



Article de recherche

Bernard Moussali et le « chant du cygne » de la musique arabe

Bernard Moussali and the “Swansong of the Arab music

Jean Lambert

Musée de l'Homme, Paris, France

RÉSUMÉ

Bernard Moussali, disparu prématurément en 1996, consacra ses recherches à l'histoire des musiques de l'Orient arabe, avec une grande profondeur de vue et une passion inextinguible. Né au Liban, il portait en lui une multiculturité qui fut au cœur de sa trop brève carrière scientifique. Plus de vingt ans plus tard, son profil intellectuel soulève des questions passionnantes, en raison même de sa position-frontière entre l'Orient et l'Occident, dans une période où la découverte des musiques non européennes était en plein essor (en particulier en France). B. Moussali fut d'abord un grand historio-graphe de la musique : invention de l'expression « école khédiviale » pour désigner le mouvement musical initié en Égypte par 'Abduh al-Hamūlī ; étude du contexte social et culturel de cette phase cruciale de l'histoire du monde arabe et turc, en particulier l'infériorité technique perçue par les Orientaux vis-à-vis de l'Occident ; irruption des premiers enregistrements commerciaux sur disques 78 tours dans les pays arabes. Sa grande œuvre (inachevée) concerne le Congrès de Musique Arabe du Caire en 1932, à la fois sur le plan événementiel et par sa contextualisation : une interprétation originale et cohérente des débats du Congrès ; l'émergence du concept de « musique arabe » ; la centralité de l'Égypte et égypto-centrisme ; les enregistrements effectués au Congrès. Pour conclure on peut s'interroger sur les limites de la démarche de B. Moussali, marquée par une esthétique nostalgique qui lui avait fait parler, à propos de cette période, du « chant du cygne » de la musique arabe. Mais on doit aussi rappeler que l'étude historique de la musique ne saurait être indifférente à l'expérience sensible consistant à redécouvrir un patrimoine qui avait été presque oublié par les Arabes jusqu'à l'aube du XXI^e siècle.

ABSTRACT

Bernard Moussali, who died prematurely in 1996, devoted his researches to the history of the Arab music, with a great depth of view and an inextinguible passion. Born in Lebanon, he wore a multi-culturality that was at the heart

MOTS-CLÉS

Congrès du Caire, Musique arabe, Égypte, École khédiviale, Disques 78 tours

KEYWORDS

Cairo Congress, Arab music, Egypt, khedivial school, 78 rpm records

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2019



Corresponding author :

Jean Lambert | jean.lambert@mnhn.fr | Musée de l'Homme, Paris, France

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/>).

of his too short scientific career. More than twenty years later, his intellectual profile raises exciting questions, because of his position at a frontier between East and West, at a time when the discovery of non-European music was booming (especially in France). B. Moussali was first of all a great historiographer of music : invention of the expression « khedivial school » to designate the musical movement initiated in Egypt by 'Abduh al-Hamûlî ; study of the social and cultural context of this crucial phase of the history of the Arab and Turkish world, in particular the technical inequality perceived by the Orientals vis-à-vis the West ; eruption of the first commercial recordings in the Arab countries. His great (unfinished) work concerns the Arab Music Congress of Cairo in 1932, both as an event and through its contextualization : an original and coherent interpretation of the debates of the Congress ; the emergence of the concept of « Arabic music ; the centrality of Egypt and the egyptocentrism ; the recordings made at the Congress. As a conclusion, we may question the limits of B. Moussali's approach, marked by a nostalgic aesthetic that had made him call this period « the swansong of Arab music ». But we also have to recall that no historical study of music can abstain from the sensitive experience of rediscovering a heritage that had been almost forgotten by the Arabs until the dawn of the 21st century.

Comme on le sait, les raisons qui amènent certains à s'intéresser aux autres civilisations, de même qu'aux musiques des autres, sont complexes. Elles ne sont pas nécessairement les mêmes que celles des musicologues qui s'intéressent à leur propre tradition. Mais qu'en est-il lorsque le musicologue est à cheval sur deux cultures musicales, et que l'une nourrit l'autre dans une rencontre kaléidoscopique ? Et quels en sont les effets sur son œuvre ? C'est un peu ce que nous montre le parcours de Bernard Moussali, historien de la musique arabe du xx^e siècle.

Bernard Moussali était né à Beyrouth en 1953, et il disparut prématurément à Paris le 31 juillet 1996 à l'âge de 43 ans. Professeur agrégé de littérature arabe, chargé de cours à la Sorbonne puis enseignant-chercheur à l'Université de Tours, il consacra ses recherches aux musiques de l'Orient arabe, avec une grande profondeur de vue et une passion inextinguible. De père syro-libanais et de mère belge, il portait en lui une multiculturalité qui fut au cœur de sa trop brève carrière scientifique.

Doué d'une grande curiosité et d'une érudition hors pair, lecteur attentif de 'Abd al-Ġanî al-Nabûlsî comme d'Umberto Eco, B. Moussali était connu pour ses avis souvent tranchés et ses vives réparties qui faisaient de lui un personnage aussi admiré que redouté. Il publia peu, remettant toujours sur le métier les textes qu'il préparait patiem-

ment. Dans le domaine de la littérature arabe, on ne lui connaît qu'un cours sur l'œuvre de Mahmoud Darwiche, resté à l'état manuscrit.

Dans le domaine de la musique arabe, Bernard Moussali s'imposa comme un grand connaisseur et un grand historiographe des trois ou quatre premières décennies du xx^e siècle, défrichant de nombreuses sources arabes modernes, souvent d'accès difficile. En outre, comme Christian Poché¹ et un peu plus tard Frédéric Lagrange, il donnait la priorité à l'écoute et à l'archivage des disques 78 tours qui reflétaient le mieux cette période cruciale, à ses yeux, injustement oubliée.

Officiellement, son travail de recherche universitaire portait sur le Congrès de Musique Arabe du Caire de 1932. Il lui avait consacré son mémoire de maîtrise en 1980, un travail déjà imposant, et préparait sur le même sujet une thèse de doctorat² qui fut malheureusement interrompue par la maladie. Celle-ci analysait en particulier les débats

¹ Christian Poché, également historien de la musique arabe, avait lui aussi un parcours multiculturel, mais encore plus complexe : issu d'une famille de diplomates autrichiens installés en Syrie depuis plusieurs générations, il se considérait comme syrien et avait fait ses études de musique au Liban (Lambert 2012).

² À l'université Sorbonne Nouvelle-Paris III, sous la direction du Pr. Jean-Patrick Guillaume.

du Congrès, mais brossait également un vaste panorama de son contexte historique. J'ai pu en mesurer l'originalité pendant un long travail d'édition critique de la thèse inachevée, que je mène depuis plusieurs années³.

Plus de vingt ans après sa disparition, le profil intellectuel de Bernard Moussali soulève des questions intéressantes, en raison de sa position à la frontière de deux mondes musicaux, l'Oriental et l'Occidental (en particulier la France), dans une période où la découverte des musiques non-européennes était en plein essor, et où il fit figure de précurseur.

I. Un historiographe de la musique

Dans sa thèse sur le Congrès du Caire, Moussali décrivait longuement le contexte de la musique en Orient au xix^e siècle et au début du xx^e siècle. Il présentait des biographies approfondies de nombreux précurseurs, musiciens et théoriciens, ainsi que des principaux acteurs du Congrès qui étaient basées sur des sources arabes primaires peu connues ou peu accessibles : il nous fournissait la bibliographie la plus complète sur le sujet à son époque, ainsi que des indications sur certains manuscrits perdus, qui sont nombreux dans l'histoire de la musique arabe moderne. En plus des sources arabes, chose rarissime chez les musicologues arabes, il s'intéressait aux sources musicologiques en turc, ce qui lui permit de porter sur la musique arabe un regard non arabo-centré.

« Historiographe de la musique », cela peut sonner désuet à nos oreilles habituées aux positions post-modernes prônant une écriture plus déconstruite de l'histoire⁴. Pourtant, ce qui se dégage des textes de B. Moussali, ce n'est nullement l'accumulation fastidieuse de données factuelles, ni de personnages anecdotiques. Certes, il consacre de longues notices biographiques à Dāwud Ḥosnî (1870-1937) et Sayyid Darwīš (1892-1923), ainsi que des discographies minutieuses à ḥammad al-Qubbanjī et bien d'autres. Mais loin de se complaire dans les faits pris pour

eux-mêmes, ses biographies sont toujours pleines de mises en relation d'événements qui font sens. Ayant, sans doute par caractère et par goût personnel, une prédilection pour la dispute intellectuelle, Bernard Moussali allait souvent droit au nœud des conflits entre personnes pour voir si ceux-ci ne révélaient pas quelque signification historique, sociologique ou musicologique.

Par ailleurs, son style littéraire est inséparable de cette approche complexe. Ainsi, il souligne fréquemment des faits historiques piquants et tout autant significatifs, ainsi que des noms de musiciens oubliés, avec une verve qui nous donne l'envie de les redécouvrir, par exemple lorsqu'il nous dépeint un des chanteurs de Bagdad :

[...] le colombophile Najm al-Dīn al-Šaylī (1893-1938), choisi pour réciter les Glorifications de Dieu sur les plus hauts minarets, malgré sa grande beauté et sa popularité auprès des femmes voilées des harems (...) » (Moussali, Lambert, à paraître 2021).

Autrement dit, l'historiographie de Bernard Moussali est très vivante. Par ailleurs, faisant la critique de la notion essentialiste de « musique arabe », trop souvent pensée aujourd'hui comme seulement arabo-musulmane, Moussali soulignait le rôle des musiciens d'origine minoritaire, juifs (comme l'Égyptien Zakī Murād, 1880-1946) et chrétiens (comme l'Alépin Sāmī al-Šawwā, 1885-1965), ainsi que des Arméniens et des Grecs, qui avaient tant apporté à la musique orientale, et en particulier à la musique égyptienne. Lorsque beaucoup de ces minoritaires furent poussés au déracinement par les événements tragiques du xx^e siècle (génocide arménien, émigration des musiciens juifs, en particulier d'Irak et du Maghreb), ils laissèrent souvent un vide béant dans la musique de ces pays⁵.

De même, comme on va le voir, nombreux étaient les Syro-Libanais qui avaient contribué à poser les bases de la théorie arabe moderne, mais dont l'apport ne fut pas reconnu au Congrès du Caire. Par ailleurs, la Syrie avait souvent été considérée par les Égyptiens comme un simple gisement de mélodies, de formes et de modes, dans lequel

³ Cette édition de la thèse de B. Moussali devrait voir le jour en 2020, sous le titre : *La musique arabe à la recherche de son identité. Une relecture du Congrès du Caire de 1932*. Voir aussi Lambert (2007).

⁴ Une condamnation précipitée de l'historiographie, comme celle qui avait pris pour cible l'ethnographie il y a quelques années, semble être bien dépassée, car cette historiographie profite autant à la science historique, que l'ethnographie reste une base indispensable à l'exercice de l'anthropologie.

⁵ Citons en particulier le cas représentatif du luthiste 'Azūrī Ḥārūn, qui figurait dans la délégation irakienne au Caire en 1932, et qui finit sa carrière à la radio en Israël.

ils puisaient largement⁶. Bref, Moussali incluait dans sa définition de la musique arabe toute la diversité culturelle de ces sources.

1.1. L'invention de l'expression « école khédiviale »

L'un des principaux apports théoriques de Bernard Moussali à l'étude de la musique égyptienne fut d'inventer l'expression « école khédiviale » (qui a été reprise par la suite par plusieurs auteurs). Bien qu'il mît lui-même beaucoup de réserves à l'usage de ce concept, il y avait bien là un milieu socio-musical relativement homogène sur le plan esthétique, et pour lequel le mécénat des plus hautes autorités de l'État égyptien avait été un facteur décisif (Moussali, 1991).

En outre Moussali s'appuyait sur l'étude d'une certaine profondeur historique du xix^e siècle : dans une annexe de sa thèse⁷ faisant une description détaillée de la *Safīna* de Šihāb al-Dīn, il apportait des éléments majeurs à la connaissance de la musique égyptienne au début de ce siècle, mais aussi de la lente émergence d'une identité égyptienne arabe qui était déjà à l'œuvre dans le cadre de l'État khédivial ; en musique comme ailleurs, les élites de culture ottomane allaient progressivement être supplantées par de nouvelles élites de plus en plus égyptianisées.

Moussali était donc conscient des limites de ce concept, et tenait à préciser le périmètre et les dates de cette école khédiviale : il reprochait à certains de ses héritiers (en particulier à l'époque du Congrès) d'avoir occulté certaines formes musicales pour mieux mettre en valeur d'autres, et aussi d'avoir donné d'elle une image mythique qui fut instrumentalisée de manière idéologique (notamment les deux dirigeants de l'Institut de Musique Orientale du Caire, ṣṭafā Riḍā (1884-1952) et Ṣafar 'Alī (1884-1962)). Une étude historique fine des relations de ces musiciens avec la Nahḍa littéraire et politique reste à entreprendre⁸.

⁶Notamment les *muwašṣaḥ* (Marcus 1989, p. 341-342, et note 8, citant Muṣṭafā Kāmil).

⁷Annexe devenue, dans le livre à paraître, le chapitre III.

⁸La première tentative musicologique francophone d'inscrire l'école de Hamūlī (ou « école khédiviale ») dans le courant plus général de la Nahḍa fut formulée dans le dossier « La Nahḍa et la musique », n° 24 (1991) de la revue *Les Cahiers de l'Orient*, coédité par Nidaa Abou Mrad (suite à un colloque du même nom organisé à l'Institut du Monde Arabe en 1990), et incluant des articles de Nidaa Abou Mrad (1991) et Frédéric Lagrange (1991). Voir aussi : Lagrange, 1994, p. 122-127.

1.2. L'inégalité technique entre l'Orient et l'Europe dans le domaine musical

Une autre question très importante soulevée par B. Moussali était l'inégalité de la relation entre l'Europe et l'Orient sur le plan technologique à l'aube du xx^e siècle, du moins telle qu'elle était perçue par les acteurs de l'époque :

La musique occidentale était en effet auréolée de la supériorité guerrière de l'Europe et servie par des capacités techniques hors pair [...]. Le problème n'est donc pas celui de la découverte d'un monde musical nouveau, mais celui d'une civilisation exerçant désormais une influence ayant changé de nature et de portée (Moussali, Lambert, 2021, chapitre iii).

Exemple éloquent de la « violence symbolique » conceptualisée par Pierre Bourdieu, cette question qui a également été traitée par Jihad Racy (1992, 1993) à propos du Congrès du Caire, mériterait de nouveaux développements en musicologie comme dans d'autres domaines. Ce que nous montre Bernard Moussali, ce sont certains des cheminements intellectuels à travers lesquels les théoriciens et les musiciens égyptiens avaient intériorisé cette inégalité dans leur vision du monde et de la musique. Dans son récit du Congrès, il décrit, souvent avec ironie, l'obsession pathétique des musicologues égyptiens pour le tempo égal à vingt-quatre quarts de ton, et leur engouement pour les pianos permettant de les jouer.

Ici apparaît en pleine lumière ce qui pourrait être qualifié de « complexe du colonisé », assez similaire à d'autres situations de domination (par exemples celles décrites par Frantz Fanon ou Albert Memmi). Inversement, Racy a montré de manière nuancée l'aporie des musicologues comparatistes au Congrès qui, en privilégiant uniquement la « tradition », négligeaient la dimension historique des conditions de travail de la jeune musicologie égyptienne et arabe, et passèrent ainsi totalement à côté des évolutions qui allaient s'imposer durant le reste du xx^e siècle (Racy 1993, p. 86-90). Jusqu'à un certain point, on pourrait étendre ce reproche aux positions de Bernard Moussali. Nous y reviendrons.

1.3. Les premiers enregistrements commerciaux de musique arabe

Une autre facette essentielle de l'œuvre de Moussali, qui est encore trop mal connue, était sa passion pour les premiers enregistrements commerciaux sur disques 78 tours, en gros entre 1900 et 1940. Si, pour la vallée du Nil, les annexes de la thèse de Frédéric Lagrange (1994) consacrées aux enregistrements de musique savante égyptienne dépassent les données dont Moussali disposait⁹, en revanche, pour les autres pays arabes, son œuvre a conservé jusqu'à aujourd'hui toute son actualité. Cette production de disques - et de catalogues - avait concerné la Syrie, l'Irak, l'Algérie, la Tunisie et le Maroc, auxquels il faut ajouter les musiques populaires et les musiques sacrées d'Égypte. Moussali s'intéressait aussi à la musique turque telle qu'elle fut enregistrée au début du xx^e siècle, conscient des influences ottomanes qui s'étaient exercées sur le monde arabe.

Si Bernard Moussali considérait cette période comme cruciale, c'est que cette industrie du disque naissante avait saisi sur le vif de nombreuses traditions musicales qui étaient encore vivantes, mais qui étaient sur le déclin pour des raisons technologiques, socio-économiques et culturelles évidentes (apparition du disque, de la radio après la Première Guerre mondiale, émergence des nationalismes). C'est ce que Moussali appelait «le chant du cygne» de la musique arabe. Tout comme l'ethnologue décrit par Claude Lévi-Strauss dans *Tristes tropiques*, arrivant sur les pas des «civilisateurs» européens qui avaient détruit les traditions indiennes du Brésil, ces ingénieurs des compagnies de disques représentaient l'avant-garde de la technologie qui était en train de bouleverser l'Orient et ses traditions orales; mais en même temps, ils nous laissaient des témoignages irremplaçables sur ces musiques.

Jusqu'à aujourd'hui, ces textes encore inédits de Bernard Moussali, basés en partie sur l'exploitation des catalogues de compagnies de disques, représentent une mine d'informations inédites pour tous ces pays arabes, et même pour la Turquie où un tel travail n'a pas encore été entrepris. En matière de publications, B. Moussali a surtout écrit des livrets de CD, une vingtaine environ, dont plusieurs sont des

⁹Elles le sont d'autant plus aujourd'hui que ces données ont été valorisées par les nombreuses publications de la fondation AMAR : <http://www.amar-foundation.org/>

rééditions de disques 78 tours :

- avec Christian Poché, il avait contribué au premier CD de réédition des premiers disques 78 tours de musique arabe (Ocora-IMA, 1987);
- dans le même esprit, à nouveau avec Christian Poché¹⁰, il publia un double CD de musique turque et ottomane (1995d);
- un disque de réédition des enregistrements de l'Irakien Rašid al-Qondarjī (1996b¹¹), le rival malheureux de ḥammad al-Qubbanjī, qui n'avait pas été choisi pour représenter l'Irak au Congrès du Caire¹². Ce disque manifestait le grand intérêt de Moussali pour l'Irak;
- une réédition des premiers enregistrements marocains par la société Pathé (1996c), tous conservés à la BNF;
- une anthologie des premiers musiciens judéo-arabes (1997) du Proche-Orient et du Maghreb¹³.

Ces trois derniers disques étant parus l'année de sa disparition, et l'année suivante, on peut imaginer ce qu'il serait advenu s'il avait pu continuer cette œuvre...

Bernard Moussali contribua aussi à la publication de beaucoup de musiciens vivants, en particulier des Syriens comme Hamza Shakkūr (1993a, 1994a, 1994b), Adib al-Dâyekh (1994c, 1995c), Sulaymân Dâwud (1995a), Hasan Haffâr (1998), et l'Irakien Husayn al-'Azamī (1995b). Il participe ainsi à l'élévation générale du niveau des notices de disque (que l'on remarque en général durant toute cette période), grâce à son sens de la documentation et de la précision, mais sans perdre sa façon légendaire.

2. Le Congrès du Caire

La thèse de Bernard Moussali sur le Congrès du Caire nous fournit un récit historique très complet et synthétique des débats qui s'y déroulèrent, et qui n'existe

¹⁰À partir de la collection privée de Ch. Poché.

¹¹La source de ces enregistrements, des copies de disques Odeon, n'a pas été clairement identifiée.

¹²Au Club du Disque Arabe, qui joua également un rôle important dans la redécouverte des enregistrements arabes du début du XX^e siècle avec, ultérieurement une série de réédition par Frédéric Lagrange.

¹³Source non identifiée.

nulle part ailleurs : mise en perspective événementielle du Congrès, biographie des principaux acteurs ; description des enjeux techniques, esthétiques et idéologiques ; narration détaillée des travaux de chaque commission préparatoire. On voit ainsi se dessiner assez précisément le rôle de chaque participant, et on voit se dégager des groupes, des tendances, des courants d'opinion. Il recourut également à des enquêtes auprès de quelques participants au Congrès qui étaient encore vivants dans les années 70, comme Philippe Stern, conservateur au Musée Guimet à Paris.

Son interprétation originale, tenant le plus grand compte du contexte historique et artistique, s'attache en particulier à l'apparition à cette époque du concept de « musique arabe », en relation avec la centralité de l'Égypte sur le plan politique et culturel. Elle s'appuyait aussi sur une valorisation des enregistrements effectués durant le Congrès.

2.1. Une interprétation originale et cohérente des débats du Congrès

La vision que Moussali nous donne du Congrès du Caire est relativement homogène et très originale pour l'époque. Il nous montre les musicologues égyptiens attelés à la modernisation de leur musique, tout en n'ayant souvent pas les outils nécessaires sur le plan historique, ni une formation suffisante en musicologie moderne. Il relève souvent leurs travers, leurs négligences, leurs ridicules et leur soumission au pouvoir politique. Il nous montre aussi l'importance du rôle des musicologues européens, notamment du baron d'Erlanger dans l'organisation du Congrès, même si celui-ci n'avait pas pu y assister pour des raisons de santé.

L'analyse sans concession des débats du Congrès du Caire par Bernard Moussali résultait entre autres de sa conscience aigüe des trois facteurs déjà mentionnés : influence de la musique ottomane sur sa consœur arabe dans les derniers siècles de l'Empire ; rôle des minoritaires ; rôle des Syro-Libanais. Au cœur du Congrès, ces trois facteurs jouaient également à fond : par exemple la formation ottomane de 'Alī al-Darwīš (1872-1952), qui fut lui-même le principal rédacteur des Rapports techniques ; le rôle important du compositeur Dāwud Ḥosnī, d'origine juive, et des musicologues syro-égyptiens, souvent chrétiens, qu'ils soient traditionalistes (Iskander Šalfūn (1881-1934)), ou au contraire partisans de la « modernité » (Emile 'Aryān (1878-1941)). Épinglant l'hégémonisme culturel égyptien au Congrès de 1932, c'est à dire une sorte de chauvinisme

culturel, Moussali mettait en valeur l'apport historique de la Syrie, qui y avait été injustement occulté jusque dans le choix des musiciens enregistrés au Congrès (Moussali, Lambert, 2014).

On peut ne pas toujours être d'accord avec Bernard Moussali, mais on a là des thèses qu'il est possible de discuter, de valider ou d'invalider. Cette particularité rend d'ailleurs très complémentaires (et parfois redondants) son mémoire de thèse et le recueil du CEDEJ, *Le Congrès du Caire*, publié en 1992. Simultanément, cette qualité de cohérence a aussi ses propres défauts qui en sont les corollaires : on peut parfois reprocher à Bernard Moussali un trop grand schématisme, un certain subjectivisme, on peut aussi lui reprocher d'avoir échoué là où il voulait trop embrasser. Mais ces réserves n'enlèvent rien aux qualités fondamentales de ce travail resté inachevé.

2.2. Contexte d'émergence du concept de « musique arabe »

Pour remettre le Congrès dans son contexte historique, Bernard Moussali nous brossait un tableau de la musique arabe en Égypte au xix^e siècle, l'arrière-plan ottoman, l'influence de l'Occident et la réaction des lettrés et des théoriciens, l'école khédiviale, l'apport des minoritaires et des Syro-Libanais (déjà mentionnés). Il dépassait ainsi très largement le simple événement de 1932. Cette mise en contexte nous permet aussi de comprendre toute la profondeur historique des enjeux du Congrès, qui étaient en grande partie identitaires et symboliques.

L'un des apports essentiels de cette thèse, c'était la déconstruction du discours idéologique, aussi bien celui des partisans tardifs de l'école « khédiviale » que celui des partisans du nationalisme musical arabe du xx^e siècle. Il s'attachait aussi à montrer certains mécanismes de l'émergence du concept de « musique arabe » qui, durant les quelques années précédant le Congrès, supplanta rapidement l'expression plus ancienne de « musique orientale ». Comme le montrait Moussali, il y eut à cette époque et particulièrement au Congrès, au moins trois définitions différentes de la musique arabe qui se déployaient de manière concentrique :

- I. la musique savante pratiquée en Égypte et chantée en arabe ; c'est principalement celle-ci qui fut discutée sur le plan théorique et pratique dans les com-

missions du Congrès ;

2. la musique arabe citadine proche-orientale, c'est-à-dire fondamentalement syro-libano-égyptienne, qui partage à peu près les mêmes formes, les mêmes instruments et les mêmes concepts théoriques ; elle fut appelée en renfort dans les discussions théoriques, mais en dernier ressort, son apport ne fut pas bien reconnu ;
3. les musiques arabes savantes, partageant à peu près les mêmes conceptions modales et rythmiques (Maghreb et Irak compris), au-delà des divergences de formes compositionnelles, de styles et de nomenclature, et qui, d'un certain point de vue, étaient bien représentées au Congrès, mais seulement dans les enregistrements, et pas du tout dans les débats théoriques.

Comme le notait encore Moussali, aucune de ces définitions n'incluait les musiques savantes d'Arabie ; leur inclusion aurait pu donner lieu à une quatrième définition, mais à l'époque, ces régions étaient encore si mal connues des Arabes eux-mêmes ! Toutes ces définitions n'incluaient pas non plus les musiques populaires de tous ces pays, ce qui avait l'inconvénient de couper artificiellement les traditions savantes de leur environnement géo-sociologique naturel. Immanquablement, ces multiples définitions possibles de la « musique arabe » renvoyaient à des visions esthétiques et politiques divergentes, mais où la vision centrée sur l'Égypte l'emportait déjà.

3. Centralité de l'Égypte et égypto-centrisme

Ces débats posaient donc en filigrane la question du rôle central de la musique égyptienne par rapport aux autres traditions arabes. Comme on le sait, à peu près à la même époque, Philippe Vigreux et d'autres ébauchèrent une réflexion théorique sur cette centralité, insistant notamment sur sa dimension politique (Vigreux 1991). Mais en partant de cette centralité objective, Bernard Moussali allait plus loin, en épinglant ce qu'il appelait l'« égypto-centrisme », et ceci selon au moins trois angles d'attaque :

- il s'attacha à déconstruire le discours de Maḥmūd al-Ḥifnī (c. 1900-1970) et de 'Alī al-Jārim (1881-1949) qui avaient publié deux textes programmatiques inclus dans le

Recueil des Travaux du Congrès (1934). Il montrait notamment comment le nationalisme musical de ces intellectuels égyptiens assumait l'opération paradoxale de s'occidentaliser tout en croyant revenir aux sources de sa culture musicale¹⁴. Pour Moussali, cette illusion, qui était largement liée à une démarche idéologique, faisait partie de l'échec dont les responsables du Congrès du Caire devraient rester comptables devant l'Histoire de la musique...

- il mettait en valeur la parole de ceux qui, au Congrès, critiquèrent cet égypto-centrisme (notamment Wadī' Šabrā (1876-1952) et Rauf Yekta Bey (1871-1934)) ;
- il mettait en avant l'apport des Syro-Libanais, en particulier sur le plan des théoriciens : leur rôle capital avant le Congrès, avec 'Aṭṭār et šāqqa au début du xix^e siècle ; plus tard, Sāliḥ al-Jaḍba (m. 1922) et Iskandar Šalfoun ; pendant le Congrès, avec 'Alī al-Darwīš et Wadī' Šabrā, 'Aryān et Maṣṣūr 'Awā'd (qu'ils fussent partisans ou adversaires de la gamme arabe de tempérament égal...) ; après le Congrès, avec Tawfiq al-Sabbāḡ et Miḥā'il Allah Wardī.

Ainsi, la construction du concept de musique arabe reposait bien sur l'homogénéisation des musiques savantes jouées en Égypte, incluant des éléments extérieurs mais en les faisant entrer dans un moule très conformiste et en occultant l'origine de toutes les sources considérées comme « non-égyptiennes ».

Cette relation était donc clairement inégale : l'Égypte, déjà très ouverte sur la mondialisation de l'époque, exerçait sur toute la région un puissant effet d'attraction socio-économique, et donc aussi sur les musiciens qui étaient à la recherche d'un emploi¹⁵... Et c'est en réaction à ce conformisme qui imprégna ensuite toute la « musique arabe » jusque dans les années soixante-dix, que Bernard Moussali avait choisi de « renverser la table » dans sa narration des débats du Congrès.

¹⁴Ce processus paradoxal rappelle quelque peu celui de la Renaissance européenne qui inventa une nouvelle musique en croyant revenir aux origines de l'hellénisme (Chailley 1985, 28-37).

¹⁵L'invitation que l'Institut de Musique Orientale du Caire adressa à 'Alī al-Darwīš en 1927, pour participer à l'élaboration de la « nouvelle musique arabe » allait bien dans ce sens. À la suite de B. Moussali, d'autres observateurs ont relevé que, dans les débats du Congrès, 'Alī al-Darwīš était resté très discret, et n'avait pas exprimé franchement le fond de sa pensée, face à ses propres employeurs (Ismail 2017).

3.1. Les enregistrements faits au Congrès

Enfin, la thèse de B. Moussali faisait une place importante aux enregistrements effectués au Congrès sous la houlette de Robert Lachmann (1892-1939), président de la Commission des enregistrements. Grâce à cette présence des précurseurs européens de l'ethnomusicologie (notamment Curt Sachs et Eric von Hornbostel), c'est non seulement la musique savante qui fut enregistrée, mais également des musiques égyptiennes populaires et religieuses qui étaient moins élitistes.

Dans les annexes de sa maîtrise (1980) figuraient des informations de première main sur les enregistrements, qui ne se trouvaient pas toutes, loin de là, dans l'ouvrage du CEDEJ de 1992. En 1989, il participa à l'édition d'une anthologie de disques 78 tours enregistrés au Caire en 1932, là encore avec Christian Poché (IMA, BNF, 1989).

Récemment, l'intégrale de ces enregistrements, qui étaient conservés à la BNF, a été publiée dans le coffret *Le Congrès de Musique Arabe du Caire, 1932* (Lambert et Cordereix, 2015).. Grâce à son travail universitaire pionnier, ces enregistrements ont pu être accompagnés de notices documentaires fournies et précises, sous la signature posthume de Bernard Moussali. Dans ce coffret de 2015, les enregistrements de musique populaire et de musique religieuse d'Égypte, ne sont pas moins documentés que les autres. Le décentrement épistémologique opéré par Bernard Moussali se révéla profondément salutaire. C'était son ambition : « relire l'histoire du Congrès » à travers ces enregistrements. Après cette publication de 2015, on peut dire que cette ambition est en voie d'être réalisée.

4. Quelques limites de la démarche de B. Moussali

Dans le manuscrit de sa thèse qui était en préparation jusqu'en 1996, on remarquait beaucoup de faiblesses qui étaient intrinsèquement liées à son caractère inachevé. Mais on ne peut savoir dans quelle mesure Moussali aurait pu dépasser certaines d'entre elles s'il avait pu achever cette thèse. Ainsi, du fait qu'il n'avait pas reçu de formation spécifique en musicologie, il lui était difficile de présenter de manière critique les discussions de la Commission de l'Échelle musicale.

Même s'il contestait souvent l'« égypto-centrisme » du Congrès, Moussali n'y a pas toujours échappé lui-même, puisque bien souvent, il n'a pas eu le temps d'étendre

toutes ses analyses aux régions plus périphériques comme le Maghreb ou l'Irak.

La caractérisation idéologique des participants au Congrès posait un problème de fond : la première typologie établie par Bernard Moussali distinguait seulement deux tendances, les « musicologues égyptiens traditionalistes » et les « modernistes ». Or en éditant son manuscrit, je me suis rendu compte que, selon sa propre description, on aboutissait naturellement à la création d'une troisième catégorie, celle des « réformateurs » (ce qui me fut aussi suggéré par les écrits de Philippe Vigreux (1991)). À vrai dire, ces catégories doivent rester relatives, car, comme le montre Moussali lui-même, certains parmi les dirigeants et les autres membres de l'Institut de Musique Orientale du Caire changèrent de point de vue au cours des trois semaines du Congrès.

Au total, Bernard Moussali ne posait guère la question de la domination coloniale en tant que telle (comme le faisait Jean-Claude Vatin, 1992), ni celle de l'identité culturelle (au sens de l'anthropologie moderne, comme Jihad Racy, 1991 et 1992). Mais ces idées étaient en germe dans son insistance sur l'inégalité des moyens techniques dont disposaient respectivement les deux traditions orientale et européenne, ainsi que la perception qu'en avaient les élites orientales en général, et les Égyptiens en particulier : c'est cela qui provoquait le sentiment d'une déficience esthétique vis-à-vis de l'Occident, que l'on pouvait considérer comme un véritable « complexe », selon une approche de psychologie collective.

4.1. Une esthétique nostalgique ?

Les prémisses esthétiques de la démarche de Bernard Moussali ne sauraient être passées sous silence, d'autant que l'on pourrait presque parler à leur endroit de positions « idéologiques » : comme il était passionnément attaché à la « tradition », c'est à l'aune de l'authenticité qu'il évaluait chaque enregistrement, chaque performance. Mais à vrai dire, il ne faisait que suivre ainsi une attitude dominante chez les ethnomusicologues des années 80 et 90. Il s'inscrivait dans tout un mouvement scientifique et éditorial en faveur des musiques de tradition orale qui s'était développé, en particulier en France, avec des éditeurs comme OCORA et des institutions comme le Musée de l'Homme, la Maison des Cultures du Monde et l'Institut du Monde Arabe. C'est ainsi que Moussali fut le premier à rééditer, en

1987, des archives musicales arabes, et produisit de nombreux autres disques dans ce domaine (voir *supra*).

Bernard Moussali avait un point de vue subjectif, passionné, qui défendait ses convictions et ses goûts, au risque de délaisser d'autres aspects moins idéalisés des pratiques musicales. Par exemple, généralement, il préférait la musique vocale et le chant mystique à la musique instrumentale et profane. Il mettait beaucoup en valeur les femmes artistes, souvent pour mieux mettre en abîme la domination médiatique d'Umm Kalthūm, dont il appréciait peu le modernisme. Dans les discussions du Congrès, il prend à l'évidence parti pour les musicologues comparatistes, et surtout pour les quelques musicologues orientaux qui défendaient « l'échelle arabe vraie » et l'authenticité des instruments de musique, comme Iskander Šalfūn, Raouf Yekta et Wadī Šabrā. Sur le plan « régional », comme on l'a vu, il ne cache pas sa sympathie pour l'école alépine, restée plus authentique que les Égyptiens.

Ces goûts esthétiques de Bernard Moussali étaient inséparables du sentiment de *tarab*, dont l'âge d'or s'était quasiment éteint, mais dont lui, au moins, conservait la flamme envers et contre tout : cette émotion poético-musicale si difficile à définir, qui s'attache d'abord à la musique vivante, « interactive » avant la lettre, et qui, pour beaucoup d'auditeurs, jusqu'à aujourd'hui, peut seule vraiment définir la musique arabe. Ce n'était d'ailleurs pas un moindre paradoxe que celui qui consistait chez lui à retrouver le *tarab* dans des enregistrements anciens et formatés par le 78 tours... En tout état de causes, on peut donc dire de Moussali qu'il était un auditeur engagé, et qu'il écrivit son œuvre en fonction de cet engagement esthétique et émotionnel. Là encore, on peut contester ses thèses ou les nuancer, mais on ne peut négliger cette passion qui insuffla à toute sa production une énergie qu'on ne retrouve chez aucun autre auteur de sa génération.

Bien entendu, l'auteur n'étant plus là pour nuancer les conclusions de son œuvre, celle-ci peut paraître datée, et ce d'autant plus qu'elle était inachevée. Mais simultanément, les solides bases documentaires de son travail la rendent tout à fait durable, et novatrice jusqu'à aujourd'hui.

* * *

Étant disparu trop tôt, Bernard Moussali n'a pas eu le temps de faire connaître son œuvre : sa production discographique ne dura que dix ans, qui furent ses dernières

années ; sa thèse ne fut pas soutenue. Il venait seulement d'obtenir son statut d'enseignant chercheur, quelques années plus tôt : il n'eut donc pas le temps de s'affirmer sur le plan universitaire. C'est seulement maintenant, plus de vingt ans après sa disparition, que nous pouvons commencer à mesurer l'importance de sa recherche.

Dans quelle mesure le parcours personnel de Bernard Moussali a-t-il influencé son regard d'historien de la musique ? Peut-être faut-il ici remonter à sa famille élargie, une ou deux générations auparavant : la branche libanaise provenait (d'après certaines informations) de l'exil des chrétiens d'Anatolie, probablement des syriaques ou des chaldéens qui avaient subi le génocide, comme les Arméniens. Risquons-nous à avancer une hypothèse : de la même manière que le système politique libanais est le dernier à refléter la coexistence des minorités qui régnait dans l'empire ottoman, l'œuvre de Bernard Moussali exprime clairement la nostalgie d'un espace ottoman de la musique arabe où les nationalismes modernes n'avaient pas encore pris pied, et où cette même diversité régnait aussi dans le domaine musical, contribuant à irriguer les relations entre les différentes communautés.

Par ailleurs, il n'est pas impossible que son patronyme, Moussali (en relation avec la ville de Mossoul), ait contribué à sa fascination pour l'Irak. Il est donc probable que sa conscience aigüe de la profondeur historique de la musique arabe, comme de la diversité de ses sources culturelles, puisse être reliée à ces origines. Mais comme il était devenu français, cette nostalgie concernait autant un ailleurs qu'un autrefois. À Beyrouth, les ferments de l'esprit critique lui avaient été inculqués dans le système éducatif francophone. L'atmosphère culturelle et musicale cosmopolite du Paris des années 70-80, qui valorisait les musiques de l'Autre, fit sans doute le reste...

Notice biographique

Jean Lambert - Ethnomusicologue, Musée de l'Homme, Paris.

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

Lambert J. (2019). Bernard Moussali et le « chant du cygne » de la musique arabe. *Revue des Traditions Musicales*, 13(1), 89–100. 10.51300/RTM-2019-106

Références

A / Écrits de B. Moussali

Moussali, B. (1980a). *Le Congrès de musique arabe du Caire, étude historique et sociologique*. Mémoire de maîtrise, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 290 p. dact.

Moussali, B. (1980b). *Safinat al-mulk wa-nafisat al-fulk de Muḥammad Šihāb al-Dīn : une anthologie célèbre et méconnue*. Mémoire de C2, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 26 p. dact.

Moussali, B. (1988a). Présentation du Congrès de Musique arabe du Caire. In Moussali et Poché, 1988, 19–21.

Moussali, B. (1988b). Sélection et textes de présentation : Irak, musique savante de Bagdad ; Égypte, musique populaire ; Musiques citadines du Maghreb ; Algérie, musique citadine de Tlemcen ; Maroc, musique savante de Fès ; Tunisie, musique citadine de Tunis. In CD Moussali et Poché, 1989, 38–80.

Moussali, B. (1991). L'École khédiviale. *Les Cahiers de l'Orient*, n° 24 (1991, 4e trimestre), Dossier « La Nahda et la musique », Paris, SFEIR, p. 175–184.

Moussali, B. (2014). Géostratégie de l'enregistrement commercial (avec J. Lambert). In *Les premiers chanteurs des Bilad al-Sham*, coffret de 4 CD, AMAR P1131189, L'Autre Distribution (livret trilingue ; autres auteurs : K. Kassab, M. Saeed, D. Abbani).

Moussali, B., Lambert, J. (éditeur) (2021, à paraître). *La mu-*

sique arabe à la recherche de son identité. Une relecture du Congrès du Caire de 1932. Paris, Geuthner.

B / Autres références

Abou Mrad, N. (1991). L'imâm et le chanteur : réformer de l'intérieur (une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Hâmûlî). *Les Cahiers de l'Orient*, n° 24 (1991, 4e trimestre), Dossier « La Nahda et la musique », Paris, SFEIR, p. 141–150.

Chailley, J. [1961] (1985). *40 000 de musique*. Paris, Éditions d'aujourd'hui.

Coll. d'auteurs (1992). *Musique arabe, Le Congrès du Caire de 1932*, Qassim Hassan, S. et Vigreux, P. (ed.), Le Caire, CEDEJ.

Hefny, M. A. El- (1934). Introduction. In *Recueil des Travaux du Congrès du Caire*, p. 1–17.

Ismail, W. (2017). *'Alī al-Darwīsh : Un musicien arabe cosmopolite du XXème siècle*. Mémoire de master, Paris 8 - St-Denis.

Lagrange, F. (1991). Poètes, Intellectuels et Musiciens en Égypte au temps de la Nahda. *Les Cahiers de l'Orient*, n° 24 (1991, 4e trimestre), Dossier « La Nahda et la musique », Paris, SFEIR, p. 151–173.

Lagrange, F. (1994). *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda*, bibl., disc. Doctorat, Saint-Denis, Paris VIII. 924 p., trois volumes. <http://mapage.noos.fr/fredlag/>

Lambert, J. (2007). Retour sur le Congrès de Musique Arabe du Caire de 1932. Identité et acculturation : les prémisses de la mondialisation. *Actes du Congrès des Musiques dans le monde de l'islam*. Assilah, 8-13 août 2007, <http://www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/intervenantsfr.htm>.

Lambert, J. (2011). Christian Poché (1938-2010), l'âme de la musique arabe. *Cahiers des musiques traditionnelles*, [Genève] 24, 229–235. <http://ethnomusicologie.revues.org/1763>

Marcus, S. (1989). *Arab Music Theory in the modern Period*. Los Angeles, UCLA, Ph.D.

Racy, A. J. (1992). Musicologues comparatistes européens et musique égyptienne au Congrès du Caire. In CEDEJ,

1992, p. 109–122.

Racy, A. J. (1993). Historical World views of Early Ethnomusicologists :An East-west Encounter in Cairo, 1932. S. Blum et al.(ed.), *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana, University of Illinois Press, 68–91.

Recueil des Travaux du Congrès de Musique Arabe qui s'est tenu au Caire en 1932 (1934). Ministère égyptien de l'Enseignement Publique, Le Caire, Imprimerie Nationale de Bulac, version française.

Vigreux, P. (1991). Centralité de la musique égyptienne. *Égypte/Monde arabe*, 3e trimestre, n° 7, p. 55–101 <https://journals.openedition.org/ema/1157>.

C / Discographie (livrets musicologiques écrits par) Bernard Moussali

Moussali, B. et Poche, C. (1987). *Archives de la musique arabe*. Paris, Ocora & IMA, CD, C 558678, texte français, anglais et arabe, Préface de B. el Jisr et A. Jouve.

Moussali, B. et Poche, C. (1988). *Congrès du Caire 1932*. Paris, Bibliothèque Nationale/Institut du Monde Arabe, Coffret 2 CD, ANP 88/9-10, livret illustré français, anglais, arabe, 151 + 61 p. Préfaces d'E. Pisani, E. Le Roy Ladurie, M.-F. Calas, J. Dufour.

Moussali, B. (1993a). *Syria. Hamza Shakkur and the Al-Kindi ensemble, Sufi Songs of Damascus*. Paris, Fnac, CD, 662294, texte français et anglais, 8 p.

Moussali, B. (1993b). *Loutfi Bouchnak et l'ensemble al-Kindi. Chants classiques de Tunisie et du Moyen-Orient*. Toulouse, Al-Sur, CD ALCD 113 M7 853 [Texte bilingue].

Moussali, B. (1994a). *Syrie, Musique des Derviches Tourneurs de Damas, Shaykh Hamza Shakkûr et l'Ensemble al-Kindî*. Paris, Auvidis [Ethnic Saga], 1994, CD, B 6813, texte français et anglais, 12 p.

Moussali, B. (1994b). *Syria. Hamza Shakkûr & Ensemble Al-Kindî, Takasim & Sufi Chants from Damascus*. Cologne, World Network, CD, 56.985, livret illustré français, anglais, allemand, 14 p.

Moussali, B. (1994c). *L'art sublime du Ghazal, Adib Dayikh Julien Jaleleddin Weiss. Poèmes d'amour au Bîmâristân d'Alep*. Toulouse, al-Sur, 2 CD séparés, ALCD 143/144,

texte français et anglais, 28 p., introduction de C. Poché.

Moussali, B. (1995a). *Chants d'extase en Syrie, Sulayman Dâwûd & ses fils. Suite sacrée (nawba) de la Grande Mosquée des Omeyyades à Damas*. Nanterre, al-Sur, CD, ALCD 141, livret français et anglais, 40 p.

Moussali, B. (1995b). *Irak : La passion des Mille et une nuits et l'École de chant de Bagdad, Husayn Ismâ'il al-Azami et l'ensemble al-Kindi*. Nanterre, al-Sur, CD, ALCD 151, livret français et anglais, 43 pages.

Moussali, B. (1995c). *Syrie : Adîb al-Dâyikh et l'ensemble al-Kindî*. Paris, Institut du Monde Arabe [Musicales], CD, 50 314-2, livret français et anglais 24 p.

Moussali, B. et Poche, C. (1995d). *Turquie. Archives de la musique turque (1) et (2)*. Paris, Ocora, 2 Cd, C 560081 et 82 [analyse des pièces par B. Moussali, texte du livret par C. Poché (en français, allemand, anglais, 36 p. pour (1) et 40 p. pour (2))].

Moussali, B. (1996a). *Chants d'extase en Irak / Songs of ecstasy in Irak Husayn al-A'zamî et son ensemble. Al-Manqaba al-Nabawiyya al-Sharîfa, Les hauts faits du prophète Muhammad / The great deeds of the Prophet Muhammad*. Nanterre, al-Sur, CD, ALCD 129, livret français et anglais, 32 p.

Moussali, B. (1996b). *Musique savante d'Irak : Rashîd al-Qundarjî. Le Fausset de Bagdad/The Falsetto of Baghdad*. Nanterre, al-Sur [série Musiques d'ailleurs et d'autrefois], CD, ALCD 183, livret français et anglais, 52 p.

Moussali, B. (1996c). *Maroc I. Chants savants et populaires*. Nanterre, al Sur, Collection Musiques d'ailleurs et d'autrefois / Music from far away and from long ago, CD ALCD 184 [livret bilingue].

Moussali, B. (1996d). *Cèdre. Muwashshah arabo-andalous. Ensemble Morkos. Eguilles, L'empreinte digitale*, CD, ED 13067, livret français et anglais (dépliant), 5 p., intitulé « Liban^a : La renaissance du patrimoine ».

Moussali, B. (1997). *Mélodies Judéo-Arabes d'autrefois. Maghreb et Moyen Orient*. Paris, Blue Silver, CD 50556-2, [livret illustré de 8 pages en français. Pièces de : H. Msîka, S. Ezra al-Kuwaytî, F. al-Halabiyya, B. Slama, L. al-Tûnisiyya, Z. al-Fasiyya, H. Pataw, D. Hosnî, T. Qaddûra, E. Bensa'id, M. Soussan, E. Yafil]. [réédité par Créon

Music, 2001]

Moussali, B. (1998). *Hassan Haffar et les Munsheds d'Alep*. [s.l.], Warner Music France, CD, 3984 25937 2, livret français et anglais, 20 p. [Le texte reprend in extenso les notes du programme du concert de cet ensemble donné à Paris le 10 juin 1995, suivies de la traduction des poèmes chantés, par A. Azrié].

D / Autres références discographiques

Lambert, J. et Cordereix, P. (éd.) (2015). *Congrès de Musique Arabe du Caire, The Cairo Congress of Arab Music. Mu'tamar al-mûsîqā al-'arabiyya fī al-Qāhira, 1932*. Coffret de 18 CD [Intégrale des enregistrements], livret trilingue français, anglais, arabe, 250 p., Paris, BNF; Abu Dhabi, TCA (texte : B. Moussali ; édition : J. Lambert et P. Cordereix).