

Est-ce que al-Ḥā'ik l'Andalou, a-t-il vraiment existé?

Christian Poché

LORSQU'ON SE penche sur la musique arabo-andalouse, sur l'héritage marocain des noubas, cette forme savante dont l'articulation musicale fait irrésistiblement penser à une suite en différentes sections, chantée et instrumentée, un nom vient inmanquablement à l'esprit, celui de al-Ḥā'ik. Il est connu dans l'histoire de la musique marocaine pour avoir sauvé les noubas de leur perte en les faisant passer de l'oralité vers l'écrit. al-Ḥā'ik a rassemblé les textes poétiques, les a classifiés, leur a attribué leur mode musical correspondant, il a désigné les rythmes et les mouvements, il a réparti l'ensemble de 721 poèmes dits *ṣan'a*, en un total de 11 noubas. Cette distinction est toujours en vigueur dans la tradition savante marocaine. Le résultat de cet effort est consigné dans un ouvrage qui porte un double nom, celui de *Majmu'ah* (Collection) et celui plus couramment cité de *Kunnāsh* (Compilation). Si aujourd'hui un art musical savant existe bel et bien au Maroc, venu de la civilisation d'al-Andalus, c'est à al-Ḥā'ik qu'on le doit, car il en est le sauveur et le transmetteur. Sur ce point, il ne viendrait à personne l'idée de contester l'authenticité de cette démarche ni même de mettre en doute sa personne, d'autant plus que dans le préambule de son travail (version Bin Jallūn 1977)¹, al-Ḥā'ik se présente de la manière suivante:

¹ Les noms des auteurs marocains contemporains, ont été translittérés dans le cours du texte. Normalement ils s'écrivent de la façon suivante: Benjelloun, Benmansour, Benabdeljalil, Bennuna, al-Raïs... etc.

«Certains de ses compagnons lui ont demandé de rassembler ce qu'il connaissait de l'art du chant en *zajal* et *tawshīḥ* afin de les éclairer [par des commentaires] et d'arriver à déboucher sur une pédagogie». al-Ḥā'ik est devenu, la personnalité par excellence de la musicologie marocaine de ces derniers siècles et son héros. Il fait le lien entre la civilisation d'al-Andalus et notre époque. Son oeuvre tout à fait incontournable est le point de passage obligé de toute réflexion sur l'art des noubas et partant sur l'histoire même de cette forme. C'est ainsi que le père Patrocínio García Barriuso n'a pas craint d'écrire que le nom de al-Ḥā'ik «es repetido con honor y con gratitud por todos los músicos y literarios del Magrib» (1941: 85).

Tout cela est fort bien. Mais aussitôt que l'on se penche sur al-Ḥā'ik et sa compilation, les questions fusent, les interrogations se multiplient. Une sorte de malaise saisit le lecteur devant un incroyable imbroglio qui masque la source, puisque le travail d'al-Ḥā'ik nous est parvenu en différentes versions, sans qu'on puisse en consulter l'original qui est supposé perdu. Auparavant cet imbroglio avait été déjà relevé par les Marocains en personne puisque sur la fin du XIXe siècle (en 1303 h / 1885-86), il avait été décidé par le ministre Muḥammad ibn al-'Arabī al Jāmi'i, d'établir une sélection officielle de pièces prélevées dans l'ensemble des variantes. Ce document est connu sous le nom d'Abrégé d'al-Ḥā'ik: c'est en quelque sorte la première tentative historique à vouloir dépasser les nombreuses incertitudes que

l'héritage a fait peser. Malgré cela et consciente des difficultés soulevées par la multitude de variantes et en l'absence de l'ouvrage de référence, la musicologie marocaine s'est efforcée dans un premier temps d'analyser le contenu de l'ouvrage, en y ajoutant certains poèmes oubliés par la compilation, puis dans un second temps, d'entreprendre des comparaisons entre les versions existantes afin d'imposer une version canonique. Quant à la vie de son auteur on ne sait strictement rien, chose d'autant plus étrange que les Arabes sont avant tout de remarquables et de redoutables biographes. F. Valderrama Martínez qui a consacré à al-Ḥā'ik une notice dans *l'Encyclopédie de l'Islam* écrit: «Rare sont les données que l'on possède sur al-Ḥā'ik dont le nom n'est connu que parce qu'il figure au début de l'introduction de son ouvrage». Auparavant ce même chercheur lui avait consacré une publication en langue castillane *El cancionero de al-Ḥā'ik* (Tétouan 1954), mais elle n'éclaire en rien l'origine du compilateur qui demeure inconnue et empreinte de mystère.

Cette étude se propose donc d'aborder les difficultés soulevées par le personnage d'al-Ḥā'ik et de son œuvre. D'abord, le propre patronyme al-Ḥā'ik: il n'est pas sans susciter, une série de questions.

L'auteur nous est donc connu sous le nom de al-Ḥā'ik. Mais déjà à ce niveau on lui connaît deux graphies, l'une al-Ḥā'ik la plus courante, la plus officielle, l'autre al-Ḥāyik [lire Ḥayek]. La première signifierait 'le voile qui couvre le visage' dans les dialectes d'Afrique du nord, la seconde, voudrait dire 'tisserand'. Le patronyme complet qui revient le plus souvent est le suivant: Muḥammad al-Ḥusayn al-Ḥā'ik al-Tiṭwānī al-Andalusī ou encore Muḥammad ibn al-Ḥusayn al-Ḥā'ik al-Tiṭwānī al-Andalusī (ce qui en fait un citoyen de Tétouan de descendance andalouse). Dans les versions éditées par Bin Maṣṣūr (1977) et celle plus récente de Bannūnah et al-Jirāri (1999), le nom s'allonge et change. Il devient Abū 'Abdallah Muḥammad ibn al-Ḥusayn al-Tiṭwānī al-Andalusī surnommé al-Ḥā'ik. L'affirmation qui fait de al-Ḥā'ik un habitant de Tétouan, et donc un témoin de sa tradition musicale, a été très vite contestée sur la fin du XIXe siècle par al-Tādili (1826-1894) dans un ouvrage demeuré à l'état de manuscrit: *Aghānī al-ṣiqā wa-ma'ānī al-mūsīqā* [Les chants en mode ṣiqā et les sens de la musique]. Ce dernier y affirme qu'al-Ḥā'ik est originaire de Fès et qu'il s'est établi plus tardivement à Tétouan. Pour sa part

l'historien tunisien Ḥasan Ḥusnī 'Abd al-Wahhāb le désigne sous le nom de al-Ḥasan ibn Aḥmad al-Ḥāyik et en fait un citoyen tunisien. Ce dernier a quitté son pays sa terre natale pour venir se fixer au Maroc (*Waraqāt* tome II, 261-262). On se trouve en face d'une curieuse situation où al-Ḥā'ik est originaire de Tétouan, de Fès ou de Tunisie. Ce qui est d'autant plus gênant c'est que l'auteur a vécu les siècles écoulés, et donc il est récent sur l'échiquier de l'histoire, mais là aussi les difficultés s'amoncellent car on est dans l'incapacité de lui attribuer une date de naissance comme une date de décès. Enfin dernière difficulté parmi d'autres, sa fonction sociale celle qui détermine son rang. Elle apparaît sous plusieurs titres et varie selon les manuscrits. De *shaykh* (Bin Maṣṣūr), il devient *faqīr* chez Bin Jallūn, ou encore *faqīh* (Bin Jallūn 1979: 17, al-Rāyis 1982), ce qui n'est pas la même chose, car si les titres de *shaykh* et de *faqīh* les rapprochent du monde religieux et ont fait non seulement un homme respectable mais un lettré, le troisième l'en éloigne.

La période où a vécu al-Ḥā'ik soulève à sa manière d'autres interrogations. Les dates de naissance et de décès étant inconnues, Valderrama Martínez comme l'ensemble des chercheurs situe la vie de l'anthologue au XVIIIe siècle. Aucun ne se hasarde d'avancer une date précise, sauf Bin 'Abd al-Jalīl, pour qui le *Kunnāsh* aurait été écrit vers 1800 (1983: 130). Ce qui n'est pas l'avis de Bannūnah et Jirāri qui proposent la date de 1788. Pour sa part H.-G. Farmer voyait dans la personne de al-Ḥā'ik un exilé de Grenade et estimait qu'il avait vécu au XVIe siècle (1933: 23). Si donc à l'heure actuelle il y a une nette tendance à opter pour le XVIIIe siècle, la carrière de al-Ḥā'ik se serait déroulée sous le règne du sultan Muḥammad ibn 'Abdallah qui a gouverné le Maroc de 1757-58 jusqu'à sa mort survenue en 1790.

Rappelons aussi que le manuscrit original d'al-Ḥā'ik n'a jamais été retrouvé bien que Manuela Cortés García (1996: 88) affirme l'avoir découvert dans la Bibliothèque Dawūdī de Tétouan. A-t-il vraiment existé? A cet égard le nombre de copies manuscrites qui circulent est assez volumineux. Amnon Shiloah (2003) en a signalé 17, dont certaines diffèrent par leur titre. De l'ensemble de ces exemplaires 7 ont été publiés au XXe siècle, certains en-fac-similé comme l'édition dite Riqīwāq (Tanger 1981). La première publication éditée à Rabat en 1934, ne contient que quelques extraits. Elle a paru sous le nom de

Majmu'ah et non pas de *Kunnāsh*. Elle a été éditée par Aḥmad al-Dukālī mieux connu sous le nom de Habibi Mbirko.

Un survol de l'ensemble des manuscrits comme ceux édités, laissent également apparaître un grand désordre dans l'organisation des matériaux et la nomenclature des 11 noubas dont non seulement les noms diffèrent, mais elles ne suivent pas la même taxinomie d'un manuscrit à l'autre. Alors qu'il est entendu que la nouba dans le mode *raml al-māya* forme la première nouba du corpus, elle devient la sixième dans la version de Bannūnah et Jirārī qui consacre la nouba dans le mode *istihlāl* à la première place. C'est toutefois la nouba dans le mode *raṣd* qui revient le plus souvent dans l'ensemble des manuscrits puisqu'elle est citée en premier lieu et donc elle ouvre le corpus. C'est elle qui avait par ailleurs été choisie en 1885-86 par le ministre al-Jāmi'i, dans l'abrégé d'al-Ḥā'ik. Aussi l'habitude prise ces dernières décennies de signaler qu'il était question d'interpréter la sixième ou la cinquième nouba, n'a plus de sens, puisque les modes varient selon les manuscrits et que l'ordre s'en trouve ainsi bouleversé. Il en est de même des poèmes qui selon les versions ne sont pas toujours au même endroit et changent d'emplacement.

En vertu de ces considérations qui ne cessent d'obscurcir l'objet de ce débat et de l'alourdir, s'y s'ajoute la divergence des opinions, comme l'absence d'informations précises. L'ensemble nous amène donc à poser les deux hypothèses suivantes.

- 1) Le personnage de al-Ḥā'ik n'a jamais existé. Il est de pure invention. Il en va de même du manuscrit original. Le *Kunnāsh* ne serait rien d'autre qu'un travail collectif de musiciens anonymes qui se sont fondus sous un nom d'emprunt, celui d'al-Ḥā'ik. Cette situation a par ailleurs été reproduite dans l'histoire des mathématiques modernes en France, où l'on sait pertinemment que les publications de Nicolas Bourbaki ne cachent rien d'autres qu'un pseudonyme collectif de mathématiciens. Il en a été très probablement dans le domaine de la musique savante au Maroc, où al-Ḥā'ik ne serait en définitive qu'un pseudonyme de praticiens détenteurs de leur art et soucieux de le finaliser au moyen de l'écrit. Le nom de al-Ḥā'ik s'expliquerait tout aussi bien, car le mot signifie un voile qui sert à masquer le visage.

Dans la littérature musicale arabe et surtout soufie, l'expression *kashf*, que l'on décèle dans de nombreux titres d'ouvrages, ce qui veut dire: éclaircissement ou dévoilement, est un terme courant pour définir l'objet du débat. Autrement dit le lecteur s'attend à des révélations. Etymologiquement al-Ḥā'ik serait celui qui dévoile et qui révèle au moyen de l'écrit. C'est exactement le sens de cette mission car on passe désormais de l'oralité à l'écrit. De l'oralité qui était une tradition secrète de cénacle, on accède par l'écrit au domaine public à la portée de tous. C'est en soi une révolution bien que l'ouvrage ne donne pas de transcriptions mais se contente de fournir les textes des poèmes, leur position au sein de la nouba, leur modalité et leur rythme.

- 2) Le personnage d'al-Ḥā'ik a peut-être existé. Mais ce n'est alors qu'une pâle figure et un prête nom et probablement un *faqīr* anonyme. Il est certain que derrière al-Ḥā'ik se cache un ensemble de musiciens venus d'horizons divers, dont certains ont manifestement eu des contacts avec le monde religieux de l'hymnologie. Cette multiplicité d'approche explique pourquoi il n'y a jamais eu de manuscrit original du *Kunnāsh*, mais une série de textes établis par des musiciens qui se sont succédés à des périodes diverses. Ils ont tous colporté des variantes de traditions locales selon les règles de la transmission orale. Toutes ont été assignées à al-Ḥā'ik. On a donc préféré attribuer la totalité des travaux épars mais collectifs à une autorité vénérable comme l'indique son titre inventé: *Shaykh*, ou *Faqīh*, plutôt qu'à un musicien qui généralement est déconsidéré, voire illettré.

A ce propos il est bon de rappeler que le *Kunnāsh* s'ouvre sur un long préambule littéraire que ne reprend pas toutes les variantes des manuscrits. Ce préambule résume la portée du travail et justifie la présence de la musique dans la société islamique. Bien que fortement discuté et analysé, comme traduit depuis en castillan et en français, ce préambule frappe par son intention qui d'une part s'appuie sur une argumentation juridique et religieuse et de l'autre, sur un langage de technique musicale. En quelque sorte une synthèse de différents courants (religieux, historique, technique musicale). Or le premier et le

troisième sont incompatibles. Dans la tradition juridique du *faqīh*, la musique est envisagée selon un vocabulaire propre forgé parallèlement. Il n'est pas celui des praticiens. On ne saurait imaginer dans cette approche de passer du discours religieux et juridique sur la portée du musical à un exposé de technique musicale. Et pourtant le *Kunnāsh* s'y soumet et dans ce sens ouvre des perspectives toutes nouvelles dans la pensée arabe. Le préambule s'articule en plusieurs sections dont les sources sont empruntées à la tradition juridique et religieuse, aux historiens et aux polygraphes. Ces sources s'écartent très souvent de leur origine et parfois sont des apocryphes: cela permet d'affirmer une fois de plus que cette information a été glanée oralement de la mémoire et collectée auprès de multiples personnes. Elle n'a pas été prélevée directement d'une documentation écrite. La lecture donne très nettement le sentiment que les propos qu'il contient, ont été recueillis à diverses sources orales qui circulaient, ce qui conforte une fois de plus l'hypothèse d'un collectif anonyme de musiciens qui se serait en définitive placée sous l'autorité d'un personnage inventé.

Dans une étude sur l'histoire de la musique andalouse au Maroc rédigée par Muḥammad al-Manūnī (1969), l'auteur insiste beaucoup sur le rapport entretenu entre l'art savant andalou et l'hymnologie religieuse qui a puisé ses règles du premier. Il ressort que le XVIII^e siècle a été dans le cas de ces échanges, une période féconde. Les tenants de l'un pouvaient faire partie de l'univers des seconds, comme cela se remarque de nos jours. Il n'y avait pas de cloison étanche entre le monde des chanteurs du sacré et leur confrères profanes qui pouvaient passer de l'un à l'autre. Ces domaines échangeaient donc des idées, au niveau des praticiens: les écrits juridiques sur le religieux se refusant de se mêler à d'autres contextes. Cela expliquerait pourquoi le *Kunnāsh* comporte une rhétorique religieuse et pourquoi on passe ensuite sensiblement à un domaine technique. Ce procédé tranche très nettement avec les écrits antérieurs marocains sur la théorie musicale.

Le *Kunnāsh* n'est pas le premier document de théorie musicale rédigé au Maroc. Il a été précédé par d'autres traités dont les plus connus sont ceux de Wanṣharīsī (Farmer 1933) au XVI^e siècle, et ceux de Bū'īṣāmī (Bin 'Abd al-Jalīl 1995) au XVII^e siècle. Le premier explore l'univers des modes par rapport à la théorie des tétrades et se réfère à la nomenclature

des quatre cordes du luth, le second s'en sépare et montre une nette évolution. Il délivre le texte des chants d'extraits de noubas désignées par le terme de *tubū'* (mode, caractère) terme qui avait déjà supplanté celui de noubas dans le langage de l'époque et que l'on pouvait déjà constater dans l'idiome des habitants de Grenade, comme le signale au demeurant le lexique de Fray Pedro de Alcalá (De Zayas 1995). L'ouvrage de Bū'īṣāmī annonce déjà le *Kunnāsh* ce dernier mettant moins l'accent sur la notion des tétrades. Il privilégie le vocabulaire des praticiens et insiste sur une taxinomie regroupant les 11 noubas avec leurs sections multiples, dans un ordre donné. Cette approche ne pouvait être réalisée que par les détenteurs même de cette musique qui ont préféré se cacher sous le pseudonyme de al-Ḥā'ik pour divulguer leur art. Mais comme il a existé des approches multiples, il a été rédigé une série de textes soumis à l'autorité de al-Ḥā'ik mais différant dans leur rédaction.

Les différentes variantes du *Kunnāsh* remettent en cause le mythe des 24 noubas qui se seraient déroulées dans les palais d'al-Andalus durant les 24 heures de la journée, comme si la perfection suprême avait été atteinte grâce à un concert perpétuel. On a toujours pensé que la tentative de al-Ḥā'ik n'était rien d'autres qu'un geste désespéré pour sauver de l'oubli l'existence (hypothétique) de 24 noubas, dont on ne détenait plus au XVIII^e siècle que 11 d'entre elles. Or si l'on situe le *Kunnāsh* dans la descendance des traités qui l'ont historiquement précédé (Wanṣharīsī, Bū'īṣāmī), on s'aperçoit que le premier n'évoque l'existence que de 8 modes, dans la mesure où le terme *tubū'* utilisé dans le texte (mode, caractère), reste ambivalent. A une époque donnée il a désigné aussi bien la forme de la noubas que la notion de modalité. Le traité de Bū'īṣāmī se sépare très nettement de celui de Wanṣharīsī et annonce déjà l'esprit du *Kunnāsh*. Pour ce dernier il existe 24 modes + 1, qui correspondent à 11 noubas, c'est ce en quoi al-Ḥā'ik innove par rapport à Bū'īṣāmī qui se contente de signaler l'existence de 24 modes + 1. Le *Kunnāsh* est donc arrivé à un moment où la prolifération du modèle, en raisons d'accumulation de variantes, et d'enrichissement de modalité, nécessitait une mise au point par le recours à l'écrit, sans pour autant décider d'une version canonique. Autrement dit, ce travail ne consiste pas à sauver de l'oubli un certains nombres de données,

mais à l'inverse à confirmer leur état présent, sans se préoccuper de ce qui a pu être dans le passé ou ce qui a pu être légué par les vicissitudes de l'histoire. C'est ainsi qu'a été entériné le *Kunnāsh* que la tradition actuelle n'a jamais démenti. En revendiquant l'héritage andalou et en les répartissant sur 11 noubas, la démarche de ceux qui les ont rassemblées n'était pas de constater la disparition de certaines d'entre elles, mais d'en accuser l'existence et leur évolution à un moment donné de l'histoire.

BIBLIOGRAPHIE

'ABD al-WAHHĀB, Ḥasan Ḥusnī. 1966-71. *Waraqāt* [Documentation]. Tunis: al-Manār, nouvelle édition 1981.

BANNŪNAH, Mālik & 'Abbās al-JIRĀRĪ. 1999. *Kunnāsh al-Ḥā'ik li-Abī 'Abd Allah Muḥammad ibn al-Ḥusayn al-Ṭiṭwānī al-Andalusī*. Rabat: Akādimiyyah al-Mamlakah al-Maghribiyyah.

BIN 'ABD al-JALĪL, 'Abd al-'Azīz. 1983. *Madkhal ilā tārikh al-mūsīqā al-maghribiyyah* [Introduction à la musique marocaine]. Koweit: 'Ālam al-Ma'rifa.

BIN JALLŪN al-TUWĪMĪ, al-Ḥājī Idrīs. 1979. *al-Turāth al-'Arabī al-Maghribī fi'l-mūsīqā Muṣṭamalāt nūbāt al-ṭarab al-andalusī al-maghribī, Shi'ir, tawshih, azjāl, barāwil, dirāsah wa-tanṣiq wa-taṣhīh Kunnāsh al-Ḥā'ik* [Patrimoine arabo-marocain en musique: les noubas en usage dans la musique andalouse maghrébine, poèmes de type tawshih, zajal, barwal, étude, commentaires et corrections du *Kunnāsh d'al-Ḥā'ik*]. Casablanca: Maṭba'at al-Rayyis.

BIN MANṢŪR, 'Abd al-Laṭīf. 1977. *Majmū' azjāl wa-tawāshih wa-ash'ār al-mūsīqā al-andalusīyyah al-maghribiyyah al-ma'rūf bil-Ḥā'ik* [Collection de poèmes de type zajal, tawshih, et poèmes de la musique andalouse maghrébine connue sous le nom d'al-Ḥā'ik]. Rabat: Smer Diffusion.

al-BŪ'ĪṢAMĪ, Muḥammad (édité par 'Abd al-'Azīz Bin 'Abd al-Jalīl). 1995. *Iqād al-shumū' li-ladhdhat al-masmū' bi-naghamāt al-ṭubū'* [Plaisir de l'écoute des mélodies modales des noubas à la lueur des chandelles]. Rabat: Akādimiyyah al-Mamlakah al-Maghribiyyah.

CORTÉS GARCÍA, Manuela. 1996. *Pasado y presente de la música andalusí*. Séville: Fundación El Monte.

FARMER, Henry-George. 1933. *An Old Moorish Lute Tutor*. Glasgow: The Civic Press.

GARCÍA BARRIUSO, Patrocinio. 1941. *La música hispano-musulmana en Marruecos*. Larache: Publicaciones del Instituto General Franco, réédition Séville: Fundación el Monte, 2001.

al-MANŪNĪ, Muḥammad. 1969. "Tārikh al-mūsīqā al-andalusīyyah al-maghribiyyah" [Histoire de la musique andalouse marocaine]. *al-Baḥth al-'Ilmī*, 14-15: 147-177.

al-RAYYIS, 'Abd al-Karīm. 1982. *Min waḥī al-rabāb: Majmū'at ash'ār wa-azjāl mūsīqā al-ālah* [De la révélation du rabāb: anthologie de poèmes, de azjāl de la musique dite al-ālah]. Casablanca: Maṭba'at al-Najāh al-Jadidah.

[RIQIWĀQ, 'Abd al-Salām ibn al-Hasan (bibliothèque de)]. 1981. *Kunnāsh Muḥammad al-Ḥusayn al-Ḥā'ik al-Ṭiṭwānī al-Andalusī*. Tanger: Sharikat al-Nashr wa-funūn lil-Ṭibā'ah.

SHILOAH, Amnon. 2003. *The Theory of Music in Arabic Writings (c.900 – 1900) Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israël, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan, and Supplement to B X*. München: G. Henle Verlag.

VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando. 1954. *El Cancionero de al-Ḥā'ik*. Tétouan: Editora Marroquí.

ZAYAS, Rodrigo de. 1995. *La música en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá 1492-1505*. Séville: Fundación el Monte.

Abstract: The name of al-Ḥā'ik is known in Morocco as the saviour of the 11 noubas, art music consisting of suites sung with the accompaniment of musical instruments gathered today in an orchestra. When one wants to know more about the life of al-Ḥā'ik, difficulties arise. Nobody knows with certainty when he was born or died, although it seems reasonable to link the life of al-Ḥā'ik to the 18th century. Furthermore the original manuscript seems to have been definitively lost and today we are facing numerous texts known on one side as *Kunnāsh* (Anthology), or on the other side *Majmū'ah* (Collection). Some of them different in their contents are all attributed to al-Ḥā'ik. The purpose of this study is to show that al-Ḥā'ik never existed. His name is a nickname invented by musicians and performers who wanted to preserve the tradition of the 11 noubas by passing from the oral to written form.