique, voir : Abou Mrad, 2007 et 2010.

⁴ Par exemple, le réformiste et musicologue beyrouthin résidant au Caire Iskandar Šalfūn (1881-1934) ou le musicologue et compositeur égyptien Kāmil al-Ḥūlā'ī (1880-1938), qui furent connus pour leur souci pédagogique et leur critique de la décadence du milieu musical, ainsi que leur volonté de réformer et faire progresser la musique égyptienne. Sur la relation reliant les intellectuels à la musique (al-Racy, 2003, p. 15-42, et Lagrange, 1994, p. 105-132).

tournées en Europe pour présenter ses idées et son invention⁹. Cette création refléta cette fascination levantine et égyptienne (quasiment obsessionnelle) par le piano considéré comme le summum du raffinement de la musique occidentale. De nombreux musiciens tentèrent de mettre en place un piano arabe doté d'un tempérament à vingt-quatre quarts de tons égaux, afin de jouer les mélodies orientales et « faire entrer la musique orientale dans le progrès universel »¹⁰.

En effet, le piano à tempérament à douze demi-tons égaux est un instrument étranger au système musical monodique modal du Mašriq, étant incapable de rendre l'*intervallezalalien* de seconde moyenne ou neutre (trois-quarts de ton) et donc de jouer des séquences musicales traditionnelles élaborées dans les modes mélodiques arabes basés sur des échelles de genre *zalalien*¹¹. Cependant et même en le dotant en tant que « piano oriental » d'un tempérament à quarts de tons égaux, supposé permettre l'interprétation d'intervalles moyens (à multiples de quarts de ton), il reste incapable de rendre les subtilités des monodies modales traditionnelles. Les intervalles (moyens ou autres) constitutifs de leurs échelles sont en effet de tailles qui varient d'un mode à l'autre, au sein d'une même tradition, et d'une tradition régionale (dialecte musical) à l'autre, ce qui rend inapproprié l'usage d'instruments à sons fixes et de tempérament égal comme le piano. Cette volonté de créer un piano oriental à travers la division de l'octave en intervalles égaux indique de surcroît un désir de normalisation au détriment de la diversité régionale.

⁹Pour une présentation détaillée de ses idées autour de sa gamme universelle et l'invention de son piano, se référer : à son article publié dans *al-Mašriq* (Šabrā, 1929) ; Kayali, 2018, p.52-58 et p. 180-182, ainsi que la postface musicologique, exposant ses idées à partir de plusieurs sources délaissées par Šabrā, écrite par Mohamed Saifallah Ben Abderazak dans Kayali, 2018, p.165-218 (trois conférences données par Šabrā y sont publiées p.229-256).

¹⁰Les premiers projets de « piano oriental » furent élaborés en Égypte avec Najīb Naḥḥās en 1912, 1913 et 1922, Georges Sammān en 1922 et Emile 'Ariyān en 1922, dans le but de créer un piano capable de s'adapter à la scène théâtrale et permettant de concevoir un opéra arabe (Lagrange, 1994, p. 236, et Vigreux, 1989, p. 347-354).

¹¹La qualité *zalzalienn*e est relative à Maṣṣūr Zalzal, luthiste de l'époque abbasside, qui a placé des frettes sur le manche du 'ūd permettant de jouer des intervalles moyens ou neutres. Ainsi les échelles de genre *zalalien* ou d'ossature *zalzalienn*e sont-elles celles qui associent des secondes moyennes (près de $\frac{3}{4}$ de ton, de taille variable) à des secondes majeures (un ton, de taille variable) (Abou Mrad, 2005).

Le piano de Šabrā ne reçut pas l'écho souhaité dans les milieux musicaux, malgré ses différentes tentatives ultérieures de le promouvoir (et de le commercialiser), en particulier en 1932 lors du Congrès de Musique arabe du Caire où il fut écarté de la Commission des échelles du Congrès (Vigreux, 1989, p. 353).

2. L'école de musique de Šabrā, professionnalisation et institutionnalisation du savoir musical

Sa contribution majeure à l'occidentalisation de la vie musicale débuta en 1910 lorsqu'il créa la première école de musique beyrouthine, *Dār al-Mūsīqā*, consacrée, à ses débuts, aux filles afin de leur assurer une formation musicale complétant leur éducation générale. La musique était désormais considérée comme un moyen permettant l'accès à la modernité et à la civilisation. À travers le progrès des femmes, on ouvrait le chemin vers le développement de toute la nation. En 1911, il réalisa une première dans la ville : un concours de piano pour ses étudiantes avec un jury de spécialistes, auquel assistèrent les notables et les intellectuels de la ville¹². Les prix reçus traduisaient bien la pensée de Šabrā : un piano pour la première place et un buste de Beethoven pour la deuxième place. Le premier était considéré comme le symbole par excellence du progrès de la musique occidentale, le deuxième symbolisait l'affiliation de Šabrā à la noblesse de la musique classique européenne.

Le parcours de Šabrā fut étroitement lié aux autorités officielles, d'abord ottomanes puis françaises et libanaises¹³. Durant le mandat, le gouvernement libanais prit en charge son école qui devint l'École nationale de musique en 1925 [*al-madrasa al-waṭaniyya lil-mūsīqā*]¹⁴, puis le Conservatoire national libanais de musique en 1929¹⁵, établissement public à caractère administratif, placé sous la tutelle de l'État présidé par Šabrā jusqu'à sa mort.

¹²*Lisān al-Ḥāl*, 11 juin 1911, n° 6673.

¹³En 1908, il entra en compétition pour la composition de l'hymne national ottoman, et son hymne, écrit par le poète irakien Ma'rūf al-Ruṣāfi (1875-1945), fut choisi (*al-Barq*, 15 janvier 1910, n° 71). Puis, il séjourna à Istanbul où il fut nommé chef d'orchestre de la marine ottomane pour quinze mois. Alors que son école fut également soutenue par les autorités ottomanes.

¹⁴*Lisān al-Ḥāl*, 1 octobre 1925, n° 9594.

¹⁵*Lisān al-Ḥāl*, 8 mars 1929, n° 10499.

Ce dernier avait choisi pour son institut un emplacement significatif sur la carte éducative de Beyrouth. Fondé d'abord à l'école des Art-et-Métiers *al-ṣanā'i'*, l'institut fut délocalisé au quartier *Zuqāq al-Blāt* lorsqu'il devint le Conservatoire national libanais de musique. Cette délocalisation porte un double sens. Auparavant, il faisait partie de l'ancienne école des Art-et-Métiers, établie sous le règne ottoman et dont la mission était d'assurer une formation et un métier aux jeunes pauvres en offrant des cours en artisanat, arts et métiers (Féghali, 2009). En quittant ces lieux, l'école coupe tout lien avec son passé ottoman et son côté artisanal. Alors que le choix du quartier de *Zuqāq al-Blāt* reflète la vision pédagogique de Ṣabrā. L'école est désormais située dans le centre culturel et éducatif de Beyrouth où de nombreux Beyrouthins et missionnaires avaient ouvert des écoles et des instituts éducatifs (Hansen 2005, p. 163). Elle se dote d'une mission d'instruire et de mener la société vers le progrès et les lumières. Ṣabrā l'insère ainsi dans un projet global d'enseignement, de modernisation et de construction identitaire, dans un « réseau des institutions » [*network of institutions*], pour emprunter une expression de l'anthropologue indien Partha Chatterjee (Chatterjee, 1995, p. 6).

En effet, les années 1920-1930 étaient les années de la fondation d'établissements culturels et éducatifs au Liban et en Syrie, qui témoignent d'un mouvement d'institutionnalisation d'une culture nationale afin de doter l'État sous mandat français d'une légitimité historique et de lieux de mémoire tout en l'intégrant dans la modernité (Ghorayeb, 2014, p. 123). À Beyrouth, cela eut lieu dans un contexte plutôt tendu et conflictuel, surtout que les autorités mandataires soutenaient l'idée d'une spécificité libanaise et contribuaient à l'opposer à son entourage syrien et arabe. On fonda par exemple le musée de Beyrouth (de 1930 à 1937) dont le but principal était d'exposer la mémoire de l'identité nationale et l'histoire d'un passé phénicien antique non arabe (Davie, 1999, p. 51-75 et 2009). Diverses tentatives surgirent pour établir les bases de cette nouvelle identité libanaise présentée comme « moderne » à l'image de la civilisation française. Les efforts de Ṣabrā se croisèrent alors avec les ambitions du récent État libanais et correspondaient parfaitement à sa nouvelle identité.

D'après le premier article du décret de sa fondation, l'école avait été établie en 1925 afin de diffuser l'art musical

et de former des instructeurs « libanais » capables d'enseigner la musique dans les écoles libanaises¹⁶. Le but principal était de produire un nouveau cadre de musicien formé suivant l'éducation musicale occidentale qui pouvait servir les ambitions de l'État de se moderniser. Pointer cette identité libanaise dans le décret de la fondation de l'école reflète la contribution de Ṣabrā, à travers la musique, au projet de construction nationale. Ṣabrā espérait créer une langue musicale unique et nationale, épurée de ses éléments retardataires et libérée de l'influence égyptienne. Comme l'image voulue du Liban, cette musique est ouverte au monde et à la culture occidentale. Elle s'inscrit donc dans la modernité.

Le troisième article du décret présentait le programme officiel qui fournissait vingt cours, enseignant principalement les règles de la musique classique occidentale et des instruments occidentaux. On enseignait « l'histoire de la musique, solfège (lecture musicale), harmonie, contrepoint, composition, fugue, flûte, clarinette, opéra, choral, saxophone, saxhorn, violon, piano, alto, violoncelle, contrebasse, baryton, trombone, chant arabe »¹⁷. L'enseignement dispensé privilégiait ainsi la musique occidentale, avec un ou deux professeurs de musique orientale. L'école négligeait la musique orientale qu'elle prétendait promouvoir, alors que les élèves étaient peu encouragés à se diriger vers cette musique¹⁸.

Par ailleurs, le passage d'une école à un conservatoire en 1929 est assez significatif : le Liban se dotait désormais d'un lieu d'enseignement spécialisé à l'image du Conservatoire de Paris, qui est considéré comme un établissement indispensable au Liban dans sa quête de la civilisation.

L'importance de la création de ce lieu était de consacrer les idées de Ṣabrā et d'institutionnaliser son rôle à un niveau éducatif et professionnel. Cette institutionnalisation participa indirectement à la construction identitaire à travers la formation d'une génération de professionnels « libanais » de la musique. Elle contribua également à la fixation de la mémoire et à la monumentalisation du passé, en promulguant la notation musicale pour préserver la musique dite « orientale », « arabe », et plus tard « libanaise ». Elle joua un rôle dans la modernisation des cadres de l'enseignement, par la mise en place d'une éducation mu-

¹⁶ *Lisān al-Ḥāl*, 10 décembre 1926, n° 9925.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Lisān al-Ḥāl*, 10 janvier 1927, numéro 9941.

sicale fixée et occidentalisée ; tout en assurant la création d'outils culturels pour la nation avec l'établissement d'un conservatoire public pour toute la nation.

Cette école affecta également le rôle du musicien, qui d'un simple artisan était formé pour devenir un « professionnel » de la musique, plus respecté par la société, ayant même un devoir patriotique et nationaliste. Elle participa enfin au changement du statut de la musique en guidant l'apprentissage et l'écoute musicale, et en influençant les goûts musicaux : en promulguant la musique harmonique, on privilégia une certaine esthétique et une sensibilité nouvelle tout en se distinguant du reste de la société et de l'entourage arabe. Tout cela eut des répercussions sur la nature même de la musique, sa transmission et son apprentissage qui ne se faisaient plus selon la méthode orale, causant la disparition progressive de notions de base comme l'improvisation, la transmission de maître à élève, l'initiation traditionnelle...

Cependant, la fondation de cette école de musique nationale refléta les conflits autour de la construction nationale du Liban même, qui, elle aussi, était freinée par de multiples oppositions identitaires, politiques et sociales, et surtout confessionnelles. Cela est d'autant plus vrai au vu que l'école de Şabrā se présentait comme un lieu de changements social et politique, qui participait à la diffusion des notions de civilisation et de progrès dans le débat et l'espace publics.

3. Les conflits autour de l'école de Şabrā : Beyrouth lutte-t-elle contre les beaux-arts ?

La transmission de l'École musicale de Şabrā d'un institut privé en une « École nationale » ne passa pas inaperçu dans la société beyrouthine. En 1925, l'école reçut un financement officiel de la part des autorités locales. Un an après, et suite aux différentes critiques et pressions sociales et politiques, on annula cette accréditation allouée à l'école de musique de Şabrā, déclenchant une controverse au sein de l'élite beyrouthine¹⁹. Beyrouth fit face alors à un profond questionnement remettant en cause l'avenir de l'école²⁰.

¹⁹ *Lisān al-Ḥāl*, 1 décembre 1926, n° 9911.

²⁰ Les détails de ce conflit sont suivis à travers plusieurs articles de *Lisān al-Ḥāl* (*Lisān al-Ḥāl*, 22 novembre 1926, n° 9903, 2 décembre 1926, n° 9912, 10 décembre 1926, n° 9925), en particulier un article avec un titre très significatif : « L'école de musique : Est-ce que Beyrouth lutte contre les beaux-arts ? » [*al-Madrasa al-Mūsīqīyya : a-Bayrūt tuḥārib al-Funūn al-*

Une campagne de critiques contre cette école éclata dans la ville et les journaux. Un groupe d'intellectuels et de députés réclamait sa fermeture : certains l'accusaient d'être un simple café obscène, d'autres, comme le joueur de 'ūd Alexis al-Ladqānī (1907-1973 ?)²¹, lui reprochaient d'encourager la musique occidentale en sacrifiant la musique orientale. En face, un autre groupe d'intellectuels, représenté par le journal *Lisān al-Ḥāl*, fidèle partisan de Şabrā, défendait l'école considérée comme un guide vers la modernité et le progrès. Ce groupe appelait au soutien et à la promotion de la musique et des beaux-arts en général, regardés comme étant le moyen nécessaire pour la survie des nations civilisées. Ce conflit reflétait les tensions qui parcouraient Beyrouth sur la nécessité et le rôle de la musique, ainsi que sur la définition de son identité culturelle et politique. Pour certains, la musique était inutile, voir même source de décadence étrangère à la ville, pour d'autres elle représentait l'extrême raffinement et le phare du progrès.

Toute cette controverse est très significative. La querelle était désormais présentée comme opposant « l'ignorance » aux « Connaissances », « l'Obscurité » aux « Lumières ». Elle pointait le fossé qui se creusait progressivement dans la ville entre les partisans d'une société occidentalisée, face à ceux qui reniaient toute occidentalisation et s'attachaient à leur tradition, et ceux qui prônaient un équilibre entre les deux. Le conflit autour de l'école de musique reflétait ainsi un refus moral et politique anticolonial.

La critique morale était une réponse aux changements rapides que connaissait la ville depuis le début du xx^e siècle et qui choquèrent de nombreux Beyrouthins, en particulier les musulmans. Aux yeux de certains députés musulmans, l'école représentait un courant d'occidentalisation « imposé » à la société et soutenu par les autorités françaises et la bourgeoisie chrétienne. On lui reprochait sa corruption des mœurs, surtout les mœurs des femmes et des jeunes. En promulguant le chant et la musique, l'école fut ainsi accusée d'encourager l'adoption de pratiques étrangères à

Jamīla?] résumant les principaux points de discordes entre les opposants (*Lisān al-Ḥāl*, 10 janvier 1927, numéro 9941). Kayali cite également d'autres articles de soutien à Şabrā, l'un écrit par Michel Chiha (*L'Orient*, 8 décembre 1926), l'autre par Salma Sayegh (*al-Ma'raḍ*, 19 décembre 1926) [Kayali 2018, p.63-64].

²¹ Cet Alépin vivant à Beyrouth fonda durant les années 1920 un institut de musique qui se proclamait promulguer et enseigner la musique orientale.

la société et d'agir contre l'orthodoxie islamique. Elle fut associée aux nouveaux lieux de divertissement attirant de plus en plus une clientèle francophone et éduquée, et qui étaient à leur tour considérés comme étant une importation occidentale.

Représentative des autorités coloniales, l'école se présentait donc comme un espace socialement et politiquement controversé. La campagne contre l'école de musique devint un acte anticolonial contre la France. Politique, art et morale furent ainsi ramenés au cœur du monde musical. La culture et la mission civilisatrice de la France étaient remises en question. Ne voulant pas que la musique soit un prétexte et une porte pour remettre en cause son pouvoir et sa légitimité, les autorités mandataires choisirent de soutenir Şabrā.

La querelle finit par le triomphe de l'école et la décision du gouvernement de maintenir sa subvention²². La victoire de Şabrā reflète certes la volonté des autorités françaises de maintenir l'école et soutenir son projet. Mais elle relève aussi de leur détermination à affaiblir la culture locale, et surtout limiter le pouvoir des chefs religieux et politiques, en particulier musulmans, en les empêchant d'avoir un rôle direct dans la vie culturelle de la ville, et surtout dans la censure du théâtre et du cinéma²³.

4. Conclusion

Cette polémique marqua fortement l'histoire de la musique à Beyrouth et particulièrement celle de son apprentissage. Par le soutien officiel accordé au projet de Şabrā, l'occidentalisation de la musique devint la ligne principale de l'éducation musicale au Liban, celle tracée par le Conservatoire national.

Au demeurant, dans tous ses écrits et ses conférences, Şabrā négligeait complètement la valeur et le poids de l'école de musique égyptienne qui marqua profondément la scène musicale levantine depuis le début du xx^e siècle. Son but était de se singulariser et de se distinguer de son entourage, en particulier celui égyptien. Şabrā ne fut pas le seul. Durant cette période de construction identitaire, de nombreux intellectuels commencèrent à remettre en

question l'hégémonie culturelle égyptienne, et d'autres à pointer la spécificité libanaise par rapport à son entourage arabe, en particulier avec l'affirmation de Beyrouth comme capitale culturelle et politique dans la région depuis le début du siècle.

Il est indéniable que l'ensemble de la pratique musicale fut également marqué par les différents débats de modernisation que connurent Beyrouth et la région durant cette période, conduisant progressivement à une acculturation exogène de la musique. La pratique musicale traditionnelle qui privilégie l'art de l'improvisation, avec son corrélat l'hétérophonie, fut désormais de plus en plus contrecarrée par la mise en avant de l'acte compositionnel, corrélé à une certaine sobriété interprétative fixiste.

De son côté, Wadī Şabrā finit par représenter le Liban au Congrès de Musique arabe tenu au Caire en 1932²⁴, au sein de la délégation syrienne à laquelle participa également le père jésuite français Xavier Maurice Collangettes (1860-1943)²⁵. Un choix qui traduit la situation musicale en Syrie et au Liban sous le mandat français. Ces deux États, nouvellement créés, en pleine crise identitaire, envoyèrent leurs musiciens les plus « modernes »²⁶, dans l'espoir de rivaliser avec les Égyptiens et exposer leur « sophistication », mais ils furent tout simplement ignorés par les chercheurs européens en quête d'authenticité. Le fait que c'est Wadī Şabrā, qui participa à ce Congrès avec son projet de modernisation exogène n'était guère surprenant. Il reflétait l'adoption officielle des autorités mandataires de cette visée d'occidentalisation incitée par une volonté de « civiliser » la culture locale afin de la faire « progresser ». Alors que la présence d'un Français au cœur d'une délégation supposée nationale était pour pointer la domination coloniale (Belleface, 1989, p148).

Tout au long de sa carrière, Şabrā poursuivit ses efforts pour diffuser la musique occidentale dans le but de faire

²² Finalement, en avril 1927, le sénat et le parlement accordèrent un crédit annuel pour l'école (*Lisān al-Hāl*, 2 avril 1927, n° 10001).

²³ Au sujet de la limitation du rôle des autorités religieuses (chrétiennes et musulmanes) durant le mandat français, voir : Thompson, 2000, p. 202-203.

²⁴ Le congrès de musique arabe du Caire de 1932 fut un important événement musical qui refléta les discours et les querelles de l'époque sur la question de la modernisation de la musique arabe, réunissant des érudits pédagogues égyptiens (hésitant entre tradition et modernisme), ainsi que des musicologues arabisants et des compositeurs européens (Hassan, 1989).

²⁵ Professeur de physique à l'Université Saint-Joseph, Collangettes présida la Commission de l'Échelle musicale.

²⁶ La participation syrienne consista en une quinzaine de musiciens et/ou musicologues venus de Damas, Beyrouth et Alep : trois du Liban, présidés par Wadī Şabrā et six de Syrie.

progresser la musique locale. Le conservatoire demeura pendant des années un sujet de controverse, tant au niveau de son financement qu'au niveau de sa négligence de la musique orientale.

Au final, malgré son rôle marquant dans la vie musicale libanaise et le soutien officiel accordé à son projet, la mémoire de ce fameux compositeur et de l'ensemble de son activité est aujourd'hui complètement tombée dans l'oubli, dans un pays qui ne cesse d'effacer son passé, n'arrivant pas à se réconcilier avec son identité et son histoire.

Notice biographique

Diana Abbani - Docteure en Études arabes de Sorbonne Université, chercheuse postdoctorale à la Fondation Fritz Thyssen à EUME (Forum Transregionale Studien).

Note de l'éditeur

Cet article a été initialement publié par *Les Presses de l'Université Antonine*, qui en assumait l'entière responsabilité éditoriale au moment de sa première publication. *Geuthner* a contribué à certains aspects techniques de la production et de la diffusion, sans responsabilité éditoriale.

L'article est republié par *Luminous Insights* à la suite du transfert de la revue vers ce nouvel éditeur. *Luminous Insights* n'assume aucune responsabilité quant au contenu scientifique, aux opinions exprimées ou aux données présentées dans cet article, lesquelles relèvent exclusivement de la responsabilité de l'auteur et du cadre éditorial en vigueur lors de la publication originale.

Cite as

Abbani D. (2019). Wadī' Šabrā et le modernisme musical au Liban durant la période du mandat français. *Revue des Traditions Musicales*, 13(1), 80–88. 10.51300/RTM-2019-105

Références

- Abou Mrad, N. (1991). L'imām et le chanteur : réformer de l'intérieur (une mise en parallèle de Muḥammad 'Abduh et 'Abduh al-Ḥāmūlī). *Les Cahiers de l'Orient*, n° 24, (Dossier « La Nahḍa et la musique »), Paris, Sfeir, p. 141–150.
- Abou Mrad, N. (2004). Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la renaissance

de l'Orient arabe. *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183–221.

- Abou Mrad, N. (2005). 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 J.-J. Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 756–795.
- Abou Mrad, N. (2007). Compatibilité des systèmes et syncretismes musicaux : une mise en perspective historique de la mondialisation musicale de la Méditerranée jusqu'en 1932. *Filigrane*, no 5 (Musique et globalisation), Paris, Éditions Delatour, mars, p. 93–120.
- Abou Mrad, N. (2010). Postlude : l'acculturation de quelques documents enregistrés entre exotisme isotopique et mutation allotopique. *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* n° 4 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (I) », Baabda, Éditions de l'UPA (Liban), p. 109–116.
- Abou-Hodeib, T. (2011). Taste and class in late Ottoman Beirut. *International Journal of Middle East Studies*, n° 43/3, p. 475–492.
- Al-Shawwan, S. (1979). *al-Mūsīqā al-'Arabiyya : A category of Urban Music in Cairo, Egypt, 1927-1977*. Thèse de doctorat, New York, Columbia University.
- Belleface, J. (1989). La Syrie, complice ou comparse. *Musique Arabe, Le Congrès du Caire de 1932*, Hassan, S. Q. (éd.), Le Caire, CEDEJ.
- Belleface, J.-F. (1987-1988). Turath, classicisme et variétés : les avatars de l'orchestre oriental au Caire au début du XX^e siècle. *Bulletin d'études orientales*, no 39-40, p. 39–65.
- Chatterjee, P. (1995). The Disciplines in Colonial Bengal. *Texts of Power : Emerging Disciplines in Colonial Bengal*, Chatterjee, P. (ed.), Minneapolis MN, University of Minnesota Press.
- Davie, M. (1999). Enjeux et identités dans la genèse du patrimoine libanais. *Questions sur le patrimoine architectural et urbain au Liban*, Akl Z. & Davie, M. F. (éd.), Beyrouth et Tours, Alba-Urbama, p. 51–75.
- Davie, M. (2009). La construction nationale et l'héritage ottoman au Liban. *Patrimoines culturels en Méditerranée*

- orientale : recherche scientifique et enjeux identitaires. 3e atelier (26 novembre 2009) : Les héritiers de l'Empire ottoman et l'héritage refusé, David, J.-C., Müller Celka, S. (ed.), Lyon, Rencontres scientifiques en ligne de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée.
- Ghorayeb, M. (2014). *Beyrouth sous mandat français : construction d'une ville moderne*. Paris, Karthala.
- Hanssen, J. (2005). *Fin de Siècle Beirut : The Making of an Ottoman Provincial Capital*. Oxford, Oxford University Press.
- Hassan, S. Q. (1989). *Musique Arabe, Le Congrès du Caire de 1932*. Le Caire, CEDEJ.
- Hassan, S. Q. (2004). Tradition et modernisme : Le cas de la musique arabe au Proche-Orient. *L'homme*, v. 3-4, no 171-172, p. 353-369.
- Hourani, A. (1962). *Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939*. London, Oxford University Press.
- Kayali, Saleh, Z. (2015). *La vie musicale au Liban de la fin du XIXe siècle à nos jours*. Paris, Geuthner.
- Kayali, Saleh, Z. (2018). *Figures musicales du Liban : Wadia Sabra*. Paris, Geuthner.
- Lagrange, F. (1994). *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda*. Thèse de doctorat, Saint-Denis, Université Paris VIII.
- Mainguy, M. H. (1969). *La musique au Liban*. Beyrouth, Dār al-Nahār.
- Poche, C. (1965). Vers une musique libanaise. *Les Cahiers de l'Oriente*, no 5, Beyrouth, p. 115-136.
- Racy, A.-J. (1977). *Musical Change and Commercial Recording in Egypt, 1904-1932*. Thèse de doctorat, Urbana, Illinois, University of Illinois.
- Racy, A.-J. (1991). Creativity and Ambience : An Ecstatic Feedback Model from Arab Music. *The World of Music 3 : New Perspectives on Improvisation*, p. 7-28.
- Racy, A.-J. (2003). *Making Music in the Arab World : The Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Şabra, W. (1929). al-Mūsīqā al-šarqiyya. *al-Mašriq*, décembre, p. 17-21, février, p. 96-100, et mars, p. 196-199.
- Şabra, W. (1941). *La musique arabe base de l'art occidental*. Beyrouth, Imprimerie Catholique.
- Thompson, E. (2000). *Colonial citizens : Republican Rights, Paternal Privilege, and Gender in French Syria and Lebanon*. New York, Columbia University Press.
- Vigreux, P. (1989). Le Congrès de Musique arabe du Caire dans la presse égyptienne (Janvier-juin 1932). *Musique Arabe, Le Congrès du Caire de 1932*, Qassim Hassan, S. (ed.), Le Caire, CEDEJ, p. 347-354.

Journaux

Al-Ahrām
Al-Barq
Lisān al-Ḥāl
Al-Ma'raḍ
Al-Mašriq
L'Orient