

**LE GRINCEMENT DE LA PORTE DU PARADIS :
LA DOUBLE STRUCTURE DU PHENOMENE MUSICAL
DANS LA CULTURE ISLAMIQUE**

Jean During, C.N.R.S., Paris

Mowlânâ Jalâloddîn Rûmî dit un jour : “La musique est le grincement des portes du paradis”. Un homme objecta : “je n'aime pas le son des portes qui grincement”. Le saint répondit : “j'entends le son des portes qui s'ouvrent, toi tu entends celles qui se ferment” (cit. Schimmel : 210).

I LES MYTHES FONDATEURS

Le statut de la musique

De par son statut dans la société et la culture islamique, la musique apparaît d'emblée comme un objet complexe investi de valeurs contradictoires, comme si la société entière y projetait ses propres tensions et conflits. Elle se lit ou s'entend à plusieurs niveaux, dans plusieurs sens et orientations : positif ou négatif, ce qui est bas ou ce qui est haut, vers la terre ou les cieux. Son statut juridique demeure controversé et mal défini. Si, selon une idée reçue, “l'islam” réprouve la musique, la réalité est bien plus complexe : quelle musique, quel auditeur et quel islam ? “Selon les juristes, les définitions communes du *ghinâ* [musique] sont variées et confuses, ainsi que celles de musiques [...] qualifiées d'“enjouées et excitantes” (Hâkemî, 1359:54). De plus, tout ce qui est mélodieux n'est pas appelé musique (*ghinâ*), et la musique comme science (*musîqî*) jouit d'un statut neutre. Il est donc impossible de se prononcer sur la musique en général et chaque cas doit être pris en considération. La consultation des Ecritures ne résoud en rien le problème :

En définitive, le statut de la musique en général reste suspendu et éminemment *ambigu*. La société islamique dans son ensemble s'accommode de cette ambiguïté : la musique est fortement appréciée, mais son exercice, surtout à titre professionnel, est généralement dévalorisé. Cette situation paradoxale est attestée par tout le discours symbolique sur la musique, qui révèle lui aussi une organisation double, symétrique et opposée.

Les deux niveaux de réalité

Cette structure ne semble qu'une projection parmi d'autres d'une bipolarité bien connue qui marque toute la *Weltanschauung* islamique, et dont la typification la plus nette apparaît dans les concepts opposés et indissociables de *zâbir* et de *bâtin* :

l'extérieur et l'intérieur, l'apparent et le caché, les paroles (*aqwâl*) et les réalités intérieures (*ahwâl*). *Zâhir* et *bâtin* départagent même le champ religieux : d'un côté les littéralistes, de l'autre les "ésotéristes" (*bâtinî*), d'un côté le dogme, la lettre, de l'autre la mystique illuminative, l'intelligible (*ma'nâ*). Ces deux niveaux coexistent nécessairement et l'un ne saurait se passer de l'autre, même lorsqu'ils s'affrontent tragiquement. Toute la culture islamique, y compris ses fondements religieux, peut être lue comme un contrepoint entre ces deux registres, comme deux mélodies dont les voix sont parfois dissonantes, parfois consonnantes, dont les lignes évoluent parfois en sens inverse, parfois parallèlement, ou même se croisent par instant ou chement de concert. Bien que hiérarchiquement distinctes, chacune tire son sens de l'autre et, dans l'absolu, elles sont inséparables : Dieu lui-même est à la fois le *zâhir* et le *bâtin*, l'Apparent et le Caché.

Cette vision du *double* aspect de la réalité ne correspond pas seulement comme on le dit parfois à la *Weltanschauung* d'une élite intellectuelle et spirituelle, mais fait aussi partie la culture populaire. De plus, si certains oulémas et leurs adeptes ne reconnaissent pas la validité des positions *bâtinî*, ils les identifient néanmoins comme une variété de l'erreur, par opposition à une vérité dont ils se considèrent les détenteurs. Dans la société traditionnelle, le *bâtin* et le *zâhir* sont donc des lieux par rapport auxquels chacun se situe, et ce, à des degrés divers : soit d'un côté, soit de l'autre, soit des deux côtés à la fois. Ne pas se situer, équivaut à s'exclure de la communauté.

L'opposition *zâhir* et *bâtin* peut se figurer par une autre structure omniprésente dans la culture islamique : celle du cercle. Le *bâtin* est "l'intérieur" du cercle (selon son sens étymologique) et le *zâhir* l'extérieur; ou encore, le *bâtin* figurerait le centre (l'Un, Dieu) et le *zâhir* la périphérie et le multiple. Ce *mandala* fondamental correspond à la manière dont l'islam pense l'être et le passage de la singularité (le point central) et la pluralité (la périphérie)¹. Celui qui parvient à saisir pleinement les relations entre les deux niveaux, qui peut fondre les deux voix du contrepoint et saisir l'unité dans tous les aspects de la pluralité est l'unitarien (*muwâhhid*), le gnostique parfait qui "voit le Réel" (*haqq bân*). En-dessous de ces cîmes de la pensée s'étend le champ intermédiaire (*barzakâh*) de la "double vision", et en-dessous encore, les basses terres de l'aveuglement et des ténèbres. Le domaine des formes et de l'art appartient à ce monde intermédiaire en vertu d'affinités ontologiques qui ont été bien montrées ailleurs (During, 1989 : 576-81) et dont nous retiendrons ce point : la "vision double" est esthétique au plus haut point, car l'émotion esthétique provient précisément de l'appréhension du *bâtin* et du monde spirituel ou "intelligible" (*ma'nâ*) dans l'apparence sensible (*zâhir*) de l'oeuvre d'art, aussi bien que de la nature. Ainsi, selon Ghazâlî, l'émotion musicale provient

d'une analogie qui existe entre la substance de l'homme et le monde de l'âme. Car le monde d'en-Haut est un univers de grâce et de beauté, et le principe de la beauté et de la grâce est l'équilibre, or tout ce qui est harmonique est le signe renvoyant à la beauté de ce monde-là. [...]

Ainsi donc, les mélodies belles et mesurées présentent une ressemblance avec les merveilles de ce monde-là, en ceci qu'elles suscitent un éveil dans le cœur et engendrent le mouvement et l'ardent désir, même si l'homme ignore ce qu'il en est (*Kāmiyâ* : 482-3).

Dans d'autres textes, ce sont les mélodies du paradis qui sont évoquées : le "grincement de la porte du paradis", le bruissement des feuilles de ses arbres, les sifflements du vent dans les créneaux du Trône, ou le concert des houris, charmants anges féminins. Dans un contexte plus métaphysique on évoque l'harmonie des sphères ou la vibration fondamentale de tout être, qui sont parfois saisis par les initiés, comme Pythagore (Ikhwân :156, 175), dans des états de clairaudiance. Ce sont là autant de justifications du ravissement musical et de son origine transcendante : la musique est un écho terrestre des archétypes sonores célestes².

Cette thèse n'est pas seulement une légitimation de la musique par un espace et un temps sacrés. Elle justifie une situation de fait en exprimant une bi-polarité (parfois complémentaire, parfois opposée) qui est amplifiée et orchestrée à travers d'autres mythes plus parlants, et qui se reproduit dans tous les aspects du phénomène musical, incluant aussi bien les mythes, les symboles et les pratiques. L'origine céleste de la musique (et du Beau en général) est constamment rappelée par les soufis et les artistes et s'appuie sur quelques mythes souvent cités dans les traités de musique. Cependant, au-delà de la simple affirmation de la transcendance, ces mythes recèlent des significations beaucoup plus complexes.

Les sons des origines

Nous analyserons d'abord les Mythes fondant l'origine de la musique, du *samâ'* soufi ou plutôt de l'audition (*samâ'*) primordiale, telle que l'ont rapportée les mystiques. Les deux principaux sont celui du Covenant primordial (*Mithâq*, ou *Alast*) et de la création d'Adam (appelé ici Premier *samâ'*).

MYTHE DE ALAST (ou *Mithâq*)

Lorsque Adam fut créé (sans que l'on sache s'il s'agit de son âme seule ou de sa personne toute entière), Dieu s'adressa à lui (et à tous ses descendants dont les germes étaient contenus dans ses reins) : "Ne suis-je pas votre Seigneur?" (*alastu bi rabbikum*). A quoi ils répondirent tous : "Oui nous l'attestons" (*balâ shahidna*). Par cette variante du Mythe coranique (VII,166-7), chaque homme se trouve lié à son engagement dès avant de naître. Ce Mythe ne veut pas seulement rappeler que la "voix" divine, avec ses splendeurs et ses effets indescriptibles, est "la plus suave des mélodies dont disposent les habitants du paradis et le plus beau chant qu'ils entendent" (Ikhwân:193), comme l'ont entendue Moïse et le Prophète lors de son Ascension. C'est aussi la réponse d'Adam et de ses descendants, et la reconnaissance de sa relation privilégiée avec la divinité, qui les plongent dans un état d'extase dont la réponse est l'expression. Beaucoup d'hymnes soufis modulent cette réponse

exaltante :“Oui, mon Ame, oui mon Seigneur, oui mon Aimé”... (*Bale jânam, bale miram bale dust*)³.

MYTHE DU PREMIER *SAMA'*

-Le *samâ'* apparut pour la première fois le jour où l'esprit d'Adam ne voulait pas entrer dans son corps. Très-Haut ordonna aux anges [ou à Gabriel assisté des autres anges] qui étaient rassemblés autour de Son Trône de se rendre tous au chevet d'Adam et d'y chanter en disant : “Entre dans le corps !” Ils arrivèrent tous, et les louanges de Dieu firent apparaître en eux un état mystique- Ils tournaient ainsi, et personne n'a su comment, sur l'ordre de Dieu Très Haut, l'esprit d'Adam est entré dans son corps.” (*Sifat al-jam'iat*, Labid ibn Khâjegî Tabrîzî, in Molé, 1963:215-6).

Certaines versions ajoutent un dernier motif non négligeable : “La voix de l'ange s'étant tue, l'âme chercha à quitter le corps, mais Adam se mit à chanter à travers l'âme et celle-ci extasiée se fixa définitivement dans le corps” (cit. Jargy : 11)⁴

Ces deux Mythes présentent des analogies évidentes; on y retrouve d'abord la relation *musiquant/musiqué-extatique*, puis celle de *dominant/dominé*:

Alast : Dieu prend possession d'Adam.

Dualité Dieu/Adam (relation de dominant à dominé)

Premier *samâ'* : Adam prend possession de son corps.

Dualité âme/corps (relation de dominant à dominé).

Dans les deux cas, l'audition place le sujet dans un état de soumission : écouter, c'est obéir (en latin *ob-audire*). De fait, l'*islam* ("soumission") est un message qu'il appartient à l'homme d'entendre par l'ouïe et l'entendement, d'où découle naturellement la soumission.

Les relations entre ces deux Mythes sont en fait plus complexes et les analogies ne manquent pas. Les phases du Mythe du *Alast* sont les suivantes :

- 1 Dieu musiquant, donne l'extase de l'audition
- 2 Dieu prend possession de l'âme musiquée et ravie
- 3 Engagement spirituel : l'âme est liée à Dieu pour l'éternité

Celles du *samâ'* primordial sont :

- 1 Gabriel (anges) musiquant, donne l'extase de l'audition
- 2 L'âme d'Adam, musiquée et ravie, prend possession du corps
- 3 Engagement matériel : l'âme et le corps restent liés jusqu'à la mort

Telle est l'apparence des faits. Au niveau plus subtil de la stratégie, ces Mythes recèlent une autre analogie : celle du *passage de la négation à l'affirmation au moyen d'une ruse*. La question est une pseudo-question qui contient déjà la réponse : Dans le

Alast, le “si” de Adam (et donc sa soumission) est obtenu seulement par la formulation négative de la question posée : “ne suis-je pas”?

"Ne suis-je pas" ?/"Si" = Négation-question (extase “musicale”) /affirmation réponse : NON?/SI, soit - A /+A.

Dans le *samâ'*, le “oui” n'est obtenu que par ruse, si l'on peut dire, contre la volonté d'Adam qui refuse d'entrer dans le corps :

sujet spirituel activé / corps passif
refus /(extase musicale)/acceptance, soit NON/OUI, soit : -A (extase) + A

Le fait que dans le *Alast*, c'est Adam qui est possédé, alors que dans le Premier *samâ'* c'est lui qui possède, est secondaire puisqu'en fait la possession de son corps n'est qu'illusoire : comme on sait, il n'en sera jamais le maître et n'en tirera que des ennuis. De plus, il s'est fait d'une certaine manière “posséder” (il y a bien eu extase de possession), ou duper par les anges.

Deux autres points importants expriment l'ambivalence latente de chacun de ces Mythes :

-le “ne suis-je pas”...? préfigure l'éventualité d'une négation de la part d'Adam ou de certains fils d'Adam, les “dénégateurs” (*munkir*);

- dans le *Samâ'* primordial, le refus de l'âme de pénétrer dans le corps ne tient pas seulement à une incompatibilité de nature ; elle figure peut-être un pressentiment funeste : la chute de l'âme dans la matière, l'aliénation dans le corps et la subversion qui pourraient s'en suivre, entraînant l'homme dans les abîmes de la dénégation. Cette situation obéit certes à un plan divin, mais se retournera contre le pauvre Adam qui n'en est pas conscient. L'homme est bien une créature “téméraire” qui a accepté “le dépôt divin “ (Cor. XXXIII, 72) de la connaissance au risque de sa propre perte. En effet, contredisant (provisoirement) ou différant le processus métaphysique universel du retour à l'Origine, survient l'épisode de la chute et de l'exclusion du paradis. Il est remarquable que dans la gnose islamique, la chute n'est pas entièrement imputée à Adam. L'homme est déculpabilisé car là encore, Dieu lui-même l'a un peu trompé. Il est vrai qu'une fois de plus Il a utilisé un intermédiaire : Satan, le tentateur. Cette figure sinistre est, soulignons-le, souvent assimilée aux puissances inférieures du corps lui-même : en kurde “satan”, *sheytân* est défini comme *shey-e tan*, la “chose du corps”, même si Satan possède lui aussi une existence propre attestée par l'histoire de sa révolte et de son exclusion. Ainsi les deux Mythes, plus le troisième épisode du paradis perdu, décrivent comment l'homme passe d'un état à un autre par une suite de tromperies dont il est la victime : de la part de Dieu en Personne, de la part de Gabriel et des anges, de la part de Satan et, en définitive, de la part de lui-même. A chaque fois la ruse est plus grossière.

La comparaison entre ces deux Mythes fait encore apparaître un point de divergence. Malgré les sous-entendus du *Alast*, la réponse d'Adam le place en son centre absolu, face à Dieu, dialoguant avec Lui. (Comme le Prophète lors de son Ascension.) Ainsi se noue le Covenant. A l'inverse de ce Mythe, le Premier *samá'* catapulte Adam dans le monde matériel, qui est celui de la périphérie. A partir de là, le fossé se creuse de plus en plus. En se poursuivant de la même manière, les hypostases de la chute nous amènent à la musique du monde sublunaire qui, elle aussi, est marquée d'une ambiguïté fondamentale : voie de libération (par l'extase) ou voie de perdition.

Dans les deux premiers Mythes, la ruse divine, puis angélique, était la musique. Il existe une variante persane du "péché originel" dans laquelle le diable à son tour utilise ce moyen pour consommer la chute d'Adam : Satan prend la forme d'un serpent à sonnette dont la queue émet un son fascinant. Adam et Eve, subjugués, désobéissent et mangent le fruit (le blé) défendu (Ackermann, 1936 : 2805).

Qu'est ce que ce système de Mythes nous dit d'autre sur la musique ? Que l'audition engendre un *changement d'état* : du *non(?)* au *oui*, du refus à l'acceptance (définition d'un statut), par le biais de l'extase ou de la fascination (changement d'état intérieur). Ce changement s'assortit dans chacun des cas d'implications différentes. Dans le *Alast*, l'extase mène à la connaissance mystique (ou "re-connaissance"); dans le Premier *samá'*, elle mène à l'oubli et à la prison du corps. Ainsi est exprimé le double effet de la musique : elle peut élever ou abaisser, conduire vers Dieu ou vers le monde. Elle n'agit pas par elle-même, c'est l'homme qui écoute, c'est l'homme qui décide.

Si le récit du *Samâ'* primordial, en dépit des apparences, peut être interprété comme une chute, c'est à la lumière de nombreuses anecdotes et de commentaires soufis où l'audition mystique (*samá'*) suscite *a contrario* l'envol définitif de l'âme hors de la cage du corps, compris comme une libération. Ainsi ce Mythe présente-t-il l'image inversée de ce qui peut ou doit arriver au cours du *samá'* : la musique fait entrer l'âme dans le corps, mais la fait aussi sortir du corps. La sortie du corps est représentée symboliquement dans les *samá'* par le rejet du manteau (par exemple dans le rite mevlevi), ou exprimée, dans les cas d'extase réelle, par le déchirement des habits (cf. During, 1988:122 s.).

Une autre inversion du sens de ce Mythe se trouve dans les cas de possession animiste. On sait que ces rites subsistent un peu partout dans le monde musulman, en particulier au contact de l'Afrique noire. Tout comme l'esprit d'Adam est ravi par la musique et prend possession du corps d'une manière définitive, certains esprits sont attirés par la musique et prennent possession d'une personne, nouant une sorte d'alliance définitive⁶. Dans les deux cas, sur lesquels nous reviendrons, il s'agit d'une manière de déchéance.

Ainsi le Mythe du *Samâ'* primordial dit encore autre chose que ce que les soufis lui font dire. Il n'est pas une simple légitimation du *samâ'*, mais suggère aussi l'ambivalence de la fonction musicale (mise en pleine lumière par la séduction du serpent musicien), ambivalence que l'on retrouve à tous les niveaux et dans tous les discours sur la musique. On connaît par Boèce l'histoire de Pythagore et du jeune homme qu'un air avait rendu fou furieux : une mélodie dans un autre mode suffit à le calmer. Des histoires de ce type abondent dans les ouvrages musicaux arabes (Shiloah, 1972:46). Mais l'équivocité de la musique (ou plutôt de l'audition musicale) est encore plus frappante dans l'anecdote où l'on présente à Junayd, un homme qui perdit connaissance à l'audition d'un verset du Coran : le sheykh fait simplement réciter le *même* verset, et l'homme retrouve ses esprits.

Souvent les effets de la musique sont rangés en deux catégories : nostalgie et joie. Ces catégories sont jugées sommaires par al-Kâtib (:120) qui remarque que le même son (par exemple un chant d'oiseau) peut susciter la joie aussi bien que l'affliction. La musique ne remplit donc pas seulement des fonctions opposées : l'équivocité se glisse de surcroît dans chacune d'elles.

Cette équivocité n'est pas seulement traduite en terme de mythes et de paraboles. Fârâbî l'exprime d'une manière très fine et en donne en quelque sorte la clef, ouvrant une théorie générale de la représentation. Il définit d'abord la "musique parfaite" comme conjuguant l'agrément des sens, la stimulation de l'imaginaire, et surtout l'expression des sentiments et passions. "Certains sons musicaux sont la conséquence d'une passion, d'un état d'âme". Ils sont "la fin, la perfection de cette passion" ("la conséquence d'une chose étant à la fois sa fin et sa perfection"). Or si les sons sont "la fin, la dernière forme de la passion [...] ils auront la propriété de dissiper cette passion ou de l'apaiser." "L'homme ou l'animal a-t-il reconnu que [...] sa passion n'a pas atteint son but, il se satisfera en émettant des sons; il aura *l'illusion* de voir sa passion atteindre son but. Cette passion disparaîtra d'elle-même"... Les sons musicaux sont donc à la fois l'indice, le signe de l'existence de la passion, "l'illusion de cette passion" ou sa "*substitution*", et enfin son achèvement, son apaisement, son remède (: I, 44-5).

II LA SUBVERSION MYSTIQUE

Positions des soufis et des oulémas

Compte tenu de la duplicité de l'effet de la musique, bien que la plupart des mystiques et des soufis aient été d'ardents défenseurs de cet art, leur position n'est pas simplement l'inverse de celle des sévères docteurs de la loi. Simplement, ils étaient conscients du double tranchant de la musique :

... "pour quiconque saisit l'allusion, l'allusion contenue dans le *samâ'* est licite; mais sinon on attire sur soi le trouble (*fitna*) et les catastrophes". (Qushayrî : 602).

“Quiconque trouve au fond de lui la lumière de la vérité, qu'il s'adonne [au *samâ'*], autrement, qu'il l'abandonne, se conformant ainsi à l'interdiction de la Loi” (al-Qâdirî : 45).

A plus forte raison, la plupart considèrent que la musique doit être réservée aux initiés et est préjudiciable au *vulgum pecus*. Seule leur tolérance de principe les retient de s'étendre sur cet aspect de l'écoute musicale. (Pourtant, avec le temps, les positions des soufis s'adoucissent également : ils reconnaissent la légitimité de la fonction esthétique de la musique, point sur lequel se retrouvent la majorité des docteurs.) En effet, la plupart des soufis et des mystiques exprimaient avec les religieux leur désapprobation concernant une certaine manière de faire et d'écouter la musique, en particulier lorsqu'elle était entachée de concupiscence, associée à la débauche, aux beuveries, ou encore aux rites de mortification, à la possession et au paganisme. Ils rangeaient les auditeurs en deux catégories : les “mondains” (*lâhî*) et les “spirituels” (*ilâhî*), ou plus fréquemment en trois : le commun (*'annwâm*), l'élite (*khawwâss*) et les élus (*khâss al-khâss*), soit ceux qui écoutent avec leurs sens, avec leur coeur, avec leur âme (Purjavâdi : 19; During, 1988 : 66-71). Dans l'audition (*samâ'*) par l'ego (*nafs*), la force de l'auditeur vient du monde sensible; dans l'audition par le coeur, elle vient du monde occulte (*ghayb*) et dans le *samâ'* de l'âme, elle vient du monde angélique (*malakût*) (Hussaini : 157). Si les soufis se souciaient peu de condamner leurs semblables, ils étaient préoccupés de se démarquer du commun, afin de se défendre des attaques des puritains qui, eux, ne s'embarraient guère de nuances. Et par-dessus tout, ils semblent avoir voulu se démarquer des pseudo-soufis, amateurs de concerts et organiseurs des *samâ'* “sauvages” (cf. Pouzet, 1983), qui, à certaines époques, ternissaient leur image. Pour la forme, ils considéraient donc que la musique était nuisible aux premiers types d'auditeurs, car elle attisait les passions inférieures; pour les seconds elle était licite, élevait l'esprit et induisait l'extase; pour les troisièmes elle était louable et parfois même déclarée obligatoire, car elle était une source de dévoilements, de charismes et de découvertes spirituelles. Les positions des soufis varièrent à ce propos selon leur tendance (contemplative ou exaltée) et selon les époques. Dans l'ensemble, l'écoute esthétique ou artistique était légitimée, ainsi que les musiques populaires de réjouissance. Par contre, le *samâ'* était en principe réservé à l'élite spirituelle et aux élus.

Le *samâ'* a suscité un abondant discours, très riche en paraboles, en symboles et en représentations, mais pour comprendre certains de ces aspects, et pour éclairer la polémique concernant la licéité de la musique, il convient d'abord de la situer dans son cadre culturel et social spécifique, et de définir l'imagerie qui lui est associée.

Musique, vin et volupté

Les peuples du monde arabe et du Moyen-Orient avaient toujours associé la musique au plaisir, et le plaisir à l'ivresse. Le plaisir musical intense (*tarab*), l'ivresse et la sexualité entraînent des états comparables : sortie hors de soi-même, abdication de la raison, euphorie. Leurs affinités nombreuses se conjuguent dans les faits, dans

l'imaginaire, ou dans le subconscient. Pour la masse, la musique connote la légèreté, le plaisir, le libertinage. Le vin et la musique étaient tellement liés qu'on ne concevait pas l'un sans l'autre. Il en était déjà ainsi dans l'antiquité persane (*Mujmal al-tawârikh*, cit. Bailey : 514). De nombreux auteurs musulmans insistent de même sur la nécessité et de boire en écoutant la musique et sur les bons usages de cette pratique; pour eux “une chanson sans vin est comme un arbre sans fruit ou un orage sans pluie” (cf. Shiloah, 1979 : 299). Un classique comme le *Qâbus-nâme* (:197), dans son chapitre consacré aux musiciens (*khoniâgar*), prescrit à ces derniers le comportement à tenir lorsque tous les auditeurs sont ivres. Cette association découle d'une affinité de nature. Comme le souligne Ibn Taymiyya (m.1328), la musique

...est en effet pour l'esprit comme le vin pour l'organisme. [...] chez ceux qui s'y livrent [...] en advient un plaisir plus grand que celui qui advient à quelqu'un qui boit du vin. Cela les écarte du Rappel de Dieu, je veux dire de la prière, plus gravement que ne le fait le vin. Cela suscite entre eux “l'hostilité et la haine” plus gravement que ne le fait le vin: (*Kitâb as-samâ' wa raqs*, trad. Jean Michot, s.p.).

Les effets de la musique et du vin sont similaires, même dans leurs contradictions (gaité et peine), mais surtout l'excitation qu'ils provoquent débloque la libido et attise la concupiscence. Ghazâlî cite ces propos de Yazid III qui reflètent le contexte dans lequel s'inscrivaient les pratiques musicales du temps :

Méfie-toi de la musique car elle [...] augmente la concupiscence et ruine la vertu. Vraiment elle prend la place du vin et procure ce que procure l'ivresse. Et si tu ne peux t'empêcher de t'occuper de musique, tiens-la en dehors du chemin des femmes, car chanter incite à la fornication (*Ihyâ* : 248-9).

Pour le censeur Ibn al-Jawzî, “entre musique et fornication, il y a un rapport étroit” (cit. Molé:163), qui est évoqué par le *hadîth* : “la musique est la magie de la fornication”. Même les défenseurs de la musique en ont relevé les connotations sexuelles (cf. Bürgel, 1988 : 90s.). Effectivement, les tavernes, avec leurs danseuses et leurs jeunes échansons, étaient un fait culturel propre à tout l'Orient ancien. Dès avant l'islam, la vie musicale était centrée autour du personnage de la *qaina*, chanteuse et musicienne (parfois de très haut niveau), esclave ou affranchie, attachée au service d'un notable ou d'un chef, ou se produisant dans un établissement spécialisé. La fréquentation de ces lieux de perdition fut déjà condamnée par les chrétiens d'Orient, les Juifs et les zoroastriens⁷. De surcroît, sous les Ommeyyades (VIIIème siècle), certains grands musiciens comme Fand, Tuways ou son élève Dallâl affichaient des moeurs débauchées, s'habillaient et se paraient comme les femmes, justifiant la réprobation des croyants. Bien entendu, beaucoup de *qaina* n'étaient pas des courtisanes, du moins à l'âge d'or de la musique Arabe. Néanmoins, pour la majorité des amateurs, le summum du ravissement esthétique et du trouble émotionnel (*tarab*) est atteint dans l'écoute d'une voix (ou de plusieurs voix) de

femme(s) alliée à la contemplation de la grâce féminine. Comme le confesse un notable de cette époque après avoir entendu la fameuse Jamila et son chœur de femmes : “Je ne croyais pas que l'art pût aller jusque là. C'est vraiment une séduction qui ravit le cœur et trouble les sens. Voilà pourquoi certaines personnes condamnent la musique” (*K. al-Aghânî*, cit. Rouanet : 2690). Et si la séduction est bien la ruse ultime de la femme sur l'homme, c'est aussi l'attribut de diable.

Diabolus in musica

De surcroît, les pratiques musicales connotaient les temps de la barbarie préislamique et du paganisme. Plusieurs indices le montrent, notamment l'idée (non fondée) que les concerts mystiques des soufis étaient des coutumes propres aux musulmans non-arabes, donc des résurgences païennes, ou encore l'évocation coranique des danses païennes devant les idoles, avec sifflements et battements de mains (VIII, 35). En définitive, la trilogie femme-vin-musique, qui suscitait l'éveil des pulsions sexuelles, l'obscurcissement de la raison, la délectation et l'agitation, fut perçue, plus encore qu'un péché, comme la manifestation des démons.

Pour justifier l'essence démoniaque de la musique, on avança ces paroles du Prophète : “Satan fut le premier qui se lamanta et chanta”, ou “nul n'élève la voix sans que Dieu lui envoie deux diables”... Ou encore, “je vous interdis seulement deux sons stupides et pernicious : la musique de vain amusement avec ses flûtes du diable et les sons de désespoir où l'on se griffe la face, se déchire les habits et pousse des gémissements diaboliques” (cit. Robson, 1938). Le diable, Iblis, est couramment associé à la musique dans l'imagerie pieuse : “sa boisson est le vin, sa distraction la musique, la danse, la poésie” (cit. Shiloah, 1972 : 195). Dans un contexte plus concret, celui des séances musicales des soufis, Ibn Taymiyya invoque encore l'intervention des démons :

Il leur advient en effet des états démoniaques durant lesquels les démons descendent sur eux et parlent avec leurs langues, de même qu'un djinn parle avec celle d'un épileptique.
[...] Leurs *samâ'* constituent des actes d'adoration innovés et relevant de l'associationnisme, démoniaques et philosophiques, qui attirent les démons (*R. fî's-samâ'*, traduction J. Michot)

Effectivement, ces phénomènes, qu'il interprète comme de la sorcellerie, relèvent de rites de transe fortement teintés de paganisme et assez éloignés des concerts mystiques et surtout des concerts profanes. L'auteur n'établit pas de distinction entre ces catégories, et utilise l'argument satanique pour menacer d'anathème les mystiques aussi bien que les mélomanes. C'est qu'en effet l'analogie est tentante entre la possession par un esprit et la possession divine (on parle de *hadra*, de “présence” sacrée). Les signes apparents en sont assez voisins, surtout pour un profane. Il suffit de comparer le schéma du *Alast* à celui de la possession :

Extase d'Adam - l'âme entre dans le corps, en prend possession et reste associée définitivement.

Ivresse du djinn - il prend possession du sujet. Une association (ou compromis) s'établit.

Bien que les soufis insistent sur la différence fondamentale entre transe de possession et extase mystique, pour le non-initié, la différence n'est pas claire⁸.

Circonstances atténuantes

Les traditions islamiques reproduisent la duplicité ou l'équivocité fondamentale des images-archétypes. Parfois c'est un mythe qui en contredit un autre, parfois c'est le même mythe qui est interprété de deux manières opposées. Il est possible que les uns avancèrent des mythes pour justifier leur attitude tandis que les autres ripostèrent par des contre-mythes. Mais à ce jeu, les soufis préférèrent le plus souvent subvertir et détourner les mythes et les images. Fins psychologues, ils savaient que ces images étaient profondément ancrées dans les âmes comme la représentation même du désir : les plaisirs défendus n'étaient-ils pas déjà l'objet des espérances paradisiaques de la masse des croyants ? Anges féminins (*huri*), vin et musique céleste, devenaient licites dans l'autre monde. Ainsi, les dévots avaient-ils déjà opéré une grossière subversion destinée au vulgaire. Mais le paradis, selon les soufis, n'est qu'une étape élémentaire, et la séparation entre les plans terrestre et céleste est trop radicale, trop ascétique. Ils entreprirent donc la sublimation de ces images, et par cette patiente alchimie, réussirent à élever les esprits. Leur influence fut particulièrement marquante dans le monde iranien ainsi qu'en Turquie et Asie Centrale⁹.

Rappelons d'abord que malgré tout un bon nombre d'exceptions et d'accommodements venaient tempérer la condamnation des pratiques musicales et des coutumes qui y étaient liées. Les chanteuses étaient souvent tolérées pour l'usage privé, et pour les bigots les plus stricts, les chants religieux, souvent très mélodieux et raffinés, ne portaient pas le nom de musique (*ghinâ*) et n'entraient pas dans la catégorie incriminée. De plus, l'illicéité du vin et de la musique était levée en cas d'utilisation médicinale : le vin (cuit) et la musique peuvent apaiser, endormir (l'effet des berceuses étant cité par beaucoup d'auteurs), ou même guérir. Ainsi la musicothérapie était pratiquée dans les hôpitaux ottomans et les soufis utilisaient la musique pour combattre la dépression et la fatigue. L'argument de la musique comme remède est repris avec finesse par Mowlânâ Rûmî, pour justifier sa passion pour le *samâ'*, le concert et la danse mystique :

En cas de nécessité et de faim pouvant entraîner la mort, il est permis à l'homme de manger des choses mortes et des objets immondes ; [...]. Maintenant, pour les hommes de Dieu, il y a des circonstances et des nécessités qui peuvent être comparées à la faim et la soif, et qu'on ne peut traiter que par les concerts spirituels, la danse, l'extase mutuelle, les mélodies et les chansons; sinon, par l'excès de terreur causé par les apparitions et les lumières de la splendeur divine, le corps béni des saints fondrait et serait réduit à rien, comme de la glace au soleil de juillet (Aflâkî : II,74).

Bien d'autres circonstances relevant d'une casuistique subtile (mais toujours logique) élargissait le champ de tolérance, en même temps qu'étaient définie l'attitude requise par l'auditeur. "On m'a dit que [le sheykh] Qâsim aimait le son de la flûte alors que l'écoute des instruments n'est pas licite. J'ai répondu : ce que tu dis est vrai, mais l'écoute de Qâsim n'est ni la tienne ni la mienne" (al-Qâdirî : 41).

Le point remarquable est que les soufis, en particulier en Perse et en Orient, reprisent à leur compte toute l'imagerie de la musique profane avec vin, taverne et échanson, défiant les dogmes et ses représentants. Ils auraient sans doute pu forger ou adopter des images moins équivoques, mais ils choisirent le vin comme symbole de l'extase mystique, servi par l'"échanson" (*sâqi*) et bu en compagnie de l'"idole" (*sanam, bot*) dans la "taverne" des "mages", le gardien des secrets ésotériques. Brisant l'imagerie austère de la religion formelle, laissant en arrière le soufi conventionnel et sa robe de bure qui le drape d'une dignité illusoire, le soufi persan assume désormais l'imagerie blâmable (*malâmati*) du "libertin" (*rend*), du "débauché" ou de l'amant transi (*âshiq*). Toutes les nuits il s'enivre de *samâ'* et des visions extatiques; perdu pour la société, il vit (en esprit) comme une épave au milieu des "ruines" (*kharâbât*), car ce bas-monde n'est que ruine à ses yeux. Il subit aussi tous les tourments de la passion amoureuse : après les affres de la séparation, de l'attente, et de l'annihilation, après toutes les épreuves préparées par les "coquetteries" et les "caprices" divins (*nâz*), le soufi, gratifié d'une nouvelle existence (*baqâ*), rejoint l'Aimé en une union nuptiale.

Les étapes d'une alchimie de la perception

Dans cette trilogie sublimée du vin, de l'amour et de la musique, seule la musique n'est pas une métaphore et conserve toute sa réalité concrète, sans même qu'il soit besoin de modifier ses formes. Il n'y a pas de genre qu'on puisse qualifier de "musique soufie"¹⁰; toute musique peut être sacrée pour celui qui sait entendre; par sa nature elle se situe, on l'a vu, dans un entre-deux, entre le monde sensible et le monde intelligible. C'est elle qui est le véhicule émotionnel de la métaphore poétique ; il faut que le vin et la femme soient *chantés* pour accéder à un certain niveau de réalité, il ne suffit pas seulement de les *mentionner*. Ce niveau de réalité passe par plusieurs stades de purification.

Une étape de la sublimation apparaît dans la mise en forme poétique, encore ambiguë, mais déjà détachée de la trivialité du vin et de l'échanson matériels. Ici, le désir a encore besoin de se nourrir d'images verbales et de sons. Certains soufis se sont adonnés à la contemplation platonique pour accéder à la Beauté supérieure dont un visage innocent est le reflet terrestre. Défiant les bons usages, ils invitaient un bel adolescent à la place d'honneur de leurs *samâ'*¹¹ ; ou encore ils s'éprenaient d'une jeune fille et dévoilaient leurs sentiments, laissant éclater le scandale comme Ruzbehân de Shirâz, ou Ibn 'Arabi tombé dans les rêts de l'amour -de surcroît à La Mekke. Mais très vite, par l'alchimie spirituelle dont ils avaient la clef, leur passion

rayonnait d'une splendeur immaculée, comme une propédeutique ou une métaphore de l'amour divin, et par l'effet de leur *baraka*, l'être même qu'ils semblaient avoir adulé un instant se trouvait transfiguré et comblé de grâces.

Les soufis étaient bien conscients des rapports étroits qui unissaient le plaisir de l'amour et ceux de la musique. Ainsi, lorsque Ghazâlî, dans son *Kimiyâ*, discute de l'extase pour défendre le *samâ'*, il emploie naturellement l'analogie de l'amour charnel : les aigris qui méprisent l'extase sont ceux qui sont impuissants à y accéder, et l'on ne peut davantage les convaincre que l'on ne saurait expliquer les plaisirs de l'amour à un enfant ou un impuissant. Cependant, la vision des mystiques va bien au-delà des vues bornées des bigots. Pour eux, l'analogie ne tient pas tant aux rapports entre le plaisir des sens et l'extase, qu'à une affinité profonde entre les sentiments amoureux et la passion spirituelle. Ici encore, la musique est une porte qui s'ouvre sur deux jardins. Ainsi parle Gisuderâz, un fameux saint indien du XIV^{ème} siècle, qui avait élevé le *samâ'* au rang de voie de réalisation :

Le *samâ'*, est une sorte de jeu amoureux (*'eshq bâzî*) ; si vous avez aimé quelqu'un et qu'ont eu cours entre vous différentes sortes de rapports, alors le *samâ'* vous concerne [...] car seul entre dans le jardin celui qui aspire à contempler les beautés de la nature et à saisir son parfum” (cit. Hussaini : 116).

L'amour, selon les soufis, est de deux sortes : humain et divin. Mais par une inversion significative des polarités, ils ont qualifié l'amour humain de “métaphorique” (ou “symbolique”, *majâzî*) et l'amour mystique de “réel” (ou “vrai”, *haqîqî*). Le lien entre les deux est évident : si leur objet et leur registre sont différents, il s'agit toujours de variations sur le mode de la séparation et de l'union, sur la peine et la joie, avec toutes les nuances émotionnelles qui en résultent. Dans l'ensemble, ces passions sont totalement ambivalentes et paradoxales, apportant simultanément le plaisir et la douleur, la joie et la peine. A ce jeu la raison défaille. La musique, quant à elle, recèle un paradoxe semblable : elle suscite tantôt la joie, tantôt la nostalgie et la peine, et de surcroît, cette peine même est saisie dans une totale positivité. Enfin -et ce point là transcende les analogies avec l'amour “métaphorique”- les émotions esthétiques et les états mystiques ne dépendent pas de “causes sensibles”, mais sont *sans objet*. Ce n'est que par un élan surérogatoire de la pensée, par une herméneutique, un “re-sourcement” (*ta'wîl*), une oblation, qu'ils prennent forme et nom. Cette forme est là encore, par analogie, éminemment anthropomorphique, n'en déplaît aux théologiens : le Jouvenceau, éternel, la Théophanie, l'Imâm, l'Ange. Ce sont vers ces icônes archétypes, ces idoles, que s'élèvent les regards éperdus des mystiques.

"Je veux un coeur qui reconnaisse le Roi, dans chacun de ses vêtements “(Mowlânâ Rûmî)

Une autre étape est celle où la métaphore de l'être aimé perd toute substance propre et s'avère n'avoir été qu'un simple code. On sait par des sheykhs comme Lâhîjî et 'Erâqî que dans la poésie mystique les attributs féminins correspondent chacun à un concept précis : les boucles sont l'expression de l'irradiation divine, le grain de beauté est le signe de l'origine et de la fin dernière, etc.¹². Et puisque le persan ne comporte pas de genre masculin ou féminin, les vers galants ne définissent jamais l'objet du désir. Finalement, cet objet, c'est l'Autre absolu dans ses attributs de beauté. L'objet de l'amour n'est autre que l'Amour lui-même. Ainsi, lorsque Majnûn parvient enfin à s'approcher de Leyli après un quête qui l'a rendu fou, le voile se déchire pour lui et "seul subsiste à l'horizon du monde l'amour sans figure dans lequel [il] s'enfonce désormais" (Fouchécour, 1989 : 86). Il s'exclame :

... "aujourd'hui ton amour a allumé en moi un feu qui incendie tout l'univers. Il a enlevé de mes yeux la suie de la forme. Je ne serai plus jamais en quête de la forme" (Nezâmi, *Leyli o Majnûn*).

De même, à la dernière étape de l'audition spirituelle,

l'âme soustrait le plaisir [du *samâ'*] au pouvoir de l'oreille : "Tu n'es pas digne, lui dit-elle d'écouter cela". L'âme destitue l'oreille de sa fonction auditive et elle écoute directement elle-même. C'est alors dans l'autre monde qu'elle écoute, car la perception auditive de l'autre monde, ce n'est plus l'affaire de l'oreille" (Sohravardî, Corbin, 1976 : 404-5).

Si la musique est encore présente, ce n'est plus sa forme (*zâbir, surat*) qui est perçue, c'est son essence (*bâtin*), ce ne sont plus les sens physiques qui perçoivent, ce sont les sens intérieurs (*hiss-i bâtinî*).

"Dans notre *samâ'*, nous ne sommes pas conscients de la flûte et du tambourin

"Dans le *samâ'*, les soufis écoutent un autre son qui vient du Trône divin. Tu écoutes la forme du *samâ'*, mais ils ont une autre oreille". (Rûmî, *Divân*)

[...] Tu as besoin de l'oreille du coeur pas celle du corps" (Rûmî, *Mathnavî*).

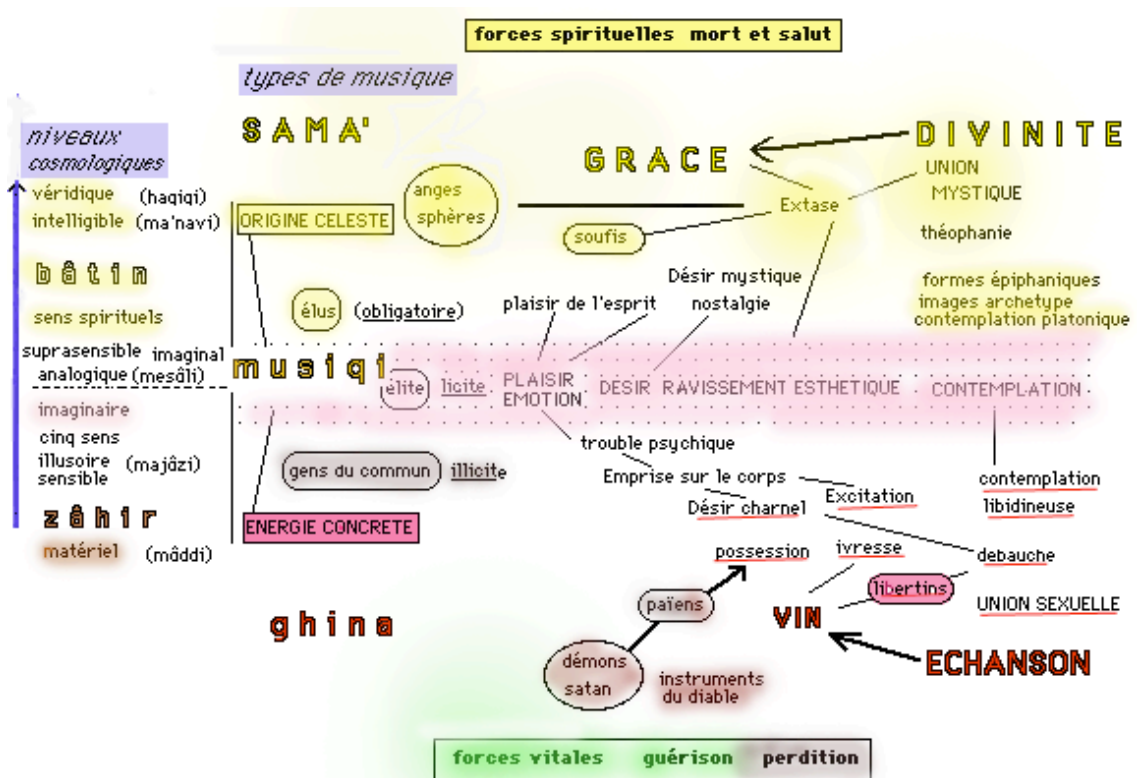
Mourir de plaisir

"Il faut écouter ces paroles par le coeur et l'âme; il ne faut pas les écouter avec son soi d'eau et de terre" ('Attâr). Tel est le sens du grincement des portes du paradis : la forme est la même mais chacun l'entend d'une autre oreille : - celui qui est prisonnier de son soi et de matérialité ne le perçoit pas et élabore son propre enfer; - à l'opposé se situe l'ascète morose qui s'est rendu illicite tous les bienfaits terrestres, dans l'espoir d'en obtenir l'exacte contrepartie dans l'autre monde. Mais lui aussi ferme de sa propre main la porte du paradis, car il est incapable de décrypter le langage métaphorique de l'art et de percevoir dans les formes de ce monde l'épiphanie de la Beauté céleste. Ces deux types d'auditeurs sont exclus du *samâ'* des mystiques (Ghazâlî). Pour eux la musique est blâmable. Elle n'est licite que pour les esthètes qui pratiquent l'exégèse mystique (*ta'wîl*), pour ceux qui, par leurs facultés

imaginables, reconduisent à la source les images et les sons sensibles. C'est pour eux que la porte s'ouvre.

Et ils arrivent, lors du *samâ'*, que les plus forts d'entre eux en franchissent le seuil et ne reviennent plus :

L'oiseau qui est l'âme fait des efforts et soulève sur place la cage du corps. Si l'oiseau est doué d'une grande vigueur, il brise la cage et s'envole [...]. Lorsque les "vrais hommes" s'effondrent au milieu du cercle [du *samâ'*], ils ne se relèvent plus (Sohravardî, *ibid.* :404).



COMMENTAIRE DU TABLEAU

Le concept de musique se traduit de trois manières différentes selon le contexte : *ghinâ* est la forme sensuelle, *samâ'* est la forme spirituelle correspondant au concert mystique, *musîqî* est la musique en tant que science et art. Ces termes correspondent à trois plans distincts dont deux opposés et un neutre. Dans les plans opposés se retrouvent les mêmes figures, les mêmes relations, mais avec des polarités différentes. Au niveau neutre se déploie l'approche intellectuelle et esthétique, ainsi que la théorie musicale. Cependant, en ce qui concerne l'écoute et la pratique musicales, ce niveau n'a guère d'épaisseur dans la culture islamique : il est soit considéré comme un degré élémentaire du domaine spirituel soit comme le premier pas de la descente vers la matérialité. Dans les faits, la survie et l'indépendance de la musique comme art et science profanes, sont toujours plus ou moins compromises par le littéralisme religieux ou la sublimation mystique. En dehors du mécénat et de la protection princière, la musique d'art doit, soit se dépouiller de ses agréments pour rejoindre le domaine rituel, soit trouver une légitimité dans la pensée soufie et dans les milieux discrets des lettrés et dilettantes protégés par des mécènes.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Ackerman, Ph.** The character of persian music, in A.U. Pope, *A Survey of Persian Art*, London, 1936 (:2805-2817).
- Aflâkî, Shamsoddin Ahmad**, *Manâqeb al-'Arefîn*. (*Les saints des derviches tourneurs* (trad. Cl. Huart), Paris, 1918-22) .
- Anonyme**, *Behjat al-rûb* (apocryphe de Safioddin) éd. Rabino de Borgomale, Téhéran 1346/1967
- 'Attâr, Farîduddîn**, *Tadhkirat al-Awliyâ'*, éd. R.A. Nicholson, 2 vol., London-Leiden, reprint, 1959. Téhéran 1353
- Avicenne (Ibn Sinâ)**, *Le Livre des Théorèmes et des Avertissements* (K. al-Ishârât), éd. et trad. J. Forget, Leyde, 1892.
- Bailey, H.W.** xx *Iranica II, J.R.A.S.* , 1934.
- Browne, E. G.** *A Literary History of Persia*. 4 vol. Cambridge, 1902 (Reprint 1920, 1964).
- Bürgel, J-Chr.** , *The Feather of the Simurgh, The "Licit Magic" of the Arts in Medieval Islam*, New York, 1988 .
- Corbin, H.** , *L'Archange Empourpré*, Paris. 1976 (Trad. et comm. de Sohrevardî; cf. *Majmu'e Asâr-e Fârsî*).
- Cuypers, M.** Eléments d'une théorie philosophique pour la sociolinguistique à partir d'une analyse du langage et de ses rapports avec la religion en Islam, *Revue Thomiste*, LXXX/3, 1980 (:387-425).
- Tawhîd et structures spatiales dans la culture islamique *Luqmân*, V, 2, 1989 (:32-59).
- During, J.**, a. What is Sufi Music ? *The Legacy of Persian Medieval Sufism*, London (: 277-287).
-b.L'oreille islamique. Dix années capitales de la vie musicale en Iran :1980-1990, *Asian Music*, XXIII/2 (:135-164)
-*Musique et Mystique dans les Traditions de l'Iran*, Paris, IFRI- Peeters, 1989.
-*Musique et Extase. L'audition Spirituelle dans la Tradition Soufie*, Paris, Albin Michel, 1988.
- Erlanger, R. d'**, *La Musique Arabe*, Paris, 1930
- Fârâbî**, cf. D'Erlanger
- Farmer, H. G.** An outline history of music and musical theory, in A.U. Pope, *A Survey of Persian Art*, (:2783-2804), London, 1936 .
- Fouchécour, Ch.-H. de**, L'amour en Orient, *Luqmân*, V, 2, 1989 (:77-86).
- Ghazâlî, A.-H.**, *Kîmiyâ-e Sa'âdat*, éd. Khedivjem, Téhéran, 1354/1975.
- *Ihyâ 'ulûm al-dîn*, cité dans la traduction de D. Mac Donald, Emotional Religion in Islam as affected by Music and Singing. Being a translation of a Book of the Ihyâ 'Ulûm ad-Dîn of al-Ghazâlî, with Analysis, Anotations and Appendices. *J.R.A.S.*, 1901 (:195-252 et 705-748); 1902 (:1-28). (:195-252).
- Hâkemî, E.**, *Samâ' dar tasavvof*, Téhéran, 1359/1980.
- Hujwirî, 'Ali b. 'Uthmân al-**, *The Kashf al-Mahjub*, the oldest treatise on Sufism by al-Hujwirî, translated by R.A. Nicholson, Gibb Memorial Series n° 17. London, 1911 (Reprint 1959).
- Hussaini, S. Sh. Kh.**, *Sayyid Muhammad al-Husaynî Gîzudîrâz on Sufism*, Delhi, 1983.
- Ibn Taymiyya**, *Kitâb as-samâ' wa 'r-raqs* d'al-Manbîjî -Ibn Taymiyya in *Majmû'at al-Rasâ'il al-Kubrâ*, II vol. Le Caire, 1323 hq/1905 (:II, 277-314).
- Ibn Zayyâr**, *Qâbus-nâme* , éd. Gh.-H. Yusofi, Téhéran, 1347/1968.
- Jargy, S.**, *La musique Arabe*, Paris, 1971.
- al-Kâtib**, cf. Shiloah, 1972
- Lazard, G.**, Pour une étude thématique de la poésie persane, *Luqmân*, V, 2, 1989 (:67-76).
- al-Marâghî, 'Abdolqâder Ibn Ghaybi**, *Maqâsed al-Alhân* , éd. T. Binesh, Téhéran, 1356/1977.

- Michot, J.** Edition, traduction et commentaire du *Kitâb as-samâ' wa raqs*, d'Ibn Taymiyya. Sous presse.
- Molé, M.**, La danse extatique en Islam, in *Les Danses Sacrées*, Paris, 1963 (:145-280).
- Poe, E. A.**, Essays and reviews in *The Fall of the House Usher and other writings*, 1986, London (Penguin Books).
- Pouzet, L.** Prise de position autour du *samâ'* en Orient musulman autour du /XIIIème siècle, *Studia Islamica* LVII (:123-134), 1983.
- Purjavâdî, N.** Do resâle dar samâ', *Ma'âref*, V, 3, Téhéran, 1368/1989.
- al-Qâdirî, 'Askar al-Halabî**, "Râh al-jâm fi Shajarat al-Anghâm", éd. C. Boublil, *Traduction et Commentaire d'un Traité de Musique Arabe*, Mémoire de Maîtrise, Strasbourg, 1990.
- al-Qushayrî, Abu'l Qâsim al-**, *Tarjome-ye Resâle-ye Qosbeyriyye*, ed. Foruzânfar, Téhéran, 1345/1966.
- Robson, J.**, *Tracts on listening to Music. Being Dhamma al-malâhî by Ibn Ab'l-Dunyâ and Bawâriq al-'ilmâ by Majd al-Dîn al-Tusî al-Ghazzâlî*, London, 1938.
- Rouanet, J.**, "La musique arabe", Lavignac, Encyclopédie de la Musique, Paris, 1913-22 (2676-2812).
- Rûmî, Mowlânâ Jalâloddîn**, *Divân-e Shams*, éd. Moh. 'Abbâsî, Téhéran, s.d.
- *Mathnavî-i ma'navî*, éd. et trad. R.A. Nicholson, 8 vol. London. 1925-1940.
- Shirâzi, Ruzbehân Baqlî**, *Sharh-e Shathiyât*, ed. H. Corbin, Téhéran-Paris, 1344/1965.
- Sarrâj, Abu Nasr**, *Kitâb al-Luma' fî't-Tasawwuf*, Gibb Memorial Series XXII, éd. R.A. Nicholson, Leiden-London, 1914.
- Schimmel, A.**, *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill, 1975.
- Shiloah, A.**, L'épître sur la musique des Ikhwân al-Safâ. *R.E.I.* 1965 et 1967 (:125-162 et 159:193).
- Al-Hasan ibn Ahmad ibn 'Alî al-Kâtîb, *La perfection des Connaissances Musicales (Kitâb Kamâl Adab al-Ghinâ')*. Traduction et commentaire d'un traité de musique arabe du XIème siècle, Paris, 1972.
- Sohravadî Shîhaboddîn Yahyâ**, *Majmu'-e âsâr-e fârsî-e shaykh al-esbrâq*, (S. H. Nasr éd.), Téhéran, 1351/1972.
- Wilson, P. L.**, *Scandal, Essays in islamic heresy*, New York, 1988.

+++++

Résumé

L'ambiguïté du statut de la musique dans l'islam apparaît dans la structure même des mythes fondateurs où la musique est une ruse divine dont l'Homme fait les frais. Au lieu de se défendre des accusations portées par les docteurs de la Loi, les soufis assumeront l'équivoque de la musique mais en subvertissant la symbolique, comme ils l'ont fait pour l'amour et le vin.

.

¹ Sur l'équivocité du terme "être", qui s'applique à tous les étants, et sur sa transposition spatiale dans l'art persan, cf. Cuypers : 1984)

² Edgar Poe (:433) rejoint sur ce point Ghazzâlî, Sohravadî et Rûmî :

"When music affects us to tears, seemingly causeless, we weep not from 'excess of pleasure'; but through excess of an impatient, petulant sorrow that as mere mortals, we are as yet in no condition to banquet upon those supernal ecstasies of which the music affords us merely a suggestive and indefinite glimpse".

³ Ainsi, "le *samâ'* n'est pas un moyen artificiel pour provoquer l'extase, mais un rite qui permet de réactualiser un état antérieur au temps" (Molé, 1963 : 134). Cf. aussi 'Attâr, *Tadbkirat al-awliyâ'*, 1353: 446). Le Mythe est donc l'explication et la légitimation du *samâ'*, qui est lui-même la répétition du Mythe. Ceci vaut également pour le Mythe suivant.

⁴ Selon une paraphrase plus tardive (*Behjat al-rûb* : 21-22) le corps resta 40 jours sans âme. La mélodie des anges était dans le *maqâm Râst* et les paroles en étaient : *dar â dar tan* (en persan : "entre dans le corps"). Ces mots reproduisent les formules du solfège rythmique classique.

⁵ Ce terme avec sa connotation de *dominus* (*rabb*) rend parfaitement l'arabe *rabb/marbutb*, seigneur/sujet. Ce rapport apparaît également dans le Mythe du *Kun!* (*Fiat*), verbe créateur, par lequel toute créature accède à l'être et qui est selon Marâghî à l'origine de la musique (*Maqâsed* : 3). Par l'écho mélodieux de cette parole, l'homme prend conscience de la grâce d'exister et de la relation Créateur/créature. "Le *samâ'* dit Ibn 'Arabî est l'action des Calames divins écrivant sur le livre de l'existence".

⁶ Cf. par exemple le rite baloutche *guâti*, in DURING, 1989: 40-7.

⁷ "Il y avait également des *qaina* à la cour de Perse au temps de Xenophon (Vème siècle)" (Farmer, 1936 : 2785). Cette coutume était encore vivante au XIXème siècle, sous Fath 'Ali Shâh.

⁸ Un soufi cité par Sarrâj (Xème siècle) divisait l'extase (*wajd*) en deux catégories : l'extase de possession (*wajd milk*) et l'extase de rencontre (*wajd liqâ'in*). Celui qui ne possède pas l'extase doit aller à sa rencontre. Un autre disait "l'extase de possession est celle qui vous trouve et prend possession de vous"; c'est elle la vraie extase (*Luma'* : 301). Ce terme de possession est très rare et suggère une affinité plus grande qu'on voudrait le faire croire avec les pratiques païennes. Dans l'antiquité on parlait de possession de dieux (Jamblique); dans le soufisme on ne nomme pas l'entité, mais les opposants discréditent la transe en l'attribuant aux djinns et démons.

⁹ Entre le XIème et XIIIème siècle on conféra une dimension symbolique aux thèmes bachiques et érotiques (cf. Lazard, 1989 : 70 s.). Les thèmes du vin et de l'amour pénétrèrent jusque dans les *samâ'* soufis (cf. Purjavâdî, 1367: 8-9).

¹⁰ Cf. DURING, 1991a.

¹¹ Avicenne, dans son *Traité sur l'Amour*, légitime totalement l'amour platonique au même titre que la musique, comme moyen d'élévation (*Kitâb al-Ishârât wa l-Tanbîhât*, cit. Michot, s.p.: n. 96). Sur le sens de la coutume très controversée du *shâbed bâzû*, cf. Wilson (1988 : 93s), plutôt que Massignon, qui n'en a pas saisi toute la portée.

¹² Ghazâlî fut le premier à défendre et légitimer l'usage d'une terminologie érotique (décrivant les beautés de l'aimé), à condition que l'auditeur la ramène à un sens spirituel, alors qu'avant lui, Hujwîrî s'était prononcé contre. Cf. Purjavâdî, 1367 :11).