



HAL
open science

Le 'quanto syllabique'. Métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen

Jean Lambert

► **To cite this version:**

Jean Lambert. Le 'quanto syllabique'. Métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen. Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, 2012, Sémiotique et psychocognition des monodies modales, 6, pp.19-42. halshs-00440753v2

HAL Id: halshs-00440753

<https://shs.hal.science/halshs-00440753v2>

Submitted on 1 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le "*quanto* syllabique" : métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen

Jean LAMBERT***

La séparation historique des études sur la musique (musicologie) et des études sur la poésie (linguistique, poétique) a induit un hiatus épistémologique entre ces deux domaines, comme s'ils se distinguaient d'une manière naturelle et ontologique, « comme s'il y avait une poésie qui ne serait que langage, et une musique qui ne serait pas du langage », selon une expression de Jean Molino¹. Aussi existe-t-il entre musique et poésie un vaste « no man's land » épistémologique où ces deux domaines se recourent largement, mais où règne un grand désordre conceptuel, car les spécialistes s'y sont longtemps renvoyé la balle. Cet angle mort reste à explorer pour chaque tradition culturelle, qui définit différemment « poésie » et « musique ». A partir d'une conception sémiologique, les relations entre langage et musique avaient été décrites il y a un quart de siècle par J. Molino, comme un « feuilletage » (Molino 1975, p. 59), non pas une simple superposition de couches, mais plutôt comme un entrelacs complexe. Pour ma part, je suis tenté de donner à cette méta-

* Ethnomusicologue, spécialiste du Yémen, Jean Lambert est actuellement responsable du Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM-LESC, UMR 7186, Université Paris Ouest Nanterre).

** Version française (légèrement modifiée) d'un article paru originellement en 2002 en italien, sous l'intitulé « Il 'quanto syllabico' : metrica poetica araba e ritmica bichrona nello Yemen », in Maurizio Agamennone, Francesco Giannattasio, *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Padova, Il Poligrafo, p. 35-67. Ce texte est le premier fruit d'une réflexion que j'avais amorcée dès 1995 lors de mon détachement au CNRS (UMR 8574 du Musée de l'Homme, Ethnomusicologie). Je tiens à remercier ici tous ceux qui m'ont renvoyé la balle pendant toutes ces années, notamment Simha Arom, Georges Bohas, Bernard Lortat-Jacob, Jean Molino, Bruno Paoli, Catherine Taine-Sheikh et Habib Yammine, ainsi que Nidaa Abou Mrad pour sa relecture de cette version.

¹ Citation de mémoire d'une réflexion faite par J. Molino lors des Journées d'Études sur le vers chanté de Venise (janvier 1999).

phore du feuilletage une connotation géologique, celle de terrains soumis à des pressions, des soulèvements, des affaissements et des érosions diverses.

Dans le livre *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*, je me suis intéressé à l'esthétique de l'union de la parole et de la musique dans la tradition classique yéménite (Lambert, 1997, ch. v et x). Cette esthétique donne un sens à la musique en greffant ce sens sur certaines structures formelles. Cependant, avec le recul, j'ai senti le besoin de réexaminer ces relations entre poésie et musique : si, au départ, j'attribuais à cette esthétique un fort contenu idéologique et imaginaire, par la suite, j'ai été amené à discerner entre musique et poésie des convergences formelles qui ne sont pas seulement imaginaires. C'est en particulier le cas de la métrique poétique, qui n'était pas du tout abordée dans *La médecine de l'âme*. Dans le présent article, je n'utiliserai pas le mot « métrique » dans son sens habituel en musicologie (où il peut être opposé à « rythme »), mais dans son sens prosodique.

Les relations entre métrique et rythmique sont une constante de la réflexion théorique des Arabes, des Turcs et des Persans sur leur musique : du IX^e au XIX^e siècle, « les théoriciens ont adopté les principes de la métrique poétique [...] » pour rendre compte de leurs cycles rythmiques. Cependant, « Très peu de théoriciens ont réussi à s'affranchir des principes de cette métrique pour proposer partiellement ou intégralement un système arithmétique se passant de la terminologie et des structures syllabiques des métriciens arabes » (Yamine, 1999, p. 1). Quelque soit la justesse de cette remarque, il faut reconnaître qu'elle n'est pas dénuée de réminiscences évolutionnistes, car elle semble établir une hiérarchie de valeurs entre un carcan métrique étouffant et une liberté rythmique qui aurait été conquise de haute lutte grâce aux signes arithmétiques². En fait, les choses ne sont peut-être pas tout-à-fait aussi simples, et l'ethnomusicologie nous enseigne que la prosodie peut jouer un rôle musical productif, paradoxalement parce qu'elle est extra-musicale : « Nombre de musiques de tradition orale s'appuyant sur la scansion syllabique peuvent [...] faire l'économie de marqueurs sonores parce que le vers chanté permet [...] l'utilisation d'un marqueur mental (virtuel) qui n'a pas à être actualisé » (Bouët 1998, p. 120).

Vue sous cet angle, la dissociation épistémologique de la scansion poétique et de la rythmique musicale n'a peut-être pas eu que des effets heureux. L'intérêt pour les relations entre métrique poétique et rythmique musicale persiste dans des ouvrages récents sur la musique arabe (par exemple Hamām, 1991 ; Rajā'ī, 1999). Mais jusqu'ici, cette intuition de leur proximité n'a pas suscité un examen théorique tenant compte des acquis récents de la linguistique, de la poétique et de l'ethnomusicologie, et il y a actuellement une grande confusion entre métrique et rythmique, sur le plan terminologique³. Les causes de cette confusion sont-elles

² On retrouve la même idée chez Jean During (se faisant l'écho de musiciens iraniens) alors qu'il note par ailleurs l'importance des schémas métriques dans les parties « non mesurées » que représente la forme *avāz* (During 1995, p. 101).

³ Les musiciens persans et arabes contemporains n'ont pas tout-à-fait la même approche : jusqu'à aujourd'hui, les Iraniens utilisent des suites de syllabes pour communiquer et enseigner leurs cycles rythmiques, mais ils font bien la différence, au moins de manière empirique, entre la dimension poétique et la dimension

purement subjectives ? Est-elle due au déclin de la pensée théorique sur la musique dans les derniers siècles de l'islam ? Ou bien, au contraire, à quelque cause objective, structurelle ? Indéniablement, il y a un donné historique et culturel incontournable : pour toute la tradition arabe, l'importance de la musique vocale reste une énigme face à l'importance de la musique instrumentale dans la musique occidentale moderne. Plus précisément encore, dans certains genres restreints, la prosodie métrique joue jusqu'à aujourd'hui un rôle rythmique, musical, effectif et direct. Il m'a donc semblé intéressant d'essayer de comprendre quel était le rôle respectif de chaque domaine dans cette sorte de feuilletage, à la manière d'un archéologue, voire celle d'un géologue (pour filer la métaphore déjà proposée). Cette situation, à ma connaissance, n'avait jamais été décrite en tant que telle (peut-être parce qu'elle semblait tellement évidente qu'elle n'était pas digne d'intérêt). L'un des enjeux est de préciser une terminologie appropriée pour décrire une conception de la prosodie et une conception du rythme qui diffèrent considérablement des nôtres. Un autre, plus ambitieux, est d'esquisser une typologie des relations entre paroles et musique.

1. Récitatif, chant syllabique bichrone et métrique arabe

La présente réflexion concerne d'assez près ce qu'il est convenu d'appeler le récitatif⁴ et la cantillation. La musicologie occidentale définit le récitatif comme « un chant librement déclamé dont la ligne mélodique et le dessin rythmique suivent les inflexions naturelles parlées » (Verchaly 1976). On sait que la musique occidentale a défini une grande variété de formes récitatives, et celles-ci diffèrent notamment s'il s'agit de prose ou de poésie. La cantillation est définie comme « synonyme de récitatif liturgique » (id.). Il s'agit, plus précisément, d'une lecture solennelle à composante mélodique des textes sacrés et des oraisons « style où la parole aura la prépondérance sur la musique, mais où cette dernière joue un rôle évident de régulateur et de revêtement solennel » (Corbin, 1961, p. 3). Notre réflexion se situe aussi en lisière du chant mesuré de style syllabique⁵, entre autres tel qu'il a été décrit par l'article de Constantin Brailoiu sur la poésie chantée roumaine, « *Le giusto syllabique* » (1952).

Cependant, il existe dans la langue arabe et ses dialectes, des différences de taille avec les langues romanes, qui nous obligent à une adaptation de notions comme « récitatif », « cantillation », « *giusto* syllabique ». La prosodie métrique de la langue arabe est conçue par ses fondateurs d'une manière fondamentalement quantitative (et donc éminemment musicale). Elle est formée de syllabes ouvertes (Cv, *ḥarf mutaḥarrrik*, « consonne voyellée ») et de syllabes fermées (CvC, *ḥarf mutaḥarrrik* + *sākin* = « consonne voyellée » + « consonne non voyellée ») qui se

musicale. Il n'en est pas de même des musiciens arabes qui, très influencés par l'Occident, ont délaissé ce système sur le plan de la pratique, mais semblent rester hantés par lui sur le plan théorique.

⁴ L'importance de l'étude du récitatif pour remonter la généalogie de la séparation entre poésie et musique est signalée par Denise Jourdan-Hemmerdinger pour la Grèce antique (1995).

⁵ Notons que l'expression « style syllabique » prend deux significations complémentaires. Elle signifie pour Constantin Brailoiu (1952, p. 117-118) que « les effets rythmiques ont pour unique principe la qualité variable de la syllabe ». Pour les médiévistes, elle signifie un type de remplissage syllabique, s'opposant au style mélismatique : « C'est celui [le style syllabique] des antennes de l'office dont chaque syllabe du texte ne porte qu'une note » (Madrignac et Pistone, 1984, p. 88).

traduisent, en termes prosodiques, en syllabe brève et syllabe longue⁶. Selon la terminologie en usage, je qualifie cette métrique de « quantitative », par opposition à une métrique isosyllabique (où seul compte le nombre total de syllabes d'un vers) ou encore par rapport à une métrique accentuelle⁷. Aussi a-t-il paru indispensable de distinguer un niveau métrique du niveau d'analyse phonologique. On utilisera donc l'expression « unité métrique » lorsque l'on parlera de la syllabe d'un point de vue purement métrique (recommandation de G. Bohas).

Bon an mal an, on retrouve le même type de métrique quantitative dans la poésie dialectale arabe du Moyen-Orient. Dans le vaste domaine des formes chantées de cette région du monde (qui n'ont jamais été étudiées de manière comparative), la métrique poétique quantitative peut avoir sur la forme musicale chantée des influences très diverses, aussi bien dans les genres populaires que dans les genres savants. Dans beaucoup de formes de chant syllabique, la rythmique n'est pas affectée par la nature quantitative de la métrique. C'est le cas du chant tribal *zāmil* du Yémen, où les durées des syllabes longues/brèves, pourtant aisément reconnaissables sur le plan de la prosodie, sont toutes égalisées par le rythme binaire du chant (Yamine 1995, p. 311). Ici, la métrique aurait pu être purement syllabique, cela n'aurait pas changé la forme musicale. A l'inverse, dans le genre *qarrādī* du Liban et de Palestine, une forme spécifique de métrique syllabique se distingue totalement de la métrique quantitative dite « arabe », et colle à un rythme aux pulsations parfaitement régulières (Akiki, 2010, ch. III). Ici, toutes les syllabes sont fermées, elles sont donc toutes longues, et donc égales entre elles. Ce *qarrādī* est *isosyllabique* dans sa métrique poétique et *syllabique* dans son style de remplissage mélodique. Ce cas est cependant assez rare au Proche-Orient. En général, le cas le plus courant est représenté par des adaptations très libres (et très diverses) de la mélodie au texte, qui tentent cependant de ne pas heurter le sentiment métrique originel, dont la perception demeure toujours assez proche.

Dans les formes que je vais présenter ici, la situation est bien différente, il n'y a aucun hiatus : si la métrique est quantitative, la rythmique se moule directement sur elle, de sorte que les deux sont presque parfaitement synchronisées entre elles. Une syllabe fermée (et donc longue) produira presque exclusivement une figure de note que l'on peut approximativement transcrire par une noire, tandis qu'une syllabe ouverte (et donc brève) produira presque exclusivement une figure de croche. Ce système poético-musical présente certaines similitudes avec ce que Curt Sachs avait qualifié, avec T. Georgiadès, de « rythme additif » (Sachs, 1953, p. 90-95), et qu'il disait trouver ses origines dans la métrique poétique grecque (Sachs, 1953, p. 21-25, 131-132 ; Georgiades, 1973, p. 30-33 et ch. V). C. Sachs en faisait également l'hypothèse pour la civilisation arabo-musulmane.

Une autre source d'inspiration se trouve dans la réflexion qu'avait menée Constantin Brailoiu sur le « *giusto* syllabique » : selon lui, *giusto* était pris dans le sens

⁶ Les grammairiens arabes n'accordaient pas un statut conceptuel particulier à la « syllabe ». Mais cela n'affecte pas l'existence de syllabes de facto, qui est quasiment universelle, et indépendante du fait que la syllabe soit reconnue sur le plan théorique ou non (com. perso. J. Molino).

⁷ Je laisse provisoirement de côté l'épineuse question de savoir si la métrique arabe est seulement quantitative ou si elle est aussi accentuelle (sur cette question, voir Weil, 1975, p. 693 et une tentative de réfutation dans Bohas et Paoli, 1992).

de « mouvement régulier, uniforme, par opposition à *rubato* » ; syllabique signifiait que « les effets rythmiques ont pour unique principe la qualité variable de la syllabe » (Brailoiu 1952, p. 117-118). Mais Brailoiu ajoutait un troisième terme très important, auquel il ne fait pas allusion dans le titre de son article : du fait « qu'il n'y a rigoureusement que deux valeurs rythmiques exactement égales à la moitié ou au double l'une de l'autre » et « qu'à chacune de ces valeurs indivisibles, correspond une seule syllabe » (1952, p. 121), il qualifiait cette réalité de « bichrone », donc le même mot utilisé dans son article sur l'aksak (1951). Autrement dit, chez Brailoiu, le *giusto* syllabique est bichrone comme l'aksak, et exactement dans le même sens.

Naturellement, les différences entre la poésie arabe et la poésie roumaine sont très importantes. Mais l'intérêt de la comparaison avec le *giusto* syllabique réside dans le fait de constater que le mot « bichrone » en rythmique, désigne un phénomène qui est très proche de celui que l'on appelle « quantitatif » en métrique arabe, et que « bichrone » représente tout simplement, dans le cas qui va nous occuper, sa transposition dans le domaine musical. Comme on le sait, dans ce cas, la seule différence majeure entre métrique poétique et métrique musicale, c'est que la poétique ne définit qu'une opposition binaire longue/brève, sans spécification de proportions, tandis que la musicale établit très précisément les durées (Dürr, 1981, p. 185). Mais nous verrons que même cette certitude est ébranlée par l'examen de nos matériaux yéménites...

Ces quelques définitions étant posées, il devient possible d'exposer plusieurs cas de bichronie rythmique liés à ce phénomène « quantitatif » qui a toujours été considéré jusque là comme purement linguistique (la prosodie est habituellement considérée comme une branche de la phonologie). C'est ainsi que j'examinerai successivement : la bichronie dans la cantillation de la prose rimée du Coran ; quelques formes de récitation quantitatif-syllabique (non-mesuré) au Yémen ; puis un cas liant cette forme à des cycles rythmiques aksak, eux aussi bichrones. Nous verrons quels enseignements il est possible de tirer de ces relations entre métrique et rythmique qui sont caractéristiques d'une tradition arabe très ancienne.

2. Prosodie quantitative et bichronie dans la cantillation du Coran

Si, sur le plan littéraire, le Coran relève du genre *saja'*, habituellement traduit par « prose rimée », il est aussi, et avant tout une prose rythmée, où l'opposition entre syllabe brève (ouverte) et syllabe longue (fermée) joue un rôle prosodique essentiel (sans pour autant que l'on puisse parler de « vers »). Or cette structure linguistique étant soigneusement respectée pour des raisons religieuses (c'est censé être la parole de Dieu), elle se traduit, aussi bien dans la simple lecture respectueuse d'une orthoépie rigoureuse, sans composante mélodique, que dans la cantillation de style syllabique⁸ ou *tartīl*, par un système musical équivalent, presque bichrone : dans

⁸ « L'art de la *tilāwa* se base sur le *tagwīd*, c'est à dire dans une acception première du terme, une orthoépie très précisément codifiée : juste réalisation des phonèmes et l'observation de règles phoniques particulières qui ne s'appliquent qu'au Coran (emphatisation et désemphatisation, assimilations diverses, allongements « secondaires » des voyelles longues et de certaines voyelles brèves) » (Lagrange, 2008, p. 30). Partant de cette base phonique commune, trois types ou styles de lecture du Coran sont possibles du point de vue

toute la tradition de la cantillation du Coran (dûment théorisée dans des manuels pédagogiques), les syllabes fermées (dites *mudūd*) engendrent en majorité une durée égale à 2 (mais également à 3, 4, 5, 6) subdivisions temporelles, alors que les syllabes ouvertes (ou *ḥarakāt*) engendrent toujours une durée égale à 1 subdivision.⁹

Ce système est visible dans les exemples présentés par Kristina Nelson dans son ouvrage de référence (Nelson 1985, p. 106-107, notamment fig. 4) : chaque syllabe ouverte correspond à une croche, et les syllabes fermées correspondent pour la plupart à une noire. Les seules exceptions à cette règle sont les fins de phrase ou de verset, qui se concluent par une cadence mélismatique plus libre et de durée variable. Même dans le style vocal *tajwīd*, employé dans les soirées de *mawlid*¹⁰, plus festives, où sont développés de longs passages mélismatiques, on retrouve dans l'ensemble l'opposition brève/longue et sa réalisation musicale dans les proportions 1/2, comme une structure sous-jacente dominante (Nelson, 1985, p. 110-132). Ainsi, l'opposition binaire longues/brèves organise bien, musicalement, toutes les formes de cantillation coranique. En français, nous n'avons pas de mot pour désigner ce style de récitatif répondant à un tel rythme sous-jacent mais, dans un premier temps, on pourrait le qualifier de « récitatif quantitatif » ou « cantillation syllabique bichrone ».

En ce qui concerne les formes chantées dans le monde arabe, du fait qu'elles sont basées sur des formes littéraires en vers, les choses se présentent de manière différente, mais néanmoins apparentées sur le plan de la bichronie.

3. Le récitatif *quanto* syllabique dans la poésie chantée au Yémen

Dans la poésie chantée du Yémen, les formes de récitatif basées sur la métrique quantitative sont assez nombreuses (mais pas majoritaires). Elles sont en général interprétées a cappella. Inversement, tous les chants a cappella ne sont pas régis musicalement par le mètre¹¹. Or ce qui nous intéresse ici, c'est le cas bien circonscrit où le mètre poétique (nombre de syllabes, opposition brève/longue et existence de pieds) suffit à fournir à l'interprétation vocale l'essentiel de ses structures rythmiques. A ma connaissance, il en existe au Yémen deux représentants principaux, habituellement considérés comme « non mesurés » : le *samā'* des Banī Muḡrā, dans le Ḥaḍramawt, et le *mawwāl* pratiqué en Tihama (et qui s'apparente au *mawwāl* dans d'autres régions du monde arabe).

Les Banī Muḡrā (littéralement, « fils de la laisse », en référence aux chiens de chasse, d'après Serjeant, 1951, p. 15-16) sont un genre de poésie chantée du Ḥaḍramawt, associé à la chasse à l'ibex dans la région de Tarim. La voix est tantôt

musical : (1) lecture respectueuse de l'orthoépée sans composante mélodique, ou *tajwīd* phonologique, (2) cantillation de style syllabique (chaque syllabe comprend une seule note) ou *tarīl*, (3) cantillation de style mélismatique (des syllabes longues sont susceptibles de comprendre des formules mélismatiques) (Abou Mrad, 2009).

⁹ Pour les sources des exemples, voir la liste en Annexe.

¹⁰ Commémoration de la nativité du Prophète.

¹¹ Par exemple le *tawšīh* religieux, où la voix est dépouillée de son accompagnement instrumental, conserve son rythme musical de manière sous-jacente (Lambert, 1997, 1^{re}-1^{re}6), notamment avec des cycles binaires et ternaires qui sont tout-à-fait indépendants du mètre poétique.

accompagnée d'une flûte oblique et de deux *mirwās* (petit tambour à deux peaux), le tout accompagnant la danse, tantôt au contraire seule, a cappella, sans danse, sous le nom spécifique de *samā'* « écoute ». Bien que souvent reliée au thème de la chasse, la poésie ne semble pas homogène (Serjeant, id.). Elle est en général de style *ḥomaynī*, c'est-à-dire semi-dialectal (sur ce type de poésie, voir Lambert, 1997, p. 75-78). Cette forme *samā'* nous offre un bel exemple de soumission du chant à la métrique arabe.

Figure 1 : *Samā'* « *Yā salwat al-ḥāṭir* », Karāmah Ḥumayd

Yā sal- wa- t-el- ḥā- fūr yā mō- lā-l- ge- lā- deh wa-l- 'u- gūd

Fī nū- ri- tāk nū- re-el- ga- mar ya- đī wa- ḥal- q- Al- la- ah šu- hūd

Le mètre est un *rajaz* consistant en la répétition quatre fois du pied *mus-taf'-i-lon*, soit /- - u - (similaire à l'*épitrite* grec). D'une manière générale, le rythme du chant suit étroitement la structure métrique, chaque syllabe brève correspondant à une croche et chaque syllabe longue correspondant à une noire. Cependant, dans certains cas, notamment à la fin d'une phrase musicale, la noire subit un allongement qui peut être rendu par un point d'orgue ou un trait horizontal. La mélodie introduit une sorte de césure dans le vers, toujours à peu près au même endroit, césure qui ne coïncide pas avec la limite des pieds métriques ; cette césure distingue deux phrases mélodiques inégales que j'indique par des barres verticales (à ne pas confondre avec des barres de mesure). On trouve quelques divergences entre mètre et rythme, qui ont des significations diverses (fig. 1) :

- premier vers, troisième pied, première syllabe : il y a une croche sur /mō-/ alors que cette syllabe est fermée ;
- deuxième vers, troisième pied, première syllabe : on a une noire sur /ya-/, conformément au schéma métrique, alors que cette syllabe est brève (exception couramment acceptée par les métriciens : /u - u - au lieu de /- - u -).
- à la fin du second vers, l'allongement de l'avant-dernière syllabe longue empiète sur la dernière syllabe brève qui, au lieu de se traduire par une croche, se traduit par une double croche.

On voit donc que ces divergences sont toutes marginales. On n'est pas ici dans une logique rythmique rigoureuse, et le charme de cette forme est évidemment lié à la nature fluctuante des durées. Cela n'empêche cependant pas de reconnaître que le mètre poétique joue un rôle direct de structuration rythmique : c'est une matrice dont on peut s'éloigner quelque peu sans craindre de la perdre de vue, et à laquelle on revient toujours. Pour sa part, la mélodie, du type modal *Ḥusaynī* est d'ambitus relativement restreint (sept notes) et se répète de vers en vers selon un style que l'on pourrait qualifier de « chantonné ».

Pour sa part, le *mawwāl* pratiqué dans la Tihāma présente une forme de récitatif qui, tout en restant soumis au mètre poétique, est beaucoup plus ornémenté (fig. 2). L'ornementation mélismatique se manifeste de deux manières distinctes :

- par des développements très libres sur les syllabes *Yā layl* ;
- par l'allongement de certaines syllabes longues (jamais des syllabes brèves), en général la syllabe finale d'un pied métrique ou d'un vers (voir notamment lignes 2 et 3). Les répétitions de parties du vers sont l'occasion de variations (les barres verticales ne sont pas des barres de mesure ; elles ne font que délimiter grossièrement des phrases musicales. On notera cependant leur correspondance fréquente avec les limites entre pieds métriques).

Figure 2 : *Mawwāl* « Yā leyl, Yā mubtalī » (Tihāma), Ibrāhīm Surūrī

Yā le- e- ʿ Yā leī Ya- a- ā le- e- ʿ Ya- a- ā mub- ta- lī

/- u - /- - u -

bi-l- ġa- ra- a- a- a- ām taġ- ləġ mi- n-a- a- am ma- a- ā- dī

- - u - /- -

taġ- ləġ mi- n-am mā- dī- i- ī Yā le- e- ʿ Yā le- e- ʿ

- - u - /- u - /- - u u /- -

Wa-f- hām bi- an- na-l- ġa- rām luh šarṭ u- ta- ra- a- ā- dī

(-) - u - /- u - /- - u - /- -

Yus- 'a- lū- na a- na- ā l-ah- l-el- ġa- ra- ām qā- dī

Ya- a- a- ā Ya- a- a- a- a- ā le- e- ʿ

Pour le reste, les durées métriques maintiennent une correspondance étroite entre syllabe brève/croche et syllabe longue/noire. Ainsi, malgré une apparence de grande liberté, le *mawwāl* conserve en partie une charpente bien structurée par le mètre poétique (ici, un mètre *basīf*, comme dans toute la tradition du *mawwāl* arabe). Mais cette structure n'apparaît guère à la simple écoute, d'autant plus qu'elle est « noyée » dans des parties assez longues de syllabation¹². Le mètre joue bien ici le rôle de « marqueur mental », dont Jacques Bouët dit : « [...] moins le marqueur est sonore, moins la musique est clinquante (Bouët 1998, 120) ». Autrement dit, la qualité d'interprétation réside en grande partie dans la distance que l'interprète parvient à créer avec le modèle, mais sans jamais le perdre.

En résumé, si l'on compare ces deux genres yéménites, on peut dire qu'avec ses mélismes, le *mawwāl* est plus libre que le *samā'*, dont chaque vers se dévide quasiment sur la même mélodie. Mais au final, la métrique poétique et le rythme musical entretiennent quasiment les mêmes relations dans les deux. Ils peuvent aussi être rapprochés sur le plan esthétique : habituellement considérés comme « non mesurés », *mawwāl* et *samā'* s'opposent, chacun dans sa tradition, à des formes mesurées avec lesquelles ils alternent (la *suḥba* pour le *mawwāl* et les différentes danses de Banī Muḡrā pour le *samā'*).

Les faits qui viennent d'être décrits ne sont pas particulièrement spécifiques au Yémen. Le *mawwāl* se retrouve sous des formes assez semblables en Égypte, Syrie, Liban, Irak et dans le Golfe. On retrouve également des faits similaires au *samā'* yéménite dans le *zajal* libanais (*mu'annā*, *'atābā*, *ṣurūqī*), où le mètre joue un rôle rythmique fondamental (Lambert, à paraître a). Cette importance rythmique du mètre poétique dans le chant populaire du Proche-Orient a été parfois évoquée (par exemple Shiloah, 1980, p. 531), mais sans jamais être montrée concrètement (seul Jean During en donne un exemple persan : 1995).

Il faut signaler que, dans toutes les traditions arabes moyen-orientales, cantiller ainsi le mètre poétique est quasiment la seule manière de le matérialiser. En effet, la lecture véritablement scandée est plutôt rare : lorsqu'un poète déclame une de ses œuvres (qu'elle soit en arabe classique ou en dialecte), il est assez difficile de reconnaître le mètre à la simple audition, car c'est alors la structure grammaticale et linguistique qui domine, pour souligner le sens. La belle poésie doit faire oublier son mètre¹³. C'est dire l'importance cognitive de ces formes métriques, parce qu'elles sont la plupart du temps invisibles.

Comment qualifier cette correspondance élémentaire entre métrique poétique et rythmique musicale ? Peut-on parler de « *giusto* syllabique », comme le faisait C. Brailoiu (1952) ? Dans ce système très courant dans la poésie chantée (en Roumanie et ailleurs), Brailoiu relève « des effets rythmiques ayant pour unique principe la qualité variable de la syllabe, d'où une fusion si intime entre les éléments du chant -son musical et parole- que le rythme prend ici sa source dans le mètre et ne s'explique que par lui » (Brailoiu 1952, p. 119). Cependant, nous ne pouvons pas

¹² Jean During note le même paradoxe dans la musique persane pour une forme comparable : « Du point de vue musical, l'*avāz* est la forme la plus libre, mais du point de vue métrique, c'est la plus stricte » (During 1995, p. 101).

¹³ Dans le même esprit, Jean During parle de « filigrane métrique » pour la musique persane (1995, 101).

concevoir les faits yéménites et arabes dans les mêmes termes que Brailoiu, qui partait de matériaux différents : la métrique poétique roumaine est syllabique et accentuelle, elle n'a d'existence comme *giusto* syllabique que lorsqu'elle est chantée¹⁴. Elle diffère en cela de la poésie arabe (qu'elle soit chantée ou non) qui a une métrique quantitative la prédisposant, en quelque sorte, à produire une forme musicale bichrone. Il s'agit pourtant de trouver les mots pour faire une typologie de ces relations mètre/rythme. C'est pourquoi je propose de qualifier cette forme convergente de « quantitatif-syllabique » ou, pour abrégé, le néologisme « *quanto* syllabique » (sous entendu : bichrone). Du point de vue musical, le quanto-syllabique peut être considéré comme un cas particulier du *giusto* syllabique (mais pas du point de vue métrique).

Il convient maintenant d'examiner d'autres matériaux yéménites beaucoup plus curieux, du point de vue des relations entre métrique poétique et rythmique musicale. Il ne s'agit pas d'un genre profane, mais d'un genre religieux : le panégyrique du Prophète, *madḥ nabawī* ou *madīḥ*.

4. Le panégyrique du Prophète au Yémen : un chant syllabique *aksak*

Avec les panégyriques du Prophète au Yémen, le récitatif devient encore un peu plus musical, mais tout en conservant cette relation de synchronie entre mètre et rythme.

Bien qu'ayant, sur le plan fonctionnel et littéraire, des équivalents dans tout le monde arabe et islamique, le chant de louange au Prophète *madīḥ* représente sur le plan musical et esthétique une forme très spécifique, localisée dans une région bien circonscrite du Yémen, les montagnes de l'ouest des Hauts plateaux, Anis, al-'Udayn, Bura' et Raymā¹⁵. Dans ces régions, les *maddāḥ* animent les mariages, alors que, dans les grandes villes des Hauts Plateaux, ils mènent une vie de musiciens errants et mendiants. En général, deux ou trois musiciens, chantent à l'unisson en s'accompagnant d'un grand tambour sur cadre *tār*. Ce sont en général des hommes, mais on trouve aussi parfois des femmes (Lambert, 1997, p. 35).

La poésie est pour la plupart anonyme, composée en arabe classique, mais d'un niveau littéraire assez médiocre. Dans la majorité des poèmes du répertoire, le mètre est un *rajaz*, basé sur la répétition du pied /- - u -¹⁶. Dans un quart environ des pièces du répertoire, le cycle rythmique suit étroitement le mètre poétique, chaque syllabe fermée correspondant à une pulsation rythmique longue, et chaque syllabe ouverte correspondant à une pulsation brève. Il va donc falloir étudier chaque pièce simultanément des deux points de vue, métrique et rythmique, comme le montre l'exemple du *maddāḥ* Yūsef de Zabīd (fig. 3) :

¹⁴ Com. perso. Jacques Bouët.

¹⁵ Jusqu'ici, mes enquêtes se sont limitées à des *maddāḥ* de passage à Sanaa.

¹⁶ A la différence de la poésie *ḥomaynī* dans les exemples précédents, ici la langue est l'arabe littéral, aussi la principale variante métrique est-elle - = u u , au lieu de - = u (principalement dans la première UM du *rajaz* (ce que Ḥalīl ibn Aḥmad avait appelé le mètre *kāmil*).

$\begin{matrix} > & & > & & > & & > & & > & & > \\ 2 & 2 & 1 & 2 & & 2 & 2 & 1 & 2 & & 2 & 2 & 1 & 2 & & 2 & 2 & 1 & 2 & & 2 & 2 & 1 & 2 \\ / - & - & u - & & / - & - & u - & / - & - & u - & / - & - & u - & / - & - & u - & / - & - & u - & / - & - & u - & / - & - & u - \end{matrix}$

Figure 3 : Transcription 1 : Madīh « Law kānat a-d-dunyā » (*maddāh* Yūsef de Zabīd)

Là encore, on est dans un système *quanto* syllabique. La seule différence de nature avec la pièce de la transcription 2, c'est que les durées des syllabes sont désormais soulignées par un instrument de percussion, le tambour sur cadre *tār* (et donc un peu plus régulièrement) ; ou plus exactement, dans ce cas précis, elles sont imitées par le *tār*, car pendant les parties vocales, on n'entend quasiment pas l'instrument¹⁷. A travers ce processus, le pied métrique de *rajaz* se mue sous nos yeux en cycle rythmique. Clairement définie par quatre frappes inégales, bichrones, sur le *tār*, la structure interne de ce cycle rythmique est donc /longue + longue + longue + brève, ce qui est très similaire au schéma métrique, à ceci près que le point de départ de la période n'est pas le même (/longue + longue + brève + longue). Mis à part ce problème de début du cycle, c'est-à-dire de phase, il y a une coïncidence étroite, presque totale, entre pied métrique et cycle rythmique.

Ce cycle a grosso modo des proportions 2 : 1 et sept subdivisions internes, mais il n'est pas possible de considérer d'emblée ces subdivisions comme des « unités de temps » régulières et isochrones. En effet, les pulsations longues ne sont pas toujours égales entre elles. Une mesure fine par sonagramme montre que les proportions des durées délimitées par les pulsations oscillent entre 3 : 2 et 2 : 1. Elles sont sensiblement différentes dans la partie instrumentale, où elles oscillent entre 2,2 : 1 et 1,8 : 1 (sur sonagramme, entre 62 : 25 centièmes et 53 : 25 centièmes de secondes) et dans la partie vocale, où elles tendent vers 3 : 2 (entre 1,6 et 1,4 : 1, soit entre 67 : 43 centièmes et 54 : 43 centièmes de secondes). Pourtant, le fait que ces durées longues soient parfois divisées en deux croches à peu près égales fait plutôt pencher pour un modèle à proportions 2 : 1. Pour tenir compte de ces incertitudes¹⁸,

¹⁷ Dans d'autres pièces similaires, il est fréquent que le *tār* souligne plus clairement les syllabes.

¹⁸ L'irrégularité des subdivisions internes est très courante dans les rythmes *aksak* (Brailoiu, 1951, p. 10 ; Bouët, 1998, p. 110-111 et surtout Cler, 1998).

je ne fais pas figurer un chiffrage classique en tête de la portée avec dénominateur, mais seulement le nombre de pulsations et de subdivisions.

Habituellement, l'analyse musicale traite les modules percussifs d'un point de vue purement rythmique, en termes de cycle et indépendamment des paroles qui peuvent l'accompagner. Mais ici, le fait que le rythme soit si étroitement associé à un mètre poétique ne peut pas ne pas entrer en ligne de compte. La structure du *rajaz* étant quasiment identique à celle du cycle (on peut même dire : « redondante »), chaque phase du cycle correspond à la phase d'un pied, et bien que les deux phases soient décalées d'une syllabe, ce décalage reste constant : le premier temps du cycle (>) tombe toujours sur la dernière syllabe du pied. Le principe de base est qu'il n'y a qu'une note par syllabe. Bien que la croche soit à peu près égale à la moitié d'une noire, la noire est peu divisée. Cela ne signifie pas qu'elle soit indivisible dans l'absolu, mais qu'elle ne peut l'être qu'en correspondance avec deux syllabes ouvertes : c'est le cas une fois dans la partie vocale (mesure 6, correspondant à un pied de *kāmil*, u u - u -, variante classique du *rajaz*) et une fois dans la partie instrumentale (mesure 3). Ceci se produit au même endroit dans le cycle que dans le pied, très probablement par imitation.

La pièce suivante, du même répertoire (fig. 4), montre une structuration à la fois similaire et plus complexe. Bien qu'ayant le même mètre poétique et la même allure générale, la pièce a des proportions différentes :

3 + 3 + 2 + 3

- - u -

c'est-à-dire au final, onze subdivisions, au lieu de sept :

> > > > > >

3 3 2 3 3 3 2 3 [mélismes] 3 3 2 3 3 3 2 3 3 3 2 3 3

/ - - u - / - - u - / / - - u - / - - u - / - - u - / -

Dans la partie vocale, le cycle rythmique coïncide étroitement avec la structure du mètre *rajaz*, toujours selon la logique *quanto* syllabique, et indépendamment même des proportions internes des quatre temps bichrones. A nouveau, c'est sur la dernière syllabe du pied que tombe systématiquement le premier temps du cycle (>). Selon une mesure faite par sonagramme, ces proportions se rapprochent le plus souvent de 3 : 2 (bien qu'il soit malaisé de faire des mesures de la partie vocale, car les percussions sont d'un volume très faible). Par ailleurs, certains temps longs sont clairement subdivisés selon une division ternaire par la voix (dans les parties mélismatiques), ce qui représente pour un cycle onze subdivisions à peu près égales. Dans les brèves parties instrumentales situées entre chaque partie chantée, le *tār* reproduit le même schéma rythmique, mais sans monnayage.

Transcription 2 : « ʿarfīyātī yaškū », al-Baṣīr

voix

Tar - fī - ya - tī yash-kūs - sa - hād Wa-qaal - bī

târ

3+3+3+2

5

el - mud - nā ta - hī - mû In - nash-sha - qâ fīl - hub - bi

10

'in - - - - del - 'a - rī - dī - na wan - na - 'ī - mû

Ce cycle entre assez bien dans la description des *aksak* faite par Brailoiu (1951) : il se définit par une pulsation bichrone de proportion 3 : 2 . Le style vocal de cette pièce est bien différent de celui de la pièce précédente : la fin de chaque hémistiche est fréquemment ornementée d'une phrase mélismatique durant tout un cycle, voire deux cycles. Cependant, la rythmique reste essentiellement boiteuse et bichrone.

La fin des parties instrumentales, se présentant comme un intermède entre deux couplets, fait rebondir l'analyse : un jeu très subtile de rubato au *târ* introduit l'auditeur à un schéma rythmique assez différent, aux proportions 3 + 2 + 2 + 3 + 2 , avant de revenir au premier cycle au couplet suivant, ce qui crée une impression forte de déséquilibre et de variation¹⁹. Cette liberté qui respecte la contrainte de base de la métrique poétique tout en lui juxtaposant des parties rubato et mélismatiques évoque irrésistiblement le *mawwāl* examiné plus haut, qui consiste finalement à mêler en une seule forme deux principes stylistiques opposés, l'un contraint par la métrique et l'autre libre et mélismatique²⁰.

Notre corpus tiré du répertoire *madīh* nous fournit de nombreux exemples de cette coïncidence quasiment totale entre le mètre poétique et ce qu'on est tenté

¹⁹ Ce schéma rythmique est très intéressant, car il correspond à celui du pied *kāmil*, / u u - u - (dont on a vu que c'est une variante du *rajaz*), mais réalisé avec des proportions 3 : 2. Cela montre l'existence de voies de transformation musicale de certains schémas métriques en cycles, bien au-delà du *quanto* syllabique.

²⁰ On pourrait dire que, sur le plan du style, cet exemple de la transcription 5 est à celui de la transcription 4, ce que le *mawwāl* de la transcription 3 était au *samā'* de la transcription 2.

d'appeler un « cycle *rajaz* » ou encore un « *rajaz* rythmique », aussi bien dans les proportions 2 : 1 que 3 : 2. Par ailleurs, l'un des principaux cycles rythmiques de la musique profane de Sanaa, habituellement chiffré 11/8 par les musicologues yéménites (Ahmed, 1988, p. 159-163) ressemble de très près au cycle de la transcription 5 (même si la version profane ne présente presque jamais de récitatif *quanto* syllabique). Le schéma /longue-longue-brève-longue remplit donc une fonction qui dépasse largement la métrique poétique, et que l'on pourrait qualifier de « métrarhythmique ».

5. Quanto syllabique, *giusto* syllabique et aksak au Yémen

Il est remarquable que cette structure dite « *quanto* syllabique » englobe des faits qui auraient été habituellement analysés de deux manières différentes, d'un côté comme récitatif et *giusto* syllabique, de l'autre côté comme *aksak*. Nous voyons donc qu'ici, d'un point de vue théorique, les deux systèmes *giusto* syllabique et *aksak* semblent intéressants. Ceci pose un problème théorique ardu, car en les inventant, Constantin Brailoiu les avait bien séparés, en les décrivant dans deux articles indépendants (quasiment à la même époque : 1951 et 1952). Mais n'est-il pas possible qu'il existe entre ces deux systèmes conçus séparément, des voies de communication qui étaient ignorées jusque là ?

Tout d'abord, Brailoiu lui-même n'exclut pas par principe que le *giusto* syllabique ait des « surfaces de contact » avec d'autres systèmes rythmiques (Brailoiu 1952, 130)²¹. Une plus grande difficulté réside dans le fait que, pour Brailoiu, le *giusto* syllabique bichrone excluait toute autre proportion que 2 : 1, et que « l'apparition des valeurs pointées marque le début de la déchéance de notre système » (Brailoiu, 1952, p. 125). A l'inverse, dans son article sur l'*aksak*, il exclut de sa définition tout autre proportion que 3 : 2 (Brailoiu, 1951, p. 9)²². On peut se demander cependant quelle valeur doit avoir cette séparation : ontologique ou heuristique ? Ainsi, le fait que la frontière entre une forme de proportion 2 : 1 et une forme de proportion 3 : 2 soit souvent difficile à distinguer ne semble pas si rare, comme le montrent les proportions fluctuantes dans les deux exemples yéménites (transcriptions 4 et 5), mais aussi dans d'autres traditions²³. Il nous faut donc affronter ce problème.

Ce qui unit fondamentalement les deux systèmes que Brailoiu a tenté de séparer, c'est le concept de bichronie, bien explicité dans ses deux articles. C'est lui qui permet leur recouvrement partiel, alors qu'il les avait pensés comme séparés de manière étanche. Ces interrogations font écho à un débat sur la nature de l'*aksak*

²¹ Dans sa liste des schémas métriques utilisés dans son analyse du *giusto*, il inclut quelques pieds composés d'unités bichrones, comme le péon et le bacchius (Brailoiu, 1952, p. 121) et l'épitríte, / - u - - (id., p. 131), qui, projetés sur le plan musical, ne pourraient produire que des *aksak*. De même, dans le corpus des *colinde* roumaines, qui servit de base à Brailoiu pour élaborer sa théorie (Idem, 119), ces schémas rythmiques ne sont pas rares. Pour un schéma épitríte, voir en particulier Comisel et Birlea, s.d., disque 1, face B, extrait i, ex. 14).

²² Cette double affirmation laisse supposer que Brailoiu a délibérément écrit les deux articles de manière séparée, pour les opposer, ou au moins pour bien les distinguer.

²³ Dans une expérience d'écoute d'un rythme *aksak* transylvanien, J. Cler note que les auditeurs confondent très facilement entre /1 + 2 + 2 + 2 et /2 + 3 + 3 + 3 (Cler, 1994, p. 198-199).

(voir notamment la livraison n° 10 des *Cahiers de Musique Traditionnelle*). Ici, la reconnaissance d'une forme « méta-rythmique » bichrone conforte les tenants d'une analyse « globale » de *l'aksak*, considérant par exemple le *zeybek* anatolien ou encore le *putate* roumain comme des « 4 temps bichrones » irréductibles à leurs subdivisions internes ; je veux parler de Jacques Bouët (1997, p. 108-110), et de Jérôme Cler (1997, p. 60). Dans cet esprit, J. Bouët ne semble pas opposé à l'idée de rapprocher le *giusto* syllabique (1998, p. 108-110) et *l'aksak* (p. 110-111) comme deux « systèmes rythmiques » ayant des « oscillations irrégulières » exprimant la « pulsation boiteuse » (p. 113)²⁴. Adoptant une perspective opposée, Simha Arom se concentre, en revanche, sur l'analyse et la décomposition des pulsations anisochrones. Il prend ainsi en compte deux types d'étalon pour la métrique (dite musicale) : « la pulsation – dont la conception est proche de celle du *tactus* médiéval – et la valeur fondamentale, l'équivalent du *chronos protos*, le *temps premier* de la Grèce antique. [...] Dans les musiques dont la périodicité *asymétrique* est irréductible à une *pulsation équidistante*, et dont le tempo est trop rapide pour permettre une division de la valeur fondamentale, c'est cette valeur qui fait office d'étalon » (Arom, 2005, p. 22). Mais, malgré cette opposition, cette approche permet une analyse convergente du *giusto* syllabique et de *l'aksak*, en les assimilant à des figures rythmiques périodiques, d'organisation métrique (musicale) irrégulière ou asymétrique, donc irréductible à une succession de pulsations isochrones, mais analysable en termes de « juxtaposition de cellules rythmiques regroupant, selon des arrangements divers, deux et trois valeurs fondamentales ». Cela permet à cet auteur (tout au moins en théorie) d'appliquer à ces deux systèmes rythmiques la typologie générale qu'il propose de *l'aksak* (*aksak matriciel*, *aksak authentique*, *pseudo-aksak*, *quasi-aksak*). Ainsi la succession bichrone syllabique 2+2+2+1 devient-elle tout simplement un *aksak* 2+2+3, qui plus est un *aksak authentique*²⁵, selon la catégorisation proposée par cet auteur²⁶. Il reste que la valeur opératoire du concept de bichronie est renforcée par la découverte de ce chaînon manquant yéménite que représente notre « quanto syllabique », dont l'existence est si bien attestée dans le *madīh*. comme dans le *mawwāl*.

L'un des critères essentiels de définition du *giusto* syllabique comme de *l'aksak* (hormis les analyses aromiennes) c'est l'impossibilité de monnayage des temps bichrones. Dans notre *quanto* syllabique yéménite, ce monnayage n'est pas a priori interdit, mais il est à l'évidence évité, que ce soit dans les figures accompagnées de

²⁴ Mais il ne s'en explique pas d'une manière plus approfondie. De fait, dans l'exemple du disque roumain donné par lui (Bouët, Lortat-Jacob, Radulescu, 1992, page 2), les syllabes chantées correspondent assez souvent à des pulsations bichrones, ce qui rapproche également *giusto* syllabique et *aksak*.

²⁵ Un *aksak* est dit *authentique* lorsque la somme des valeurs fondamentales est un nombre premier supérieur à 5 (Arom, 2005, p. 23).

²⁶ Dans un texte plus récent, Jérôme Cler attaque le modèle de *l'aksak*, tel qu'il est proposé par Simha Arom, « en tant que phénomène *structurel*, sans prendre en compte sa dimension *culturelle*, c'est-à-dire la manière dont il est conçu et perçu par ses utilisateurs » (Arom, 2007, p. 938). « Il semble bien plutôt que la dimension structurelle doive mettre en relation les rythmes entre eux, comme autant d'éléments phonologiques (*emics*), dans un système *culturel* donné, pour essayer de pointer les processus cognitifs à l'œuvre dans la production de ces rythmes, remonter de la parole à la langue pour ainsi dire : d'où l'appel à une topologie, pour échapper à l'arithmétique de la pulsation isochrone, qui ne se révèle pas suffisante pour expliquer les phénomènes observés » (Cler, 2010, p. 89-90).

percussions ou celles qui ne le sont pas (figures 2, 4 et 5). Pourquoi ? On notera d'abord que le tempo ne joue pas nécessairement un rôle dans cette question²⁷, puisque celui des chanteurs de *madīh* n'est en général pas très rapide (en particulier celui de la transcription 5 est plutôt lent : 100 à la noire pointée). En revanche, le fait que la structure poétique, syllabique, soit au principe de l'organisation rythmique, est essentiel : c'est parce que la structure poétique reste dominante qu'il n'y a pas d'intérêt à monnayer les temps bichrones. Ou alors on les monnaye seulement lorsque leur correspond une variante de la structure poétique, par exemple, dans la transcription 4 :

/mu li-'ah-li-hā correspond à la variante *kāmil* du mètre *rajaz*, à savoir :
/ u u - u -

Comme on le voit, une longue est remplacée par deux brèves (ici, la poésie en arabe littéral le permet contrairement à la poésie *ḥomaynī*). Il en est de même pour la transcription 5. Ainsi, une croche correspond toujours à une syllabe brève et une noire à une syllabe longue, et réciproquement.

En revanche, dans les parties vocales mélismatiques, assez fréquentes dans l'exemple transcrit en fig. 4 (tout comme celui transcrit en fig. 2), le monnayer des temps bichrones longs par la voix est fréquent, il fait partie de la technique d'ornementation, mais cela n'est pas contradictoire avec la structure *quanto* syllabique globale : c'est seulement un autre style qui lui est juxtaposé, ou plutôt, qui est serti en son sein, pendant la durée d'un ou de plusieurs pieds-cycles presque indépendants du reste. En d'autres termes, le modèle poétique assure le respect de la bichronie, tant du point de vue *quanto* syllabique que du point de vue *aksak*²⁸.

On ne peut pas éviter de s'interroger sur les relations entre mètre *rajaz* et cycle *aksak* d'un point de vue historique et ethnologique. Il semblerait que le pied de base de ce mètre poétique ait eu, à une époque de l'histoire de la musique yéménite, une influence de premier ordre sur l'engendrement de cycles *aksak* au Yémen. Mais le fait que ces phénomènes de « flottement » métrico-rythmique aient été conservés dans un genre comme le *madīh nabawī* n'est sans doute pas un hasard : bien que nous ignorions encore beaucoup de choses à propos de ce genre musical, nous pouvons remarquer que, parce qu'elles n'y accompagnent jamais la danse, les frappes principales du *tār* ne nécessitent ni des durées parfaitement proportionnées, ni un monnayer rigoureux. Pour respecter la pudeur de l'expression religieuse de la louange du Prophète ou les hauts faits héroïques de son gendre 'Alī, il est probable que l'interprétation instrumentale évite volontairement de donner au rythme un caractère trop sensuel ou dansant, donc, concrètement, un caractère trop régulier²⁹.

²⁷ C'est aussi l'avis de Jacques Bouët, qui a étudié beaucoup d'*aksak* lents.

²⁸ Cela ne signifie pas que ce modèle métrique ait une valeur universelle pour tous les *aksak*, ni même seulement pour tous les *aksak* yéménites : il existe au Yémen d'autres formes d'*aksak* qui ont une organisation interne différente, et qui ne présentent pas de cas de redondance pied-cycle. Ainsi, il n'est pas improbable qu'au Yémen, existent deux conceptions assez différentes de l'*aksak*, ou deux traditions ayant connu des évolutions différentes. A vrai dire, la catégorie *aksak*, inventée par Brailoiu, est ou trop large ou trop étroite pour avoir une valeur opératoire, tant l'étendue des phénomènes à décrire est vaste.

²⁹ Comme on le sait, l'islam classique (notamment Ġazālī, Ibn Qayyim al-Jawziyya) rejettent, pour le Coran puis, par extension, pour les chants religieux, les formules rythmiques de la musique profane, « que l'on obtient uniquement par les moyens de l'artifice, du savoir-faire et de la répétition » (Ibn Qayyim al-Jawziyya,

Cela semble plutôt favoriser un tempo lent, des *rubato*, des changements de cycles, des inversions, des ajouts ou des omissions de pulsations (sur ce dernier cas, voir transcription 4, mesure 10), au détriment de la rigueur de leurs proportions et de leur monnayage interne. La formation orchestrale joue aussi un rôle, car on observe dans le *madīh* que la régularité est plus grande lorsque la voix et l'instrument jouent ensemble ou lorsque deux chanteurs chantent ensemble, et elle l'est plus encore lorsque c'est un chœur qui reprend un refrain ; les pièces jouées par un individu sont plus irrégulières, sans que cela puisse être attribué à la faiblesse de tel ou tel individu. Ajoutons enfin que ces pièces *aksak* (pas toutes *quanto* syllabiques) alternent habituellement avec des pièces de rythmes binaires (ou plus rarement ternaires), de facture beaucoup plus banale.

Ces relations privilégiées entre pied de mètre *rajaz* et cycle bichrone se présentent donc comme le résultat d'une évolution commune. On peut faire l'hypothèse que la composition des chants ainsi formés s'est faite par mise en musique progressive de poèmes religieux qui, au départ, étaient chantonnés selon un mode de récitatif similaire à celui des *samā'* et *mawāl* profanes (examinés plus haut), dans une perspective rituelle et sans grande ambition artistique. Il est cependant étonnant -et passionnant- que certaines de ces pièces soient devenues des petits chefs-d'œuvre d'ornementation mélismatique, malgré ce rôle contraignant du mètre, ou peut-être à cause de lui. Autre paradoxe : bien qu'il soit situé à l'opposé de la musique de danse, ce genre est un conservatoire du rythme, préservant des formes syncopées rares et subtiles. Bizarrement, les contraintes religieuses et techniques propres au *madīh* semblent avoir ménagé un espace de liberté pour l'invention rythmique.

En tout état de cause, les origines de la métrique quantitative « arabe » sont très lointaines, et remontent peut-être jusqu'à la Grèce antique (mais par quels intermédiaires ?). Au cours d'une si longue histoire, les convergences intermittentes ou permanentes, partielles ou totales, entre pieds métriques et cycles, entre pratique et théorie, ont dû être fréquentes. Elles doivent être mises en perspective avec l'évolution de la conception du rythme chez les grands théoriciens arabes.

6. Métrique bichrone et théorie arabe du rythme

Dès le début de son analyse du rythme, dans son chapitre intitulé « De la prononciation du rythme avec la langue » (« Fī muḥākāt al-ṭiqā' bi-l-lisān »), Avicenne (Ibn Sīnā) cite³⁰ comme premier exemple la formule syllabique suivante :

Tan Tan Ta- nan,
o. o. o o.

ce qu'il commente ainsi :

« Lorsque tu prononces (cette phrase), tu articules (*taqtī'*) nécessairement sept lettres-consonnes (*hurūf*), mais si tu veux l'exprimer par un rythme simple (*sādij*), tu battras seulement quatre frappes (*naqarāt*) » (Ibn Sīnā, 1956, p. 93 ; Erlanger, 1935, p. 180).

1970, I, p. 137-138), car elles introduisent une régularité qui amenuise la puissance expressive du verbe divin (voir aussi Lambert, 1997, p. 168-169).

³⁰ Dans ce type de transcription pratiqué par Avicenne, un rond représente à la fois une frappe et un temps, tandis que le point représente un temps sans frappe.

Déjà à cette époque, on avait conscience que certaines structures rythmiques bichrones³¹ relevaient d'une double logique, et surtout qu'elles étaient passibles de deux modes d'analyse différents. Néanmoins, il ressort du vocabulaire employé par l'auteur (quatre « frappes », un « rythme simple ») que, pour lui, le rythme est mieux défini par ses pulsations bichrones que par ses subdivisions internes (ses « lettres-consonnes »). Il est intéressant de constater avec quels outils Avicenne exprime cette dualité : il dit « lettres-consonnes » et « frappes » parce qu'il pense à la théorie arabe, qui n'accorde pas à la syllabe un statut particulier. Cependant, il est intéressant de noter que l'utilisation de formules basées sur les vocables *tan/tanan* remplit tout-à-fait l'office de syllabation, et que ces syllabes sont parfaitement équivalentes aux « frappes ». Simultanément, le monnayage interne éventuel des « frappes » inégales n'est pas ignoré, et c'est précisément le statut du concept de « lettre-consonne », unique à l'arabe et aux langues sémitiques, qui permet de le désigner.

Quelques pages plus loin, Avicenne utilise ce même schéma rythmique (parmi d'autres), là aussi pour énoncer les bases de son système et de ses variations, et cette fois sous la forme des schèmes de pied métrique, *tafīla*, en usage chez les métriciens arabes, soit, pour le rythme cité, /mus- taf-'i-lun (Ibn Sīnā, 1956, p. 95 ; Erlanger, 1935, p. 183), pied principal du mètre *rajaz* : / - - u - . Ainsi, il est intéressant de noter le rôle heuristique qu'Avicenne accorde ici au langage métrique dans l'analyse d'un cycle bichrone, et en particulier en relation avec le pied de base du *rajaz*.

En bref, dans la tradition arabe, dès le XI^e siècle, on définit un cycle bichrone de préférence par ses pulsations « simples », ce qui nous renvoie à la discussion exposée plus haut sur la nature bichrone de *l'aksak*. Pour sa part, al-Farābī, au X^e siècle, tout en s'éloignant de la conception métrique d'Avicenne, maintient une approche globale des cycles bichrones, notamment à travers le concept de *juz'*, « partie », « cellule » (Sawa, 1989, p. 49), qui correspond tout-à-fait à notre « pulsation bichrone » avant la lettre³². En revanche, les auteurs postérieurs vont souvent s'éloigner de ce point de vue, et s'orienter vers une conception isochrone du rythme, notamment Ibn Zayla' (Yamine, 1999, p. 6). Les deux conceptions ont donc existé.

Pour leur part, les théoriciens arabes modernes ont analysé les cycles qu'ils appellent eux-mêmes *'a'arj*, ou *aksak*, à la suite des Turcs (par exemple le *dawr hindī*), en les réduisant à leurs temps premiers ou subdivisions temporelles isochrones, et c'est pourquoi ces cycles sont couramment chiffrés selon cette logique, par les praticiens comme par les théoriciens (c'est-à-dire à 5, 7, 9, 10 et 11 temps). Il est difficile de savoir dans quelle mesure cela est le résultat de l'influence de la théorie occidentale (dans ce qu'elle a de moins imaginaire) sur la théorie arabe moderne, ou le résultat d'évolutions internes plus anciennes, mais non moins destruc-

³¹ Les théoriciens de l'époque ne connaissent pas le terme *d'aksak* ni celui de « boiteux », mais tous les exemples qu'ils présentent concernant cette discussion ont un nombre de subdivisions impair, ce qui nous fournit une indication supplémentaire. Ainsi donc, il est très probable que les cycles *aksak* existaient dans la musique arabe avant la lettre, et avant toute influence turque.

³² Voir mon article à paraître b.

trices (ce qui mériterait une recherche spécifique). Ce qui est certain, c'est que la théorie moderne de Brailoiu aurait sans doute été acceptée par Avicenne, mais pas par des théoriciens arabes plus récents...

Définir les cycles *aksak* comme cycles bichrones irréductibles (Brailoiu, Bouët, Cler) ou comme rythmes asymétriques réductibles à des temps isochrones (Arom) n'est pas qu'une question d'objectivité scientifique, c'est aussi une question de goût, et un choix, qui dépend de certains a priori mentaux. N'est-ce pas l'une des raisons pour lesquelles les cycles impairs (à 5, 7 et 11 temps) de la musique arabe « classique » manquent beaucoup de la fraîcheur des *aksak* tels que l'on en retrouve au Yémen ou ailleurs, au Moyen Orient et au Maghreb dans les musiques dites « populaires » ? Ainsi, le fait de ramener les cycles *aksak* d'une conception dominée par la métrique poétique à une conception purement arithmétique, cette « tyrannie du métronome » (J. Bouët), a eu des effets pervers sur la pratique, et n'est sans doute pas étrangère à l'académisme ambiant : en se débarrassant des schémas métriques anciens, on a évacué des procédés de variation rythmique aux possibilités créatives infinies. La raison graphique des théoriciens est aussi passée par là pour domestiquer la pensée sauvage (musicale)...

Conclusion

Pour tenter de dépasser la séparation méthodologique entre poésie et musique, nous nous étions imposés d'aborder une série de formes vocales hybrides de type récitatif, sous le double point de vue linguistique et musical, métrique et rythmique. Nous avons délibérément choisi un corpus où métrique poétique et rythmique musicale sont synchrones et quasiment identiques, ce que nous avons baptisé « *quanto* syllabique bichrone ». Ce parcours nous a mené de la cantillation *tartil* du Coran, *quanto* syllabique bichrone mais non cyclique, aux formes de chant a cappella *samā'* et *mawāl*. Puis nous avons abordé ce phénomène dans le *madīh*, où le mètre poétique est ponctué par le *tār* d'une manière véritablement cyclique (et *aksak*), et selon des proportions variables.

L'examen comparé de ces diverses formes nous a révélé un continuum réel, celui de la bichronie, qui comporte des formes intermédiaires allant de la prosodie quantitative à la rythmique *aksak*. La bichronie concerne l'ensemble des faits réunis ici, y compris la cantillation du Coran, bien que ce dernier ne soit pas de la « poésie » (au sens arabe, où il n'est pas composé en vers réguliers et dotés de pieds). À l'autre extrémité de ce continuum, se trouve une forme rythmique *aksak* à quatre pulsations bichrones : parce que les percussions sur le *tār* soulignent de manière redondante les quatre syllabes du pied métrique de *rajaz*, celui-ci se transforme ipso facto en cycle *aksak*. Ainsi apparaît une parenté qui était demeurée inaperçue jusque là, entre certains faits « poétiques » et certains faits « musicaux ».

Cependant, cette continuité se réfracte à travers un « feuilletage » complexe, de nature quasiment géologique. Tout d'abord, les quantités qui se trouvent du côté de la « poésie » s'opposent d'une manière binaire sans que leurs proportions exactes ne soient définies, alors que du côté de la « musique », ces propositions sont précisées, ou plus exactement, elles tendent à l'être. Par ailleurs, du récitatif « quantitatif » à l'*aksak* yéménite, il y a des ruptures, puisque l'on passe d'une musique vo-

cale à une musique instrumentale, d'un chant solo à un chant collectif. Le contexte social joue aussi un rôle dans ce feuilletage : la cantillation du Coran n'entretient pas les mêmes relations texte/musique dans le contexte festif et dans le contexte rituel (et didactique) ; les fonctions du *madīh*, battu au *tār*, diffèrent totalement de celles du *samā'* et du *mawwāl* profanes. Mais entre ces différentes « couches », il y a aussi des voies de passage : les vers de *samā'* et de *mawwāl* chantés a cappella ne produisent pas un cycle régulier ; ils sont parsemés de pauses et de déformations ; de même, pour compenser la monotonie du cycle dans le *madīh*, le *tār* recourt au rubato et à la polymétrie.

Ce continuum n'est-il qu'une convergence accidentelle de formes, a posteriori ? Ou bien retrace-t-il des évolutions historiques dont nous ne savions rien jusque là ? Nous ne pouvons pas répondre à cette question dans le cadre restreint du présent article. Cependant, la référence à Avicenne montre l'ancienneté de cette convergence dans la musique arabe. Peut-être les intuitions de T. Georgiades et C. Sachs sur les origines métriques poétiques du rythme dans la Grèce ancienne mériteraient d'être réexaminées au vu de ces éléments nouveaux, et ce d'autant plus que Curt Sachs les avait également discernées dans la civilisation arabo-musulmane. Certes, on peut mesurer à sa valeur heuristique combien l'invention par Brailioiu du concept de « bichronie » fut un progrès par rapport à celui de « rythme additif » (chez Sachs), mais simultanément, cela n'empêche pas de réévaluer ce problème selon une approche historique ou génétique, qui était aussi celle de Sachs. Dans quelle mesure cette structure bichrone, profondément ancrée dans la langue arabe, a-t-elle été systématisée par les savants de l'époque classique, comme al-Ḥalīl ibn Aḥmad al-Farāhīdī (X^e siècle) ? Ou bien au contraire, dans quelle mesure existait-elle de manière « naturelle » dans les structures poétiques et linguistiques avant l'islam ? Ou bien ne venait-elle pas d'ailleurs ? Ce sont autant de questions passionnantes auxquelles il est difficile de répondre pour l'instant, mais qui concernent tout autant les ethnomusicologues que les linguistes³³.

A minima, on peut émettre l'hypothèse que, dans la culture arabe où le concept de syllabe n'existe pas, l'insistance sur l'opposition des durées a pu remplir une fonction cognitive cruciale consistant à désigner le phénomène syllabique de manière indirecte, par des périphrases³⁴. Mais on remarquera qu'il le faisait pour des raisons morales... Ces structures sont culturelles, elles sont propres au chant arabe du Moyen-Orient, et elles existent aussi dans la musique persane (parce que la langue persane a subi très fortement l'influence normative de l'arabe), sans doute très peu ailleurs. Les fonctions cognitives de la métrique ne se cantonnent pas à la technique, elles nous ramènent à l'esthétique, et par là, au social et à l'histoire.

Tout en se distinguant de ses correspondants phonologiques (les syllabes fermées/ouvertes), la métrique dite « arabe » est à l'évidence bien plus qu'une technique de mesure du vers : elle entretient un rapport intime avec la voix chantée, lui fournit des structures rythmiques par l'alternance des brèves et des longues, et se nourrit à son tour de la matière musicale. En fonction de cette forme hybride qui

³³ Comme le font remarquer Bohas et Paoli (1997, 168).

³⁴ Comme par exemple lorsque Ḡazālī se plaignait que, dans la poésie chantée, « on allonge ce qui est court et l'on écourte ce qui est long » (1967, p. 382)"

fait coïncider un pied métrique et un cycle (transcriptions 4 et 5), notre conception de certains mètres évolue : du point de vue musical, le *kāmil* (u u - u -) n'apparaît plus que comme une variante classique, et donc tardive, du *rajaz* (- - u -) (transcription 4), et non pas un mètre à part entière. Autrement dit, le sixième cercle théorique des mètres d'al-Ḥalīl³⁵, exclusivement consacré à cette forme et à ses semblables, n'est-il pas superflu du point de vue strictement métrique ? Ḥalīl, déjà lui aussi, confondait allégrement ces deux niveaux que nous appelons aujourd'hui « métrique » et « rythmique », « poétique » et « musical ». En tout état de causes, cette relativisation du *kāmil* et du cercle 6 montre toute l'importance cognitive du schéma métrique *rajaz*, qui était déjà un mètre de la poésie populaire avant l'islam, donc bien avant la codification classique (Heinrichs, 1995).

Par ailleurs, la dynamique du cycle semble se concentrer sur la dernière syllabe du pied. Est-ce parce que celle-ci est précédée (dans le mètre *rajaz*) d'une syllabe brève (jouant le rôle d'une sorte d'anacrouse) ? Ou simplement parce que c'est la dernière ? Répondre à ces questions pourrait contribuer aux débats des métriciens sur l'existence d'un accent dans le mètre arabe (voir Weil, 1975, p. 693 ; Bohas et Paoli, 1992). Cela ne serait peut-être pas impossible en élargissant cette analyse à d'autres mètres apparentés et chantés de manière comparable (quanto syllabique), comme le *hazaj* (/u - -) ou le *ramal* (/ - u - -)³⁶.

Au total, le *quanto* syllabique bichrone est une sorte de pierre de Rosette qui permet de traduire entre eux des faits « poétiques » et des faits « musicaux » souvent très anciens. Mais sur chacun de ces deux plans, sa nature n'est pas traitée de la même façon : dans la déclamation, le mètre est rarement réalisé sur le plan sonore (c'est-à-dire scandé), c'est un marqueur mental qui est la plupart du temps invisible. En revanche, dans le style du chant « non-mesuré », ce n'est plus en tant que prosodie que le mètre se laisse voir, mais en tant que structure musicale (mais toujours en filigrane). De ce jeu sur différents plans dépend en partie la subtilité de l'interprétation. Ceci explique que le mètre devienne enfin audible et observable à l'analyse. La présente étude fournit ainsi une méthode empirique pour « présentifier » la matière physique de ces structures métriques...

Toutes ces découvertes suscitent de nouveaux questionnements. Une métrique accentuelle serait-elle moins « musicale » qu'une métrique quantitative ? Où se terminent la métrique et la « poésie », où commencent le rythme et la « musique » ? Voici de nouvelles certitudes qui tombent, tant du point de vue arabe que du point de vue occidental. Ce qui apparaît au-delà des décombres de ces concepts inadéquats, c'est toute une palette d'états intermédiaires dessinant des styles locaux diversifiés. Gageons que cette approche double du vers chanté permettra d'éclairer dans l'avenir d'autres angles morts de ces deux disciplines jumelles que sont l'« art des sons » et l'« art des mots ».

³⁵ Qui sont au nombre canonique de six (Weil, 1975, p. 690).

³⁶ À la différence de l'analyse comparée du *basī*, transcription 3, qui ne suffirait pas à apporter des réponses, car ce mètre n'est pas aussi régulier que le *rajaz*. Dans cette recherche, il ne faudrait pas exclure de recourir à d'autres langues, puisque l'on trouve par exemple un intéressant *quanto* syllabique-*aksak* sur le mètre *ramal*, chanté en langue persane (During, 1995, p. 102).

Bibliographie

- ‘ABDUH GHĀNIM, Mohammad, 1980, *Ši’r al-ġinā’ al-šan’ānī* (La poésie du chant de Sanaa), Beyrūt, Dār al-’Awda [2^e éd.].
- ABOU MRAD, Nidaa, 2009, « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », *La pensée de midi* 2009/2, n°28, p. 53-64.
- AHMED, Jābir ‘Alī, 1988, « *Hādir wa-mustaqbal al-ġinā’ fī-l-Yaman* » (Présent et futur de la musique au Yémen), *Dirāsāt yamaniyya* [San’ā’] n° 33, p. 109-166.
- AKIKI, Marcel, 1985, *Chant populaire traditionnel libanais (mariage, chants qarrādī)*, thèse de troisième cycle, Université de Paris IV-Sorbonne.
- AKIKI, Marcel, 2010, *Les chants syllabiques de mariage au Mont-Liban. Une première approche ethnomusicologique*, thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre.
- AROM, Simha, 1992, « A la recherche du temps perdu : rythme et métrique en musique », J.J. WUNENBURGER (ed.), *Les rythmes. Lectures et théories*, Paris, L’Harmattan.
- Arom, Simha, 2005, « L’aksak, principes et typologie », *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Formes musicales », N° 17, Genève, Ateliers d’Ethnomusicologie, p. 183-215.
- AROM, Simha, 2007, « L’organisation du temps musical : essai de typologie », *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. V, L’unité de la musique*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 927-944.
- BOHAS, Georges, et PAOLI, Bruno, 1992, « Rythme et mètre en poésie arabe », *De la musique à la linguistique. Hommages à Nicolas Ruwet*, Gand, L. Tasmowski & A. Zribi-Hertz, Communication & Cognition, p. 39-49.
- BOHAS, Georges, et PAOLI, Bruno, 1997, *Aspects formels de la poésie arabe*. Toulouse, AMAM.
- BOUET, Jacques, 1997, « Pulsations retrouvées. Les outils de la réalisation rythmique avant l’ère du métronome », *Cahiers des musiques traditionnelles*, n° 10, Genève, p. 107-116.
- BOUET, Jacques, LORTAT-JACOB, Bernard, RADULESCU, Esperenta, 1992, *Roumanie. Musique pour cordes de Transylvanie*, enregistrements et textes par J. Bouët, B. Lortat-Jacob et E. Radulescu, Paris, CNRS, Musée de l’Homme.
- BRAILOIU, Constantin, [1951], « Le rythme aksak », *Revue de Musicologie* XXXIII, 5-42 ; rééd. 1973, *Problèmes d’ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff, p. 301-340.
- BRAILOIU, Constantin, 1952, « Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain », *Annuario musical*, vol VII, rééd. 1973, *Problèmes d’ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff, 153-194.
- CLER, Jérôme, 1994, « Pour une théorie de l’aksak », *Revue de Musicologie*, 80/2, p. 181-209.
- CLER, Jérôme, 1997, « Aksak : les catastrophes d’un modèle », *Cahiers des musiques traditionnelles*, n° 10, Genève, p. 60-80.

- CLER, Jérôme, 2010, « *RHYTHMOS, SKHÉMA* : pour une typologie des rythmes en tradition orale », *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Christian Doumet et Aliocha Wald Lasowski (dir.), Paris, Hermann p. 75-92.
- COMISEL, Emilia et BIRLEA, Ovidiu, s.d., *Antologia muzicii populare românești, vol. III, Obiceiul Colindatului și colindele, 760/66*, Bucarest, Electrecord [33 tours, années 60].
- CORBIN, Solange, 1961, « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de Musicologie*, vol. 47, n° 123 (juillet 1961).
- DURING, Jean, 1995, « Vers et mélodie, récitation et chant. Éléments du dossier persan », in C. BALAY, C. KAPPLER, Z. VESEL, *Pand-o Sokhan. Mélanges offerts à Ch. H. de Fouchécour*, Téhéran, Institut français de recherche en Iran, p. 95-115.
- DURING, Jean, 1998, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers des musiques traditionnelles*, n° 10, Genève, p. 16-36.
- DÜRR, Walther, 1981, "Rhythm in Music : a Formal Scaffolding of Time", in J. T. Fraser (Ed.), *The Voices of Time. A Cooperative Overview of Man's Views of Time*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- ERLANGER, (Baron) Rodolphe d', 1935, *La musique arabe*, tome second, traduction de Fārābī, Le grand livre de la musique, livre III, et Avicenne, Le livre de la guérison (mathématiques, chap. XII), Paris, Paul Geuthner.
- ĠAZZĀLĪ, Abū Hāmid Muḥammad al-, 1967, « *Kitāb al-samā'* » [Le livre de l'Audition] in *Iḥyā' 'ulūm al-dīn* [La revivification des sciences de la religion], Al-Qāhira.
- GEORGIADES, Trybulos, 1973, *Greek Music, Verse and Dance*, New York, Da Capo Press.
- GOODY, Jack, 1979, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éditions de Minuit.
- HAMĀM, 'Abd al-Ḥamīd, 1991, *Mu'ārāḍat al-'arūḍ* [Confronter la métrique], Amman, Wizārat al-ṭaqāfa.
- HEINRICH, W. P., 1995, « *Rajaz*, 4. Comme terme définissant la structure du vers », *Encyclopédie de l'Islam* 2, Leyden, Brill, tome 2, p. 391-392.
- IBN QAYYIM AL-JAWZIYYA, Mohammad b.'Abī Bakr, 1970, *Zād al-mi'ād* [Les provisions pour l'Autre Monde], Al-Qāhira, al-Maṭba'a al-mṣriya.
- IBN SINĀ, 1956, *Kitāb al-šifā'. Al-riyāḍiyyāt. 3. Jawāmi' 'ilm al-mūsīqā*. [Le livre de la guérison. Arithmétiques. Ensemble des sciences musicales], Zakariyyā Yūsuf. Al-Qāhira, al-matba'a al-'Āmiriyya.
- JOURDAN-HEMMERDINGER, Denise, 1995, « Du récitatif antique au récitatif moderne. Les techniques d'improvisation poético-musicales en Grèce antique », in Marie-Thérèse Bouquet-Boyer *Notes et documents sur l'écriture musicale*. Cahiers de l'I.R.H.M.E.S. 3. Genève, Éditions Slatkine.
- LAGRANGE, Frédéric, 2008, « Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne) », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, n° 2 « Musicologie des traditions religieuses », Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 25-56.

- LAMBERT, Jean, 1997, *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société Yéménite*, Nanterre, Paris, Société d'ethnologie, SFE.
- LAMBERT, Jean, à paraître a : « Le *zajal* libanais, formes et contexte ».
- LAMBERT, Jean, à paraître b : « Retouche ou ajout de cellules ? Farabi et les rythmes aksak yéménites ».
- MADRIGNAC, André et PISTONE, Danièle, 1984, *Le chant grégorien, historique et pratique*, Paris, Librairie Honoré Champion.
- MOLINO, Jean, 1975, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, 17, p. 37-61.
- NELSON, Kristina, 1985, *The Art of Reciting the Qoran*, Austin, Univ. of Texas Press.
- RAJĀ'I, Ahmad, 1999, *Awzān al-alhān bi-luġat al-'arūd*, [Les rythmes des mélodies dans la langue des mètres poétiques], Dimašq, Dār al-Fikr.
- SACHS, Curt, 1953, *Rhythm and Tempo*, New York, Norton.
- SAWA, George Dimitri, 1989, *Music Performance Practice in the Early 'Abbasid Era 132-320 AH / 750-932 AD*, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- SAWA, George Dimitri, 1995, "Book review of 'Abd el-Hamīd Hamām, Mu'āradat al-'arūd, *The World of Music*, 37 (2), 106-108.
- SERJEANT, Robert B., 1951, *South Arabian Poetry and Prose of Hadramawt*, London.
- SHILOAH, Amnon, 1980, "Arab II. Folk music", *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, p. 526-539.
- VERCHALY, André, 1976, « Récitatif », in Marc Honegger *Science de la musique. Techniques, formes, instruments*, Paris, Bordas.
- WEIL, Gotthold, 1975, « 'Arūd », *Encyclopédie de l'Islam* (2^e éd.) tome I, p. 688-598, Leyden, Brill.
- YAMMINE, Habib, 1995, *Les hommes de tribu et leur musique (Hauts plateaux yéménites, vallée d'al-Ahjur)*, doctorat, Université de Paris X-Nanterre.
- YAMMINE, Habib, 1999, « L'évolution de la notation rythmique dans la musique arabe », *Cahiers des musiques traditionnelles*, n° 12, p. 95-122.

Table des figures

1. « Wa-š-šams wa-duhâhâ », Coran, Sourate 91, 1-4, le Soleil (d'après Nelson 1985, 106)
2. "Yā salwat al-ḥāṭir", (O distraction de l'esprit), *samā'*, Karāmah Ḥomayd, 2. A. 2³⁷.
3. "Yā layl, yā mubtalī bi-l-ġarām", (Ô nuit, ô Toi qui afflige de l'amour), *mawwāl*, Ibrāhīm Sarūrī, DAT 2/95, 6.
4. « Law kānat al-dunyā tadūm » (Si ce Bas-Monde pouvait durer) (al-Madraj), *madīh*, Yūsef, B. 1,
5. « Ṭarfīyatī yiškū-s-suhād" (Mes yeux se plaignent de l'insomnie) (al-Mīmiyya), *madīh*, al-Bašīr, B. 2.

³⁷ Les références en lettres et en chiffres correspondent au classement de mes archives sonores.