

JEAN DURING, "Le sacré et le profane, une distinction légitime ? Le cas de musiques du Proche-Orient" in J.J. Nattiez, *Musiques, une Encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. III, Paris, Actes Sud/ Cité de la Musique, 2005 (:223-244). PAGINATION APPROXIMATIVE 21-8-1999

## Introduction

### L'éclatement d'une notion

De grands auteurs comme Rudolf Otto, Emile Durkheim, ou Mircea Eliade ont traité du sacré comme d'une notion première et universelle, transhistorique et transculturelle, dont les fondements sont à la fois psychologiques (l'expérience du mystère et du surnaturel) et sociologiques (structurés notamment en fermeture et interdit, pur et impur <sup>1</sup>). Avec le recul, leur vision unificatrice semble loin d'épuiser ce qui constitue le phénomène religieux, et même dans les cultures où la notion de numineux (R. Otto) se révèle pertinente, les représentations qu'on en donne sont très variées. Au sein des religions universelles elles-mêmes, la notion de sacré n'a pas l'ambivalence du terme latin (*sacer* : dangereux, défendu), ni son extension, limitée à l'origine, puisque le christianisme utilisait plus volontiers des qualificatifs tels que : *sanctus*, *pius*, *augustus* ou *numen*, termes qui occupent chacun des positions différentes dans le champ religieux. Par ailleurs, s'il arrive que certaines notions similaires se retrouvent d'une culture à l'autre, les conduites qui découlent de leur appréhension sont souvent différentes.

Une première gêne induite par la lecture des ouvrages de référence sur le sacré vient de ce qu'ils reflètent la culture chrétienne de leurs auteurs, où le sacré se définit par un type d'expérience (qui est loin d'être universelle), ou par une structure d'opposition (sacré vs profane <sup>2</sup>) qui reproduit le conflit temporel vs spirituel propre à l'Église face à la société laïque. Ce biais se décèle jusque dans leur approche du *mana*, concept déjà discutable en soi, avec son halo sémantique (sacrilège, consacré, tabou, souillure, magique...) qui est bien loin de recouper d'autres aspects non moins essentiels de la notion commune de sacré, comme celle qui se dégage de l'extase, pour ne prendre qu'un exemple <sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « ... Des choses sacrées, c'est à dire séparées, interdites ...(nos italiques) » (E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, P.U.F., 1990, : 65.) "Le sacré, dans la vie ordinaire, se manifeste presque exclusivement par des interdits" (R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950 : 133)

<sup>2</sup> Cf. R. Caillois (*ibid* :17). Ils "ne se définissent que l'un par l'autre" (: 24). "La première définition que l'on puisse donner du sacré est qu'il s'oppose au profane" (Eliade : 14)

<sup>3</sup> On reprend ici les critiques formulées par Isambert, François-André, *Le sens du sacré. Fête et religion populaire*, Paris, Editions de Minuit, 1982 (247, et en général, : 246-265).

Les choses se compliquent encore davantage lorsqu'interfère un sens du sacré indépendant du religieux sans être tout à fait profane, à savoir celui qui émane de la contemplation esthétique. Pourtant, l'approche anthropologique du sacré dégage inévitablement une voie esthétique, en ce sens que l'universalité de la notion implique non de pouvoir dire "ceci est sacré", mais bien plutôt "ceci est sacré pour le groupe (voire l'individu) X". Dès lors, ce qui se partage ce n'est pas l'adhésion, la croyance, mais l'émotion esthétique en présence des manifestations les plus variées de la foi. Il y a donc une *extériorité* inhérente à la conceptualisation du sacré + qui légitime toutes les créations de formes hiérophaniques. Au point que ces formes finissent par s'affranchir de la fonction qui leur avaient été assignée.

Que la musique, à l'instar de la magie, puisse concurrencer la religion sur son terrain même, c'est bien ce que redoutaient les religieux juifs, zoroastriens et musulmans, dont les arguments ne sont pas toujours réductibles à un simple puritanisme. Le danger en effet ne vient pas tant de la délectation sensible que de l'égarement dans des formes d'expériences individuelles profondes dont le religieux voudrait garder le monopole pour fonder sa légitimité : c'est en effet une part du *mysterium fascinans* qui lui échappe. Ainsi dans les cultures musulmanes, les séances musicales constituent parfois un espace esthétique qui englobe la sphère religieuse d'une façon qui lui fait concurrence. C'est le cas du *magyal* du Yémen finement décrit et interprété par J. Lambert et dont le paradoxe tient en ces vers :

*Tu as créé pour nous la Beauté comme une tentation ...*

*Mais Toi-même tu es beau et Tu aimes la beauté.*

*Alors comment tes serviteurs n'en seraient-ils pas épris ?<sup>5</sup>*

Selon cette logique paradoxale, la contemplation esthétique constitue pour les Yéménites une excuse valable à l'omission de la prière du crépuscule. (Les auditeurs n'échappent pas pour autant à la sphère du religieux, puisque les exclamations qu'ils lancent pour exprimer leur émerveillement ou leur émotion ne sont autres que des formules pieuses.) Si la religion et la musique sont à un certain niveau en rapports conflictuels, l'opposition se résout à un autre niveau qui n'est pas loin du sacré : en effet c'est la tension même entre la sainte Loi et l'aspiration esthétique, elle-même spirituelle, qui serait à la source du sentiment de nostalgie qui ravit les mélomanes et les poètes <sup>6</sup>. Sous d'autres cieux, où le poids de la loi religieuse est beaucoup moins sensible, cette nostalgie se défait

---

<sup>4</sup> Isambert, *ibid.* : 252

<sup>5</sup> Lambert, J., *La médecine de l'âme*, Paris, 1997 (: 207)

<sup>6</sup> *Ibid.* : 222 s. .

de cette tension et rejoint la sphère religieuse au niveau de la mystique. Le sentiment musical, ainsi affiné, passe à travers les mailles de la Loi.

La position universaliste du religieux et du rapport de l'homme au sacré étant difficilement tenable, il serait doublement imprudent de prétendre traiter "du Sacré dans la Musique". En effet, le terme Musique non plus n'est pas un universel ou un concept capable de contenir la multiplicité des réalités attestées dans ce qu'il vaut mieux appeler le phénomène musical. Un tour d'horizon rapide révèle d'emblée cette multiplicité et cette complexité. Au sein du champ des valeurs sacrées, dont les contours sont plus ou moins définis ou fermés, les musiques occupent des positions, remplissent des fonctions et revêtent des caractères expressifs dont on peut esquisser une typologie.

### Esquisse d'une typologie

En Occident, les arts que l'on qualifie de *sacré* évoquent la majesté, la pompe, un caractère officiel et solennel, une relation à une liturgie <sup>7</sup>. Cette notion du sacré est tirée du caractère universel et officiel que l'on prête aux Écritures saintes, intégrées aux liturgies (Talmud, Bible, Veda, Avesta, Coran...). Elle rassemble d'immenses communautés de fidèles, de sorte que les productions artistiques qui en découlent sont fondamentalement extraverties, même lorsqu'elles témoignent d'une vision mystique. Une cathédrale, une mosquée, un temple du feu, un vitrail, un mur d'icônes, une cantate, une messe, des vêtements sacerdotaux, un encensoir... L'art sacré est le décor du rituel, il n'en est pas l'essence, il est "en plus" (d'où son caractère d'extériorité), et il s'en laisse détacher : Le Requiem de Mozart, les Vêpres de Monteverdi, les Cantates et messes de Bach ne sont pas (ou plus) au sens propre des "musiques rituelles". Néanmoins, par leur forme, elles mettent en scène une idée du sacré réquisitionnant tout ce qu'il y a de plus grand et de plus beau.

A ces formes qui d'une certaine façon traduisent le *mysterium tremendum*, répondent de façon complémentaire celles auxquelles convient mieux le qualificatif de *spirituel* et qui exprimeraient le *mysterium fascinans*. Le cercle en est ici nettement plus restreint, car on a affaire à l'essence du religieux, essence qui peut échapper à la religion comme institution et "Église". Ce cercle intime qui figure l'intériorité, est celui des petites communautés d'esprit. Les formes qui y sont cultivées, sobres, introverties, mystérieuses

---

<sup>7</sup> Pour R. Otto (: 103 s.) ce sont l'architecture et la sculpture monumentale qui revêtent ces caractères avec le plus de force, mais dans le déroulement de la messe, c'est par le silence que se marque le moment sacré (:109). D'une façon générale c'est, selon lui, le vide, le silence et l'obscurité qui expriment mieux le sacré. C'est évidemment loin d'être le cas dans les traditions religieuses orientales où domine une esthétique du plein.

semblent parler de soi, même hors de tout contexte liturgique : un solo libre de *ney* (la flûte “soufie”), un chant des bardes religieux d’Anatolie, une supplique ou un *ilâhi* chantés par un derviche turc, une aria de Bach, un *alap* indien au hautbois *shahnay*, un chant à penser M’baya... De nombreuses traditions ménagent une bulle spirituelle au sein ou en marge de la sphère sacrée.

Lorsque le champ se rétrécit et que ses contours se précisent, se cristallisent des corpus de musiques *secrètes-sacrées*, *rituelles* ou initiatiques. Par définition, on ne connaît guère que leur existence : citons les innombrables répertoires initiatiques d’Afrique, le *ginan* des Ismaéliens (Pakistan), les *kalâm* des Ahl-e haqq (Kurdistan), les hymnes Yezidis (Kurdes de l’Ouest), les chants de peyotl (Amérique centrale), ceux révélés en rêve à tout Indien digne de ce nom en Amérique du Nord, et enfin, à la limite, la formule initiatique (*dhikr* ou *mantra*) donnée au disciple par le cheikh ou le gourou et scandée silencieusement, dans le secret d’une liturgie intime.

Il faudrait aussi distinguer les musiques pour lesquelles le qualificatif de *rituel* convient mieux que celui de sacré, surtout lorsqu’elles n’ont pas l’universalité d’une liturgie et qu’elles relèvent d’une appréhension spirituelle et plus réservée du religieux. Il est difficile d’être plus précis, mais on pourrait ranger dans cette catégorie des répertoires de confréries soufies (Mevlevi turcs et arabes, Qâdiriyya, Aïsawiyya...), des liturgies particulières (*mawlud* ou *mâled* dans l’islam, chants des moines en terre chrétienne, répertoires des temples hindous..), et ceux qui sont liés à des rites de possession ou d’adorcisme (*gnawa* du Maroc, *guâti-damali* baloutche, certains gamelans de Bali, *zâr*, *nobân* et *mashâyikh* du Golfe persique, etc.). Leur rapport au rituel est variable : très souvent *le rite ne peut s’envisager sans la musique* (guati, derviches tourneurs), mais l’inverse n’est pas de règle et certaines musiques se laissent entendre hors du contexte rituel. Dans certains cas, le seul fait de les jouer est une façon d’exécuter le rituel : c’est le cas du *zîkr* et de certains chants soufis.

Compte tenu des interférences évoquées plus haut entre les champs de manifestation esthétique (où règne la Beauté) et religieux (où domine la Majesté), il convient de ne pas oublier toutes les musiques qui se distinguent par la vénération qu’elles inspirent, au point que leur actualisation prend le caractère solennel d’une liturgie et que leur représentation rejoint le sacré par le biais du mythe. On pense à Wagner, aux divas et aux concerts-cultes de S. Richter ou de B. Michelangeli, aux séances de musique classique persane (*bazm*) ou yéménite (*magyal*), à Turdi Akhon qui chanta et joua les Douze muqam uyghurs d’une seule traite, durant vingt quatre heures, pour un auditoire d’experts qui s’était engagé à ne pas quitter la salle. Comme c’est la règle à Bayreuth...

Ce classement sommaire veut surtout donner, en guise de préliminaire, une idée de la diversité des appréhensions de la dimension sacrée à travers certains types de musique. Un livre entier ne suffirait pas à l'affiner. Mais peut-être vaut-il mieux décrire des situations précises et tenter de les comprendre, de façon à développer une certaine lucidité devant tous les cas auxquels on sera amené à être confrontés. On a choisi les exemples qui suivent parce que les questions qu'ils posent dépassent largement leur cadre, qui est celui des cultures musulmanes.

## I. Aspects de la fête

### Bénédictions et danses

*Gâh allâh rasul, gâh ghamza usul* : "tantôt pour Dieu et le Prophète, tantôt pour les œillades et la danse". Cette formule résume les deux fonctions complémentaires de la musique dans la culture de l'Asie centrale, et plus particulièrement dans les fêtes (*toy*) qui ne se conçoivent pas sans musique. Inversement, la musique est traditionnellement indissociable de ce contexte pour lequel elle semble avoir été conçue.

Musique de fête ? La formule ne convient pas davantage que le terme de fête pour désigner ces rites sociaux qui constituent le ciment des peuples d'Asie centrale, notamment des Ouzbeks et des Tadjiks. En effet, la fête évoque en Occident des affects et des concepts -comme ceux d'excès ou de transgression- qui n'ont pas cours ici. Certes, les festivités (*toy*) présentent cette image d'abondance qu'éveille dans les esprits le mot fête, ne serait-ce que par le nombre de convives qu'il rassemble <sup>8</sup>, mais jamais celle de débordement. C'est au contraire l'ordre et la mesure qui y règnent, au point de donner l'impression qu'il s'agit de refléter un ordre idéal, transcendant, voire sacré. Musique sacrée alors ? Pas davantage puisque les chants et les mélodies sont ceux que l'on entend couramment en concert ou à la radio.

Au premier degré, la formule citée exprime peut-être simplement l'alternance, au cours d'une fête, de moments ou d'épisodes sérieux et légers.

Il est vrai qu'en Asie centrale, un *toy* de mariage ou de circoncision comporte de nombreuses phases, avec des musiques différentes. L'une d'elle est la consécration proprement dite du mariage. Devant la porte d'une maison à

---

<sup>8</sup> Entre cinq cent et cinq mille pour les différentes phases des festivités.

Boukhara, la fête bat son plein : hautbois (*zurnâ*) et tambourins (*dâyra*) font danser les enfants et les jeunes gens. Le fiancé a été emmené jusque là par ce groupe de musiciens et danseurs. Il entre dans la maison où nul autre homme n'est admis à part quelques proches, notamment les enfants. La fiancée voilée se tient à côté du fiancé tandis qu'une "religieuse" (*âtin ây*) cantille des bénédictions, des invocations et des prières. Les yeux toujours baissés, tous deux s'inclinent régulièrement, très lentement, toutes les vingt secondes, dans une attitude de totale humilité dont ils ne se départiront jamais durant toutes les phases des festivités.

S'agit-il là de la phase sacrée du rituel ? Pourtant, ce qu'expriment leur attitude n'est pas tant l'humilité requise par les cantillations religieuses ou la sacralité du moment, que la soumission à l'autorité des actrices de la cérémonie, et au delà, à la société entière et à ses règles. Ce sont autant ces règles qui sont sacrées (transcendantes, immuables quoique modulables) que leur mise en forme religieuse et rituelle. Car d'une manière générale, on confond ici la Loi religieuse et la coutume, les principes et les accessoires : dans l'ignorance patente des textes fondamentaux auxquels se réfèrent les sociétés musulmanes traditionnelles, on impute toute coutume à la Loi, tout comme à l'inverse, on fait de certains gestes de piété des obligations sociales. Les différents acteurs de la cérémonie sont chacun dans une sphère affective et imaginative différentes. Si les mariés sont pétrifiés, les enfants, eux, ne voient que l'aspect festif de la cérémonie. A chaque bénédiction, ils lancent à tue-tête, avec l'assistance, des formules propitiatoires. Lorsque le pacte est lié, les musiciens se remettent à jouer dans la cour de la maison. Ainsi se vérifie plus ou moins ici la formule : "un moment pour Dieu, un moment pour la danse".

Il y a cependant des phases de ces festivités où les choses apparaissent moins clairement.

### **Nourriture de l'âme et nourriture terrestre**

L'une d'elle, qui est essentielle dans les noces ou les circoncisions, est le *âsh* qui se fait à l'heure où l'aube pointe (c'est du moins la coutume à Tachkent, Ouzbékistan).

---

<sup>9</sup> Un exemple plus frappant de cette alternance de registres différents est la coutume tadjike du nord (Panjkent) qui veut qu'au milieu de la phase de réjouissance de la fête, on forme en cercle de *dhikr* soufi (c'est-à-dire des litanies rythmées, cf. infra), après quoi la fête continue. Cette citation d'un rite normalement réservé aux initiés, au milieu d'une fête "profane", accompli de surcroît sans aucune connexion avec un ordre soufi, est pour le moins surprenante, même envisagée du point de vue de la culture musulmane.

Dans une cour ou une grande salle on a disposé une douzaine de tables de vingt places. Deux ou trois musiciens sont installés à une place d'honneur. Les hommes arrivent par groupes de dix ou vingt et occupent les tables. Ils joignent les mains, paumes face au ciel, tandis qu'un ancien fait une brève prière de bénédiction, puis se mettent à manger les parts qu'on leur apporte. Depuis l'arrivée des premiers convives et jusqu'à la fin, les musiciens entonnent des airs classiques empreints de nostalgie.

On définit couramment le *toy* en référence au verbe *toymôq* : être rempli, c'est à dire repu de nourriture, de boisson, de musique, "rempli de tous les plaisirs". Il s'agit d'être dans un bon état, d'être bien (*sâz*), terme qui signifie également "air de musique" et "instrument". Ainsi l'on se rassasie de nourriture et de musique, cette dernière étant en Orient "une nourriture de l'âme". Pourtant ces explications épicuriennes ne semblent aucunement s'appliquer à la situation présente, pas plus d'ailleurs que la lecture inverse qu'en a donnée Th. Levin<sup>10</sup> qui voit dans le *âsh* une cérémonie religieuse sacralisant le mariage. En effet, tout d'abord il n'est pas sûr que tout le monde soit enchanté de manger du pilaf (*âsh*) et d'écouter de la musique à cinq heures du matin. Apparemment les convives ne savourent pas plus le repas qu'ils ne goûtent la musique. Ils ne parlent pas, mangent assez rapidement leur part et s'en retournent par groupes, après une brève prière conclusive. (En deux heures environ quatre cent personnes sont venues). Quant à l'aspect sacré de ce rituel, il est également loin d'être évident, d'autant que les bénédictions qui encadrent les agapes font simplement partie des bonnes manières ordinaires.

Les musiciens savent bien que leur contribution, quoiqu'indispensable, est essentiellement décorative, mais ils se donnent avec conviction pour les quelques connaisseurs qui les apprécient. Il se pourrait bien du reste que ce soit la musique elle-même, bien plus que le rituel, qui assume la fonction hiérophanique. Elle semble en effet dire quelque chose d'important et de grave, qui n'est pas de l'ordre du plaisir sensible. Le tempo est solennel, et bien que la voix soit puissante et dépourvue d'ostentation, les mélodies sont plaintives. Le "style pleurant" (*yiqlaqa uslub*), caractéristique du chant ouzbek, n'est pas lié à une fonction précise : toutes les formes, depuis la berceuse jusqu'au chant de noce, sont une stylisation des pleurs. Si l'on demande de quoi peut souffrir ce glorieux peuple de conquérants türks, la réponse renvoie à la dimension spirituelle : l'aspiration à l'au-delà<sup>11</sup>. Ainsi toute la musique d'art ouzbèke et

---

<sup>10</sup> LEVIN, T., *The Hundred Thousand Fools of God : Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York)* Bloomington, 1996. (: 44)

<sup>11</sup> Cf. *infra*, dernier paragraphe.

tadjike (et aussi persane, turque, indienne, voire arabe et ) peut être considérée comme une expression spirituelle, un “art sacré” dirait-on en Occident. Nous verrons plus loin quelles sont les autres traits formels qui permettent de l’investir de cette mission. Pourtant malgré le caractère spirituel de cette musique et des vers qui parlent d’amour divin (dans les formes de l’amour terrestre), d’éternité, de la précarité de ce monde ou des vertus de la souffrance, le rituel du *âsh* ne correspond pas à une cérémonie religieuse ou un moment sacré comme on l’entend en Occident <sup>12</sup>. On n’y décèle rien qui force au recueillement, si ce n’est la musique elle-même, pour ceux qui l’écourent.

Comprendre ce qui se passe ici n’est donc pas une chose aisée : la composante sociale semble dominante, mais le comportement des convives, et surtout la musique, confèrent un certain poids à l’événement. Pour le reste, on serait bien en peine de désigner tel ou tel élément comme un signe clair renvoyant à l’une ou l’autre dimension. Toutes les lectures sont possibles et finalement peut-être, laissées à l’appréciation de chacun.

La structure du *toy* de l’aube se retrouve dans certains rites de repas communiels mettant également la musique à contribution. S’y référer permet d’éclairer quelque peu le sens du *âsh*.

Dans une grande ville de l’Iran, un groupe religieux se réunit une fois par semaine au crépuscule, dans un lieu consacré, le *jamkhâna*. Les hommes sont assis à genoux, sur tout le périmètre de la salle, une ceinture ou une ficelle symbolique nouée autour de la taille. Les femmes forment leur propre cercle dans une pièce adjacente. Durant deux heures on chante des hymnes, on écoute des sermons, on lance des bénédictions, on accomplit certains gestes et l’on passe beaucoup de temps à attendre. Il n’est pas permis de briser le cercle en se levant ou même en s’asseyant en tailleur. Pendant ce temps un petit groupe s’affaire dans une pièce voisine à préparer un repas communiel selon des règles au symbolisme assez clair. Enfin les premières parts de nourriture bénie sont distribuées puis mangées avec appétit <sup>13</sup>. De nombreux participants sortent des gamelles qu’ils font remplir de portions supplémentaires qu’ils emportent chez

---

<sup>12</sup> Il est possible cependant que la composante religieuse se soit estompée quelque peu durant soixante dix ans de communisme.

<sup>13</sup> Il faut préciser que ce repas est spécifique à ce rituel, et relève par ailleurs d’une très subtile “économie avec le sacré” basée sur l’offrande (ou le don), dans laquelle le rôle de la musique reste à préciser. Sur ces rituels et cette économie du sacré, cf. Daring, J., Le système des offrandes dans la tradition Ahl-e Haqq. in B. Kellner-Heinkele, *Syncretistic Religious Communities in the Near East*, Berlin, 1997 (: )

eux. Pour la majorité des Ahl-e haqqs turcs ou kurdes <sup>14</sup>, l'essentiel de la cérémonie hebdomadaire (*jam*), consiste en ce repas communiel consacré par les prières, et plus encore, par les hymnes accompagnés au luth *tanbur*. S'agit-il, trivialement, de se régaler de riz et de coquelet, ou plutôt de bénéficier des vertus curatives et préventives de cette nourriture préparée dans le recueillement et dont on dit qu'elle purifie l'âme ?

Quelle que soit l'intention des participants, il reste que dans ce cas précis, comme dans celui du *âsh*, la nourriture et la musique sont au centre du rituel. Dans les deux cas, on se réunit entre hommes, on fait des prières, on reçoit une part de riz et de viande servie par des préposés, et l'on s'abstient de bavarder. Bien entendu, dans le *toy*, la préparation du repas n'est pas l'objet des mêmes attentions, (bien qu'à chaque table on récite un *benedicite*). Mais ici et là c'est la musique qui semble signifier le plus clairement le caractère spirituel de la réunion, notamment les hymnes Ahl-e haqq qui sont sacro-saints par leur thématique et secrets par leur usage réservé. On tentera d'expliquer dans la conclusion pourquoi la musique assume tout naturellement cette fonction.

Ainsi ces deux rites, l'un social, l'autre religieux ou mystique, présentent entre eux de nombreuses analogies, et loin de s'opposer, se situent dans un continuum où les plans d'immanence et de transcendance s'interpénètrent dans des proportions diverses et ne se retrouvent que rarement à l'état pur.

Il convient de préciser cependant que la dernière cérémonie, décrite à grands traits, n'est que la version urbaine édulcorée des assemblées des véritables mystiques de cette tradition dont le but est essentiellement de faire descendre la "présence divine" par des litanies et des hymnes chantés avec ferveur. Mais ici aussi, comme dans la plupart des rituels de *dhikr* soufis (qui consistent en chants et litanies rythmés), l'offrande musicale est suivie de son complémentaire, l'offrande de nourriture, laquelle est symboliquement dédiée au ciel (consacrée), et concrètement distribuée aux participants (lesquels sont aussi plus ou moins les donateurs). Cette façon de redescendre sur terre après l'extase donne au rite sacré un petit air de fête. De façon tout à fait complémentaire, les fêtes ne se conçoivent pas sans élément religieux.

Réciproquement les fêtes religieuses ont une dimension familiale, conviviale et sociale très forte qui éclipse souvent la sacralité de l'événement, à moins que cette sacralité précisément, s'exprime par l'intensification de la vie sociale (et de l'alimentation) plus que par l'intériorisation personnelle de la

---

<sup>14</sup> Par leur foi et leurs coutumes ils se rattachent au vaste ensemble des mystiques hyper-chiites ou imamites, à l'instar des Alevites d'Anatolie.

solennité du moment <sup>15</sup>. Dans ce schéma, le rôle de la musique serait de mettre en relation les deux dimensions en jouant sur deux registres simultanés : d'origine céleste (à ce qu'en disent les sages), elle ne touche pas seulement l'âme, elle donne du plaisir, libère les émotions et les tensions, fait danser, et finalement agit sur le corps macérés des derviches qu'elle soulage un moment des rigueurs de l'ascèse.

### **Rupture de plan ou dédoublement de plan**

Si le profane et le sacré s'opposent peut-être comme principes, dans l'abstrait, le propre des cultures traditionnelles est de gérer leur relation. Il existe bien des rituels ou des espaces opérant cette "rupture de plan" dont Eliade donne tant d'exemples, mais les rites socio-religieux ainsi que les pratiques musicales elles-mêmes semblent plutôt des manières de négocier cette rupture, de la rendre moins radicale, comme s'il s'agissait de ne pas l'imposer, afin de laisser chacun libre d'appréhender le sacré comme tel ou non. A l'une extrémité du spectre se situe par exemple la psalmodie du Coran où la rupture de niveau est si radicale que qualifier cet art de "musique" est quasiment blasphématoire. A l'autre extrémité l'on trouve les chants et les danses de réjouissance, qui toutefois prennent place au sein d'un ensemble rituel où ils côtoient des scènes graves (bénédictions, prières, etc.) si bien qu'on ne saurait les reléguer tout à fait dans la catégorie du profane. En fait, mis à part les productions musicales de consommation courante qui n'appartiennent pas à la sphère traditionnelle (chansons de variétés ou musique distillée dans les bus, à la maison, dans les restaurants, les clubs, etc.), tous les genres musicaux se répartissent sur ce continuum sacré-profane selon des degrés d'intensité et des positions particulières. Si bien qu'en fin de compte il serait plus juste de se passer du terme "profane" (qui dans les langues en question a encore moins d'équivalent que celui de sacré) et de ne considérer que des degrés de potentialité hiérophanique, selon la capacité de certaines formes à produire du sens, à susciter des affects spirituels et des sentiments du sacré, ou à les mettre en scène <sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Un des marqueurs de ce type d'événement est encore une fois la nourriture : la viande pour la fête du sacrifice (*qurbân*), les sucreries pour la fin du Ramadan, les deux... etc. La fête est souvent annoncée par des fanfares, et au Turkestan chinois, tous les hommes dansent sur la place publique durant la fête du sacrifice.

<sup>16</sup> Il y aurait des formes à forte potentialité hiérophanique comme le suggère cette remarque de R. Otto : "Nous reconnaissons ... avec assez de sûreté le style et le caractère spécifique du magique même sous les formes les plus diverses et dans les conditions les plus diverses où il peut se trouver". (*ibid.* : 104). C'est avec la même évidence que se manifeste le sacré dans les formes artistiques (*ibid.*)

Dans le monde moderne, l'oblitération de toutes ces nuances est en rapport avec le fossé creusé entre les deux extrémités du spectre, renforçant le pouvoir des détenteurs de l'autorité religieuse. Dans la société musulmane, la gestion du sacré est en principe laissée à la responsabilité du croyant, ou tout au moins, il n'existe pas de groupe professionnel détenteur des sacrements ni de lieux de culte à proprement parler consacrés<sup>17</sup>.

Une autre façon de clarifier cette gestion du sacré serait de distinguer une sacralité religieuse et une sacralité institutionnelle, sociale, plus ou moins laïque. Si les historiens des religions, comme Eliade ou Rudolf Otto ont assimilé le sacré au mystère et au religieux, c'était peut-être parce qu'en Occident, la séparation du pouvoir politique et religieux a produit une sacralité institutionnelle faisant concurrence à la sacralité religieuse. Dans d'autres cultures en revanche, elles font bon ménage et l'on passe de l'un à l'autre de façon très naturelle. Mais si c'est le cas, c'est que précisément, ces deux types de sacralité ne sont a priori pas du tout différents. Il s'agit dans tous les cas de se référer à des valeurs et de se soumettre à un pouvoir.

## II. Sacré, secret, divulgation

### Extérieur et intérieur, profanes et initiés

Si l'opposition sacré - profane (ou religieux - séculaire) se retrouve dans de nombreuses cultures, il s'en faut de beaucoup qu'elle soit universelle ou qu'elle fonctionne de façon identique, même au sein des religions révélées, comme celles de tradition abrahamique. On est souvent aussi en peine de l'appliquer que de la traduire avec précision, ce qui, s'ajoutant à la diversité des couples plus ou moins similaire, révèle d'emblée une autre vision des choses. Dans les cultures musulmanes, où les concepts sont tous empruntés à l'arabe (notamment en théologie), l'idée de sacré est à peu près rendue par les termes dérivés de la racine *qds* (hébreu *qdch*): *qudsi*, *quddus*, *muqaddas*, *aqdas*, etc., qui s'appliquent à des entités aussi bien qu'à des lieux ou objets. Par contre *qds* ne convoque pas immédiatement son contraire, comme c'est le cas de "sacré" dans nos langues ou traditions. Ce sont d'autres couples opposés (et également complémentaires) qui structurent la *Weltanschauung* islamique, notamment lorsqu'il s'agit de rendre compte des arts. Ainsi la langue technique aussi bien

---

<sup>17</sup> Le sacré se manifeste à un autre niveau avec les cheikhs soufis, les saints, les chamanes, ainsi que les lieux où ils sont inhumés.

que l'usage courant renvoient dos à dos le *zâhir* et le *bâtin*, l'apparent et le caché (que l'on peut rendre aussi par : forme / contenu, surface / profondeur, formel / ésotérique, etc.). On pense également au couple *surah* / *ma'ni*, forme / sens, qui peut s'entendre comme sensible / intelligible, terme renvoyant directement à la dimension spirituelle (*ma'nawî*, *ma'nâ*). Ainsi l'on qualifie couramment des corpus poétiques ou musicaux de *ma'nawî* (spirituels, mystiques), mais rarement de *muqaddas* (sacrés). Dans ce registre, le clivage est opéré par le couple *majâzî* / *haqîqî* : illusoire / véritable, irréel / réel, (terrestre / divin, voire dans certains cas profane / sacré). Notons qu'ici le premier terme a le sens d' "allégorique" qui convient parfaitement à qualifier l'art et même l'amour humain, considérés comme propédeutique à la contemplation du Beau et à l'aspiration au Bien. Le Beau et le Bien regroupent la moitié des attributs divins, l'autre relevant de la catégorie de Majesté, de sorte que les classes d'attributs *jamâl* et *jalâl* correspondent trait par trait à la diade *fascinans* / *tremendum*.

De ces quelques couples, le plus important et le plus fécond est celui de *zâhir* / *bâtin*, car il opère une scission au sein même de la religion entre Loi et Esprit, entre exotérisme et mysticisme, qui est typique des cultures musulmanes, en particulier celles d'Asie.

Comme la plupart des coutumes, des gestes et des comportements sociaux se réclament des Écritures (le Coran et les *hadith*), le sacré, à dose plus ou moins diluée, imprègne le quotidien. S'il existe une rupture de plan, (encore que ces plans se superposent plutôt qu'ils s'annulent), ce n'est donc pas tant entre profane et sacré qu'*au sein du religieux lui-même*, entre la lettre et l'esprit, c'est à dire entre la routine et son dépassement dans le soufisme, la mystique ou la gnose soit en fin de compte, entre *profanes et initiés*.

C'est selon cette opposition que s'organisent la transmission et la réception des savoirs, des sciences et des arts. On le constate pour la musique dès que l'on tend l'oreille au discours des maîtres : l'imitation (*taqlid*) est méprisée (bien qu'elle soit une phase obligatoire de l'apprentissage) tandis que l'authenticité (*isâlah*), qui est la garantie de la vitalité de la tradition, est ancrée dans l'expérience intime et se réalise dans la création. Ainsi l'on distingue d'un côté une musique de surface (*zâhir*), produit de l'imitation, impure (sic !, une catégorie commune du sacré) destinée à la masse, et de l'autre, l'expression d'une intériorité (*bâtin*), d'une profondeur, des racines, d'une pureté des origines. Ou encore, d'un côté les formes (*sûrah*) vidées de leur signification, de l'autre le sens (*ma'ni*) générateur de formes.

Compte tenu de l'importance de l'expérience personnelle, qui est à la base de l'engagement mystique autant que de l'investissement esthétique, on

s'occupe beaucoup moins de définir les critères d'un art sacré que ceux d'une *écoute spirituelle*. En effet, la forme musicale est polysémique ou vague, et c'est *l'interprétation* (dans les deux sens de style de performance et d'herméneutique) qui détermine sa signification et sa valeur. C'est ainsi que le soufisme classique distingue trois classes d'auditeurs (mais significativement, pas trois classes de musiciens) : les gens du commun (*awwâm*) qui écoutent "avec leur âme charnelle", les élites qui écoutent avec leur cœur, et les élites de l'élite (*khâs al-khâs*) qui écoutent "en Dieu". Certains cheikhs considéraient la première façon d'écouter comme répréhensible, mais d'une manière générale, leur attitude était des plus tolérante vis-à-vis de la musique qui, en retour, s'imprégnait de l'esprit soufi. Il existe des milieux (et il y eut peut-être des époques) où les profanes étaient écartés des concerts mystiques, auquel cas, le qualificatif de sacré s'applique légitimement à la musique qui s'y faisait. De nos jours cependant, ce genre de séance est rare, et au contraire, certaines formes spécifiquement soufies comme le *qawwali* indo-pakistanaï, le *nashîd* égyptien ou les *nefes* des *ashik* (bardes) alevins d'Anatolie, sont devenues très populaires. Tout comme une même forme musicale circule d'une extrémité à l'autre du continuum sacré-profane selon la façon dont on l'écoute, de même, les genres disons "sacrés" et "réservés" se sont souvent, au fil des temps, sécularisés et "démocratisés".

En dépit de ce mouvement d'ouverture et de sécularisation, les élites, qu'elles soient spirituelles ou intellectuelles, préservent généralement *un espace du secret* qui fait de leur art un savoir d'initié. Cela ne signifie pas pour autant qu'il existe des savoirs dont la divulgation serait à proprement parler dangereuse à l'instar d'une technique spirituelle ou d'un secret militaire. Il s'agit bien moins de "préservé un secret", que de développer *le sens du secret, le sens de la valeur* des connaissances transmises, afin de les préserver de la profanation. Si l'on peut parler d'art sacré ou de sacralisation de l'art, c'est en sous cet angle. Les exemples ne manquent pas.

### **Le sens du secret**

Un sheykh très respecté et fin musicien d'obédience Ahl-e haqq expliquait que s'il jouait plus souvent les hymnes de sa composition plutôt que ceux du répertoire kurde ancien, c'était "afin qu'on ne les use pas à force de les répéter". Jusqu'à une date récente les détenteurs de cette tradition ésotérique ne se laissaient pas enregistrer, mais dans ce cas précis, il s'agissait moins de protéger les mélodies de la profanation que de préserver leur aura, de les sauver de la banalisation par la répétition, l'imitation, la diffusion et la propagation.

Ce souci est aussi celui des maîtres des traditions classiques. Ravi Shankar par exemple, dispense un enseignement réservé aux proches disciples

qui sont tenus au secret sur certaines techniques d'improvisation. Hâtam Asgari Farahâni (n. 1932), chanteur persan, rapporte que son maître Aqâ Ziâ (c. 1870-1970) ne voulut pas enseigner ses plus belles mélodies à son propre fils, convaincu qu'il irait aussitôt les transmettre à tel ou tel chanteur à la mode qui les diffuserait par la radio ou le disque. Lui-même fut mis en observation durant huit ans par Aqâ Ziâ avant que celui-ci ne se décide à lui montrer tout ce qu'il savait, sans rien lui cacher. Le secret fut préservé durant longtemps par Asgari et ce n'est que vers la soixantaine qu'il commença à transmettre son répertoire<sup>18</sup>.

En définitive, dans le domaine de la musique, le sens du sacré s'exprime moins par les formes ou par la mise en scène et le contexte de la performance que *par un certain sens du secret qui se manifeste notamment dans la transmission du savoir*.

L'aura des mélodies et des textes sacrés de tradition orale pâlit avec leur reproduction (par l'écriture, l'enregistrement et la diffusion), et une des conséquences en est que l'on ne veut plus faire l'effort de les apprendre puisqu'on les a à sa disposition en tant qu'objet<sup>19</sup>. C'est pourquoi sans doute, beaucoup de maîtres de musique traditionnelle développent des stratégies ou un discours destinés à valoriser à l'extrême les connaissances dont ils sont dépositaires. L'une d'elle est le secret, évidemment partagé seulement par un petit nombre d'initiés, un secret n'ayant de sens que s'il est reconnu comme tel, et donc plus ou moins dévoilé. À l'inverse, la vénération pour les répertoires secrets ou rares, transmis ou interprétés dans un cadre initiatique, s'émousse avec leur divulgation. Il s'agit alors de jouer du secret et du dévoilement selon toutes les nuances requises : en montrer assez pour que l'on sache qu'il existe une tradition et ses maîtres, mais garder toujours dans l'ombre quelque chose

---

<sup>18</sup> Sur ce maître et sa façon de sacraliser le répertoire classique, voir J. During, "La voix des esprits et la face cachée de la musique. Le parcours du maître Hâtam 'Asgari", in M.A. Amir Moezzi, édit. *Le voyage initiatique dans l'islam*, mi'raj ascension céleste, E. P. H. E. (:335-373).

<sup>19</sup> Certains aspects de ce processus avaient été décrits il y a plus de soixante ans déjà par Walter Benjamin dans *L'homme le langage et la culture*, (chap. "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique") Paris, Denoël-Gonthier, 1971. L'historicité de l'oeuvre d'art est selon lui celle des glissements de la "valeur culturelle" vers la "valeur d'exposition". À l'origine, la prépondérance de la valeur culturelle fait de l'oeuvre d'art un "instrument magique" tandis que "c'est la valeur culturelle qui pousse à garder les oeuvres d'art au secret" (:151). Quand cette valeur se perd, on commence à les exposer, et réciproquement, "au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'oeuvre d'art c'est son aura" (:143).

<sup>19</sup>. Voir à ce sujet : During, J., "Sufi music and rituals at the age of mass reproduction and culture", Istanbul, Swedish Research Institute, sous presse

d'essentiel réservé aux initiés. Cette attitude est typique des mystiques autant que des musiciens. Si tous deux ont si facilement cédé à la mode de la transparence caractéristique de l'ère médiatique, c'est peut-être parce qu'ils savent que ces moyens *n'aboutissent pas à une véritable divulgation des secrets car ils ne livrent que l'apparence*, l'objet musical, la technique. Tout le reste, qui fait de la tradition non pas la préservation *d'un objet* mais d'un *processus de transmission*, et à terme *d'un art de la performance*, ne passe évidemment pas dans les livres, les enregistrements, les spectacles et la vidéo, si bien que l'essentiel est quand même préservé. Ainsi la musique, comme les textes sacrés, ne prend son sens que par une herméneutique toujours renouvelée. *Il ne s'agit pas d'apprendre la musique mais de devenir un musicien*, non d'apprendre la mystique, mais de devenir derviche. Le secret, le mystère, le sacré ne sont pas enfermés dans des reliques, des objets, des mots, des sons ou des livres, et en rendant accessible ces formes ou ces symboles, on n'en aura pas pour autant livré l'essence.

### III. Les formes de la hiérophanie

#### Une ambiguïté fondamentale

A l'appui de ces conclusions il y a le fait que, de l'ensemble des formes musicales soufies, sacrées ou spirituelles, il est difficile de dégager des formes spécifiques, qu'il s'agisse de rythme, de tempo, de modes, d'instruments ou de timbres. La plupart des formes peuvent être adaptées aux besoins spirituels ou à l'expression du sacré, pour peu qu'elles ne soient pas trop connotées. Même lorsqu'une forme, un genre ou un répertoire apparaissent, au sein d'une culture donnée, réservés à l'expression sacrée, religieuse ou mystique, il s'agit le plus souvent d'une spécificité conventionnelle. La preuve en est que généralement elles se retrouvent, au sein de la même culture ou dans une autre, liées à un contexte ordinaire <sup>20</sup>. Tout comme on n'a jamais pu déterminer les caractères

---

<sup>20</sup> Par exemple le grand tambourin rituel *daf* des derviches kurdes, a fini par être utilisé dans la musique d'art persane ; les chants de ces derviches sont presque identiques (par leur vers, leurs rythmes, leurs instruments) au genre *dâyra bazmi* pratiqué dans le Pamir comme une distraction ; le rythme des litanies soufies (*talqin*) d'Asie centrale se retrouve dans la musique d'art (Talqin à neuf temps ralentando). La nouba de la confrérie Kharrâmiya de Sfax (Tunisie) devient de la musique classique lorsqu'elle est jouée pour les non initiés, du seul fait qu'on l'interprète de façon moins tendue et moins concentrée. On peut multiplier les exemples. Même dans les cas où les connotations d'un type de musique sont très fortes, l'adaptation de paroles ad hoc et un style d'interprétation plus sobre et plus concentré peut suffire à faire basculer un type de chant d'une catégorie à l'autre. C'est

spécifiques des musiques de transe en dépit des clichés largement répandus <sup>21</sup>, il est impossible de dégager les caractéristiques de ce qu'on appelle (en Occident du moins) "musique soufie". La variété des formes mises à contribution n'a d'égal que la diversité des expériences mystiques, diversité dont témoignent les comportements souvent très différents des derviches au cours d'une même séance. Par ailleurs le contenu des poèmes chantés ne permet pas toujours, tant s'en faut, de déterminer la destination du répertoire. En effet, les mêmes auteurs, les mêmes images, les mêmes styles ont cours dans les genres classiques ou soufis. Il y a bien des textes, voire des auteurs aux références explicitement religieuses ou mystiques, mais les poèmes les plus répandus sont amphibologiques, indéterminés ou mixtes. Ainsi, dans un stiche, Rumi (XIII<sup>e</sup> s.) célèbre la musique, le vin et la beauté (typifiée par le (ou la) Turc), et dans le suivant il dévoile le mystère ineffable de la condition humaine.

Le ménestrel commença à jouer devant le Turc ivre,  
Derrière le voile des mélodies, le mystère du Pacte Prééternel

Les soufis, en particulier en Orient et sous l'influence persane, reprirent à leur compte toute l'imagerie de la musique profane associée (dans l'esprit des bigots comme des mécréants) à l'ivresse et à la débauche. Le vin est le symbole de l'extase mystique, la taverne le cercle des initiés, l'échanson (*sâqi*) ou l'idole (*sanam, bot*) la théophanie pour laquelle on meurt de désir mystique. Quant à l'initié, il se présente comme le "libertin" (*rend*), le "débauché" ou l'amant transi, perdu pour la société, vivant parmi les ruines (*kharâbât*) de ce bas-monde. Dans cette trilogie sublimée du vin, de l'amour et de la musique, seule la musique n'est pas une métaphore et revêt toute sa réalité, sans même qu'il y ait à modifier ses formes, car toute musique peut être sacrée pour celui qui sait

---

par exemple le cas de certains chants des derviches Khâksar d'Iran dont les mélodies sont souvent du genre populaire urbain.

Le passage du champ spirituel au champ profane est également fréquent. On rapporte que lorsque le grand mystique et poète Erâqi (XIII<sup>e</sup> s.) accomplit sa quarantaine de retraite sur l'ordre de son maître, il ne cessait de fredonner des chants mystiques de sa composition. Les derviches qui l'entendaient derrière la porte furent séduits par ces chants et les répétèrent, si bien qu'en quelques jours il furent connus dans toute la ville et chantés jusque dans les tavernes. Apprenant cela, le maître, excédé, finit par libérer Erâqi de son ascèse avant terme. Ce schéma se répète à grande échelle de nos jours avec la diffusion du *qawwali* jusque dans les boîtes de nuit pakistanaises, quoique dans des interprétations édulcorées.

<sup>21</sup> Tels que répétition (forcément "obsessionnelle"), usage obligé des percussions ("assourdissantes", cela va de soi), tempos rapides (forcément "frénétique"), danse, etc. Inutile de rappeler que les formes induisant la transe ou l'accompagnant sont infiniment plus variées et nuancées.

entendre. Ainsi, lorsqu'ils sont chantés comme il convient, le sens de ces vers (anonymes) ne fait aucun doute pour le derviche <sup>22</sup> :

O mon astre qui incendie l'univers pourquoi es-tu fâché contre moi ?  
O ma chandelle qui illumine l'univers, pourquoi...  
Je t'inviterai un soir et t'offrirai mon âme et mon cœur  
Ta place sera dans mes yeux, pourquoi...  
Si je meurs de douleur, mon sang retombera sur toi  
Au jour du Jugement, je m'agripperais à ta robe, pourquoi...

Malgré tout, force est de reconnaître que certaines musiques présentent des caractéristiques formelles ou expressives qui sont en rapport avec une représentation du sacré. Nous allons en donner quelques exemples.

### **Deux exceptions : psalmodie coranique et mandala musical**

S'il existe en Islam une musique sacrée (au point qu'on lui dénie le statut de "musique") <sup>23</sup> c'est la psalmodie coranique (*tartil*). Cet art a atteint des sommets de sophistication dans un cadre étroit et rigoureusement défini : l'usage exclusif de la voix, presque toujours en solo, l'exclusion des "compositions" et l'exigence d'improvisation, la proscription de tout rythme mesuré, l'exigence (très relative, il est vrai) de sobriété dans l'ornementation, dans les broderies et les effets de voix. Ces règles découlent directement du statut du Livre. En effet, comme l'exprime Clifford Geertz à la suite des théologiens, le Coran, "ce ne sont pas des paroles sur Dieu, comme la Bible ou les Veda, mais la Parole de Dieu ; ce n'est pas un traité, mais un événement, un acte. Ainsi sa récitation est la réaffirmation de cet événement", et chaque lecture, ne serait-ce que de quelques vers, est un culte en soi <sup>24</sup>. Il s'agit de le réciter comme le Prophète lui-même le faisait, après avoir entendu l'Ange.

C'est pourquoi le Coran, pure cristallisation du Verbe, s'énonce par la voix seule excluant toute autre production sonore. Comme flux de la Parole divine, il est au-dessus du temps, il ne souffre aucune contrainte, c'est à dire qu'il ne doit pas être régulé par un cycle rythmique ou brisé par une mise en mesure.

---

<sup>22</sup> *Ey mâh-e 'âlamsuz-e man...* vers persans chantés par les derviches kurdes aussi bien que baloutches, ainsi que dans le rite musical (apparemment profane) *dâyera bazmi* du Pamir. Les derviches qâderi du Kurdistan interprètent *sans exception* tous les poèmes galants comme l'expression de l'amour pour le Prophète.

<sup>23</sup> Et que toute musique doit cesser lorsqu'elle se fait entendre (de même que l'appel à la prière).

<sup>24</sup> Geertz, C., *Savoir local et savoir global*, Paris, 1986, P.U.F (:139)

De la même façon, si le Livre se prête à l'enluminure, le texte ne tolère aucune adjonction autre que des indices qui en éclairent l'articulation ; il ne peut comporter des indications mélodiques telles que des neumes, et encore moins une notation musicale, car préserver l'oralité, c'est préserver la transcendance des origines.

Et pourtant la psalmodie coranique a été pour beaucoup la meilleure école de chant, et il y a lieu de croire que le grand art du *taqsim* arabe, turc, persan ou âzeri, c'est à dire l'improvisation (instrumentale ou vocale) non mesurée dans les modes classiques (*maqâm*), en est directement dérivée. C'est probablement à ces origines que le *taqsim* (et aussi le *durak* turc, ou sa contrepartie indienne, l'*alap*) doit d'être considéré comme un genre plus grave que les autres, une forme de méditation sur les modes, un véritable discours avec ses envolées et ses silences, qui s'écoute "religieusement", en retenant son souffle et en poussant des soupirs.

Un schéma de développement très répandu dans les musiques rituelles soufies consiste à commencer par des formes accessibles, lâches et retenues, puis à faire monter la tension régulièrement ou par palliers, jusqu'à atteindre un climax correspondant à une intensification de l'expérience esthétique, et à cette "rupture de niveaux" (Eliade) correspondant à une hiérophanie. Une séance type de rite musical soufi (*dhikr, samâ'*) commence par la cantillation du Coran ou éventuellement de poèmes, dans un rythme non mesuré. Elle se poursuit avec des formules sacrées scandées à l'unisson par les participants, en contrepoint desquelles les chantres entonnent des hymnes mesurés. Progressivement, les cycles rythmiques des chants se resserrent et les formules sont plus brèves <sup>25</sup> tandis que le tempo s'accélère jusqu'à ce point de concentration d'énergie qui est décrit comme la présentification du divin, avec le plérôme des anges et des âmes des saints.

Le déroulement du rituel du *dhikr*, se présente donc comme une spirale ou une série de cercles concentriques partant du plus large et culminant dans le plus petit, c'est-à-dire dans le point central. Ainsi le *dhikr* est un mandala <sup>26</sup> musical, avec une périphérie, des strates et un centre qui représente le point

---

<sup>25</sup> On passe par exemple de *Lâ hawl u lâ qudrah u lâ quwwah illâ bi'l-lâh ar-rahmân ar-rahim*, à *lâ illâha illâ l-lâh*, puis *haqq hu*, puis *hu* (Lui !)

<sup>26</sup> Ces idées ont été amplement développées et argumentées dans During, J., *Musique et Mystique dans les Traditions de l'Iran*, Paris, IFRI-Peeters, 1989 (: 284 s).

d'unité, la manifestation de l'essence elle-même, perçue dans des états existentiels d'une grande intensité <sup>27</sup>.

Parmi toutes les formes de concert soufi, certaines possèdent davantage que d'autres ces caractères de mandala, et très souvent, dans les musiques traditionnelles (notamment dans les cultures musulmanes et orientales), les performances fonctionnent de la même manière. Ici l'accélération du tempo correspond à une intensification de l'expérience esthétique, un passage progressif de l'enstase à l'extase, de la méditation à la jubilation. Ainsi, une fois de plus, la frontière n'est pas très nette entre l'émotion sacrale et le transport esthétique, et des états ou affects similaires peuvent être induits par des musiques sacrées ou artistiques <sup>28</sup>. Dans la musique d'art comme dans les formes liturgiques et mystiques, il s'agit de susciter un transport, un déplacement (*ek-stase*), une sortie de soi-même, exprimée par des termes consacrés <sup>29</sup>.

Si la structure du mandala prévaut au niveau de la performance entière, elle se retrouve également, à échelle réduite, dans certaines compositions classiques. Des métaphores courantes en Asie centrale pour décrire le chant sont celles de la montagne, de la maison, de l'arbre, c'est à dire d'une verticalité comportant des niveaux. Le concept de sommet, de "culminance" *awj*, est fondamental dans l'esthétique de la musique classique de Transoxiane. Tout comme la performance dans son ensemble s'oriente vers une apogée expressive, chaque mélodie culmine au moins une fois vers le second tiers de son développement. Les connaisseurs attendent ce moment magique où le chanteur, déploie toutes ses capacités vocales, (car il atteint alors son registre le plus aigu) et déborde un instant les cadres mélodiques et rythmiques en laissant libre cours à son inspiration, *ilhâm*, terme qui a aussi le sens d'invention spontanée, d'improvisation.

---

<sup>27</sup> Dans l'hindouisme et surtout le bouddhisme, le mandala (lit. "cercle") est une image ou, un espace sacré, dont la structure toujours circulaire, comporte un centre et différentes couches périphériques. Le centre du *mandala* est le point d'irruption du sacré. En intériorisant une image harmonisée du cosmos à partir de la contemplation de ce centre, l'adepte accède à un état psychospirituel, qui est appréhendé comme la descente d'une "essence". Dans la pratique, la contemplation du mandala est liée à la répétition d'une formule sacrée appropriée, *mantra*, qui est l'équivalent du *dhikr*.

<sup>28</sup> C'est pourquoi les concerts mystiques ont eu et ont toujours dans certains cas un grand impact populaire, au point que l'on organisait dans le passé des concerts pseudo soufis pour les gens du commun, un peu comme c'est le cas de nos jours avec le *qawwali*.

<sup>29</sup> Tels que *tarab* (chez les Arabes, commotion esthétique), *hâl* (en persan, moment de grâce), *wajd* (dans le soufisme, lit. "trouver"), *ilhâm* (inspiration, Asie centrale).

Mais est-il nécessaire de recourir au symbole de l'ascension pour atteindre les portes du ciel ? En effet, la définition de l'espace aussi bien que du temps sacrés s'applique à pratiquement toutes les musiques. Si l'on agrée avec Mircea Eliade (: 25) que "tout espace sacré implique une hiérophanie qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent", alors il faut admettre que toute musique est susceptible d'assumer cette fonction hiérophanie. En effet, dès qu'elle se donne à entendre, elle constitue son propre espace, du seul fait que ses vibrations se propagent dans les quatre directions, à partir d'un centre. En ce centre se trouvent le ou les musiciens, qui, ce n'est pas un hasard, sont souvent considérés comme des médiums captant des puissances surnaturelles. Leur performance a les caractères d'une liturgie bien réglée et commence toujours par opérer une "rupture" en imposant une attitude de réceptivité, dans le respect ou le silence. De plus, ces vibrations sont régies par un ordre qui accentue l'idée de centre et de transcendance en introduisant, comme on l'a vu, une verticalité et une représentation de l'ascension céleste, à l'instar dans une séance chamanique. Enfin, à la plupart des performances peut s'appliquer cette définition du temps sacré comme "temps circulaire, réversible et récupérable, sorte d'éternel présent mythique que l'on réintègre périodiquement par le truchement des rites" (*idem.* : 61). En effet quel art est-il plus répétitif, circulaire, et finalement convenu, prédicable et ritualisé, que la musique, avec ses répertoires inlassablement ressassés, ses compositions reproduisant les mêmes patrons, ses ritournelles et ses redondances ?

Le temps cyclique du rythme maîtrisé, la répétition du même, le retour à l'origine... Si cela n'est pas assez clairement exprimé par les formes pures, il suffit de trouver le ton juste pour le dire. Ce ton, qui est par excellence celui des musiques traditionnelles orientales, c'est celui de la nostalgie.

### **La nostalgie des origines comme ethos de la tradition**

En terme d'ethos, le premier caractère qui vient à l'esprit lorsqu'on évoque les musiques d'art de la Turquie jusqu'au Japon, est celui de tristesse et de nostalgie. En Asie centrale, un musicien digne de ce nom doit être habité par une douleur (*dard*), faute de quoi il manquera le sens même de sa musique. Pourtant, l'ethos de la nostalgie ne saurait être assimilé à un simple affect comme la mélancolie ou l'affliction, voire une forme de masochisme au nom duquel certains Modernes d'Orient l'ont condamné. Il ne tient pas davantage à des contingences historiques, bien qu'on le justifie souvent par les souffrances

du peuple <sup>30</sup>. Or la question n'est pas de remonter à des causes, mais de déceler les affinités secrètes entre cet ethos et l'idée même de tradition. L'opinion fait fausse route, mais elle indique la bonne direction en invoquant le passé. Au sens étymologique, la nostalgie, c'est le mal du retour, c'est-à-dire le « mal du pays » ou du paradis perdu, non pas le regret d'une chose mais d'un monde. Pour beaucoup d'auteurs soufis, la musique éveille la nostalgie d'un monde supérieur dont l'harmonie et la beauté se reflètent en elle. L'écoute de la musique éveille donc la nostalgie de notre lieu d'origine :

Écoute la flûte de roseau, comme elle se plaint de la séparation ...

Depuis qu'on m'a coupée de la roseraie, mon souffle fait gémir les hommes <sup>31</sup>.

La nostalgie est un désir, qui, paradoxalement, n'est pas tendu vers l'avenir mais vers le passé, ou plutôt vers la représentation d'une origine. Elle implique un rapport particulier au passé et instaure une communication circulaire entre le passé et le présent, entre la présence (ou la présentification) et l'absence. En effet, comme le dit élégamment Heidegger : « la nostalgie est la douleur que cause la proximité du lointain » <sup>32</sup>.

Le point à saisir ici est *l'analogie structurelle* entre le principe de la Tradition et l'ethos de la nostalgie. L'idée même de Tradition renvoie à une Origine, un « temps vertical » (*zamân anfüsi*, comme disent les théosophes musulmans) qui se réactualise d'époque en époque, d'effectuations en effectuations, mais toujours comme en creux, et en fait, dans un « hors temps » et un « hors espace » (*lâ makân*, une autre notion métaphysique). La tradition n'est pas un arrêt ou un retour sur l'axe du temps horizontal mais une boucle, une rétrojection. Elle est une façon de vivre plus intensément l'instant dans la mémoire ou dans la représentation d'un passé, de vivre la présence dans l'absence et réciproquement. Cela se vérifie a contrario par la façon dont se présente le contraire de la tradition, disons la modernité conquérante et laïque : en rupture avec son passé, se projetant dans l'avenir, elle est forcément optimiste, et ne supporte aucune forme de nostalgie. C'est pourquoi les

---

<sup>30</sup> Des propos de ce genre se déclinent dans toutes les cultures : La musique d'art « fut créée [...] alors que le peuple ouzbek était doublement opprimé par les khans et les *bek* et par le joug de l'impérialisme russe, de sorte que les leitmotifs de la musique ouzbèke sont lamentations, deuil et larmes » (A. Ikramov, cit Sultanova, R., *Politics and Music after the Great Revolution : the Situation in the 1930s*, *ACASIA VII*, 1/1993 (: 4).

<sup>31</sup> Par ces vers de Rumi commence le *Masnavi*, le bréviaire des mystiques, un des textes persans les plus chantés, tant dans la musique d'art que dans les assemblées soufies.

<sup>32</sup> *Essais et Conférences*, p.45.

innovations, comme les chants révolutionnaires, ont si souvent un caractère naïvement optimiste.

### **Le dépôt sacré de la musique traditionnelle**

Avec la constitution des Etats et le développement des sociétés du travail, il devient difficile de mobiliser la société entière dans des célébrations. Ainsi le religieux est géré par des professionnels tandis que le sacré se replie dans la sphère privée où il trouve un nouvel ancrage dans l'expérience individuelle. Puis il se détache du religieux pour investir ce à quoi l'on réfère toutes ses conduites, les valeurs suprêmes pour la défense desquelles il mobilise la même abnégation, le même engagement et esprit de sacrifice <sup>33</sup>. Un processus similaire est décelable dans la musique qui passe de la fonction liturgique à la fonction esthétique, du niveau collectif au niveau individuel et par tant, de l'expression de la majesté à celle de la nostalgie. Elle devient une affaire de spécialistes, d'initiés, détenteurs de pouvoirs et de connaissances, et à l'instar du sacré religieux, "isole l'individu qui s'y adonne en l'éloignant des préoccupations vulgaires" <sup>34</sup>. L'analogie et les affinités entre la musique et le sacré (notamment dans sa dimension mystique) peut être poussé très loin. Les structures primitives du sacré : pur - impur, dangereux et nécessaire, se reflètent, au sein des cultures musulmanes, dans la contradiction qui caractérise le statut de la musique : angélique du point de vue des soufis, mais diabolique du point de vue des juristes. De cette ambiguïté ce n'est pas tant la musique qui fait les frais, que le musicien : le public en subit la fascination mais sa pratique est l'objet de réprobation. Si le sacré introduit l'individu "dans un monde sévère dont les autres s'écartent d'instinct, tout en subissant son attirance" <sup>35</sup>, le musicien traditionnel demeure un individu à part, à l'instar du magicien, du chamane, de tous les détenteurs d'un pouvoir surnaturel. Il hérite son don de ses ancêtres ou le reçoit par vocation, il instaure une communication entre les plans terrestres et célestes, est inspiré par les muses ou les esprits des anciens. Son art rassemble et unifie, il reflète l'âme de son peuple, l'essence d'une culture dont il a le devoir de préserver la pureté et de faire vivre l'esprit. En ce sens toute tradition musicale a quelque chose de sacré.

---

<sup>33</sup> Ce processus est décrit par R. Caillois (*ibid.* :175-177)

<sup>34</sup> Caillois, *ibid.* : 178

<sup>35</sup> Caillois, *ibid.* :178