

L'UNIVERS SYMBOLIQUE DE LA MUSIQUE SACREE ET PROFANE ISLAMIQUE

Jean During, C.N.R.S.

Dans les cultures de l'Orient islamique, les pratiques musicales tenaient et tiennent toujours une place remarquable aussi bien dans le domaine profane que sacré et mystique. La clef de cette passion réside probablement dans la force émotionnelle de la musique, qui a été formalisée dans la doctrine des *ethos* (*tathir*). Devant le mystère et la puissance de l'effet, savants, poètes, philosophes et mystiques sont remontés aux origines, ont invoqué des Mythes, créés ou rapportés des légendes, organisé des systèmes symboliques dans la perspective d'une esthétique transcendantale.

Il faut toutefois rappeler qu'une catégorie importante de lettrés et de savants ne se préoccupait absolument pas de la dimension symbolique de l'art musical. Fârâbî, Avicenne, al-Kâtib, Marâghî, se gardent des mythes, des légendes et des "on dit" avec une circonspection relevant d'une démarche scientifique moderne. "Nous nous sommes efforcés, dit Avicenne (Erlanger, II : 106) de n'avancer que ce dont nous sommes certains, sans nous laisser troubler par les appels de la tradition". Parfois même ils s'en prennent explicitement à quelque superstition, théorie ou affirmation invérifiable, raillant ceux qui, "étant incapables d'aboutir à un résultat fondé sur la vraie science, s'en remettent à [des] théories [...] semblables dont ils remplissent leurs livres" (al-Kâtib : 190, 195). Comme pour devancer les détracteurs, les Ikhwân al-safâ, gnostiques ismaéliens du Xe siècle, proclament en revanche que ceux qui nient la musique des sphères sont tout simplement des mécréants. Fârâbî est de ceux-là (cf. Erlanger : I, 28).

À ces exceptions près, le discours sur la musique est marqué par le souci constant d'établir son origine. En dehors des traités scientifiques et des ouvrages juridiques condamnant cet art (cf. Robson), la plupart des textes affirment le caractère divin ou céleste de la science de la musique. Les origines de la musique varient selon les types d'ouvrages. Les écrits d'inspiration religieuse remontent jusqu'à Dieu ou à Gabriel et aux anges, tandis que les détracteurs relient la musique à Satan. À un niveau moins métaphysique, certaines pratiques musicales sont rattachées aux prophètes, à des sages grecs ou à des rois.

En tant que science, la musique tire son essence des nombres, lesquels régissent les autres plans du cosmos comme les astres, et l'homme lui-même en tant que microcosme. La musique établit donc une relation entre le macrocosme et le microcosme par le biais des nombres, des humeurs, et son organisation rituelle exprime cette relation. Dans tous les cas, il s'agit d'exercer un effet sur l'âme, que ce soit par la simple émotion (*tarab*) ou en établissant une communication avec les plans supérieurs : les esprits dans le cas des trances de possession ; et pour les soufis, les anges, les âmes des saints fondateurs, et la "remémoration" des origines. Dans sa fonction ultime, la musique est pour les soufis un moyen de rejoindre la divinité dans l'expérience extatique.

¹ Les termes techniques et les noms propres sont transcrits ici selon le système arabe, sauf lorsqu'il sont tirés d'un contexte littéraire ou oral persan.

MUSIQUE CELESTE : Les sons des origines

Les soufis justifient leur pratique du concert mystique (*samâ'*, littéralement "audition") par un événement appartenant à la hiéro histoire, le Covenant primordial (*mithâq*, évoqué dans les textes persans et turcs sous le nom de *alast*).

Lorsque Adam fut créé (sans qu'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*). À quoi ils répondirent tous : "Oui nous l'attestons" (*balî shahidna*). Par cette variante du mythe coranique (Coran 7,166-7), 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 entendu 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"... (*Balî jânam, balî miram balî dust*). Ainsi, "le *samâ'* (le concert soufi) n'est pas un moyen artificiel pour provoquer l'extase, mais un rite qui permet de réactualiser un état antérieur au temps" (Molé : 134). Ou plutôt, l'extase qui se manifeste dans le *samâ'* vient de l'intériorisation de ce mythe, comme le suggère Junayd à qui l'on demanda :

"Quelle est cette extase qui fait qu'un homme calme entend le *samâ'* et se trouve bouleversé ? - Dieu Très haut, répondit-il, interrogea la postérité d'Adam lors du Pacte... Toutes les âmes furent plongées dans l'ivresse de cette parole. Lorsqu'ils entendent dans ce monde le *samâ'*, ils se mettent en mouvement et s'agitent" ('Attâr, *Tadhkirat* : 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 qui est souvent cité également par les lettrés.

"Le Prophète dit : [...] le *samâ'* apparut pour la première fois le jour où l'esprit d'Adam ne voulait pas entrer dans son corps. Afin qu'il ne ressente pas d'angoisse, Dieu 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 !" . Comme l'esprit d'Adam est entré avec difficulté dans son corps, il en sort également avec difficulté au moment où il doit le quitter. L'écho du chant des anges du Trône arriva aux anges des sept cieux. Ils arrivèrent tous, et les louanges de Dieu firent apparaître en eux un état mystique [...]. Tous les anges des sept cieux furent ainsi mis en mouvement. 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." (*Sifât al-jam'iat*, Labid ibn Khâjegi Tabrîzî, in Molé : 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).

Selon ce mythe, la musique est la science de Gabriel (*Behjat al-rûh* : 23) qui est l'Esprit Saint .

ENTITES CELESTES, DIABLE, ESPRIT

SIMORGH OU QUQNUS

Dans un tout autre registre, l'origine de la musique est dans le mythe du Simorgh, oiseau fabuleux de l'Iran ancien, dont le chant est l'archétype de tous les chants d'oiseaux sur terre. Certaines traditions situent l'origine du Simorgh en Chine (*chin*, Turkestan). La parenté entre Simorgh et le "Phénix" chinois (*feng huang*), est évidente dans la peinture. De plus, cet oiseau mythique est à l'origine de la musique ; son nom est la synthèse du cri du mâle (*feng*) et de la femelle (*huang*). Le Simorgh est parfois assimilé au *qûqnûs* (du grec "cygne"). Son bec est percé de 1002 trous desquels s'échappent autant de mélodies diverses ('Attâr, *Manteq al-tayr*, vers 2295s.). Le *qûqnûs* comme le phénix s'enflamme lorsqu'il est vieux et, après 40 jours, un nouvel oiseau naît de ses cendres (*Behjat al-rûh* : 26-7). On dit que Platon entendit son chant et en tira une partie de la science musicale (*ibid.*:27). La figure du Simorgh, qui remonte au chamanisme archaïque a été plusieurs fois réactualisée dans l'islam et le soufisme.

DIABOLUS IN MUSICA

Pour opposer un argument à l'origine céleste de la musique, certains avancèrent le *hadîth* : "Satan fut le premier qui se lamenta et chanta". Cette tradition est amplifiée par un mythe arabe : Dieu enseigna la musique aux anges parmi lesquels se trouvait un certain Harith dont le nom devint Iblis (le diable), puis Sheytan, soit Satan le damné. Après sa disgrâce, lui et ses semblables "profitèrent de leur science musicale pour tenter les hommes et les induire au péché" (Rouanet : 2683). Satan aussi 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 (Ackerman : 2805)

Gisuderâz, un grand saint passionné de *samâ'*, retourne ces arguments : les instruments de musique sont bien l'invention du diable, mais bien qu'ils soient condamnés par les juristes, leur valeur n'est appréciée que des gens de cœur. (Hussaini : 113).

L'évocation du diable dans la musique veut signifier le danger de séduction et l'emprise qu'elle peut avoir sur l'âme. Les diables interviennent même dans les *samâ'* des soufis mal guidés ; ils dansent avec les adeptes et les mènent à la perte (cf. Hussaini : 112). Certaines images sont très explicites et pourraient provenir de la confusion entre le *samâ'* et des pratiques animistes avec possessions par des esprits assimilés à des démons. (On en trouve dans tout l'islam, en particulier dans les cultures en contact avec l'Afrique). Le plus souvent, il est vrai, le terme *shaytân* doit s'interpréter comme une personnification des instincts et des pulsions inférieures.

EXTASE OU POSSESSION ? LES ETRES INVISIBLES

Un soufi cité par Abu Nasr Sarrâj (Xe s.) 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 (Sarrâj : 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, Jamblique, parlait de possession de dieux, dans le soufisme on ne désigne pas l'entité, mais certains religieux discréditent la transe en l'attribuant aux djinns et démons.

La participation des "êtres invisibles", est parfois une des conditions même du caractère sacré de la musique. Certains rituels (*guâti, zâr, nobân, gnawa, etc.*) peuvent même être envisagés comme des

sortes de sacrifices sonores qui leur sont dédiés. Ainsi, explique un derviche kurde de l'ordre Qâderi (comm. perso.) : "chaque formule de *dhikr* possède un maître (*sâhib*), un préposé (*muwakil*), c'est à dire une entité, un ange qui lui est attaché en particulier. C'est par ce préposé que le *dhikr* produit sa force spécifique". Lorsque le chantré (*p. : khalîfê*) joue et chante, il doit établir une relation avec le Trône divin (*'arsh*). Alors les anges écoutent le tambourin (*daf*) et forment dans le monde invisible un cercle de *dhikr*, (ou *jam'*), et plus précisément une spirale conique dont le centre pointe vers le haut. Les anges dansent et chantent le long des courbes de cette spirale et le musicien doit se mettre en harmonie avec leur musique. C'est alors que l'effet du *dhikr* devient extraordinaire et que les forces spirituelles imprègnent tout le lieu. Il s'agit donc d'établir une harmonie entre la terre et le ciel et de faire circuler les énergies entre les deux plans afin de bénéficier des grâces du monde céleste (During, 1989 : 284).

Cette conception, bien qu'appuyée par des *hadith*-s islamiques remonte à des pratiques chamaniques encore attestées parmi les Hunza. Au cours des séances de transe chamanique, "les fées (*pari*) [...] amènent à la séance leur propre orchestre de musiciens ; ces derniers jouent de façon beaucoup plus belle que les musiciens humains"... Le chamane " doit veiller à ce que les deux orchestres jouent en harmonie" (Lièvre & Loude : 526).

MUSIQUE SACREE : les saints patrons

Dans le monde terrestre, ce sont les prophètes (parfois les rois) qui étaient dépositaires de cet art, ou d'un de ses aspects. Les auteurs scientifiques font plutôt remonter la science musicale aux sages philosophes grecs qui l'ont transmise aux savants, et ceux-ci aux maîtres. (On attribue couramment l'invention de la musique humaine à Pythagore - ou selon d'autres sources à Platon - qui découvrit les douze modes *maqâm* en conformité avec le zodiaque (*Ma'refat* : 192) ou en écoutant l'harmonie des sphères (Qotboddin Shirâzi, reprenant presque mot-à mot l'épître des Ikhwân al-safâ, cit. Corbin, 1966: 208). De toute façon, prophètes et sages grecs étaient des sortes de héros civilisateurs qui inventèrent la science musicale afin d'édifier le peuple.

LA NOSTALGIE DES ORIGINES

Selon des *hadith*, tous les prophètes étaient dotés d'une belle voix. Chacun d'eux aurait chanté dans son propre type modal *maqâm*. Alors que l'audition primordiale (*alast*) et le premier *samâ'* de Adam s'accompagnent de transports extatiques, dans le monde sublunaire au contraire, l'éthos originel de la musique est plus souvent l'affliction, la douleur, la séparation. La perte du paradis et l'entrée d'Adam dans la réalité terrestre est accompagnée de larmes : dans cet état de contrition il chanta dans le *maqâm* Râst, le même par lequel son âme entra dans son corps. Les prophètes ont chacun leur *maqâm*, et le point remarquable est que chacun d'eux a chanté en état d'affliction ou dans les circonstances exceptionnelles qui marquèrent sa mission : à l'origine, les *maqâm* étaient au nombre de sept (*Behjat al-rûh* :77) correspondant aux sept grands prophètes. Après Adam, Abraham dans le feu de Nimrod chanta dans les *maqâm* Hoseyni et Nowruz-e 'arab ; 'Esmâ'il au combat, en Rahâvî, et lors de l'immolation, en 'Oshshâq ; - Joseph au fond du puits et en prison, en 'Arâq ; - Moïse dans le désert du Sinâï, en 'Oshshâq ; - Jonas dans le ventre de la baleine, en Kuchek ; - David repentant sur la tombe de Urié, en Hoseyni, (cf. aussi Shiloah, 1979 : 288 et *Ma'refat*: 192, qui présente quelques variantes).

L'apparition de certains instruments est également liée à l'éthos douloureux de la musique. Selon Ibn Khordâdbeh, le luth fut inventé par Lamek pour pleurer la disparition de son fils : le corps du luth imitait la cuisse, le cordier, le pied et les doigts les chevilles et les cordes les vaisseaux. "Puis il en tira des sons et chanta un air funèbre..." (Rouanet : 2683).

La plupart des instruments sont dus à un grand homme. D'après al-Qâdirî (:17), c'est Noé qui inventa la musique, fabriqua et joua le premier luth. Après le déluge, cet instrument disparut et fut réinventé par le roi David. Traditionnellement l'instrument de David est la flûte de roseau *nay*, mais une légende l'attribue à l'Imâm 'Ali. Lorsque le Prophète eût transmis les secrets divins à 'Ali, celui-ci ne put pas les contenir et se penchant sur un puits, il les énonça pour soulager son âme. Une goutte de salive tomba au fond, et quelques temps plus tard en sortit un roseau. Un berger passant par là coupa le roseau et en fit une flûte. Le son de cette flûte envahissait l'âme d'une nostalgie spirituelle.

L'ORGANISATION DES MODES (MAQAM)

Une série de mythes et légendes correspondent à un niveau plus concret de la musique; ainsi la création des 12 *maqâm* (modes canoniques) est très couramment rattachée à ce mythe :

Certains ont dit que lorsque Moïse sépara les eaux du Nil et parvint au milieu de ce fleuve, il aperçut une pierre. Gabriel lui dit : "O Moïse, emporte cette pierre, elle te servira". Il emporta la pierre, puis parvint au désert avec son peuple où il demeura durant quarante jours. Ils furent tenaillés par la soif. Moïse pria, Gabriel apparut et lui dit de frapper la pierre avec sa canne. Il fit ainsi et une source jaillit qui se sépara en douze ruisseaux donnant chacun un son. [...] Gabriel dit à Moïse : "apprends les douze *maqâm*". C'est de là que Moïse apprit les *maqâm*. Après cela, le terme de *musîqî* se répandit... (*Ma'rifat*: 191)

Il y a un jeu de mot entre *musî(qî)* et *musâ* (Moïse) qui s'écrivent tous deux de la même manière. Dans une variante connue (al-Kâtib : 288), Gabriel dit : *yâ musâ isqî*, "O Moïse, donne à boire", ce qui donna *musîqî*.

L'HOMME

La musicalité est le propre de l'homme (cf. *infra*). La voix fut donnée en même temps que l'âme dont la partie la plus élevée, propre à l'homme seulement, est appelée "âme énonciatrice" (*nâtiqa*).

Lorsque l'âme entendit le chant [des anges], la joie qu'elle en ressentit lui fit perdre connaissance; elle se leva, entra dans le corps d'Adam et aussitôt, Adam se dressa et prononça la louange à Dieu (*al-hamdu'llâh*). Ainsi en raison de cette prééminence, la science de la musique est différente des autres sciences et dans les 18.000 mondes, toute chose est occupée à la louange et la profession de foi dans des mélodies et des rythmes (*Ma'rifat*:191).

L'homme se définit comme l'être musicien par essence. C'est du moins ce qu'exprime le syllogisme suivant : la musique est la science de Gabriel (*Behjat al-rûh*: 23) qui est l'Esprit Saint, soit *rûh al-quddûs*, où *rûh* est l'âme, (étymologiquement : "le souffle"). Ainsi la musique est la science de l'âme "et ceux qui ne bénéficient pas de cette science et n'en sont pas ravis (*muhezaz*) ne font pas partie de l'espèce humaine." Par analogie, l'esprit se définit comme l'âme "énonciatrice" (*nâtiq*). Or l'énoncé

est régi par la pensée et suppose un auditeur et un énonciateur ; ainsi l'entendement (et l'audition) définissent l'homme, et l'ouïe, qui en est l'organe, est le plus élevé des cinq sens.

LES EFFETS DE LA MUSIQUE : ASTRES, NOMBRES ET HUMEURS

Plus concrètement, le pouls, qui est l'expression audible du principe vital matérialisé par le sang, est selon plusieurs auteurs, à l'origine du rythme (*Behjat al-rûh* :30). Le pouls est un élément essentiel du diagnostic des anciens médecins qui devaient donc connaître la science des rythmes (*ibid.*). Cet ouvrage fait état d'une étoile (ou constellation) appelée *orqonû'* (*sic, organon*, l'orgue) ou encore "planète *musîqî'*", qui circule dans le corps, comme le sang, durant tout le mois lunaire, et à chaque jour du mois, se trouve dans un autre endroit du corps. Sa position est signalée par le pouls, et le médecin doit se garder de traiter l'organe où elle se trouve, car "l'âme prend sa nourriture de cet organe au moyen de cette étoile".

Ces idées curieuses et assez confuses trouvent un écho dans un traité arabe de la même époque : "Les médecins prétendent que la belle voix et la mélodie juste circulent dans le corps et les veines : ainsi, elles purifient le sang, améliorent l'âme, apaisent le cœur et font vibrer les sens" (al-Qâdirî : 10). C'est qu'il y a une analogie intrinsèque entre le tempérament et la musique : "le tempérament de toute créature vivante est composé de sons et de mélodies harmonieusement mêlées" (Hujwirî : 399). Les modes peuvent exercer une influence prodigieuse sur le corps humain, telle que l'animation, les pleurs, la joie, la tristesse, le courage et le sommeil, etc. (*cf. Farmer, passim*)

Selon les Anciens, les tempéraments sont constitués par la prédominance d'une humeur sur une autre; ils varient selon les saisons et l'âge du sujet. Pour un sujet sain, l'effet de la musique sera d'autant plus fort qu'il se conforme à son tempérament naturel : par exemple, pour le sujet dont le tempérament est chaud et humide, on choisira des modes chauds et humides. Inversement, comme la maladie provient de l'excès d'une humeur et de la rupture de l'équilibre physiologique et psychologique pour soigner le sujet, on lui fera entendre des mélodies froides et sèches, afin de tempérer l'excès de ses humeurs, renforcer les humeurs affaiblies et rétablir l'équilibre (*cf. Abu Mrad : 120-1*).

Selon la physique classique, seuls les corps composés sont dotés de qualités telles que chaud, froid, humide, etc. Un mode ne peut posséder en lui-même ces qualités, mais il les suscite. De quelle manière le mode agit-il donc ? Un traité arabe datable entre le XIV^e et le XVI^e siècle l'explique "L'influence des modes-*nagham* n'est pas due au fait qu'il soit chaud et sec par lui-même -cela étant l'apanage exclusif des corps [et non pas des modes] - mais plutôt à l'humeur [qu'il suscite]" [...] "Les modes-*nagham* exercent ce type d'influence grâce à leur attribution aux astres, car les astres recèlent les caractères qui régissent cette influence" (Abu Mrad : 127-8).

L'auteur ne dit rien de plus sur la manière dont la musique transmet cette influence, mais il suffit de se reporter aux théories des pythagoriciens, très répandues parmi les auteurs musulmans. Les astres modulent les états d'âme des humains et influent sur leur destinée. L'influence de la musique tient à l'analogie qu'elle présente avec les mouvements harmonieux des astres, tous deux étant régis par les lois des nombres. En conséquence, l'effet de la musique est tiré de l'effet des astres.

FIGURES & NOMBRES SYMBOLIQUES

Dans l'ancien temps, la musique fait partie du système du monde et tire son essence de l'ordre cosmique (sphères) et des nombres (intervalles). Sous les Sasanides déjà (VI^e siècle), Bârbad avait organisé les mélodies selon les divisions du temps : 360 jours de l'année, 30 jours du mois, et 7 jours

de la semaine. Au temps de Safiuddîn (XIII^e s.), ont dénombré 12 grands modes en concordance avec le zodiaque. Les auteurs persans et arabes postérieurs s'attachent à structurer tout le répertoire modal. Partant de la répartition des modes en 6 *âvâz* et 12 *maqâm*, ils construisent un système où chacun des éléments principaux correspond à deux autres éléments appartenant à un autre niveau du système. De chacun des 6 *âvâz* procèdent deux *maqâm*, des 12 *maqâm* procèdent 24 *sho'be*, et de ceux-ci 48 *gush*e. Certains remontent même plus haut, faisant découler le système de trois types modaux fondamentaux. Aux 24 *sho'be* correspondent parfois des cycles rythmiques complétant la figure. Ces relations sont élégamment représentées par des sortes de *mandala* circulaires.

La performance musicale était également organisée en cycle : la suite *nawba* constituée de pièces appartenant à des genres différents. Un exemple ancien en est l'*âyin*, danse rituelle des Mevlevi, qui symbolise les mouvements du ciel et des planètes. Le mot *maqâm* désigne aussi les stations spirituelles des mystiques et donc des degrés des mondes supérieurs.

On relèvera la prééminence de certains nombres symboliques dans la constitution des inventaires et des répertoires. C'est en premier lieu le nombre 12 qui occupe une place éminente à partir de Safiuddîn. À Boukhârâ (au XVI^e s.) on utilisait 12 cycles rythmiques et 12 formes musicales, de nos jours encore on dénombre 12 *dastgâh* persans et azerbaïdjanais, et 12 *muqam* uygurs. Ce choix peut s'expliquer pour des raisons théoriques (les 12 notes de la gamme chromatique, bien connue des Anciens), mais plus vraisemblablement pour des raisons symboliques : les 12 signes du zodiaque, les 12 Imâms shiites, les 12 heures du jour, etc. D'autres nombres privilégiés sont en rapport direct avec 12 : les 6 *âvâz* anciens (cf. supra), (les 6 *maqâm* tâjiks-uzbeks) et les 24 dérivés (*sho'be*). 24 est également le nombre de cycles rythmiques arrêtés par certains traités persans et turcs même lorsqu'il y en a en fait plus ou moins. Les 12 *muqam* des Uygurs également correspondent aux 24 heures de la journée, tout comme les anciennes 24 *nuba* du Maghreb.

Le 17 est également un nombre symbolique qui revient dans beaucoup d'inventaires : les 17 *maqâm* et *âvâz* de Safiuddîn (en fait 12+6, mais deux modes sont réduits à un seul), les 17 frettes de la gamme théorique du même auteur et de la gamme effective des *tanbûr* orientaux, les 17 cycles rythmiques d'Asie centrale (XVII^e s.). Ce nombre premier est bien connu des ésotéristes musulmans (Hurfistes notamment) : c'est le nombre de lettres de la profession de foi islamique, le nombre de prosternations rituelles journalières, et de compagnons de l'Imâm 'Ali.

L'étude des relations entre les modes musicaux, les sons et d'autres ordres de réalité telles que la cosmologie nous entraînerait trop loin. On retiendra seulement l'existence de correspondances symboliques établies entre les modes (*maqâm*) et tous les niveaux de l'univers, du ciel (étoiles, constellations), la division du temps (heures, saisons, zodiaque) jusqu'au règne animal (cris des animaux), en passant par la médecine et la physiognomonie. Leur principe d'organisation reste encore à découvrir. (On consultera notamment à ce propos : Farmer, 1925-6, *Ikhwân*, *ibid.* : II, 179-181; *Behjat al-rûh*: 78 s.; Shiloah, 1979 : 288; Chottin, 1939 : 84, Neubauer : 1990, Abu Mrad : 1989).

STRUCTURE ET SIGNIFICATION DE L'AUDITION SACRÉE (SAMA')

UNE SEANCE DE DHIKR : LE MANDALA MUSICAL

La volonté systématique de structuration du monde affecta aussi la performance musicale, en particulier dans le contexte rituel. La figure du cercle dans laquelle s'organise la plupart des représentations des modes et cycles rythmiques est aussi présente à tous les niveaux du rite du *dhikr*

et du *samâ*'soufi. Il s'agit d'un *mandala*, dans le sens à la fois de psychogramme et de cosmogramme (Daring, 1989 : 285s.)². L'homme lui-même est structuré comme un *mandala*. Son centre suprême est la particule divine (*p. : zarre-ye zât*), enveloppée des différentes couches subtiles de l'âme (*latâ'if*), elles-mêmes entourées des énergies vitales, lesquelles sont délimitées par le corps physique. L'essentiel des techniques spirituelles telles que le *dhikr* consiste à pénétrer ces couches afin de découvrir son propre centre absolu, la partie divine de soi. Ce travail est à juste titre assimilé à une "concentration", parce qu'il ramène progressivement l'être vers son centre. L'instrument privilégié de cette ascèse est la répétition musicale et / ou verbale d'un mot, d'une formule ou *dhikr*.

Le déroulement du rituel de la plupart des *dhikr*, peut se représenter par une série de cercles concentriques partant du plus large et culminant dans le plus petit, c'est-à-dire dans le point central. On passe des chants à de longues formules articulées (*wird*), puis à des formules de plus en plus brèves. Le dernier *dhikr* n'est plus articulé, il ne comporte plus d'éléments de contraste, de différenciation; il se réduit à l'unité d'un souffle, comme le cercle se réduit finalement à un point. De même, il ne définit plus un cycle rythmique (6, 4 ou 2 temps) mais une simple pulsation, un point pulsant. On peut considérer que les derviches atteignent le centre lorsqu'ils n'ont plus besoin du support matériel du *dhikr* et qu'ils sont submergés par une force surnaturelle qui leur confère certains pouvoirs. À ce stade-là ils sont comme envahis par le *dhikr* ou plutôt par l'essence qu'il invoque. C'est l'irradiation (*tajalli*) de l'essence qui donne son nom au rituel : *hadra* c'est-à-dire "présence", "manifestation", ou encore "lieu épiphanique" (*p. mahall-e zohûr*).

Parmi toutes les formes de concert soufi, certaines possèdent davantage que d'autres ces caractères "mandaliques", mais d'une manière générale, la plupart des musiques traditionnelles de l'Orient, dans leur déroulement global, peuvent être plus ou moins envisagée sous cet aspect. C'est le cas des suites *nubâ*, *fasil*, *âyin* Mevlevi, *Muqâm* uyghur, *dastgâh* Persan, *râga* de l'Inde, etc.

SYMBOLISME DES PRATIQUES ET DES FORMES

L'expérience mystique, tous les sages l'ont dit, est avant tout déterminée par l'intentionnalité. C'est l'intention qui donne le sens et la valeur aux choses, afin de les ramener à leur fondement, à leur origine. C'est le sens de l'herméneutique des textes sacrés (*ta'wil*), de l'interprétation symbolique et finalement du *tawâjud* imaginal, le conditionnement en vue de l'extase. Dans cette perspective, tout ce qui survient dans la conscience du soufi est investi d'un sens; ces significations et interprétations sont les fleurs de l'arbre de la connaissance que le sujet a patiemment cultivé par sa pratique spirituelle et son édification morale. C'est à ce prix seulement, que la musique et ses effets peuvent vraiment apporter quelque chose.

Par exemple, la flûte de roseau, *nay*, très souvent joué dans les concerts soufis (notamment par les derviches Mevlevi) est un des instruments les plus chargés de significations symboliques. Pour Ahmad Tûsî (: 10-11), le *nay* est une allégorie de l'essence (*dhât*) de l'homme qui est la Vie divine suprême (*hayât al-haqq*). Ses neuf trous sont une allégorie des neuf niveaux du cœur qui sont:

² Dans l'hindouisme et surtout le bouddhisme, le *mandala* (lit. "cercle") est une image, un espace sacrés, dont la structure est toujours circulaire, avec un centre et différentes couches périphériques. C'est à la fois un *cosmogramme* représentant les divinités groupées autour de la divinité centrale, et un psychogramme (Tucci, 1974:31) dans lequel, autour du centre, s'organisent les différents strates psychiques, au nombre de trois ou quatre. Le centre du mandala est le lieu de l'essence, le point, le moteur immobile qui active tout le reste. En intériorisant une image harmonisée du cosmos à partir de la contemplation de ce centre, l'adepte trouve un état de paix intérieure parfaite. On considère alors que s'opère une descente de l'essence elle-même. Dans la pratique, la contemplation du mandala est liée au *mantra*, à la répétition d'une formule sacrée appropriée.

poitrine, cœur, crainte, intérieur du cœur (paradis) éden, vie-sang, enveloppe du cœur, conscience. Le fameux Mathnavî de Mowlânâ Rûmî décrit son flanc percé de trous qui évoque la poitrine déchirée du mystique. De fait, le roseau (*nay*) a été coupé, brûlé, percé, taillé, ligaturé aux jointures avant de devenir une flûte. Dans la symbolique des derviches Mevlevi, le *nay* est devenu la métaphore poétique de l'homme parfait, du sheykh : il est vide de tout ego, il est comme l'instrument dans les doigts du musicien, il ne vibre que par le souffle divin qui l'anime, il ne parle que touché par les lèvres de l'Aimé.

Pour Ahmad Tûsî (: 11), le tambourin *daf* est la représentation de l'univers entier en raison de sa forme circulaire; la peau qui recouvre le cadre est le symbole de l'Existence absolue. Les coups qui ébranlent l'instrument réfèrent à l'arrivée des visitations (*p. : vâredât*) divines qui se manifestent depuis le mystère des mystères (*bâten-e bâten*) dans l'Existence absolue. Les cinq cymbalettes fixées sur le cadre sont une allusion au cinq degrés de la royauté, de la *valâyat* (la Régence, allusion aux Imâms shi'ites), de la prophétie, de l'humanité et de la spiritualité, autant de degrés par lesquels la Vie divine et sa Science descendent vers la Création.

C'est à ce propos que les anciens interprétaient les attitudes et mouvements des derviches lors des *samâ'*. Par exemple si le derviche fait un bond ou un saut, cela signifie (dit Tûsî) qu'il "est attiré du degré humain vers le degré de l'Unique".

A propos du frappement de mains, Mawlânâ Rumi dit ceci :

"Frappe des mains et comprend que de Lui proviennent tous les sons
Car ce son des deux mains ne se produit pas sans séparation et union"

Le fait de rejeter son manteau comme le faisaient les derviches saisis par l'extase a le sens d'un don, comme le souligne Sohrevardi : "il signifie que nous avons reçu des nouvelles de l'autre monde. Alors nous rejetons quelque chose de ce monde-ci". Le manteau jeté ne pouvait être repris, mais était partagé entre les adeptes ou offert aux musiciens.

LES CONDITIONS DE L'HERMENEUTIQUE SPIRITUELLE

Contrairement à la représentation du monde de l'homme ordinaire, qui sépare radicalement le haut et le bas, le sacré et le profane, le système des soufis et des gnostiques se caractérise par une hiérarchie du réel dans laquelle les niveaux se compénètrent, ouvrant des voies de passages. On peut rendre compte de ce système par deux voies complémentaires qui conduisent à une statut spécifique du sensible : l'opposition *zâhir/bâtin* et le statut du *monde imaginal*.

LA STRUCTURE DOUBLE DU MONDE SENSIBLE, LE MONDE IMAGINAL ET LES SENS SPIRITUELS

La *Weltanschauung* de la gnose islamique est structurée par les notions antinomiques mais indissociables de *zâhir* et de *bâtin* : l'extérieur et l'intérieur, l'apparent et le caché. Ces notions ne sont pas clairement définies et leur usage renvoie à différents clivages dont le plus typique est : apparent vs caché, lettre vs esprit, ou encore paroles (*aqwâl*) vs états intérieurs (*ahwâl*). Ces deux niveaux coexistent nécessairement et l'un ne saurait se passer de l'autre, même lorsqu'ils s'affrontent tragiquement. Bien que hiérarchiquement distincts, chacun tire son sens de l'autre ; dans l'absolu, ils sont inséparables : Dieu lui-même est à la fois le *zâhir* et le *bâtin*. L'opposition *zâhir/bâtin* dépasse le dualisme simplifié du couple monde/ outre-monde, tous deux étant des aspects du monde.

Comme les deux niveaux se compénètrent, le couple se dédouble à nouveau en un *zâhir* du *zâhir*, un *zâhir* du *bâtin*, un *bâtin* du *zâhir* et un *bâtin* du *bâtin* (cf. Corbin, 1964 : 46-7 et *passim*). Ainsi derrière chaque phénomène, il y a non pas un mais *plusieurs sens*, plusieurs niveaux de réalité, ce qui est précisément *la possibilité de la pensée symbolique* et de l'herméneutique. Le sens (*ma'na*) est aussi le terme même qui désigne, en islam, le spirituel (*ma'nawî*). La saisie de ces significations modifie radicalement les états de conscience. Ainsi, la lecture d'un poème, l'audition d'une mélodie peuvent soudain dévoiler des significations (*ma'âni*) fulgurantes et conduire à des illuminations, des extases, des états de grâce, que les soufis tiennent à bien distinguer des états d'émotion profanes comme le *tarab*. C'est là une des clefs des pratiques mystiques de la musique, notamment le rite du *samâ'* (cf. During, 1988, Hussaini, Molé). Une autre voie d'interprétation est plus directement liée à la problématique du beau.

Pour les soufis, la beauté des choses témoigne de Dieu, elle constitue la preuve esthétique du divin. "Dieu est beau et Il aime la beauté", dit un *hadîth*. Quant au monde, il est "le miroir de Dieu. La Beauté n'est jamais absente de ce miroir [...] Le Prophète est un miroir, le cœur peut être poli comme un miroir et refléter la lumière divine" (Bürgel : 138-141). C'est aussi l'exemple de l'image dans le miroir que les métaphysiciens persans proposent pour illustrer le statut des images-archétypes : formes en suspens mais indépendantes de tout substrat (*mujarrad khiyâl*) comme les images en suspens dans le miroir. L'originalité de la métaphysique iranienne est en effet d'avoir intégré ces images autonomes, à mi-chemin entre le monde sensible et celui des Idées (cf. Kâshâni, in Corbin, 1966 : 205, 275, *passim*).

Ce "monde de l'analogie" (*âlam al mithâl*) s'offre à la perception "imaginale" ou visionnaire, qui est l'organe de l'imagination active ou créatrice, à ne pas confondre avec l'imagination conjecturale qui n'est qu'une forme de vagabondage de la représentation. Le point remarquable dans ce système du monde est qu'il établit une connexion directe entre le sensible et l'intelligible, non par une habile construction mentale, mais en se fondant directement sur l'expérience, sur la sensibilité. Les douceurs imaginatives évoquées par Sohrawardi correspondent à des degrés de "beauté plus fascinante", de "délectation plus débordante" réellement éprouvées et non simplement "imaginées" ou posées comme dogme. Il ne s'agit pas ici de métaphysique spéculative, mais expérimentée ou "expérientiale". Cosmologie et anthropologie sont complémentaires : à la hiérarchie de l'univers correspond la hiérarchie des états de conscience et des formes de connaissance.

L'existence de niveaux de l'être et de niveaux de réalité implique celle d'organes de perception appropriés. En radicalisant ce principe, les mystiques et les sages ont dévoilé l'existence de *sens subtils* (ou sens de l'âme) qui dédoublent tous les sens physiques. On parle de sens intérieurs ou de sens de l'âme, et même d'un intellect spirituel couronnant hiérarchiquement les sens de l'âme, de la même manière que l'intellect domine les sens physique. Il est donc possible de voir avec un autre œil et d'écouter avec une autre oreille.

Mais alors se pose le problème de la liaison entre ces "super-sens" qui perçoivent l'aspect "caché" (*bâtin*) du monde, et les sens ordinaires qui en perçoivent l'"apparent". En effet, la plupart des mystiques qui fréquentent les arts, en particulier la musique, en prônent une perception toute intérieure ; ce n'est pas l'écoute des sons apparents qui les occupent, mais la perception de cet autre plan de réalité. Comme le dit Mawlânâ Rûmî à propos du *samâ'* :

"tu as besoin de l'oreille du cœur, pas de celle du corps",
 "nous ne sommes pas conscients de la flûte et du tambourin"

Ou encore, 'Attâr à propos de ses vers :

"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".

Au terme de cette sublimation, les mystiques n'ont donc plus besoin des sens apparents et il leur arrive de se passer de tout support sensible. 'Omar Sohrawardi, lorsqu'il lisait le Coran, n'entendait même pas le concert spirituel que les soufis donnaient dans la pièce voisine. À la fin de sa vie Ruzbehân renonça au rite du *samâ*, déclarant : "c'est Dieu Lui-même qui est le *samâ*' que j'écoute".

SOURCES

Abu Mrad, Nidaa, *Musicothérapie chez les Arabes au Moyen-Age*, Paris, 1989 (Académie de Paris. Université René Descartes. Faculté de Médecine Necker - Enfants malades. Thèse pour le doctorat en médecine). Cf. aussi Neubauer, qui donne une traduction allemande du même manuscrit, avec commentaires.

Ackerman, Ph. The character of Persian music, in A.U. Pope, *A Survey of Persian Art*, London, 1936 (: 2805-2817).

Aflâki, Shamsoddin Ahmad, *Les saints des derviches tourneurs*, (*Manâqeb al-'Arefîn*. trad. Cl. Huart), Paris, 1918-22.

Avicenne, cf. d'Erlanger

'Attâr, Farîduddîn, *Tadhkirat al-Awliyâ*, éd. R.A. Nicholson, 2 vol., London-Leiden, reprint, 1959. Tehéran, 1353/1374.

Safioddîn 'Abd ol-Mo'men, *Behjat al-rûh*, éd. Rabino de Borgomale, Téhéran 1346/1967

Bürgel, J-Chr., *The Feather of the Simurgh, The "Licit Magic" of the Arts in Medieval Islam*, New York, 1988.

Chottin, A., *Tableau de la Musique Marocaine*, Paris, 1938.

Corbin, H., *Histoire de la Philosophie Islamique*, Paris, NRF, 1964.

- *Terre Céleste et Corps de Résurrection*, Paris, 1966. (2°éd. 1979 sous le titre: "*Corps Spirituel et Terre Céleste*").

During, J.,

- What is Sufi Music ? *The Legacy of Persian Medieval Sufism*, London, xxx forthcoming, 1992.

- L'Autre Oreille. Le Pouvoir Mystique de la Musique au Moyen-Orient". *Cahiers des Musiques Traditionnelles III* (:57-78), 1990.

- Der Mythos der Simorg, *Spektrum Iran*, III,3, 1990 (:3-19).

- *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.

- Le *Samâ*' de Ruzbehân Baqli Shirâzi, *Connaissance Religieuse*, II/4, 1987 (:191-197).

- Revelation and Spiritual Audition in Islam, *The World of Music*, IV, 1982 (:68-84).

- The "Imaginal" Dimension and Art of Iran, *The World of Music*, XIX-3-4, 1977 (: 24-34).

Erlanger, R. d', *La Musique Arabe*, vol. I & II, Paris, 1930-1935

Fârâbî, cf. d'Erlanger

Farmer, H. G., The influence of Music from Arabic Sources, *Proceedings of the Musical Association* 52. 1925-26, (: 89-124)

Ghazzâlî, A.-H., *Kimiyâ-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-Ghazzâlî, with Analysis, Anotations and Appendices. *J.R.A.S.*, 1901 (:195-252 et 705-748); 1902 (:1-28 ; 195-252).

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.

Ikhwân as-safâ, cf. Shiloah, 1965 et 1967

Jargy, S., *La musique Arabe*, Paris, 1971.

al-Kâtib, cf. Shiloah, 1972.

Lièvre, V. et Loude, J-Y., *Le Chamanisme des Kalash du Pakistan*, Editions du C.N.R.S., Paris, 1990

Ma'refat, see Zoká'

Molé, M., La danse extatique en Islam, in *Les Danses Sacrées*, Paris, 1963 (:145-280).

Neubauer, E., *Arabische Anleitungen für Musiktherapie*, Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, Band 6, 1990 (: 227-272).

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.

Robson, J. *Tracts on listening to Music. Being Dhamma al-malâhi by Ibn Abî'l-Dunyâ and Bawâriq al-'ilmâ by Majd al-Dîn al-Tusî al-Ghazzâlî*, London, 1938. (Ed. et trad.).

Rouanet, J., "La musique arabe", in Lavignac, *Encyclopédie de la Musique*, Paris, 1913-22 (: 2676-2812).

al-Sarrâj al-Tusî, Abû Nasr, *Kitâb al-Luma' fi't-Tasawwuf*, Gibb Memorial Series XXII, éd. R.A. Nicholson, Leiden London, 1914.

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-Kâtib, *La perfection des Connaissances Musicales (Kitâb Kamâl Adab al-Ghinâ')*. Traduction et commentaire d'un traité de musique arabe du XIème siècle, Paris, 1972.

Tûsî, Ahmad b.Moh. *Al-Hediye al-Sa'adiye fi Ma'an al-Vajdiyye*, in Mojâhed, 1360/1981.

Zoká', Y. *Ma'refat-e 'elm-e musiqi*, in Nâme ye Minovi, Tehéran, 1353/1974.

GLOSSAIRE

'âlam al-mithâl : monde de l'analogie, entre le monde sensible et le monde des Idées

alast : cf. mithâq

âvâz : mélodie, mode

bâtin : intérieur, caché, ésotérique

daf : tambour sur cadre

dhikr : litanies des soufies, chantée, scandée ou mentale

jam' : assemblée de soufis

dastgâh : système modal persan

hadra : présence spirituelle, épiphanie

ma'hawî : spirituel

ma'âni : significations (spirituelles)

mahall-e zohûr (p.) : lieu d'épiphanie

mandala : figure sacrée de construction géométrique

maqâm : type modal

mithâq : Covenant primordial

mujarrad khiyâl : images autonomes dans la métaphysique islamique

naghm : mode ou mélodie

nâtiqa : énonciateur

nawba : suite de chant et pièces instrumentales

nay : flûte de roseau

urqunû' : planète musicale ?

quqnûs : cygne mythologique

rûh : esprit

samâ' : littéralement "audition", concert soufi

tathir : effet, ethos

tajalli : irradiation spirituelle

tanbûr : luth à long manche

tarab : enthousiasme déclenché par la musique

wajd : extase

wird : litanie religieuse et soufie

zâhir : apparent, manifeste