

Conscience et mémoire hispano-maghrébines dans les traditions poétiques et musicales juives au Maroc

Haïm Zafrani

Citer ce document / Cite this document :

Zafrani Haïm. Conscience et mémoire hispano-maghrébines dans les traditions poétiques et musicales juives au Maroc. In: Cahiers de civilisation médiévale, 27e année (n°107), Juillet-septembre 1984. pp. 233-245;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1984.2266>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1984_num_27_107_2266

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Haim ZAFRANI

Conscience et mémoire hispano-maghrébines
dans les traditions poétiques et musicales juives au Maroc

A mon épouse Celia

1. — PENSÉE JUIVE UNIVERSELLE ET PAYSAGE CULTUREL HISPANO-MAGHRÉBIN.

J'ai défini ailleurs le concept de « totalité » de la pensée juive et posé le principe de son unité organique ; j'ai affirmé la solidarité active qui domine les rapports de la vie intellectuelle juive au Maghreb avec toutes les manifestations de la pensée juive universelle ; mais j'ajoutais aussitôt que le judaïsme marocain et maghrébin est partie intégrante du paysage culturel et linguistique de l'Occident musulman moderne et de l'ancien univers hispano-maghrébin. On ne saurait, par ailleurs, dissocier les « humanités juives », la littérature classique traditionnelle d'expression hébraïque, de la création écrite et orale d'expression dialectale, castillane, judéo-arabe et judéo-berbère. La seconde sert, bien souvent, à la première, d'outil d'interprétation et d'auxiliaire pédagogique. C'est elle qui, du reste, lui donne sa dimension existentielle, autochtone et locale, et confère une identité socio-culturelle originale à ceux qui en transmettent la mémoire¹.

2. — L'ÉCOLE ESPAGNOLE ET LA « CHAÎNE POÉTIQUE » JUIVE.

La poésie d'expression hébraïque et le *piyyuṭ* à dominante religieuse sont l'un des modes d'expression le plus fécond et constituent l'un des aspects le plus important de la production littéraire des lettrés marocains et maghrébins. L'examen méthodique de ce mode d'expression et l'étude systématique des œuvres fondamentales qui le représentent permettent de discerner les liens qui rattachent la poésie maghrébine à la poésie juive traditionnelle, à cette « chaîne poétique » constituée par l'antique poésie biblique, le *piyyuṭ* palestinien des sept premiers siècles de notre ère, et les œuvres médiévales des grands maîtres du monde sépharade et oriental jusqu'au xvi^e s., toute une suite de messages et de traditions transmis d'école à école, « une mémoire collective » où le lettré maghrébin, comme son homologue des autres diasporas,

1. Voir nos ouvrages successifs : *Les Juifs du Maroc, vie sociale, économique et religieuse, Études de « Taqqanot » et « Responsa »*, Paris, 1972, notamment chap. 1, sections 1 et 2 ; — *Poésie juive en Occident musulman*, Paris, 1977, chap. 11, IV et passim ; — *Littératures dialectales et populaires juives en Occident musulman*, Paris, 1980.

puise les matériaux essentiels et les ingrédients de sa création poétique, un réservoir de pensées déjà formulées dont il s'inspire, de modèles et paradigmes qu'il imite, qu'il interprète, qu'il approfondit et qu'il actualise constamment.

L'école espagnole, plus spécialement, est la référence privilégiée des auteurs marocains et maghrébins qui, pour la plupart d'entre eux au moins, sont les descendants des « expulsés » castillans. Spirituellement, tous se réclament de ce glorieux Age d'Or andalou et en revendiquent l'héritage. Le patrimoine littéraire et poétique qu'il représente est considéré, ici, comme exemplaire, et l'on tient à honneur d'imiter ses modèles et d'en égaler les œuvres. La solidarité scellée, de longs siècles durant, entre l'Espagne et l'extrême Maghreb, par des échanges culturels constants et féconds et le souvenir qu'on garde, obstinément, de cette période de faste intellectuel et de prospérité matérielle sont la raison fondamentale de cette prédilection des lettrés maghrébins pour ce « chaînon » de la tradition poétique juive.

On est amené à penser, par ailleurs, que les rabbins et grands lettrés du Maghreb ont été les maîtres du judaïsme espagnol. C'est du Maghreb que sont partis, au x^e s., les premiers grammairiens, linguistes, poètes et auteurs de la littérature juridique décisionnaire que l'on considère à juste titre comme les fondateurs de l'« école espagnole ». Ce n'est pas ici le lieu d'en dire davantage. Il suffit de citer quelques noms : Yéhudah Ḥayyuj, Merwan Ibn Janah, Yitzḥaq Al-Fassi, etc.) et de rappeler, avec Jacques Berque, que

par rapport à l'Orient arabe, l'ensemble qui embrasse, de longs siècles durant, l'Espagne et l'Extrême Maghreb affirme une culture et une manière personnelles, une solidarité scellée par des échanges culturels, une tradition active reliant les « épigones » de Fès aux grands ancêtres de Cordoue...².

Leurs malheurs allant grandissant avec les progrès de la Reconquista, les Juifs d'Espagne commencèrent leur mouvement de reflux, bien avant les édits de 1391, vers les pays du Maghreb que leurs ancêtres avaient quittés quelques siècles auparavant. Les « expulsés » de 1492/1497, Espagnols et Portugais, arrivaient par vagues successives et s'établissaient, provisoirement ou définitivement, en Berbérie, apportant avec eux leur vieille langue castillane, leur science, leurs institutions communautaires inscrites dans leurs *taqqanot* (« ordonnances rabbiniques »), leurs usages, leurs coutumes, leur esprit d'entreprise qui faisait d'eux, face aux « autochtones », un groupe socio-culturel dominant où se recrutaient l'élite intellectuelle et la bourgeoisie des notables³.

C'est de cette « école espagnole » qu'il nous appartient de parler. On procédera à l'analyse des grands courants hispano-maghrébins dans le domaine de la poésie d'expression hébraïque ; on déterminera cursivement, mais avec quelque rigueur, ce que le judaïsme d'Occident musulman des Temps Modernes (xvi^e-xx^e s.) a retenu des traditions littéraires de cet Age d'Or, ce dont il est redevable à l'héritage hispano-arabe en fait de civilisation en général et plus spécialement dans les domaines d'art poétique et musical, en matière de techniques de composition, d'exposition et de présentation des œuvres.

3. — LE MODÈLE POÉTIQUE HISPANO-ARABE.

A partir du x^e s., avec le déplacement d'Orient en Occident du centre de gravité du judaïsme, le *piyyuṭ* liturgique et la pratique poétique en général passent de Mésopotamie en Espagne.

2. Voir *Poésie juive...*, p. 104-105 ; J. BERQUE, *Al-Yousi*, Paris, 1958, p. 106 ; E. LÉVI-PROVENÇAL, *Les historiens des Chorfa*, Paris, 1922, p. 6.

3. Voir *Les Juifs du Maroc...*, chap. II et *passim*.

Mais si les premiers *paylanim* espagnols produisirent des compositions conformes aux modèles et aux préoccupations de leurs maîtres orientaux, on voit aussi se développer progressivement la tendance à sortir du domaine du sacré proprement dit et de la liturgie, ce qui fait de la poésie, d'abord un instrument de polémique dans les controverses qui divisaient alors les deux écoles linguistiques rivales dirigées par Dunash ben Labraç et Menaçem Ibn Saruq, ensuite une littérature profane de divertissement, comparable à son homologue arabo-hispanique par ses finalités, ses thèmes, ses genres, ses techniques, en un mot par son fond et par sa forme, une poésie de prestige où s'expriment le goût et l'amour de l'art, et où l'on perçoit le désir de rivaliser avec la haute société et les élites intellectuelles musulmanes et chrétiennes.

L'éclosion d'une telle création poétique où sont éminemment représentés le sacré et le profane, l'art andalou et les courants les plus divers de la pensée médiévale hispanique et judéo-arabe avec ses thèmes philosophiques et mystiques à résonances rationalistes et religieuses, son ton universaliste et ses dominantes humanistes aussi ; le développement d'une production littéraire considérable qui marqua l'apogée de la poésie juive au moyen âge et qui fit l'admiration de toutes les communautés de la diaspora où l'on fut unanime à l'encenser, à l'exalter, à l'apprendre, à la méditer, à en imiter la forme et le style ; ces phénomènes ne s'expliquent évidemment que par un concours extraordinaire de circonstances favorables.

Les auteurs espagnols eux-mêmes, conscients de la valeur de leur poésie et de la place dominante qu'elle tenait dans leur patrimoine culturel propre et dans l'ensemble de la pensée juive, attribuaient la supériorité de leur talent à la situation géographique privilégiée de la péninsule ibérique et à son climat, à la douceur de vie et au caractère des populations.

Il faut noter aussi que le judaïsme espagnol connaissait alors, dans son ensemble, une existence infiniment plus facile et plus sûre que partout ailleurs. Soumis à un statut juridique somme toute libéral, les juifs d'Espagne jouaient un rôle important dans la vie économique florissante du pays, voire dans les affaires publiques et il leur revenait une part non négligeable de la prospérité générale. L'aisance leur laissait le loisir d'étudier et de s'élever à un haut degré de la culture universelle, représentée à l'époque par la science et la littérature arabo-hispanique, dont l'acquisition par les juifs exerça une influence considérable sur le développement de la pensée juive et de ses divers modes d'expression, et contribua à leur enrichissement. Elle eut aussi pour conséquence la rénovation des études hébraïques dans le domaine de la langue et de la littérature. Au contact de la poésie arabe plus spécialement, il s'opéra, dans la poésie hébraïque dès lors transplantée en une terre féconde et se nourrissant à de nouvelles sources, une révolution qui en bouleversa les modèles et les techniques, rejetant au second plan les formes, les fonctions et les finalités traditionnelles du *piyyu!* liturgique palestinien.

Plus que tout autre signe apparent, la poésie hébraïque, sacrée ou profane, porte la marque de la prosodie, du style et des techniques de composition de la poésie arabe contemporaine. La lecture de l'hébreu se modèle progressivement sur celle de l'arabe, adoptant, avec la distinction quantitative des voyelles longues et brèves, les autres caractéristiques de la langue dominante. Les juifs furent en outre séduits par la mélodie du mètre arabe dont on adopta les règles en dépit des quelques bouleversements qui perturbèrent, de ce fait, la structure du vers hébraïque, et des contraintes ainsi imposées à son rythme et à sa nature.

L'analyse externe de cette poésie révèle une autre tendance largement exploitée ailleurs. La musique et le chant, auxiliaires de la poésie (et *vice versa*), en devinrent le lieu de manifestation privilégié, particulièrement avec la naissance d'un genre nouveau, le *muwashshah*⁴.

4. Sur le *muwashshah*, voir *Poésie juive...*, p. 88, 247-254 et *passim*.

La poésie était, en somme, l'un des modes d'expression électif de la société juive espagnole. Elle s'adressait essentiellement, par ses aspects mondains, ses manifestations fastueuses ou frivoles, aux élites de l'argent et de l'intelligence, aux princes et aux notables de la communauté, comme son homologue arabo-hispanique était dédiée à la haute société andalouse. La littérature de divertissement et la poésie de la joie de vivre étaient aussi un dérivatif et un refuge pour ceux qui ne partageaient pas la fortune des riches et la puissance des clients du pouvoir. On peut se poser tout de même une question. Cette marque de haut et constant optimisme qu'on y perçoit, exceptionnelle dans l'histoire de la pensée juive, était-elle toujours aussi réelle et profonde ou ne fut-elle qu'une parade au sentiment d'incertitude du présent et une riposte à l'inquiétude devant les menaces de graves crises et de périls dont on avait le pressentiment ? La vie ne se présentait pas constamment sous les traits de cette image idyllique dépeinte dans les tableaux poétiques. Les manifestations d'hostilité et les émeutes antijuives, d'abord épisodiques, puis de plus en plus fréquentes et meurtrières, venaient rappeler aux *dimmis* de l'Andalousie musulmane, et plus douloureusement encore à leurs coreligionnaires de l'Espagne chrétienne, la fragilité de leur statut et la précarité de leur condition. Les persécutions religieuses devaient aboutir, à la fin du xv^e s., à l'expulsion du pays, à l'errance et à l'exil.

La poésie espagnole se répandit très rapidement dans les communautés juives méditerranéennes et on lui fit un accueil sans réserve, ses grandes compositions classiques furent admises dans les rituels, et la synagogue lui ouvrit largement ses portes.

4. — ART POÉTIQUE ET TECHNIQUES DE COMPOSITION.

L'analyse méthodique des œuvres fondamentales permet de percevoir les rapports de la poésie juive, en général, et des compositions marocaines en particulier, avec la littérature rabbinique traditionnelle, la légende juive de l'*Aggadah* et du *Midrash*, la mystique de la *Kabbale*, le Talmud et son herméneutique, la *halakhah* et sa jurisprudence, la théologie et la philosophie, la liturgie, l'éthique (*musar*), etc.⁵. Ne nous y arrêtons pas et passons immédiatement à une évocation, moins sommaire, des problèmes touchant plus spécialement l'art poétique et les techniques de composition⁶.

Le message poétique ne se réduit pas à la seule fonction référentielle. La notion d'art pur, « l'art pour l'art », est certes totalement absente du paysage socio-culturel et littéraire que nous décrivons ; l'œuvre poétique présente néanmoins une face esthétique, si le terme n'est pas trop abusif. Toute poésie peut y prétendre du fait même de ce mode de dire. Ici, comme ailleurs, elle est « à la fois, art et langage, l'un et l'autre solidaires, car le rythme et la mélodie sont inséparables des représentations sémantiques, et l'art du poète est précisément d'intégrer les deux messages »⁷.

Les problèmes de forme, la fonction prosodique notamment, ont aussi leur importance, assez considérable, et une signification profonde en raison de leur force d'impact sur l'esprit et la sensibilité. Si la forme n'est pas toujours l'expression du contenu, elle est son stimulant. Elle prend en outre, dans certaines circonstances, et précisément par le truchement du rythme et des artifices de la prosodie, une dimension magique et des accents incantatoires. « Le vers doit

5. *Ibid.*, p. 175-218.

6. *Ibid.*, p. 218-270.

7. P. GUIRAUD, *Fonctions secondaires du langage*, dans *Le langage*, Paris, 1968, (« Encycl. de la Pléiade »), p. 469.

avoir un caractère magique ou ne pas être », disait P. Valéry. Il est, dans la société juive maghrébine, le support de la prière et du chant, étroitement lié à la liturgie et au folklore, l'auxiliaire et le compagnon inséparable de leurs manifestations multiples et variées. Dans le canon poétique et le discours versifié du judaïsme maghrébin, l'élément focal est le schéma prosodique dont l'aptitude à la musique et au chant est une exigence fondamentale. C'est pourquoi y est si grand l'attachement aux techniques de composition héritées des écoles espagnoles ou importées plus tard d'Orient.

Comme toutes les générations post-bibliques de poètes, celles de l'école palestinienne du *piyyuṭ* comme celles de l'Espagne médiévale, les auteurs maghrébins empruntent à la Bible, en général, et à la poésie scripturaire en particulier, outre le substrat littéraire et le corpus linguistique que l'on perçoit dans le luxe des références et l'abondance des citations textuelles par les procédés du « collage » et du texte « mosaïque », les techniques de l'acrostiche alphabétique, du parallélisme et de la structure pseudo-strophique d'un *pizmon* rudimentaire.

Les poètes juifs maghrébins semblent avoir également tenté d'imiter le *piyyuṭ* palestinien et ses procédés de composition ainsi qu'en témoignent les indications inscrites en tête de quelques-unes de leurs œuvres, dans les références de *laḥan*, de *no'am* et de *peles* « sur l'air de... sur le modèle prosodique de... » (vers *incipit* de compositions piyyutiques connues). Mais c'est à l'héritage andalou, au patrimoine culturel élaboré à l'Age d'Or hispano-maghrébin, que cette poésie doit l'essentiel de ses techniques prosodiques. C'est, en effet, à l'école de l'*adab*, des sciences linguistiques et des humanités arabes, que les poètes juifs hispano-maghrébins ont fait l'apprentissage de l'art poétique.

Au contact de la poésie arabe, la poésie hébraïque se transforme. Dès le x^e s., Dunash ben Labraṭ réussit à y acclimater la technique du mètre quantitatif, posant les bases d'une métrique hébraïque nouvelle, réplique de la métrique arabe dont on adopta les règles en dépit de quelques contraintes imposées au rythme du vers hébraïque et aux structures linguistiques propres de l'hébreu. Il fallait, pour cela, vaincre les résistances de la routine et l'hostilité des défenseurs zélés de l'intégrité de la langue hébraïque et de la poésie traditionnelle. Le *muwashshah* devint, lui aussi, un mode d'expression familier de la poésie hébraïque, associé à d'autres procédés (anciens et nouveaux) tels que l'acrostiche alphabétique ou l'acrostiche signature, le tautogramme, le chronogramme, l'anagramme, les techniques cryptographiques du *gematria* et du *notarikon*, les modes de composition comme le *kiklor* (grec *kuklos* « cycle »), le *mustajib* (terme arabe signifiant « répons, écho »), la *taqlia* (terme arabe désignant la technique des poèmes dits « enchaînés », correspondant à l'hébreu *piyyuṭim meshulshalim*), les structures chiasmiques, le bilinguisme de la poésie dite *maṭrūz* où se succèdent les strophes hébraïques et arabes, etc⁸.

Après l'exil d'Espagne, on assiste, en Orient et ailleurs, à une évolution des techniques prosodiques. Seule, très vraisemblablement, l'influence de l'école kabbalistique de Safed pénétra au Maghreb où l'on imita, plus volontiers que d'autres, les modèles que la poésie d'Israël Najara paraît avoir privilégiés⁹.

Quant à l'environnement socio-culturel musulman, il exerça une certaine influence sur la production poétique des quatre ou cinq derniers siècles par le truchement de la littérature

8. *Poésie juive...*, p. 250-257.

9. Israël ben Moshe Najara (1^{re} m. xvi^e s.-déb. xvii^e s.) naquit à Damas. Ses compositions, réunies sous le titre *Zemirot Yisra'el* (Venise, 1599), se chantaient généralement sur des airs turcs et arabes ; mais il prenait souvent comme modèle une romance espagnole sur laquelle il opérait un *tarkib* (ce terme arabe désigne le procédé consistant à « greffer » de nouvelles paroles sur un air connu).

locale en arabe dialectal, la *qaṣida* et le *malḥūn*, l'apprentissage oral du corpus musical andalou dont on mémorisait, à travers le chant, les textes poétiques, les juifs n'ayant que très exceptionnellement accès aux genres nobles relevant de la littérature arabe écrite, en raison de leur ignorance de la langue classique, ignorance qui s'est accentuée à partir des xv^e-xvi^e s. On connaissait aussi, avec le dialecte castillan, un grand nombre de mélodies espagnoles dont on imitait les schémas prosodiques.

Cette influence locale est perçue dans les indications de *laḥan*, en arabe et en castillan (avec graphie en caractères hébraïques), inscrites en tête d'un grand nombre de pièces. Le *laḥan* n'est pas seulement la marque musicale qui signale le type de mélodie auquel obéit la mise en chanson du poème ; il désigne aussi un schéma prosodique (le mètre, la rime, et parfois aussi la structure strophique) contraignant, celui d'une pièce poétique que l'auteur connaît, qu'il a choisie pour modèle et dont il mentionne le vers *incipit*. Les termes à connotation musicale *laḥan* (arabe *laḥn*) et *noeam* (arabe *naḡma*) sont, au demeurant, concurremment employés avec *peles* « balance, mesure rythmique » dont le correspondant arabe est *mīzān*. On emploie aussi les mots *qiyās* ou *qadd*, parfois aussi *shuḡl*¹⁰.

Les règles de métrique, élaborées par Dunash Ben Labrat et codifiées par son école, furent régulièrement suivies par les auteurs andalous durant toute la période de l'Age d'Or ; elles survécurent à l'exil espagnol, dans les pays où les juifs trouvèrent refuge, au Maghreb notamment où les poètes, immigrants et autochtones, restèrent fidèlement attachés aux traditions de leurs maîtres andalous. Le sondage effectué dans l'œuvre poétique de Jacob Aben Sur (xvii^e-xviii^e s.) en porte témoignage. Pour une centaine de pièces, nous avons noté la distribution suivante : quarante portent la marque du mètre (dix-neuf mètres isosyllabiques, onze *wāfir*, deux *basīl*, deux *kāmil*, deux *mujlat*, un *rajaz*, un *hazaj*, un *ḥafīf*, un *mulaqārib*), cinquante et une sont marquées par un *laḥan* ou un *noeam* ; trois sont notées *billi shaqul* (« poème non mesuré ») ; deux ne sont pas identifiées.

Notons qu'il ne faut pas perdre de vue l'exigence musicale et l'aptitude du vers à se plier aux contraintes du chant. Ce qui importe, c'est la réalisation musicale conforme au modèle (*laḥan* et *noeam*) sur lequel s'appuie le poème. Dans cette perspective, la formule métrique est modifiée, et il n'en subsiste, bien souvent, qu'une variété dont le degré de parenté avec le mètre primitif classique est assez lointaine.

5. — POÉSIE ET MUSIQUE.

L'étude des techniques prosodiques et de leurs fonctions essentielles nous conduit tout naturellement à celle des rapports de la poésie et de la musique et, plus spécialement pour ce qui nous concerne ici, à un bref aperçu de la pratique de la tradition musicale andalouse dans la société juive maghrébine.

« Les routes de la Musique et de la Poésie se croisent » dit P. Valéry. Un hymne est, peut-on dire, le moment exceptionnel où le génie de la poésie entre en symbiose avec celui de la musique. Le chant et la musique, en effet, donnent au message poétique une dimension et une

10. *qadd* ou *qadr* « mesure (égale) » ; selon Dozy, *al-qadd* signifie en musique des paroles, qui ont les désinences grammaticales, adaptées à un air populaire ; *qiyās* signifie « analogie, raisonnement syllogistique, argument, mesure ». Quant au mot *shuḡl* « occupation », il désigne, dans le *chant* arabe, les vocalises de liaison ; chez les poètes et chantres juifs, il se substitue souvent à *laḥan* dans les indications inscrites en tête des compositions poétiques (voir, en particulier, *Peh la-'Adam* de Moshe Halewa et *Shir Hadash* de Raphael Moshe Elboz).

signification qui dépassent son contenu, lui confèrent des résonances qui s'ajoutent à celles formulées, inscrites en lui.

Dans la société juive maghrébine, la création musicale, associée à la création poétique, se préoccupe, dans sa majeure partie, de sauvegarder l'intégrité de la foi et de la pensée, de mettre à l'abri du danger l'identité du groupe, de garder hors d'atteinte les traditions ancestrales constamment menacées par les influences étrangères qui s'exercent notamment par le moyen du chant et de la musique. Dans l'esprit des auteurs, les motivations de la création poétique et de la pratique du chant se rejoignent pour détourner le juif de la production musicale profane et exprimée en langue étrangère, en lui offrant des compositions en langue hébraïque, exécutées sur des thèmes mélodiques anciens ou répandus dans le milieu environnant, à dominante arabe ou andalouse en milieu arabophone, de vieille tradition castillane en milieu hispanique.

Signalons au passage cette forme primordiale de la musique synagogale qu'est la cantilation et soulignons son rôle dans les lectures variées des textes bibliques en leurs versions hébraïques, judéo-arabes, judéo-berbères et castillanes. Comme la musique et le chant liturgique, la cantilation est ornement du discours, solennisation de la parole. Cette centralité de la dominante religieuse et mystique, teintée de nationalisme messianique, nous l'avons déjà perçue tout au long de notre analyse de la *Poésie juive en Occident musulman*, spécialement dans les préfaces des deux anthologies marocaines examinées dans le chapitre d'introduction, ainsi que dans l'avant-propos du *diwān* du poète de Safed, Israël Najara.

Le chant populaire lui-même, qu'il soit en langue hébraïque ou en judéo-arabe, comme la *qaṣīda*, est dominé, quant à son contenu, par les grands courants de l'éthique et de la religion. S'y expriment, en outre, la nostalgie de Sion, les malheurs et les espoirs du peuple juif, et tous les thèmes dont nous avons perçu la récurrence dans l'œuvre poétique des lettrés marocains. Quant à la forme, la musique et le chant juifs, comme la poésie, s'identifient à l'environnement socio-culturel ; ils sont à dominante arabo-andalouse en milieu arabophone ; ils appartiennent à la vieille tradition castillane en milieu hispanophone. La création poétique et musicale d'Israël Najara en est, par excellence, l'expression la plus représentative. Afin de satisfaire les goûts d'une clientèle juive conquise par la musique orientale, I. Najara adopta, pour les poèmes de son *diwān*, l'ordre habituel de rangement dans les *diwān-s* arabes, les groupant en « suites » musicales (*maqam-s*). Cette disposition fut ultérieurement imitée par les auteurs d'anthologies de ce genre, au Maghreb notamment, comme en témoigne l'examen de l'une d'entre elles, *Shir Yedidul/Yédidol* (voir ci-dessous).

Notons encore que, sous l'influence de la kabbale zoharique, on assiste à la restauration de l'araméen comme moyen d'expression de la poésie et du chant mystiques. L'arabe vernaculaire des juifs d'Orient et du Maghreb est également employé dans la poésie et la chanson populaires, seul ou associé à l'hébreu dans les mêmes compositions, pièces mixtes du genre dit *maḥrūz* où alternent les deux langues, dans des strophes de même structure prosodique et mélodique, mais de contenu différent ; le texte hébreu développe un thème religieux, l'arabe un sujet profane, voire érotique. Dans les communautés hispanophones, le même usage est fait de l'ancien castillan (*ḥakeliya* et *ladino*).

La plupart des anthologies de poésie hébraïque que nous avons recensées connaissent un nombre assez considérable de pièces en judéo-arabe de caractère liturgique ; on y trouvera aussi, bien plus rarement, des compositions en araméen et en judéo-espagnol¹¹.

11. Voir le tableau-inventaire des œuvres poétiques composées par les lettrés marocains entre la fin du xv^e et le début du xx^e s. (imprimés et mss), dans *Poésie juive...*, p. 397-424.

6. — LES TRADITIONS MUSICALES ANDALOUSES DANS LES SOCIÉTÉS JUIVES MAGHRÉBINES.

Dans notre recherche sur la contribution du judaïsme maghrébin au rayonnement et à la conservation des traditions musicales andalouses, nous nous sommes fondés en premier lieu sur l'analyse des anthologies poétiques maghrébines elles-mêmes, imprimées ou manuscrites, celles qu'utilisent spécialement les associations et confréries des « gardiens de l'aube », durant les veilles sabbatiques dites de *baqqashot*, et bien d'autres encore non exclusivement destinées à cet usage, toutes portant des indications musicales et prosodiques de *noeam* et *lahn*, de mode (*maqām*, *labe* et *nawba*). Ces indications sont exprimées, sauf exceptions rares, dans la langue et avec la terminologie de la musique arabe et du chant andalou, ce qui témoigne d'une connaissance parfaite, acquise le plus souvent par la voie orale, de la théorie et de la pratique de la *'āla* (« art musical andalou ») et du contenu de recueils tels que celui intitulé *Al-Ḥayk*¹², qui constitue encore la Bible et le livre de chevet du parfait musicien maghrébin, de l'amateur (*mulue*) comme du professionnel (*'ālī*). Mais le savoir du chantre juif dépasse le cadre du *Ḥayk* ; il emprunte à des genres et des modes hérités d'une tradition plus ancienne désignée par *Irīqqdīm* (« voie ancienne »), et qui se réfère soit à des mélodies andalouses oubliées par ailleurs et qui se seraient perpétuées dans les *mellaḥ*-s et les synagogues, soit à des thèmes musicaux de vieille origine palestinienne ou importés plus récemment d'Orient, colportés par les rabbins émissaires-quêteurs.

En Espagne comme au Maroc, les juifs ont été les ardents mainteneurs de la musique andalouse et les gardiens zélés de ses vieilles traditions. Maintes fois, elle trouva auprès d'eux un refuge assuré, quand un prince s'avisait d'appliquer à la lettre les rigueurs de la loi musulmane et la censure des codes qui la frappent d'interdit. De sorte qu'après une période d'éclipse, lorsqu'un sultan désirait renouer avec la tradition et reconstituer l'orchestre (*silāra*) du Palais, c'est souvent au *mellaḥ* qu'il recrutait de nouveaux musiciens.

Les juifs marocains ont continué la tradition musicale andalouse de deux façons. Dans les mariages et autres cérémonies familiales les *musammieṭn* en jouaient et chantaient les « suites » et les programmes les plus populaires, sans rien changer aux textes poétiques qui lui sont propres, les *muwashshahat* et *azjal* originels, en arabe classique et en dialecte andalou. En outre, le judaïsme marocain, comme ses homologues des autres communautés maghrébines et orientales, a adapté la musique andalouse aux *piyyuṭim*, à la poésie de langue hébraïque, liturgique ou destinée à la célébration des grands moments de la vie familiale, réalisant à la synagogue l'équivalent du *samae*, un chant essentiellement religieux qui — à la mosquée et à la zaouïa — glorifie le Prophète Muḥammad en des poèmes laudatifs, exalte l'Islam en des cantilènes édifiants, et qui, à l'instar du *piyyuṭ* synagogal, n'admet pas les instruments d'accompagnement.

La fidélité du juif marocain au chant andalou apparaît dans les mécanismes de substitution du texte hébraïque au texte arabe primitif, le premier se conformant aux lois prosodiques du

12. La transmission par la voie orale est la règle générale chez les juifs comme chez les musulmans. Le *Ḥayk*, du nom de son auteur, un musicien de Tétouan, Moḥammed ben Al-Ḥusayn Al-Ḥayk, qui, v. 1786, réunit les compositions poétiques classiques et néo-classiques de l'usage courant (*al-mustaḡmal*), circulait en milieu fermé musulman, à l'état de ms. Les initiés juifs en recopiaient parcimonieusement un grand nombre de textes, en caractères hébraïques, et les gardaient jalousement. Il existe aussi « un répertoire de chansons maures de Grenade et de Cordoue », exemplaire rarissime d'une édition, en caractères hébraïques, réalisée par Moïse Bonan et imprimée à Livourne en 1886/1887, de la « suite musicale » *nawbat al-dhīl* ; l'opuscule est intitulé *Sfīna ma'lūf* (recueil de chansons d'usage courant). E. VASSEL, *La littérature populaire des Israélites tunisiens*, Paris, 1907, fasc. IV, p. 260, en signale une réimpression faite à Tunis en 1906.

second, se pliant aux exigences de sa métrique et respectant jusqu'à l'emplacement des vocalises de liaison (*yala-lan ...*) et de nanisation (*na-na-na*). Les deux versions musicales concordent parfaitement, les lignes mélodiques se recouvrent exactement. Mais au niveau de la thématique, les textes ne se superposent en aucune façon ; le poète juif a des préoccupations qui concernent la foi, la liturgie et la pratique des prescriptions légales quand les compositions qu'il adapte sont de caractère profane, véhiculant les lieux communs de la poésie laudative, érotique ou bachique.

Dans les principales communautés marocaines, des associations à caractère essentiellement religieux réunissent les amateurs de chant andalou et de musique juive au cours des veillées qui se tiennent après minuit, le jour du sabbat, durant les six mois qui séparent *Sukkot* de *Pesaḥ*.

Ces associations sont placées sous le patronage du roi David et se réclament de son nom ou de l'un de ses attributs, s'appelant *ḥebraṭ Dawid ha-melekh* « Confrérie du roi David », ou *ḥebraṭ Ne'em zemirot Yisra'el* « Confrérie des Chantres des psaumes d'Israël ». Chacune a son répertoire constitué par des « suites » mélodiques (*nawba* « mode » ou *ḥriq* « voie »), au nombre de vingt-quatre généralement, et correspondant aux leçons scripturaires hebdomadaires de *Bereshit* à *Shabbat ha-gadol*. Des « suites » supplémentaires sont prévues pour les années embolismiques comportant les quatre semaines intercalaires du deuxième mois d'*Adar*. Le *moqaddem*, le chantre en chef, dirige le cérémonial de la veillée et répartit les rôles.

Le plus populaire des répertoires de chansons (*ṣana'ie*) et recueils de *piyyuṭim* est celui qu'ont réuni les deux chantres mogadoriens David Iflaḥ et David Alqayim, avec le concours de leur concitoyen Ḥayyim Afryat. Il s'agit de l'anthologie intitulée *Shir Yedidut* « Chant d'amour » qui a vu le jour au Maroc (Marrakech) en 1913 et 1921 (rééditée à Jérusalem en 1961 et 1968).

7. — LES MODÈLES ARABES DE LA CRÉATION POÉTIQUE ET MUSICALE JUIVE EN OCCIDENT MUSULMAN.

A — *Rôle auxiliaire du modèle arabe et du paradigme castillan. Dimension religieuse et fonction liturgique du chant.* Revenons un instant sur les motivations profondes de la création poétique et musicale et sur les préoccupations essentielles des poètes et des chantres pour comprendre les raisons de la « récupération », pour ainsi dire, par les auteurs juifs d'Orient et d'Occident, des formules métriques, des modes musicaux, des phases rythmiques, des thèmes et modèles mélodiques du chant arabo-andalou classique de la *qaṣīda* et du *malḥūn* à caractère plus populaire, voire de la romance et de la cantilène castillanes.

Nous avons eu l'occasion de noter que la référence au modèle étranger, inscrite en tête de la composition hébraïque, l'indication du *laḥan* en l'occurrence, a une double signification, prosodique et musicale. Cette pratique, qui semble dater du haut moyen âge, témoigne des emprunts substantiels que les auteurs juifs faisaient au patrimoine poétique et musical des peuples au milieu desquels ils vivaient. Cette question revêtait assez d'importance pour mériter l'attention d'Abraham Ibn Ezra, Judah Ha-Lévi et bien des auteurs de même rang¹³. Dès lors, la métrique et la musique arabes, plus spécialement, ne cessèrent de marquer de leur

13. S. W. BARON, *A Social and Religious History of the Jews*, t. VII, New York, 1968, p. 90, 203 et 318. A propos du *laḥan*, voir le commentaire d'Abraham Ibn Ezra sur PSAUMES VIII, 1.

sceau la poésie et le chant juifs, et de faire irruption dans la synagogue et sa liturgie, en dépit de leur condamnation par les puristes, et de la censure de nombreux docteurs de la Loi¹⁴.

Les poètes et les chantres ont, en quelque sorte, constamment justifié la création poétique et l'usage de la musique, essentiellement l'exercice du chant, par des motivations religieuses et nationales, voire des considérations mystiques¹⁵. Israël Najara, dont l'œuvre est tenue pour exemplaire par le judaïsme d'Orient et d'Occident musulmans, s'explique en ces termes :

J'ai composé ces poèmes, dit-il en substance¹⁶, dans le but de servir la communauté d'Israël et sa langue sacrée, mettant à la disposition de la collectivité juive des hymnes et des chants en hébreu afin qu'on n'ait point besoin de recourir à la production profane, écrite en idiome étranger,

c'est-à-dire aux poèmes érotiques en arabe et en turc que les gens du peuple avaient l'habitude de chanter, de son temps, en Palestine ottomane.

Nous retrouvons, chez les auteurs et guides spirituels des communautés maghrébines, les mêmes préoccupations de maintenir l'intégrité de la foi et de sauvegarder l'identité linguistique du groupe et de ses traditions. Citons un témoignage recueilli dans une anthologie poétique relativement récente¹⁷, et à ce titre précisément très intéressant parce qu'il nous renseigne exactement sur les soucis majeurs de l'orthodoxie, en une période de mutations marquée par la pénétration, au Maroc et au *mellah*, de la civilisation et de la culture occidentales venues se juxtaposer à la civilisation autochtone maghrébine dominante mais qui succombe à la tentation.

L'examen de la page de titre et de l'une des préfaces montre que l'une des fins de la composition poétique et musicale sera de détourner le juif du chant profane — qu'il soit d'origine autochtone et arabe ou qu'il soit d'importation européenne, celui-ci encore plus séduisant et plus prestigieux — en lui offrant des hymnes et des cantiques en langue hébraïque exécutés sur des schémas mélodiques (*laḥan-s*) anciens et sur des airs populaires répandus dans le milieu environnant ou puisés dans la « mémoire collective » et le folklore arabo-andalou ou castillan hérité de l'Age d'Or.

C'est pourquoi, dit l'auteur de l'une des *haskamol*¹⁸ qui ouvrent l'anthologie, sont ici réunis « des cantiques et des hymnes, inspirés par la foi et le service divin, que l'auteur, réveillé de son sommeil à la suite d'une vision nocturne, a composés avec la plume des amours, dirigé par une main mystérieuse... »¹⁹. Ces cantiques et ces hymnes sont, au demeurant, exécutés sur des airs que connaît la société judéo-musulmane de la ville, comme en portent témoignage les indications inscrites en tête des pièces poétiques que comporte l'anthologie en question.

B. *Examen de quelques thèmes et modèles mélodiques* : *laḥan*, *noeam*, *qiyās*, *qadd*, *shuḡl*²⁰ et *tamrur*²¹. La culture poétique et musicale des lettrés juifs marocains embrasse aussi bien

14. Voir ce que nous disions à propos du « statut de la poésie » dans *Poésie juive...*, p. 154-158. Voir aussi P. FENTON, *Les baqqashot d'Orient et d'Occident*, « Rev. ét. juives », CXXXIV, 1975, p. 104. Simon b. Şemaḥ Duran (xv^e s.), dans son *Magen Abot* (Livourne, 1785, fol. 55 b), parlant des problèmes de la cantillation des textes bibliques et évoquant les *laḥanim*, condamne l'usage des thèmes mélodiques d'Ismaël et d'Edom, dans la liturgie synagogale.

15. Voir *Poésie juive...*, p. 21-41 (impulsion mystique à chanter Dieu, telle que la conçoit Moïse Aben Sur dans la préface de son *Şilsele Şamae*).

16. *Ibid.*, p. 153.

17. *Heḥibu naggen* (titre emprunté à Psaumes XXXIII, 3 et signifiant « Exécutez de la belle musique ») de Raphaël B. Maḥluf Ed-Derey, Meknès, 1930.

18. La *haskamah* est une préface qui constitue l'autorisation d'imprimer rédigée par une haute autorité rabbinique. Sur ce terme et les diverses connotations qu'il recouvre, voir *Les Juifs du Maroc...*, p. 18-19 et *passim*, ainsi que *Poésie juive...*, index, s.v.

19. Voir *Poésie juive...*, p. 19, n. 17.

20. Sur cette terminologie, voir *supra*, p. 239.

21. Le *tamrur* est un terme hébraïque qui évoque le goût *amer* de la lamentation et de la complainte. Il se substitue aux mots *laḥan* et *noeam* lorsque la composition poétique est une *qinah* « élégie, complainte, éloge funèbre, etc. » (voir *Poésie juive...*, p. 366-382 et *passim*, index, s.v. *qinah* et *qinol*).

l'ensemble de la poésie hébraïque qu'on connaissait en leur temps qu'un vaste champ folklorique judéo-arabe essentiellement, et/ou judéo-espagnol spécialement chez les descendants des exilés de la péninsule ibérique et durant les deux ou trois premiers siècles qui ont suivi leur établissement au Maghreb.

Notons que si Jacob Aben Sur semble avoir peu cultivé les modèles poétiques et la chanson arabes et pratiqué plus spécialement la romance espagnole²², son parent et contemporain, Moïse Aben Sur (xvii^e-xviii^e s.) les a un peu plus fréquemment utilisés. On en a signalé un certain nombre dans son *diwān. Şilşele Shama*²³. L'assimilation linguistique des *meqorashim*, d'origine castillane, aux groupes indigènes des *loshabim*, partant leur arabisation, semble pourtant avoir été complète deux siècles après l'arrivée des premiers au Maroc et leur installation dans les régions à fortes communautés arabophones (Fès, Meknès, Séfrou). Les références aux modèles arabes sont de plus en plus fréquentes dans la poésie hébraïque des xviii^e, xix^e et xx^e s.²⁴. L'anthologie *Shir Yedidut* en compte un peu plus de cent-vingt.

Nous les avons toutes relevées et classées et nous nous sommes livré à la recherche du fonds poétique et musical arabe qu'elles représentent, à l'investigation des sources que nous ne connaissons que par les *incipit* des compositions qui le constituent. Le copiste juif ré-écrit, en caractères hébraïques, la composition qu'il a entendue et mémorisée sans l'avoir jamais lue, la transcrivant avec un certain nombre d'incohérences, d'erreurs telles que ruptures

22. Les *qinot* « complaintes » de Jacob Aben Sur empruntent leurs thèmes mélodiques aux élégies de la liturgie fixe, celles des rituels du *Neuf Ab* ; l'auteur se réfère aussi à des traditions musicales locales et plus spécialement à des complaintes en langue castillane évoquées par leurs vers *incipit* inscrits en tête des compositions élégiaques et leur servant de *tamrur* « complainte sur l'air de... ». Nous avons noté, dans cette série, les *tamrurim* castillans suivants, transcrits comme dans le texte, en caractères hébraïques ; nous les faisons suivre de la traduction française, après une tentative de translittération/transcription :

קי מאל קי מאלי / קי דולור טאן גראנדי //
 קי מאל סיניוראש/לא מואירטי //
 אה סודוראס / קומו סי דישפארטי //
 לא אונייא די לא קארני / אנסי סי דישפארטי //
 איל נוביו די סו נוביאי / קי דולור טאן גראנדי //
Que mal, que mali (sic!) | Que dolor tan grande //
Que mal señoras | la muerte //
Ah soduras | como se desparte //
La uña de la carne | ansi se desparte //
El novio de su novia | Que dolor tan grande //
 « Quel mal ! Que mon mal ! Quelle immense douleur !
 Quel mal, mesdames (que) la mort !
 Ah ! Comme sont pénibles (ces douleurs) ! Comme se sépare
 L'ongle de la chair /, ainsi se sépare
 Le fiancé de la fiancée / Quelle immense douleur ».

טארדאדו גואליא י מונגו סיאה *Guallya y munjo (munjo|mucho) se (h)a tardado* « Quel malheur qu'on ait tant tardé ! » ;
 פאסינטיא *Y ayudayme y ayudayme (ayudadme)* « Et aidez-moi ! Et aidez-moi ! » ; — פאסינטיא
 פאדרי *Paciencia padre paciencia* « Patience, père, patience ! » ; — קונוסידו *Si me abyedayis*
 (habierais/hubierais) *conocido* « Si vous m'aviez connu ! ». Moïse Aben Sur utilisait, lui aussi, des modèles castillans pour
 la composition de sa poésie hébraïque. En voici quelques exemples : מוריננו *Y aunque es moreno* « Et
 bien qu'il soit brun ! » ; — קאבליירו *Y a caza (casa) iba el caballero* « Chez lui se rendait le chevalier » ;
 דיזי *Dize (Dice) que lo verde* « Il dit que le vert... » ; — אליפאנטי *En esa mar de elefante*
 « Dans cette mer d'éléphants... » ; — רומרו *Que del romero romero* « Que du romarin, le romarin » ; —
 אנסי *Ansi te el Dien (Dios) la vida que la traigas* « Que Dieu te donne la vie si
 tu me la ramènes » ; — ניניא *Debasho (debajo) del limon la niña* « Sous le citron(nier), la petite
 fille... » ; — ריקורדי *Recordé(i) el amor que arrecordé(i)* « Je me suis souvenu de l'amour ! Je
 m'en suis bien souvenu ! ».

23. *Id.*, p. 388.

24. *Tehillah te-David* de David Ḥasin (xviii^e s.), *Peh la-Adam* de Moshe Ḥalewa (xix^e s.), *Shir Ḥadash* de Raphaël Moshe Elbaz (fin xix^e s.), etc.

ou chevauchement d'énoncés, agglutinations de vocables, etc. Il convient donc de déchiffrer la copie en caractères hébraïques, de rétablir le discours arabe, de l'interpréter, d'identifier la création poétique à laquelle il est fait référence par son *incipit*, de la retrouver dans les innombrables anthologies, dans la masse de la documentation imprimée et manuscrite existante, souvent inaccessible, quand il ne s'agit pas d'une littérature exclusivement transmise par la voie orale, encore plus difficile à découvrir.

Nous avons effectué l'ensemble de ces opérations sur une quinzaine de compositions. Pour les autres, nous nous sommes limité, pour l'instant, au travail de décryptage des *incipit* en caractères hébraïques, à l'établissement de la formule arabe et à son interprétation ; compte tenu des modifications que l'énoncé original a pu subir au cours de ses diverses transmissions. En voici quelques exemples qui illustrent bien la complexité de nos études et recherches en ce domaine :

I-SY, 114²⁵ : Un poème, portant le paraphe de Raphaël Moïse Elbaz et appartenant à la série des *qṣāyid* de la séance de *baqqaṣot* « veillée de prière et de chant » (mode *Iṣbihān*) correspondant à *peraṣdat Noah* (leçon scripturaire hebdomadaire, GENÈSE VI, 9-XI, 32), est couronné par l'inscription suivante qui indique le thème mélodique sur lequel est exécutée la prière hébraïque : *Qiyāṣ* « *ṭāl edābi u- ṭāl hūzri uṣ-ṣbar fnāni* ». C'est le prélude et refrain (*ḥarba*) d'une *qasida* qui chante l'amour et pleure la séparation, pièce recueillie par C. Sonneck²⁶. La version juive de ce prélude-refrain est précédée du mot *qiyāṣ* (« à la mesure de, sur l'air de ») ; elle peut être rendue ainsi :

« Mon supplice a longtemps duré
Ma disgrâce s'est prolongée
La patience m'a exténué ».

Dans l'original arabe, on a, pour l'une des versions recueillies : *dāq mūri* « je suis dans un état de détresse » à la place de *ṭāl hūzri* (*haḥri*).

II-SY, 231 : Un poème signé Yaʿaqob Hakohen (surnommé *eākkān* Kohen), appartenant à la série des *qṣāyid* de la séance de *baqqaṣot* consacrée au mode *Ḥgāz la-kbīr* et correspondant à *peraṣat Wa-yiṣlah* (GENÈSE XXXII, 4-XXXVI, 43), porte la suscription suivante : *Qṣida qiyāṣ gāl al-mazyān tūṣṣli zīni* ; *Qasida* sur l'air de « La belle a dit : Décris-moi ma beauté ». C'est le prélude-refrain d'un chant d'amour recueilli par C. Sonneck²⁷.

III-SY, 303 : La pièce hébraïque, paraphée Mordeḥay, appartenant à la série des *qṣāyid* de la séance de *baqqaṣot* consacrée au mode *Ḥgāz la-kbīr* et correspondant à *peraṣat Wa-Yiggaṣ* (GENÈSE XLIV, 18-XLVIII, 22), est précédée de l'indication suivante : *Qṣida qiyāṣ « amallām »* ; *Qasida* sur l'air de : « Ô toi qui blâmes ». Il s'agit de l'*incipit* d'une chanson andalouse (*ṣanea*) que l'on trouvera à la p. 14 d'un recueil publié par l'Association des Amateurs de Musique Andalous, à Casablanca (sans date, sûrement après 1956).

*A man lām, la izīd fi 'allūm klām,
Al-eallām b-al-ḡyūb yadri ḥāli*
« Ô toi qui blâmes tant ! Cesse tes critiques !
Celui-là seul qui connaît les secrets, sait l'état où je suis ».

IV-SY, 438 : Le poème liturgique, *Yedid nefesh*, qui s'insère obligatoirement dans toutes les séances de *baqqaṣot*, est chanté ici sur l'air d'une mélodie appartenant au mode *Ḥgāz-la-kbīr*, dont le texte commence ainsi : *Ya qāmat al-ḡuṣn ...*, « Ô toi dont la taille est celle d'un rameau ... ». C'est l'*incipit* d'un *muwaṣṣaḥ*²⁸ recueilli dans une anthologie poétique, intitulée *Al-muwaṣṣaḥat wa-l-'azḥāl*²⁹. Voici le prélude de ce *muwaṣṣaḥ* :

*Ya qāmat al-ḡuṣn al-raṭīb, Ya rūḥ al-'arwāḥ
Ya ṣibh al-wād fi kalīb, Ya naẓm qad lāḥ*
« Ô toi dont la taille est celle d'un rameau tendre, Ô âme des âmes !
Ô toi, pareille à la rose sur la dune, à une brillante étoile »³⁰.

25. Le chiffre romain indique notre classement des pièces identifiées ; le nombre en chiffres arabes est le numéro de la page dans le *Sir Yedidot*, Jérusalem, 1968.

26. C. SONNECK, *Chants arabes du Maghreb, étude sur le dialecte et la poésie populaire de l'Afrique du Nord, I : Texte arabe*, Paris, 1902, p. 70 (II : *Trad., notes, introd. et glossaire, ibid.*, 1904/06).

27. *Ibid.*, p. 30.

28. *Poésie juive...*, p. 250-254.

29. Institut nat. de la musique, Alger, 1972, II, p. 242.

30. Sur cette notion d'« âme suprême » (hébreu *neṣamah linṣamah*) et l'exploitation que la kabbale et la littérature mystique en général en ont faite, voir *Poésie juive...*, p. 25 et n. 31.

10. — CONCLUSION : LA DOUBLE FIDÉLITÉ.

Je voudrais conclure brièvement par un enseignement et une leçon.

On notera tout d'abord la double fidélité du judaïsme d'Occident musulman. D'une part, fidélité de sa création littéraire au sens le plus large du terme, à la pensée juive universelle dont elle est partie intégrante, avec laquelle elle s'articule parfaitement et entretient des relations étroites et fécondes, à tous les niveaux et dans tous les domaines, celui de la création poétique plus spécialement. D'autre part, fidélité aux traditions poétiques ancestrales de l'Age d'Or hispano-maghrébin ou à celles plus récentes et plus proches nées et fécondées dans l'espace intellectuel environnant, dans le paysage culturel de l'Occident musulman, et s'exprimant dans l'intimité d'un même langage, dans une littérature populaire et dialectale d'une immense richesse. Sur le sol maghrébin hospitalier, cette littérature est le lieu de rencontre privilégié des deux collectivités expulsées d'Espagne, la juive et la musulmane.

Si, au temps de l'Age d'Or arabo-hispanique, un certain degré de symbiose était perçu au niveau du savoir écrit, des humanités et des sciences naturelles, les juifs rivalisant alors avec leurs concitoyens chrétiens et musulmans dans les domaines de la philosophie, de la médecine, des mathématiques, de l'astronomie, etc., après l'exil d'Espagne, qui fut le sort commun des arabes et des juifs, durant la période dite de « décadence », les diverses sociétés cohabitant au Maghreb ont continué à se rencontrer au niveau du folklore et de ses manifestations multiples, de l'imaginaire social, de la poésie populaire, du savoir oral et de la production intellectuelle dialectale, en castillan, en judéo-arabe et judéo-berbère. C'est là le lieu d'un compromis, l'espace d'une convergence où s'est élaborée une identité socio-culturelle complexe et originale, où se sont affirmées une conscience, une mémoire et une personnalité authentique judéo-berbéro-arabo-hispanique.