

- De la nostalgie et de la peine comme fondements des traditions musicales, M. Demeuldre éd.,  
*Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, (:137-147) Bruxelles, 2004.  
(Pagination approximative.) 2- 9-02

## DE LA NOSTALGIE ET DE LA PEINE COMME FONDEMENTS DES TRADITIONS MUSICALES

Jean During

### Introduction <sup>1</sup>

*Evolution de la représentation des affects et de l'ethos de la musique au Moyen-Orient*

Dans l'ancien Orient, on pensait la musique selon un nombre limité de fonctions et d'effets. A partir du Xe siècle, toute la réflexion sur la musique suivit un schéma tripartite dérivant généralement de couples opposés et d'un élément intermédiaire (du type fort-moyen-faible). On distinguait ainsi trois sortes de tempo, trois niveaux d'intensité de percussion, trois degrés de consonance. Fârâbî (Xe s.) identifie de même trois niveaux de passion et trois espèces de formes musicales, selon leurs effets : - celles qui procurent une sensation agréable, reposante, agissent sur l'oreille *comme un décor* pour l'œil ; - celles qui excitent *l'imagination*, font naître des idées, agissant comme la peinture figurative ou les idoles des Hindous ; - celles qui font naître des *passions*. La poésie elle aussi possède trois sortes d'effets. Lorsque ces trois aspects se combinent, la musique est parfaite (d'Erlanger : II,;16), la forme supérieure étant le chant, en raison de son contenu conceptuel (ibid., 94-5).

Quel que soit son angle d'approche, c'est toujours la structure ternaire qui revient. Cette typologie qui remonte elle-même aux Grecs, fonctionnera encore longtemps dans le monde musulman.

Les soufis aussi distinguaient trois classes d'auditeurs : celle du commun, des initiés et de l'élite, correspondant aux trois niveaux de la connaissance : celui de la Loi, de la Voie et de la Gnose. Cependant à la même époque ils commencèrent à s'occuper non de l'objet musical, mais du *sujet* qui écoute, et des niveaux de réception. Il faut mettre à leur crédit le développement du concept de *goût* (*dawq*) qui est la condition du développement d'une *esthétique autonome*, c'est à dire libérée des structures métaphysiques de la Tradition.

Fârâbî stigmatise l'audition du vulgaire, laissant supposer l'existence d'une quatrième classe d'auditeurs, qui ne sont pas nécessairement des soufis, mais simplement des mélomanes.

Avec le temps, dit-il, les hommes ont utilisé les effets revigorants de la musique pour le divertissement, faisant du moyen le but. Ils se sont détournés de la quête du Bien suprême et y ont substitué la recherche du plaisir, si bien que la musique dégénéra : « les mélodies en faveur de nos jours, dans notre pays, appartiennent au genre de celles qui sont considérées comme viles par les

40

<sup>1</sup> Cet réflexion reprend des éléments que l'on trouvera développés dans nos publications : - *Musiques d'Asie Centrale. L'esprit d'une tradition*, Actes Sud, Paris, 1998 ; - *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse, Verdier, 1994 ; - *Systèmes acoustiques et systèmes métaphysiques*, in H.Dufourt, J.-M. Fauquet, F.Hurard, *L'Esprit de la Musique*, Paris, Klincksieck (: 177-184).

gens de bien »<sup>2</sup>. Al-Kâtib le rejoint sur ce point et en rejette la responsabilité sur les princes et les notables (: 49) <sup>3</sup>. Pour cette raison, la musique fut « sur le point d'être condamnée par les lois de plusieurs pays » (: 99).

On a là le premier indice d'une évolution des affects musicaux, avec en plus une définition de la modernité comme processus de décadence morale et comme recherche du plaisir immédiat. En même temps se développe une véritable esthétique de connaisseurs faisant du goût et de l'appréciation correcte de la musique un art en soi.

La « modernisation » de la musique va aussi de pair avec un changement de perspective concernant son action sur les sentiments. Durant quelques siècles, les ethos des modes et des rythmes sont mis systématiquement en rapport avec les composantes naturelles de l'homme : chaud, froid, sec, humide. L'action des sons n'est pas réductible à une mécanique, mais se fait par l'intermédiaire des humeurs. Des traités destinés aux musiciens préconisent de jouer tel mode aux gens de petite taille et au teint jaune, tel autre pour ceux qui ont de grandes dents, tel autre pour les savants ou les vieillards, etc. Malgré leur aspect parfois fantaisiste, il s'agit là d'éléments d'une science qui se perd au fil des siècles en même temps que ses applications proprement thérapeutiques. ( On remédie à un manque ou un excès d'humeur en jouant la musique correspondant au tempérament *inverse* du patient, afin de compenser le déséquilibre dont il souffre.)

En définitive, l'action de la musique sur le corps est inséparable de l'émotion. L'art de la performance musicale est d'ordre rhétorique : il s'agit de trouver les airs, les rythmes et les vers qui toucheront l'auditeur et ce d'autant mieux s'ils sont en accord avec le moment et les circonstances. Avec le temps, le discours sur la musique se désintéresse des aspects fonctionnels de cet art. La musique acquiert une sorte d'autonomie en visant l'émotion pour elle-même. Elle couvre alors tout le spectre des affects, classés en *ras* (en Inde) et en *rang* (Asie centrale). Peu à peu, les modes deviennent eux-mêmes les seules références à l'ethos qu'ils doivent induire. On ne dit plus que Râst convient aux sages ou neutralise la bile, on encore moins qu'il est lié à telle constellation, telle heure du jour ou de la nuit ; on le définit comme porteur d'un ethos, d'un sentiment propre, qui est simplement « le Râst », bien distinct du Mâhur ou du 'Ajam. Ainsi la musique ne renvoie plus à "un monde" mais à elle-même, via le sujet sensible, l'*homo aestheticus*.

On retrouve curieusement un cheminement parallèle à celui des régimes esthétiques de l'Occident, qui définissent le classicisme puis le romantisme.

Bien entendu, certaines musiques conservent encore des traits de l'ancienne conception esthétique (au Maghreb, en Arabie du sud, sans parler des traditions populaires), tandis que d'autres semblent suivre l'évolution de l'esthétique musicale européenne (formalisée par Lacépède et Rousseau), avec un décalage de quelques décennies, insignifiant à l'échelle de l'Histoire.

On s'arrêtera un instant à ce stade de l'évolution de la pensée des affects musicaux, afin de voir ce qui s'y cache, car enfin, on s'en doute, ces affects sont plus sophistiqués que les passions fondamentales dont ils empruntent parfois le nom.

<sup>2</sup> "Traité anonyme", in Erlanger, R. d', *La musique arabe*, vol. III, Paris, 1938 (:549-550)

<sup>3</sup> Shiloah, A., 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 XI<sup>e</sup> siècle, Paris, 1972.

## Nostalgie et optimisme : le débat tradition et modernité

En terme d'éthos, le premier caractère qui vient à l'esprit lorsqu'on évoque certaines musiques d'art du Moyen Orient ou d'Asie centrale, est celui de tristesse et de nostalgie. En Iran par exemple, le dolorisme (accentué par l'histoire sainte chiite) est considéré comme un trait fondamental de la conscience nationale, et l'éthos de la musique est censé refléter la triste et tragique histoire du peuple<sup>4</sup>. Plus récemment, cette tristesse fut mise sur le compte de l'oppression qui régnait sous le régime impérial. Les mêmes arguments ont été avancés par les soviétiques pour discréditer la musique d'art ouzbek dont l'éthos est le même : elle « fut créée [...] alors que le peuple ouzbek était doublement opprimé par les khâns et les beks et par le joug de l'impérialisme russe, de sorte que les leitmotifs de la musique ouzbek sont lamentations, deuil et larmes »<sup>5</sup>. B. Nettl montre que les mélomanes iraniens sont unanimes sur le fait que leur musique (et la poésie de laquelle elle est indissociable) est triste pour les mêmes raisons historiques, et aussi, ce qui est plus intéressant, parce que « la tristesse est une émotion plus noble que les autres<sup>6</sup> ». D'un autre côté, dit-il : "Un des points les plus violemment critiqués par plusieurs universitaires non musiciens était la tristesse injustifiée de la musique traditionnelle dans un pays dont le développement économique et social doit s'accompagner d'espoir et d'optimisme (*ibid.*)."

Que la nostalgie soit l'éthos par excellence des *traditions* musicales savantes d'Orient, est donc confirmé *a contrario* par les réformistes, les modernistes qui ici ou là s'insurgent contre cet état de la musique et veulent y mettre leur note optimiste. On pense par exemple aux directives du parti communiste chinois pour favoriser les chants ouïgours en Do majeur. En Iran, le colonel Vaziri (1886-1981), un musicien pourtant hautement qualifié, voulut changer le *hâl* (l'éthos) de la musique savante – qu'il jugeait négatif ou pessimiste – et le tourner en positif ou optimiste. Ces tentatives furent violemment et quasi unanimement rejetées. Mohammad Musavi (le grand maître du *ney* persan) le dit bien haut : « Vaziri a changé l'éthos et l'atmosphère (*hâl o havâ*) de notre musique... il en a supprimé le caractère mystique (*hâlat-e 'erfâni*). Ses compositions se situent hors de la tradition ... Il nous a retiré ce *hâl*. »

Plus récemment des velléités d'optimisme se manifestèrent dans les compositions « révolutionnaires », mais la guerre et les désillusions eurent tôt fait de justifier le retour à une nouvelle forme de pathos. Malgré tout, les productions composées ou improvisées un d'un artiste bien connu comme Hosein Alizâde ne laissent plus aucune part à cette nostalgie maîtrisée qui semblait définir l'éthos persan.

Pour les connaisseurs, ce style qui représente, on s'en doute, le mouvement innovateur, consiste essentiellement en un jeu des formes impressionniste (ou se voulant impressionnant) dans lequel le *hâl* est réduit à quelques touches de "sentimentalisme" et de "rêverie". Il est intéressant de

37

<sup>4</sup> Khâleqi, R., *Sargozasht-e musiqi-e irân*, 2 vol, Téhéran, 1353/1974 (: 265 s). Nettl, B., Attitude towards persian music in Teheran, 1969, *The Musical Quarterly* LVI/2 (: 73-96), 1969. (: 189), Battesti, T., La Musique traditionnelle de l'Iran, Aspects socio-historiques, in *Objets et Mondes*, IX/4 (: 317-340), 1969. (: 317).

<sup>5</sup> A. Ikramov, cit Sultanova, R., Politics and Music after the Great Revolution : the Situation in the 1930s, *ACASIA* VII, 1/1993 (: 4).

<sup>6</sup> Attitude towards persian music in Teheran, 1969, *The Musical Quarterly* LVI/2 (: 73-96), 1969.

remarquer que ce style correspond parfaitement à la demande spécifique du cinéma où il a trouvé sa raison d'être et probablement son inspiration.

À l'époque soviétique, la musique d'art subit les mêmes critiques des modernistes. Par exemple une mélodie comme *Jigar pâre* : "foie éclaté" (sous-entendu : par la peine) fut rebaptisée du nom de "Tranquillité d'esprit" (*Ôrómi jôn*). En Chine Populaire, les choses allèrent bien plus loin : tous les poèmes lyriques du Muqam ouïgour furent remplacés par des textes exprimant des sentiments positifs selon l'idéologie maoïste. De nos jours il est vivement recommandé de terminer toute chanson traditionnelle dans une culmination optimiste à l'octave supérieure, alors que partout les mélodies modales suivent naturellement une courbe ascendante puis descendante pour revenir au point de départ dans le grave<sup>7</sup>. On pourrait multiplier les exemples.

Ce que n'ont pas compris ceux qui se voulaient "modernes", c'est que l'ethos de nostalgie ne doit pas être assimilé à un simple affect comme la mélancolie ou l'affliction (préconisée par exemple dans la dévotion populaire chiite ou ouzbek), voire une forme de masochisme" au nom duquel certains critiques littéraires orientaux l'ont condamné. Il ne tient pas davantage à des contingences historiques, et aucune psychanalyse collective ne pourrait l'attribuer à un quelconque traumatisme remontant à l'enfance d'une Nation. 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 dont il semble indissociable.

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 »<sup>8</sup> ou du paradis perdu, non pas le regret d'une *chose* mais d'un *monde*. À ce propos, Ghazâli dans son *Kimiyâ-e Sa'adat* explique que la musique éveille la nostalgie d'un monde supérieur dont l'harmonie et la beauté se reflètent en elle. Pour Sohrawardi (XIIe s.), de même que l'éléphant évoque l'Inde, son pays d'origine, l'audition de la musique évoque la nostalgie de notre lieu d'origine<sup>9</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. Pour Heidegger « la nostalgie est la douleur que cause la proximité du lointain »<sup>10</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 anfusi*) comme disent les théosophes musulmans, qui se réactualise d'époque en époque, d'effectuations en

## 32

<sup>7</sup> On reviendra en fin d'article sur la symbolique de la direction mélodique.

<sup>8</sup> Une anecdote exemplaire met en scène Rudaki le fameux poète boukhariote du Xe siècle qui chanta un poème à l'Émir Nasr b. Ahmad afin de l'exhorter à quitter la villégiature où il se complaisait et à retourner à Boukhara. En entendant la description de sa ville natale, il fut si bouleversé qu'il se mit en route sur le champ.

Parmi les formes musicales du folklore asiatique, il en est une qui plus qu'un simple affect d'affliction, illustre ce principe d'une manière explicite, dans ce qu'on peut appeler les chants d'éloignement (*ghurbet havasi* en turc, *falak* en tadjik, *zahirig* en baloutche) le terme *zahirig* est toujours associé au sentiment de séparation, à la représentation de l'être cher *qui est loin*, ce qui corrobore son sens littéral ou étymologique de "présentification". Leur contrepartie nord-américaine est les *lonesome songs* que l'on chante lorsqu'on est loin du groupe ou lorsqu'un cher est au loin de soi.

<sup>9</sup> Corbin, H., *L'Archange Empourpré*, Paris, 1976 (:404).

<sup>10</sup> *Essais et Conférences*, p.45.

effectuations, mais toujours comme en creux, et en fait, dans un « hors temps » et « hors espace » (*lâ makân*, précisément). 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. Tandis que le contraire de la tradition, disons la modernité conquérante, est en rupture avec son passé, en projection, et forcément optimiste, comme veulent l'être les chants révolutionnaires, ou les innovations.

Accessoirement, d'une manière générale, les traditions les plus saines entretiennent souvent une nostalgie du « bon vieux temps » et une dépréciation du présent. Derrière l'apparente amertume, il faut saisir la portée éthique de ce genre de propos : les bonnes manières (*adab*) de la tradition exigent l'effacement de ceux qui en sont les dépositaires. Considérer que les Anciens étaient meilleurs et reconnaître ce que l'on doit à ses maîtres est le lubrifiant indispensable au moteur de la transmission.

## Souffrir pour le Beau

### *Vers un monde meilleur*

L'islam, et probablement avant lui les autres religions du salut, a valorisé l'idée d'une transcendance, d'un absolu représenté par une terre céleste, un paradis, ou pour les gnostiques, des sphères et des niveaux hiérarchiques. La libération progressive des attaches terrestres semble se traduire en musique dans la lente montée vers climax expressif atteignant le registre aigu comme symbole de l'extase<sup>11</sup>. Cet arrachement au sol est exprimé en Asie centrale par les termes génériques *falak*, "firmament, fatalité" ou *katta ashula*, "grand chant". Il s'agit de mélodies libérées de la mesure (et de la "retenue"), qui, comme la "culminance" mélodique (*avj*) des airs classiques, ne se chantent que dans la douleur et le pathos, affects rendus explicites par les textes qui parlent de séparation, d'inaccessible, d'amour impossible<sup>12</sup>, surhumain, et en fin de compte divin.

Si l'aspiration à la transcendance et l'héroïque dépassement de soi s'expriment dans l'aigu, la désolation se traduit dans les inflexions de la voix. Les voix tadjik-ouzbek sont puissantes, mais les mélodies sont plaintives. Les chanteurs de la vieille école ont une manière unique de glisser d'une note à l'autre comme pour évoquer l'affliction d'un chant funéraire, mais cet élément est purement esthétique et ne relève d'aucune théâtralisation comme cela arrive chez les pleureuses ou les chantres religieux. Le "style pleuré" (*yighlagha uslub*) n'est pas une forme de sentimentalisme, de maniérisme ou d'ostentation. Cette façon de chanter n'est pas liée à une fonction précise<sup>13</sup> : c'est toute la musique ouzbèke, depuis la berceuse jusqu'au chant de noce qui est une stylisation des pleurs.

36

<sup>11</sup> La consigne des agents culturels chinois de terminer un chant sur la note la plus haute peut se comprendre analogiquement, comme une façon de figurer un dépassement de soi et l'atteinte d'un monde meilleur, à venir mais bien terrestre. Cependant l'absence de redescende, qui suit nécessairement le *avj* traditionnel, ne laisse pas place aux soupirs, à la nostalgie. Le chant se fige sur la note aiguë, prolongée pour susciter les applaudissements enthousiastes.

<sup>12</sup> D'où l'accusation de "masochiste" mentionnée plus haut.

<sup>13</sup> Il existe par ailleurs des liturgies conduites par de femmes religieuses (*âtin ây*) dont le but est d'arracher les larmes, les gémissements et les hurlements des participantes. Ces séances de catharsis collectives atteignent leur apogée dans les séances funéraires, notamment dans certaines régions comme à Samarcande. Les rites

On dit que pour pouvoir exprimer ce sentiment, un artiste digne de ce nom doit être pénétré jusqu'au plus profond de lui-même par un sentiment de douleur (*dard*). Celui-ci joue bien, mais il n'a pas de "douleur", celui-là n'a pas une voix remarquable, mais il a le *dard*. (Ailleurs on parle de ravissement (*hâl*), de brûlure (*suz*), de *tarab*, de *duende*, de *blues*.) Ici aussi l'on cherche une justification dans un passé douloureux, mais si l'on objecte que l'histoire des Ouzbeks les range plutôt du côté des glorieux conquérants que des victimes et des opprimés, la réponse renvoie à la dimension spirituelle : il s'agit bien de la nostalgie d'un autre monde, d'un au-delà.

### *Souffrir, oui, mais comment ?*

Faute d'appartenir à un peuple opprimé, l'artiste ainsi que l'amateur éclairé doivent avoir expérimenté la souffrance afin de pouvoir appréhender cet ethos, d'en goûter les charmes et de le communiquer au public. On demandait à un grand chanteur irakien pour quelle raison sa voix touchait si profondément les foules, alors que les autres chanteurs de même niveau n'avaient pas le même impact. Il répondit qu'il avait eu d'autres expériences de la vie : il avait tué un homme, il le regrettait, il avait été condamné et avait purgé sa peine durant de longues années. La différence était dans cette souffrance <sup>14</sup>. Lorsqu'on interroge Sh., un chanteur persan, sur les conditions de *l'authenticité* (qu'il distingue bien de la "traditionnalité" et place au-dessus), il répond : « Cette musique demande des choses particulières : le temps, l'âge, la maturité, un cœur brûlé (*delsukhte*). Vous en voyez qui n'ont pas beaucoup travaillé, mais quand ils chantent, ils brûlent, ils ont du *hâl*. »

Bien que nous soyons habitués à ce type de cliché, la question reste ouverte et n'a pas semble-t-il été posée et problématisée. Car enfin pourquoi la musique, expression symbolique s'il en est, exigerait-elle une expérience personnelle, un vécu particulier ? Il en va un peu comme du paradoxe de Diderot sur l'art du comédien : faut-il vivre la représentation d'une passion pour pouvoir l'exprimer - dans une sorte de transe mimétique-, ou vaut-il mieux s'en tenir à distance et déployer son art, au risque de manquer de sincérité ? Faut-il avoir souffert pour être un bon musicien ? Mais souffrir de quoi, et comment ? Et ensuite, par quel processus alchimique la souffrance se transmute-t-elle en un noble ethos de douleur et de profondeur, par quelles voies et à quelle dose doit-elle être instillée dans la performance ?

On admettra que l'artiste doit avoir une expérience de la vie, une maturité qui ne s'acquière qu'après avoir subi et surmonté des épreuves personnelles. Sans cela, il est douteux qu'il soit en mesure de saisir le message codé dans les mélodies qu'il a apprises ou d'en développer les potentialités. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il doive revivre ces émotions durant sa performance. Le chanteur n'est pas de la catégorie des pleureuses qui doivent éprouver la douleur et en déployer les mimiques dans les séances de lamentations funéraires où elles sont conviées. Encore leur douleur n'est-elle que relative puisqu'elles ne sont pas touchées personnellement par le deuil qui n'affecte que les proches du défunt. Ce que l'on attend du chanteur classique oriental, c'est qu'il

38

religieux de lamentation funéraire étaient signalés dans ces régions dès l'antiquité, avec la célébration du martyr de Siâvash. Curieusement, ces rites se sont perpétués en Iran musulman avec le martyr de l'Imam Husayn, dont la mise en scène présente de frappantes analogies avec les rites du Vendredi saint en Espagne. Ces exemples montrent que la cause de la lamentation n'est pas l'oppression sociale et politique, mais la perte de l'être cher, idéalisé et sanctifié par la mort. Et en l'absence de défunt, c'est le martyr du saint qui est célébré et mis en scène. Ces pratiques ne se réduisent pas à leur aspect cathartique, elles rendent proche un événement lointain et fondateur, elle présentent et subliment le grand absent.

<sup>14</sup> Shéhérazade Hasan, comm. perso.

témoigne d'une familiarité avec les états psychiques, et surtout d'une maîtrise de ces états. (Cette maîtrise est nécessaire pour lui permettre de s'adapter à la psychologie des auditeurs, aux circonstances et au moment, soit autant de paramètres qui conditionnent une forme d'art vocal religieux ou soufi, appelé en Iran *monâseb khâni* : "le chant *ad hoc*".) Il s'agit à la fois d'évoquer des affects d'une façon convaincante, crédible, authentique, et en même temps "non affectée" non théâtrale et feinte (comme c'est le cas des pleureuses <sup>15</sup>). Il convient ici de se tenir à distance du sentiment exprimé, de le transformer en une puissance, en en dégageant la force dynamique. A ce jeu, l'auditeur prend un plaisir subtil et trouble : il ressent une émotion, mais libérée de toute contingence, sans objet, en quelque sorte gratuite et à sa totale disposition. S'il peut s'y abandonner à la mesure qui lui plaît, s'il la contrôle, c'est que l'artiste commence par lui montrer la voie. En jouant des affects, en les mettant dans une forme artistique, en les codifiant selon les canons prescrits, il s'en libère et les dépasse, mais sans les nier, sans les renier <sup>16</sup>. Le bonheur que nous éprouvons à verser des larmes à l'écoute de la musique tient en partie au sentiment d'avoir dépassé la part contingente de nos affects, de nous élever au-dessus de notre condition existentielle sans pour autant la vider de son vécu.

Ce mécanisme ne fonctionne que pour un certain type de musique, notamment celles qui demandent une bonne part d'apport personnel, qui sont assez flexibles pour permettre une interprétation personnalisée et *ad hoc* (*monâseb*), avec une part d'improvisation, une riche ornementation, une flexibilité rythmique. Mais surtout, il perd sa pertinence dans bien des genres dits mineurs ou fonctionnels visant plutôt un type de catharsis, une libération de la charge émotionnelle, par les larmes ou l'agitation.

Il semble que l'on touche ici à un point très sensible qui fait toute la différence entre les artistes. La question est d'autant plus complexe que ce l'on attend d'eux varie profondément d'une culture à l'autre, voire d'une époque à l'autre, et qu'il ne s'agit pas forcément d'une démarche individuelle. Ainsi beaucoup de musiques cherchent une authentification concrète dans la souffrance collective ou individuelle, dans l'exclusion sociale (condamnation suprême), dans la marginalisation par les drogues et les mœurs, comme le *blues*, le *rap* ou le *rebetiko* <sup>17</sup>. La musique est alors un moyen de regroupement en minorités et de reconnaissance par un public plus large.

#### *Le paradoxe de la moralisation du hâl*

La place importante qu'y tiennent les drogues peut se comprendre de plusieurs manières. Elles accentuent la marginalité et crée des petits cercles d'adeptes qui se retrouvent en musique. Elles renforcent l'image douloureuse que l'on se donne, ou la crée : on en use parce qu'on souffre, ou inversement. Mais surtout il s'agit de sortir de soi-même, d'accéder à un état différent, à partir duquel il est plus aisé de rejoindre la musique. En quelque sorte, drogues et musiques visent la même chose : un transport, une extase, un *hâl*, ou autre état toujours difficile à qualifier. Dans le cas cité plus haut, toutes deux visent à dépasser la peine ou la frustration par un mécanisme des plus banal : en l'oubliant, en la noyant dans l'ivresse ou les sons.

40

<sup>15</sup> Cet aspect mensonger est probablement une des raisons de la désapprobation des lamentations (*buka'*) par la loi musulmane.

<sup>16</sup> "Sois sage ô ma douleur et tiens toi plus tranquille, tu réclamaï, le soir, il descend, le voici" (Beaudelaire)

<sup>17</sup> Dont un disque portait le sous-titre : « Musique des prisons et des fumeries » Ocora, Radio France.

Il s'agit alors de distinguer entre la délectation pure et le plaisir vulgaire ou d'origine artificielle. Certains maîtres, refusent le débat en écartant tout recours à des adjuvants. D'autres avancent le critère *moral* : pour être authentique, l'expression doit être garantie par des qualités humaines et spirituelles. Cette approche, imprégnée de culture soufie, est discutable car elle est une façon de revenir à l'étape pré-esthétique où l'art était le Bon, voire l'utile ou le profitable. Elle ne rend pas compte des nombreux contre-exemples d'artistes peu moralisés mais néanmoins profondément émouvants. (L'histoire a retenu les noms de Fand et Tuwais, deux grands chanteurs arabes du début de l'Hégire, fameux aussi pour leur débauche et leur travestissement.) Il y a même un paradoxe entre le conformisme qui affecte parfois la morale, et l'exigence de transgression des normes à laquelle doit répondre l'artiste. Finalement, on lui pardonne tout au nom d'une super-morale, au nom peut-être d'une éthique du Beau qui reste à définir.

Mais revenons au *hâl*, non pour son contenu, mais pour sa structure. Celle-ci également, à l'instar de la nostalgie, s'articule sur la présence et l'absence. Chez les mystiques, auxquels les musiciens ont emprunté le terme, le *hâl* est une "modalité", un "moment" fugitif, un éclair ou une illumination intellectuelle et affective. Dans le cheminement du soufi, il est l'inverse complémentaire du *maqâm*, du rang stable acquis par l'effort, parce qu'il frappe à l'improviste, sans cause apparente, et disparaît également sans autre cause, de sorte qu'il contient en même temps que la grâce, le sentiment du caractère éphémère de cette grâce<sup>18</sup>. Le *hâl* est un éclair qui réunit deux états opposés : un ravissement mêlé d'affliction et de nostalgie.

On comprend maintenant que la question n'est pas tant de définir un contenu ou des degrés d'intensité, que de préserver ce sens qui rejoint, par la nostalgie qu'il recèle, celui même de Tradition.

## Les liens techniques entre ethos et forme

### *Circularité du hâl et des intervalles*

Une autre manière d'approcher la question des affects est de la lier aux formes musicales. Il ne s'agit pas simplement d'inventorier les systèmes émiqes de liaisons de cause à effet, comme on en trouve chez les Anciens (du genre : le mode phrygien excite les passions...). Il ne s'agit pas non plus de plaquer nos catégories culturelles, aussi pertinentes semblent-elles, sur d'autres musiques, ou d'établir des correspondances. L'idée est plutôt de montrer l'articulation entre le registre expressif et les données techniques. En voici quelques exemples.

Pour la plupart des musiciens iraniens, le point le plus sensible de la tradition est les intervalles. Ainsi s'exprime l'un d'eux : « Si l'on veut ajouter quelque chose [à la tradition], ce sera en fonction de ce cadre : dans les gammes, les intervalles et les mélodies qui reflètent cet ethos et atmosphère » (*hâl o havâ*). L'expression « ethos et atmosphère » n'est pas sans analogie avec le concept russe d'*intonatsiia* qui traverse tous les niveaux d'une culture musicale depuis les sons de la Nature. Elle revêt une signification esthétique au sens strict du terme, c'est-à-dire renvoyant à une qualité, une sensation, un *goût* particuliers. Le concept clef de *hâl* a le double sens d'ethos ou d'état d'âme (*mood*), ainsi que d'inspiration ; une notion très proche par sa signification et ses usages courants est celle de l'allemand *Stimmung*, qui n'est pas sans connotations musicales. Tous les

<sup>18</sup> On a ici la définition même de l'éthos du *haïku* japonais.

musiciens s'accordent sur l'importance des intervalles et leur relation avec le *hâl* : « Nos intervalles musicaux sont en correspondance avec notre propre *hâl* » dit l'un. « Les intervalles orientaux proviennent du *hâl* de l'interprète, dit un autre. Le *hâl* est produit par les intervalles et le timbre... et aussi par la disposition d'âme. Tout se complète.»

Ces propos révèlent le caractère *circulaire* de la relation entre *hâl* et intervalles : - le *hâl* de l'interprète produit les intervalles justes ; (car il lui faut une certaine concentration pour les trouver, surtout dans la voix et les instruments à hauteurs variables)<sup>19</sup> ; - ceux-ci produisent leur propre *hâl* (ou véhiculent le *hâl* de l'interprète) ; - puis à leur tour ils activent et entretiennent le *hâl* de l'interprète.

#### *L'authenticité de l'objet et du sujet*

Si l'on modifie le système des intervalles, on change le *hâl* et l'on sort de l'éthos traditionnel. Un autre maître iranien dit à ce propos : « Avec la modification des intervalles et du son des instruments, le *hâl* de la musique a changé. Les intervalles occidentaux influencent la disposition de l'interprète. Les modernistes sont allés chercher des intervalles occidentaux et on finit par changer le *hâl*. » L'objection n'est donc pas tant de sortir de la tradition et de son champ expressif, que de laisser la culture et le territoire des autres empiéter sur le territoire de la tradition.

Le *hâl* et les intervalles sont donc tous deux en rapport étroit avec *l'authenticité* : les intervalles sont les garants de *l'authenticité des formes* musicales (dans le sens de pureté des origines ethniques et nationales) ; inversement, les intervalles étrangers corrompent la musique, ils ne correspondent pas au *hâl o havâ* national. D'autre part, sur le plan de l'expression, le *hâl* du musicien est la garantie de *l'authenticité de son art*. Une musique imitative n'a pas de *hâl* ; même si elle est conforme aux normes, elle n'est pas authentique, à l'instar d'une copie.

#### *Micro et macro mouvements*

Cette articulation entre ethos et intervalles, pour essentielle qu'elle soit au Moyen-Orient (non seulement en Iran mais dans le monde arabe et en Turquie), n'est qu'accessoire en Asie centrale. Ici c'est sur d'autres aspects que s'appliquent les critères d'authenticité ou de profondeur. On en citera deux autres : l'ornementation et le registre.

On a évoqué plus haut le style "pleurant" du chant ouzbek. Techniquement parlant cela signifie par exemple que le joueur de luth (*dutâr, tanbur*) doit par moment pousser la corde puis la tirer de la main gauche, de façon à la faire vibrer vers le bas puis vers le haut. Par exemple sur Do, on fera rapidement un vibrato du genre *do si réb do*, mais en fait sur des intervalles très rapprochés (non pas de demi-tons, mais des tiers ou cinquièmes de tons autour du Do). Ce sont les gémissements et les soupirs du luth dont se délectent les mélomanes. Le summum de la délectation est atteint lorsque le chanteur joue ainsi de la voix dans le registre aigu. De celui qui ne joue pas ces ornements, on dira qu'il n'a pas de douleur (*dard*), que sa main est sèche.

En fin de compte, il s'agit là aussi d'intervalles, mais appréhendés *dans le mouvement* et non à une place rigoureusement définie. Mais si l'on tend d'avantage l'oreille, dans les styles du Moyen-Orient également, ce ne sont pas seulement les hauteurs exactes qui importent, mais aussi les micro

41

<sup>19</sup> A l'appui de cette thèse, M.M. évoque son maître de flûte *ney*, le fameux H. Kasâï.: "il avait un si bon *hâl* qu'avec un *ney* faux, il jouait juste. On voit aussi le contraire : un musicien a un instrument juste, mais il joue faux car il n'a pas de *hâl*."

mouvements de la voix ou de l'instrument qui conduisent aux degrés du mode. C'est notamment le cas pour la voix et les instruments aux hauteurs modulables comme le *ney* ou la viole.

L'ethos opère ici au niveau des micro intervalles. D'autres marqueurs essentiels apparaissent à une échelle plus large et sont d'autant plus pertinents qu'ils établissent une nette distinction entre des musiques qui se côtoient.

Parmi les grands peuples d'Asie centrale, on distingue d'un côté ceux de cultures nomades (Kazakhs, Turkmènes, Qipchaks, etc.) et ceux de tradition sédentaire (Ouïgours, Ouzbeks et Tadjiks). Ce clivage se reflète dans les pratiques musicales et dans la registre religieux : d'un côté l'ancienne culture chamanique des Türks, et de l'autre les religions du salut comme le zoroastrisme, le bouddhisme, le manichéisme, le christianisme nestorien, et finalement l'islam. Parmi les nombreux traits distinctifs qui définissent ces formes musicales, il en est un qui est symboliquement très fort. Non seulement en Asie centrale mais de tout le monde musulman, le chant classique suit une direction *ascendante* caractéristique qui contraste avec la quasi *horizontalité* des chants dans l'ancien monde des bardes nomades.

Chez eux, la voix serrée, "intérieure" (*ichqari*) et gutturale descend au fond du larynx et pointe symboliquement *vers le bas*, suggérant un rapport magique à la terre, au monde d'en dessous, aux forces telluriques, aux mânes des ancêtres. Elle traduit moins l'émotion et les passions que l'intensité, la concentration, la force.

A l'opposé de cet horizon d'immanence imprégné de sacré et de flux magique, l'islam, et probablement avant lui les autres "religions du Livre", ont valorisé l'idée d'une transcendance, d'un absolu, d'une libération progressive des attaches terrestres pour parvenir à une culmination expressive et extatique dans le registre aigu.

Le style "pleurant" et paroxystique de la musique ouzbek classique contraste fortement avec celui des chanteurs épiques (également ouzbeks) qui n'ont pas à entrer dans cette sphère affective, et dont la musique n'est pas du tout conçue pour traduire les émotions du genre du *dart*. Pour eux, l'essentiel est dans le texte et l'art oratoire. Pourtant, cette dimension n'est pas absente de la cantillation nomade. Elle peut passer par la parole elle-même, souvent improvisée jusqu'à un certain point, ou apparaître autrement, comme dans ces deux anecdotes dont nous avons été témoins et que nous citerons en guise de conclusion.

### *Les larmes du héros*

Au cours d'une tournée de village en village avec Shôberdi Bakhshi <sup>20</sup>, le plus grand des bardes du sud de l'Ouzbékistan, nous nous retrouvons un matin au milieu d'une dizaine de notables. Il prend son *dombra*, et entonne un chant. En peu de temps tous les fiers Ouzbeks se mettent à sanglotter comme des enfants. Ce sont les paroles et non le chant qui les touchèrent au cœur. Mais seule une mise en forme musicale, artistique, aussi simple qu'elle soit, permet à l'orateur de lancer les mots qui touchent.

Une autre fois, après s'être laissé enregistré, Shôberdi, s'écoute au magnétophone. On s'imagine qu'il prend un plaisir narcissique à s'entendre, mais voici qu'il verse des larmes. Un moment plus tard, quelque peu apaisé, il se tourne vers nous et dit : "ça aussi, c'est nécessaire". Ainsi son monde n'est pas seulement celui des héros, des hauts faits et des hommes de pouvoir. Les larmes en font aussi partie ; l'amour aussi. La façon dont il expliquera plus tard la raison de ce moment

<sup>20</sup> On trouvera un portrait de ce personnage dans notre article "Musique et Musiciens d'Ouzbékistan", *Missives*, 2001. (:62-73)

d'affliction nous ramène à la nostalgie. Le maître se désolait de ce que son art allait disparaître, faute de pouvoir le transmettre. Il est vrai que les grandes fêtes (*toy*) sont de plus en plus restreintes, que les gens n'ont plus les moyens d'inviter les bardes et qu'en conséquence leur art est menacé, mais est-ce bien cela qui l'a fait pleurer ? Il s'agit peut-être seulement d'une interprétation conventionnelle, d'un discours de tradition recouvrant le simple fait qu'il était ému par son chant. La question ici n'est pas tant celle de la transmission de l'art du barde que celle de l'inspiration, qui est un don inné, une aptitude transcendante, quelque chose qui ne s'apprend pas, et en conséquence ne se transmet pas. C'est cet aspect surnaturel, insaisissable, qui l'a touché. "Le sentiment de proximité du lointain", mais aussi, vers la fin de sa carrière publique, la désolation à l'idée que puisse disparaître avec lui cette inspiration qui l'anima durant toute son existence.