

« Kalīla wa Dimna »

Alain Féron, compositeur & musicologue

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

Du livre de « Kalīla wa Dimna »

À l'origine il était une épopée indienne écrite au III^e siècle avant J.C. (en sanskrit), et qui, sous le nom de *Pañcatantra*, comportait une introduction et cinq livres ayant pour but d'enseigner la sagesse aux princes gouvernants. Bien plus tard, un brahmane du nom de Visnusarma en tira un recueil de soixante-dix fables tout en se présentant comme le narrateur et l'auteur de ces contes animaliers, souvent drôles, toujours instructifs dans leur dénonciation des travers humains. Le prologue de ces histoires en était le suivant : un roi (du nom d'Amarasakti), cultivé et intelligent, a le malheur d'avoir trois fils qui ne le sont point. Il consulte donc ses ministres en leur exposant les raisons de sa douleur et l'un d'entre eux propose alors que Visnusarma transmette aux trois princes l'incomparable savoir dont sa réputation est auréolée. Pour ce faire, le sage écrira à leur intention le *Pañcatantra*. Au bout de six mois seulement, grâce à la lecture de cet ouvrage, les trois princes seront ramenés à leur père, parfaitement instruits...

Des siècles plus tard, et plus précisément au VI^e siècle après J.C., un médecin persan (nommé Barzoui, Burzoe ou Barzouyèh) fut envoyé en Inde par le roi sassanide de Perse Khusraw Anushirwan (531-579). Ce, afin de rapporter cet ouvrage en ses bagages. Revenu auprès de son roi, il en tira un recueil auquel on donna le nom de *Kalīla wa Dimna* (car c'était le nom que portaient les deux héros principaux, frères chacals de leur état). Ainsi Karataka devint-il Kalīla, et Damanaka prit-il le nom de Dimna. Traduit en pehlevi¹ par ledit médecin, l'ouvrage fut, sous ce nouveau titre, agrémenté par lui d'apologues venant d'autres sources indiennes.

Des traductions en diverses langues suivirent, au fur et à mesure que le livre devenait célèbre. Mais la plus importante vint, deux siècles plus tard (vers 750), de l'adaptation² qu'en fit (en langue arabe) Ibn al-Muqaffa³ (724-756). Ce haut dignitaire de l'administration persane établira quant à lui sa propre mouture d'après celle du médecin perse susnommé. Hélas, le texte de ce dernier en ayant été perdu,

¹ Le pehlevi est la forme ancienne de la langue persane.

² La langue arabe n'utilise pas le terme « traduire » mais celui de « transférer » (*naqala*). De fait, l'œuvre majeure d'Ibn al-Muqaffa' est plus proche d'une adaptation ou même d'une re-création que d'une simple traduction du persan. Précisons en outre que, jusqu'à l'écriture de *Kalīla wa Dimna*, la prose arabe était réservée à l'écriture coranique et que seule la poésie permettait de faire de la littérature. Aussi, quand Ibn al-Muqaffa' écrit *Kalīla wa Dimna*, il fonde, par cet acte, une tradition littéraire : la prose sera désormais l'égale de la poésie et se devra de porter témoignage du monde.

³ « Originaire de la noblesse persane, Ibn al-Muqaffa' se convertit à l'Islam à l'âge adulte et passa son existence à fréquenter des cercles de lettrés et à écrire. Il écrivait par goût, mais aussi par profession puisqu'il était kâtib, c'est-à-dire scribe de l'administration, fonctionnaire des services officiels à Bagdad. C'est aussi par cette fonction qu'advinrent des différends entre lui et certains grands personnages de l'État et, notamment avec le calife, à la suite de quoi il fut assassiné, démembré et les parties de son corps ainsi mutilées, jetées au feu (pour raisons religieuses en partie, mais aussi parce qu'il revendiquait par son œuvre une autre façon de représenter la société). Les écrits d'Ibn al-Muqaffa' touchent à l'éthique politique et à « l'adab », un terme qui aujourd'hui désigne « les belles lettres » ou la littérature, mais qui à l'époque abbasside se rapportait également à un art de vivre, et dont *Kalīla wa Dimna* est l'une des œuvres fondatrices. »

nous sommes dans l'impossibilité de connaître le nombre ou le type des interpolations et des changements potentiels commis possiblement par des copistes ou des lettrés soucieux de l'embellir. En outre, Ibn al-Muqaffa', lui-même préoccupé par les problématiques liées à l'éthique du pouvoir, a sans nul doute apporté des modifications au matériau primitif dont il se servit comme support. L'objectif de ces fables n'en resta pas moins identique : l'éducation morale et politique des gouvernants... Ibn al-Muqaffa' nous en rappelle d'ailleurs la dimension pédagogique, à l'occasion de sa préface : « Lorsqu'on connaîtra l'ouvrage, on sera assez enrichi pour se passer de tout autre. Si on ne le connaît point, on ne pourra en tirer profit et l'on sera comme cet homme de la fable qui, une nuit, jeta dans le noir une pierre, sans savoir où elle tombait, ni pourquoi il avait fait ainsi ».

L'Histoire était désormais en marche car, à travers les différentes traductions de la version qu'inspira le *Kalîla wa Dimna* d'Ibn al-Muqaffa' (grecque : signée vers 1080 par le médecin d'Antioche, Siméon Seth ; hébraïques : au début du XII^e siècle ; castillane : établie vers 1251 pour l'infant Alphonse le Sage ; latines : exécutées par Jean de Capoue en 1263 puis par Jean de Béziers pour la reine Jeanne de Navarre en 1313), ce texte parvint en effet à s'inscrire durablement dans la culture de notre civilisation occidentale. Ainsi inspira-t-il « notre » *Roman de Renard*, mais aussi les frères Grimm. D'autre part, une version française — réalisée à partir d'une nouvelle traduction persane du texte d'Ibn al-Muqaffa' — fut publiée en 1644... et un certain La Fontaine empruntera aux histoires de *Kalîla et Dimna* les éléments ou la trame de quelques-unes de ses Fables : *Le Chat, la Belette et le Petit Lapin, Le Chat et le Rat, Les Deux Pigeons, La Laitière et le Pot au lait*. Et ce recueil d'aller encore jusqu'à influencer le *Reinecke Fuchs* de Goethe ! Aujourd'hui, il a été utilisé par des scénaristes de dessins animés et est devenu, en ce qui nous concerne, un livret d'opéra.

Synopsis de l'histoire contée

1. Les scènes chantées (en arabe)

Le jeune Dimna voudrait attirer l'attention bienveillante du roi ainsi que ses bonnes grâces. Le roi est quant à lui très isolé en son palais par la volonté même de sa mère. Au dehors, un poète nommé Chatraba, par ses chansons inspirées des souffrances et des joies du peuple, acquiert une renommée qui inquiète le roi. Dimna se propose d'amener Chatraba au roi pour que ce dernier puisse juger en connaissance de cause du danger que représente le poète. Ce qu'il fait, mais, contrairement à ses attentes, le roi deviendra l'ami du poète et découvrira ainsi qu'on lui cachait la réalité sur son peuple. Dimna, jaloux de cette préférence affichée, décide d'y mettre fin. Il fait alors croire au roi que Chatraba complotait contre sa couronne et n'a qu'un désir : le renverser !

Le roi, se laissant convaincre, décide d'arrêter Chatraba et le condamne à mort. Le peuple, apprenant cela, gronde de colère. La mère du roi, afin de couper court à une révolte qui sourd, décide alors de faire de Chatraba un poète national (car c'est le seul moyen d'éviter qu'il ne devienne le porte-parole d'une révolte : « si vous tuez un poète, il renaîtra en mille chansons ! » nous explique le livret). Et, pour asseoir l'autorité de son roi de fils, elle montre du doigt le véritable coupable et fait emprisonner Dimna. Bien entendu, elle se gardera de le mettre à mort pour montrer la magnanimité du pouvoir. Kalîla mourra de chagrin... Et tout rentrera dans l'ordre des choses (?).

2. Les interventions parlées (en français) ... où sont ménagées des interventions chantées par la narratrice (en français et en arabe).

Kalîla, la sœur jumelle de Dimna, nous narre l'histoire qui mènera son frère en prison. Elle sera celle par qui la morale s'exprime. Grâce à ses interventions qui s'intercalent entre les scènes chantées, le public pourra bénéficier d'une compréhension directe de ce qui se passe (théâtralement et musicalement parlant) devant lui. À Kalîla donc, la part de fable qui nous sera contée.

À propos du livret de Catherine Verlaguet & Fady Jomar

Adapter le livre de *Kalila wa Dimna* était bien entendu inenvisageable « en-soi » ! C'est pourquoi — sur la trame de la fable *Le Lion et le Bœuf* illustrant l'amitié entre un lion et un bœuf mise à mal par les mensonges d'un chacal⁴ — Catherine Verlaguet a choisi de raconter l'histoire d'un homme rongé par la jalousie et l'ambition, qui sèmera le malheur autour de lui sans être pour autant capable de profiter de ses mauvaises actions. En écrivant cette parabole sur le pouvoir des mots et l'inconstance des puissants, la librettiste a pris l'option de préserver les fonctions humaines auxquelles renvoie la symbolique animalière à qui elle emprunte, ce, tout en gardant certaines des figures dramaturgiques des personnages que comportait l'ouvrage primitif et cette fable en particulier (le lion devient donc le roi, le bœuf se fait poète et prend le nom de Chatraba, et le chacal sera bien entendu Dimna). Par là-même, donner de l'épaisseur et de la profondeur à ces personnages (ainsi qu'à ceux qui s'y ajoutent : la mère du roi et Kalila) sera l'une des priorités de Catherine Verlaguet en tant qu'auteure de théâtre (car la fable ou le conte répondent à des nécessités qui diffèrent de celles d'un livret, plus proche quant à lui des contraintes théâtrales).

Catherine Verlaguet n'en gardera pas moins la substance dramatique de la fable en usant de la narration qui en est son essence même. Confiés à Kalila, ces moments dynamiques où l'accent est mis sur l'action en train de se passer, ou sur celle qui va se produire, ou encore qui entraînent une réflexion sur ce qu'il vient d'advenir, sont, pour la plupart parlés en français. Ils permettent ainsi aux spectateurs de suivre le déroulement du drame qui se joue devant eux tout en intégrant le regard critique que la narratrice porte sur l'action elle-même.

Quant à la seule autre fable que contient le livret, ce sera celle du loup, du corbeau, du chacal et du chameau que nous conteront Kalila et la mère du roi (cette scène se place au moment où Kalila exprime son regret de ne pas être allée au-devant du poète Chatraba pour le mettre en garde contre les agissements de son propre frère auprès du roi).

De plus, au lieu de préserver la fratrie masculine originelle, Catherine Verlaguet a choisi d'introduire ici un personnage féminin. Kalila devient donc la jumelle de Dimna, autrement dit, la face lumineuse (féminine) qui s'opposera au côté obscur (masculin). Une dualité que nous portons tous en nous (féminin-masculin / bien-mal) mais qui devient d'autant plus fortement symbolique lorsqu'un frère et une sœur nous sont présentés comme des jumeaux, et qui résonne encore différemment (d'une façon toute particulière) lorsque ledit personnage féminin (arabe justement, et de surcroît s'affirmant comme non soumise à son frère) se voit propulsé narratrice d'une histoire qui nous parle (à travers ses convictions, ses ressentis, ses critiques et ses émotions de femme) de la réalité de ce monde spécifique auquel elle appartient sans pour autant s'y reconnaître tout à fait.

Dernière entorse pratiquée par la librettiste envers le livre originel : les animaux feront place à des êtres humains. Cet abandon de la métaphore, en nous éloignant de la fable, nous rapproche d'autant de notre propre contemporanéité. Celle-ci s'avère, hélas, intemporelle (preuve que l'homme n'apprend guère du passé !). Et ce n'est pas un hasard si les mots du poète syrien Fady Jomar se sont joints à ceux de Catherine Verlaguet pour l'écriture de ce livret. En effet, Fady Jomar fut emprisonné dans les geôles de Bachar el Assad durant six mois, pour avoir lu à la radio certains de ses poèmes qui dénonçaient ce qui se passait en son pays. Raison pour laquelle il s'exilera ensuite en Turquie avant que de rejoindre l'Allemagne où il vit aujourd'hui. Le texte en arabe lui est dû.

Quelques mots sur la musique arabe

⁴ Dans ce conte (*Le Lion et le Bœuf*) qui sert de trame au livret de Catherine Verlaguet et Fady Jomar, plusieurs autres fables sont enchâssées (quatre histoires simultanées s'y emboîtent en effet les unes dans les autres) que les librettistes laisseront de côté. En outre, Catherine Verlaguet a ré-actualisé la forme « littéraire » de la fable en s'en servant comme d'un élément de distanciation théâtrale.

La musique arabe est ancrée à la fois dans la vocalité et dans la mélodie. Cette dernière est, la plupart du temps, traitée de manière homophonique et construite sur un système extrêmement riche de modes (appelés *maqâms*). Ces derniers sont inspirés de l'échelle des sons et des intervalles de la musique grecque ancienne, que la musique arabe adapta. Les *maqâms* reposent ainsi sur des intervalles de tierces, de quartes ou de quintes et reflètent par ailleurs la diversité des cultures rencontrées durant l'expansion de l'Islam. La musique arabe n'utilise cependant point (comme la musique occidentale) de la gamme tempérée. Elle lui préfère la gamme naturelle qui permet une interprétation toute différente, à la fois de l'échelle des sons à l'intérieur d'une octave et des rapports intervalliques que ces sons entretiennent entre eux. En conséquence de quoi les intervalles de ces modes sont souvent inférieurs au demi-ton occidental. Soulignons de plus que, si, dans la musique moderne, le monde arabe a souvent adopté le mode de notation occidentale, le terme de gamme n'en est pas moins inapproprié puisque la musique arabe se construit toujours sur des échelles modales inférieures à l'octave.

Comme dans la musique indienne, les *maqâms* possèdent un ethos. Un mode est ainsi associé à un sentiment ou une émotion, ou possède une fonctionnalité particulière au sein de la vie socio-culturelle de la communauté. D'où la complexité de leur emploi et la richesse de leur signification.

Une autre particularité de cette musique réside dans la sophistication mélodique de son art vocal (trilles, glissandi et autres variations rythmiques et mélodiques constituent en effet une ornementation continue d'une grande complexité) ainsi que dans ses motifs rythmiques profondément liés à la riche métrique de cette langue. La musicalité du langage poétique y est en effet déterminée par les intonations et les articulations des mots en fonction de leurs accents toniques et faibles. Le vocable de la langue arabe évoque ainsi toujours la racine à laquelle il se rattache et, chaque mot, en sus de sa résonance propre, éveille les secrètes harmoniques des mots apparentés⁵. Par-delà les limites de son sens direct, les mots font donc passer dans les profondeurs de l'âme tout un cortège de sentiments et d'images... En outre, le chant est toujours le messenger du poème dont le contenu sémantique concret est sublimé par l'abstraction musicale et la mélodie vocale. Aussi, lorsque les mots et la pensée du poète s'unissent à la voix du chanteur, ce dernier a-t-il pour devoir d'en transmettre avec précision et le sens et la sensibilité (afin de provoquer, *in fine*, l'émotion de l'auditeur).

De la musique de Moneim Adwan

Une narratrice, cinq chanteurs et... cinq instruments : dont trois relèvent de la lutherie occidentale (un violon, un violoncelle et une clarinette) et deux de la tradition orientale (*un qanûn* et des percussions), telle est la nomenclature de cette œuvre. Pointons d'autre part que la racine du mot *qanûn* signifie « justice » et qu'il n'est dès lors rien d'étonnant à ce que cet instrument occupe un rôle central au sein de cet ensemble instrumental puisque le compositeur lui a donné la fonction d'assumer la « directionnalité » musicale de l'orchestre.

Or donc, la musique de Moneim Adwan s'inscrit en cette partition dans la descendance du chant classique et populaire de la tradition propre à la musique arabe (avec sa vocalité et ses mélismes

⁵ « La langue arabe est comme un jeu arithmétique où le mot est d'abord constitué d'une racine de trois consonnes fondamentales (très rarement quatre), auxquelles peuvent être ajoutées d'autres consonnes qui permettent un élément morphologique (féminin, pluriel, duel...) ou un sens dérivé (par déclinaison). Cette racine inerte est dotée de signes diacritiques dits harakat (mouvements), animant de ce fait le vocable pour en fixer le sens et la prononciation. Un mouvement qui lui donne ainsi sa dimension rythmique et mélodique. Grâce à ces harakat (considérées improprement comme des voyelles), la langue arabe s'enrichit d'un nombre considérable de mots consonants (même si les consonnes diffèrent d'un mot à l'autre). Ces harakat, au nombre de sept au total, obéissent à des règles précises et interviennent pour marquer le sens tout en créant le mouvement et la rime. De là surgit la musicalité de cette langue rythmée et rimée qui incite à jouer des mots et des sons. » Amina Alaoui, *Poésie et musique arabo-andalouse : un chemin initiatique*, in *La pensée de midi* 2009/2 (n°28)

singuliers qu'accompagnent l'art délicat des *maqâms*). Soulignons à ce propos que Moneim Adwan use avec brio de ces derniers afin de traduire la large variété des émotions véhiculées par la dramaturgie théâtrale. Et précisons que, même s'il ne néglige point de traiter son matériau musical dans sa dimension savante, bien des interventions vocales et instrumentales y relèvent avant tout du genre de la chanson. La part laissée à l'improvisation se trouve cependant circonscrite à cause des contraintes dramaturgiques mêmes, propres aux différentes scènes dont la musique (s'appuyant sur la symbolique des modes utilisés) suit au plus près les changements émotionnels et dramatiques. C'est donc à la quadrature du cercle que le compositeur s'est vu confronté de par l'essence même des règles musicales qui contraignent sa pratique. Car un *maqâm* demande à se développer dans le temps, or celui, théâtral, qu'impose la structure dramatique, suit d'autres exigences. Faire coexister ces deux temps, en les respectant suffisamment pour que chacun d'eux puisse préserver sa prérogative propre était assurément la gageure même de cette œuvre. Avec une fine intelligence musicale et une réelle sensibilité dramaturgique, Moneim Adwan est assurément parvenu à établir un équilibre entre ces exigences contraires sans que le spectateur ne ressente la moindre frustration. La réussite est, à ce niveau, complète.

Kalîla wa Dimna étant avant tout attaché à ses origines musicales arabes, l'on n'y trouvera donc que peu d'emprunts à la culture occidentale. Celui qui s'avère le plus prononcé s'incarne, me semble-t-il, dans la tentative du compositeur d'incorporer à son tissu vocal des duos ou des ensembles, comme dans l'opéra traditionnel d'occident. C'est ainsi que la conduite mélodique s'infléchit, de temps à autre, vers des courbes plus « européennes » où les rapports intervalliques, en perdant une partie de leur articulation ornementée typiquement orientale, se colorent alors d'une rythmique rendant la voix plus proche de la parole. Ceci étant, la musique reste le plus souvent homophone, les voix se tuilant chacune à leur tour plutôt que de se confronter à une réelle polyphonie. L'ensemble final lui aussi affirme la prégnance de l'homorythmie, les voix étant alors traitées tel un chœur d'où se dégagent des parties solistes. L'imprégnation occidentale reste donc peu sensible en cette partition, en dehors du choix d'insérer des scènes parlées en français. Il n'en reste pas moins que nous sommes face à une œuvre hybride dont la structure et le traitement ne relèvent ni complètement de la tradition de la musique arabe, ni de la tradition opératique occidentale : une OVNI (Œuvre Vocale Non Identifiée).

L'immense mérite de cette œuvre se trouve bien plutôt dans le fait de poser la véritable question de l'opéra d'aujourd'hui. À savoir : la question du chant... et donc de la mélodie (dans l'acception la plus large de ce concept). Car l'opéra contemporain se doit de parvenir à articuler, dans le temps, une courbe mélodique qui se tienne en elle-même, pour elle-même, et qui soit « composée » en tenant compte à la fois des contingences du matériau musical choisi et des impératifs vocaux.