

LA MUSIQUE EN ISLAM

Le pouvoir de la musique

Un trait fondamental des musiques arabes, iraniennes, turques ou centre asiatiques est leur intention explicite de *produire un effet (ta'thîr)* sur l'auditeur, allant au-delà d'un simple art d'agrément. Cette recherche de l'effet implique des choix esthétiques, notamment le recours à la magie du *verbe*, à la poésie. Les Anciens sont unanimes sur ce point : la musique parfaite est celle qui s'associe à la poésie, tandis que la musique instrumentale n'a qu'une valeur décorative, et à la longue, disent-ils, "fatigue l'oreille". Il faut d'abord rappeler que dans le passé les poètes orientaux, aussi bien à la cour impériale que dans les tribus nomades, étaient très souvent musiciens et chantaient leurs oeuvres ; ce n'est qu'au fil des siècles, que les fonctions de poète et de musicien se séparèrent, du moins dans les milieux des lettrés, des villes et de la cour. En même temps se développait, notamment en Orient, un art du solo instrumental libre (*taqsim*) ou mesuré qui fut porté à des sommets en Turquie, en Perse, en Inde et en Asie centrale.

Beaucoup de traités arabes et persans consacrés à la musique s'ouvrent sur la constatation du pouvoir intrinsèque de la musique sur les nouveaux-nés, sur les animaux, voire même les objets inanimés. D'un autre côté, la musique est d'emblée rattachée au divin, aux anges, aux sphères célestes, aux mondes spirituels, aux expériences visionnaires, aux révélations et à l'extase. Amplifiant des théories pythagoriciennes, certains auteurs rattachent l'influence des modes musicaux aux astres qui sont censés moduler les états d'âme des humains et influencer sur leur destinée. Le calcul des positions des planètes afin de déterminer ces influences est l'objet de l'astrologie. La musique, modulant également les états affectifs, présente donc des analogies avec les astres ; de plus, l'harmonie et la consonance acoustique obéissent aux mêmes lois des nombres qui déterminent l'harmonie des mouvements des astres (ou des sphères célestes). L'effet de la musique dépasse donc la sphère affective et émotionnelle pour toucher le corps, aussi fut-elle utilisée pour ses vertus thérapeutiques. Au XIV^e siècle, un auteur arabe déclare à ce propos que « les modes exercent une influence prodigieuse sur le corps humain, comme l'animation, les pleurs, la joie, la tristesse, le courage et le sommeil ».

Dans le passé, notamment entre le XV^e et le XVIII^e siècle, on s'attachait à relier la science musicale à l'ordre du monde, ce qui était une autre manière de rendre compte du pouvoir des sons. En vertu des relations structurelles entre les différents plans de réalité, tel mode correspondait à telle heure du jour, à tel signe du zodiaque et à telle humeur, donc à des tempéraments psychophysiologiques. On soignait un « excès d'humidité » en jouant au patient un mode (*maqâm*) « sec », et vice-versa. C'est ainsi que des traités préconisent de jouer tel mode pour les gens

de petite taille et au teint jaune, tel autre pour ceux qui ont le teint clair, tel autre pour les Turcs, pour les savants ou les personnes âgées, etc. Malgré l'aspect parfois fantaisiste de ces correspondances, elles témoignent d'une vision globale de l'univers et constituent peut-être des éléments d'une science qui a été perdue au fil des siècles.

L'inspiration

Lorsque la vision du monde se transforma, la représentation du système musical se désorganisa et le discours sur la musique changea de ton. De nos jours, le pouvoir de la musique ne s'explique plus tant dans sa relation avec le cosmos, la nature et les nombres, que dans la relation personnelle du musicien avec une source d'inspiration transcendante. Un des traits des musiques du monde musulman est la recherche, la stylisation et la communication d'une forme d'émotion. Cette aptitude à communiquer une émotion, d'ordre esthétique ou affectif -que l'on appelle *tarab* en arabe et *hâl* en persan, *ilhâm* en ouzbek- est la qualité première attendue d'un interprète, et la plus appréciée du public. Quelle que soit la perfection de la forme ou la maîtrise de la technique, l'artiste qui n'éprouve pas lui-même le *tarab* ou le *hâl* ne parviendra pas à toucher les auditeurs.

Cette recherche de l'effet a évidemment son revers : l'interprète peut être tenté par les effets faciles et démagogiques, surtout en face d'un public peu exigeant. Inversement, les préoccupations purement techniques, l'élaboration de systèmes musicaux hyper sophistiqués, l'intellectualisme et le formalisme, la tentation de l'art pour l'art, n'ont guère trouvé d'écho dans les cultures musicales orientales. Il y a bien sûr des exceptions, comme les écoles de percussion de l'Inde ou de l'Iran, mais dans l'ensemble, la complexité des compositions n'occulte pas l'émotion, d'autant qu'elle est amplifiée par une poésie « au service de l'imagination et des sentiments », comme le préconisent les Anciens.

La performance

Dès lors, on comprend mieux le principe de liberté et de création qui prévaut dans la plupart des musiques d'art du monde musulman. L'artiste, à la fois interprète et créateur, doit adapter sa performance en fonction de sa propre disposition intérieure, ainsi qu'au moment, au lieu et au public à qui il s'adresse ; au cours de la performance, consciemment ou instinctivement, il ajuste constamment sa stratégie en fonction des réactions du public. Dans la plupart des traditions (en particulier dans le monde arabe et indien), les auditeurs expriment leur satisfaction par des signes ou des interjections explicites. L'idée de préparer intégralement un concert entier plusieurs mois à l'avance sans même connaître le lieu où il doit se dérouler ni le public auquel il s'adresse apparaît incongrue à la majorité des musiciens. Même dans les genres collectifs où une préparation minutieuse est nécessaire (comme la nouba arabo-andalouse), il reste néanmoins aux musiciens la possibilité de broder et d'ornez les mélodies à leur guise, de varier les formules rythmiques, et surtout de s'exprimer librement dans des introductions

et des séquences intermédiaires au rythme non mesuré. Cette marge de liberté est indispensable pour réaliser le principe d'unité entre la disposition intérieure du musicien et la musique, puis entre la musique et le public, enfin entre l'artiste et le public. C'est à cette condition que la performance est réussie et atteint son but.

Il existe, il est vrai, des cas rares où la marge de liberté est étroite, comme dans les traditions Centre Asiatiques, mais en revanche, en Azerbaïdjan, en Iran, en Inde et au Proche-orient, le musicien a vraiment, s'il le désire, un vaste champ libre devant lui. Quoi qu'il en soit, même dans les cas où tous les événements musicaux sont parfaitement prévisibles parce que le répertoire et l'ordre des pièces sont fixes, les compositions sont conçues de telle sorte que l'effet de la musique *s'amplifie progressivement* au cours de la performance. C'est là la raison d'être d'une structure temporelle commune à la plupart des concerts orientaux : le rythme, généralement lent ou non mesuré au début, contribue à créer une atmosphère méditative entretenue par le registre grave des mélodies ; progressivement on passe à des rythmes plus rapides et à des registres plus aigus, avec des voix tendues ; enfin on termine par des tempos vifs, qui souvent incitent au mouvement ou à la danse.

Cette structure en spirale, avec intensification progressive se retrouve d'une manière très typique dans tous les rituels extatiques des soufis, dans les rites de possession et exorcisme, aussi bien que dans la musique d'art, dont le but est de provoquer une sorte d'enthousiasme émotionnel ou esthétique. Cette phase se termine généralement par une brève chute qui est un retour au point d'origine. La performance est conçue comme un *voyage* (en arabe, *sayr*) à travers tous les aspects d'un mode musical, suivi par un retour au point de départ. Ce schéma répond parfaitement au modèle théosophique de la création, qui est issue du Créateur et doit retourner à son Créateur. Si la séparation est douloureuse, le retour se fait dans l'extase et la joie.

Toutes ces stratégies pour produire un effet sur l'auditeur, pour induire des états de jouissance allant jusqu'à l'oubli de soi, ont inquiété les juristes musulmans et ont suscité un grand débat afin d'assigner des limites au plaisir musical, et de moraliser les conditions de la performance.

Le statut de la musique dans l'islam

La tradition religieuse distingue plusieurs catégories juridiques : l'interdit (*harâm*), le blâmable (*makrûh*), le licite (*mubâh*) et l'obligatoire (*wâjib*), correspondant respectivement aux valeurs morales de : - péché, - d'acte dont il est meilleur de s'abstenir, - d'acte dont l'accomplissement ou l'abstention sont indifférents, - d'acte méritoire.

La tradition étant susceptible d'interprétations diverses, plusieurs écoles font autorité en matière de droit canonique : ce sont les quatre "rites" hanbalite, malikite, shafî'ite et hanifite, auxquels s'ajoute la branche chiite qui s'appuie sur les traditions de douze Imâms. Ces différentes écoles ont émis des points de vue

parfois divergents, mais c'est surtout entre les docteurs eux-mêmes que le désaccord concernant le statut de la musique apparaît avec évidence.

Toutes les polémiques autour de ce thème viennent de ce que le Coran n'a pas explicitement mentionné la musique, ni statué sur sa pratique. La sourate XXXI, verset 6 réproouve une sorte de "propos divertissants" que certains ont interprété comme s'appliquant au chant, tandis que d'autres considèrent qu'ils visent ceux qui se moquent de la foi. Un autre verset contient deux références à des sons, sifflements et battements de main : "Leur prière d'ailleurs n'était que sifflement entre les doigts et battements de main. Goûtez le châtement mérité par votre infidélité" (VIII, 35). Il s'agit ici de rites païens comportant dénudations et circumbulations rituelles accompagnées de formule scandées par la foule, etc. Il est donc évident qu'il n'est pas question de condamner les sifflets ou les battements de main, mais plutôt l'idolâtrie et ses manifestations bachiques.

Indépendamment de ces quelques versets qui peuvent servir de point de départ à une réprobation de la musique, il en est au contraire d'autres qui ont été utilisés pour répondre aux attaques des puritains et fonder la légalité de la musique.

En définitive, les arguments les plus forts des défenseurs de la musique se basent sur plusieurs versets fustigeant ceux qui, au nom de la religion, décrètent arbitrairement des interdits : "...ne déclarez pas illicites les bonnes choses que Dieu vous a rendu licites..." (V, 87). "Ne dites pas [...] ceci est licite, ceci est illicite en attribuant des mensonges à Dieu" (VI,116). Malgré ces avertissements, certains juristes comme Ibn Taymiyya (m.1328), en réponse à Ghazali (m. 1111), conclut que puisqu'il n'y a rien dans le Coran qui garantisse la légalité de la musique, il convient de la rejeter. (Selon ce principe, beaucoup de choses seraient à rejeter de nos jours).

La discussion serait assez vite close si l'on s'en tenait au Coran, mais dès lors que l'on se réfère à la tradition (*sunna*) tout se complique parce que les libéraux et les censeurs apportent chacun des arguments appuyés sur des paroles ou des actes du Prophète (hadiths) qui semblent confirmer aussi bien l'une ou l'autre de ces positions. Parmi ces références, seules quelques-unes sont sûres et fiables, les autres pouvant avoir été forgées ou altérées. En effet, il n'existe qu'une trentaine de traditions sunnites concernant la musique, dont huit seulement sont du Prophète lui-même. Parmi celles-ci, la même est reprise cinq fois avec quelques variantes selon les transmetteurs. Pour la plupart des grands théologiens comme al-Ghazali, tous ces hadiths ne visent jamais la musique en elle-même, mais son association avec des choses illicites: alcool, jeux de hasard, débauche ou même idolâtrie.

La réprobation ne concerne donc pas la musique (*musîqî*) proprement dite mais le *ghinâ*, les chansons de cabaret, un genre qui occupait une place importante dans la culture des anciens Arabes et probablement des peuples voisins. Aux débuts de l'islam, la vie musicale était centrée autour d'un personnage qui cumulait toutes les fonctions de divertissement: la *qiyân* (pl. *qaynât*), esclave chanteuse à la

fois musicienne, courtisane et échanton. Elles exerçaient leurs talents dans l'entourage des hommes de pouvoir ainsi qu'à la taverne, institution largement répandue en ce temps. De plus une autre catégorie de musiciens de divertissement étaient celle des "efféminés" (*mukhannathun*), qui existe toujours dans quelques émirats du Golfe Persique. Vers la fin du premier siècle de l'Hégire, ces pratiques musicales licencieuses finirent par attirer la réprobation des juristes musulmans après avoir été déjà fustigées par les religieux Juifs, Chrétiens d'Orient et Zoroastriens. Du même coup, tout ce qui, dans la musique et les chants, pouvait rappeler les ambiances de taverne et les cultures non musulmanes ou païennes fut frappé d'interdit. Ainsi en fut-il de certains instruments comme la percussion *kuba*, le luth ou la cithare. Des siècles plus tard, alors que les connotations négatives de ces instruments avaient disparu, leur condamnation perdit toute raison d'être. En revanche les chants de réjouissances avec des instruments traditionnels (*duff*, *ney*, etc.) ne furent jamais mis en cause, d'autant que certains hadiths sont interprétables en leur faveur. Il en va de même pour les airs folkloriques comme les chants des chameliers ou des poètes lyriques, et de toute expression musicale à caractère religieux ou incitant au courage en temps de guerre. (D'où par exemple le développement des chants "révolutionnaires" en Iran durant les années 1980, et d'un autre côté, la promotion des traditions folkloriques.) Enfin, la psalmodie coranique est une illustration de la haute estime dont jouissait la musique pure. En effet, avec elle, l'art vocal et la maîtrise des modulations atteint un sommet de sophistication qui a largement profité au développement des musiques savantes. Dans le passé tout musicien et compositeur avait reçu une formation dans la psalmodie coranique, et certains grands compositeurs comme Abdolqâder Marâghi (XIV^e s.) était *hâfez* (c'est à dire connaissait le Coran par cœur). Ce principe se vérifie encore souvent de nos jours.

A l'ère moderne, beaucoup d'éléments de ces polémiques ont subsisté, mais en l'absence d'arguments coraniques et de hadiths clairs sur la question, et en considération du désaccord entre les juristes concernant cette question, c'est à la société musulmane entière que revient l'autorité de statuer sur la musique. Il est clair qu'une écrasante unanimité se prononce en faveur de cet art en général, excepté dans des microsociétés ou des factions intégristes (Taliban, Salafistes, Wahabistes et autres) incapables de justifier leur position autrement qu'en s'appuyant sur l'autorité de quelque censeur du passé comme Ibn Taymiyya (XIV^e siècle). A cet égard, même la position officielle de la République islamique d'Iran est considérablement plus libérale que celle de l'Arabie saoudite. En effet, elle se réduit à peu près à deux restrictions : sur les paroles des chansons (qui doivent être décentes) et le chant féminin en solo qui ne doit pas être entendu par un public d'hommes (le chant féminin en duo ou en chœur ne posant pas de problème). On est donc loin de la censure qui sévissait dans les siècles passés et qui n'épargnait que les cours royales.

Pourtant, si la musique est réhabilitée, promue au rang d'art noble et de science, elle conserve dans l'esprit du public un potentiel dionysiaque susceptible de conduire à la délectation, à l'excitation, à l'ivresse des sens. On l'aime passionnément et on la cultive, mais sans ignorer son côté obscur. L'antique réprobation concernant l'objet et sa consommation a été levée, mais elle pèse toujours sur les musiciens eux-mêmes. Dans beaucoup de cultures musulmanes, tant urbaines que rurales, il n'est pas bien vu de pratiquer cet art, surtout pour une femme, surtout s'il s'agit de genre oriental, et pire, léger et divertissant. La seule façon de s'attirer le respect est de s'élever au rang de star, ou de maître détenteur d'une véritable science, souvent transmise au sein de lignées familiales. Bien entendu, la situation varie en fonction de la culture, du milieu social et du genre pratiqué, mais d'une façon globale, il est évident que les préjugés tombent progressivement et que les musiques du monde musulman se portent de mieux en mieux. Le nouveau problème auquel elles sont désormais confrontées et d'un autre ordre : il s'agit de la mondialisation et de sa récupération par la *world music*.

Quelques termes courants

bendir, daf, duff, dâyra : tambours sur cadres de taille diverses, universellement répandues dans le monde musulman

dawr: lit. "cycle", dans le sens de formule rythmique, et autrefois d'échelle théorique.

darbukka : un des plus populaire instrument de percussion, en forme de gobelet, recouvert d'une peau.

al-Fârâbî : Le plus grand théoricien et philosophe de la musique (m. 950). Originaire d'Asie centrale, il écrivit ses traités en arabe.

ghinâ : dans le passé, genre de chant de divertissement. De nos jours il est dans le monde arabe équivalent à musique pratique.

hâl : ravissement esthétique ou spirituel suscité par la musique.

iqâ' : cycle rythmique sur lequel s'articulent les compositions. Ils peuvent compter de 2 temps à plus de 50 temps

Ibn Sinâ (Avicenne, m.1038) : Né près de Boukhara, ce savant, médecin et philosophe, dont les écrits faisaient référence dans l'Occident médiéval, il écrivit un important traité de musique.

al-Kindî (m. VIIIe s.) : le premier savant écrivant en arabe un traité sur les intervalles musicaux, dans la lignée des Grecs.

layali : solo vocal dans un style improvisé et non mesuré. (En Asie centrale : *katta ashula*, en Turquie *uzun havâ*).

maluf : l'équivalent de la nouba en Tunisie

musîqî : désigne la musique avec une connotation savante ou scientifique

maqâm : mode musical, gamme et itinéraire servant de référence à la composition et l'improvisation. En Asie centrale, *muqam* ou *maqâm* a le sens de *nuba*, suite de pièces composées.

Marâghi, Abdolqâder (m. 1435) : le plus important compositeur et théoricien de la musique du Moyen et du Proche-Orient. Son école prospéra tant en Turquie qu'en Egypte et en Asie centrale. Ses ouvrages en persan furent traduits en arabe.

nay, ney : flûte en roseau qui est le plus répandu des instruments du monde musulman.

nuba, *nouba* : suite de pièces composées, appelée *maqâm*, *fasil* ou *wasla* dans certaines traditions.

qaynât : les courtisanes chanteuses et danseuses se produisant chez des notables, à la cour ou dans les tavernes.

quart de ton : On parle couramment de gammes en quarts de tons ; il s'agit en fait d'intervalles de 3 ou 5 "quarts de tons" que l'on trouve dans de nombreuses gammes et modes depuis le Maghreb jusqu'en Asie centrale. Ces intervalles ne peuvent être joués sur les instruments occidentaux comme le piano ou la guitare, à moins de les accorder ou de les fretter spécialement.

rabâb : viole à archet dont la table est en parchemin. En Asie centrale, désigne différentes sortes de luths à table en parchemin.

raqs : danse, se dit également *osul* en Asie centrale

Safuiddîn Urmawî : musicien de cour et calligraphe (m. 1293), il écrivit le traité sur les gammes et la classification des modes qui fut le plus lu et commenté. Ses écrits sont en arabe mais il est né et a vécu dans l'ouest de l'Iran.

samâ' : littéralement "audition", désigne plus couramment le concert spirituel ou soufi.

sha'abi : style de musique traditionnelle légère du Maroc

tanbûr : luth à long manche dont on trouve de nombreuses variantes de la Turquie jusqu'à l'Asie centrale.

tarab : bouleversement émotionnel suscité par la musique.

taqsîm : solo instrumental largement improvisé, dans un rythme non mesuré (en Inde, *alap*, en Afghanistan *shakl*).

ta'thîr : effet, impact de la musique, de ses modes ou de ses rythmes, sur l'âme et le corps

'ûd : luth largement répandu du Maghreb au Mashreq qui est à l'origine du luth occidental

usûl : voir *iqâ*

violon : l'instrument occidental le plus répandu dans le monde musulman, y compris dans les genres les plus classiques. Il se substitue aisément aux violes traditionnelles et se joue souvent tenu verticalement.

Ziriâb : Le fondateur de la tradition arabo-andalouse au IXe siècle. Originaire de l'Est, il quitta la cour de Bagdad où il était en concurrence avec un autre grand maître, pour s'établir en Andalousie.

Guide pour une écoute

On s'est limité ici à donner les noms de quelques musiciens et chanteurs remarquables de différentes traditions, dont les CD se trouvent en Europe. Une discographie complète prendrait une bonne vingtaine de pages, sans tenir compte des publications de plus en plus nombreuses de CD de qualité (souvent tirés d'archives) dans la plupart des pays concernés. Lorsque le nom seul apparaît, il s'agit de vocalistes.

Monde arabe

'Umm Kalthum, Fayruz, Sabri Mudallal, Lutfi Bushnak, Hamza Shukur, al-Ferghani, Aïsha Ridwan

Ensembles de Fez de Masano Tazi et d'Abukarim Ra'is ; Ensemble al-Kindi de Jalaloddin Weiss (*qânûn*)

Turquie

Kani Karaca, Fayzullah Cinar, Muharram Ertash

Cinucen Tanrikorur (*'ud*), Soleyman et Kudsi Erguner (*ney*), Necdet Yasar (*tanbur*)

Azerbaïdjan

Alim Qasimov, Zayid Guliev, Djanali Akberov, Hâji Bâbâ Huseynov,
Malik Mansurov (*tar*), Aydin Aliev (*garmon*), Habil Aliev (*kamancha*)

Iran

Mohammad Rezâ Shajariân, Parisâ, Mahmud Karimi, Shahrâm Nâzeri, Simâ Binâ
Dariush Talâ'i (*setâr et târ*), Mohammad Musavi (*ney*), Farâmarz Pâyvar (*santur*), Majid Kiâni
(*santur*), Majid Khalaj (*zarb*), Djamchid Chemirani (*zarb*)

Tadjikistan-Ouzbekistan

Jurabek Nabiev, Mastona Ergashova, Barno Is'hakova, Monajat Yulchieva, Nadira Pirmatova
Turgun Alimatov (*luths*), Abdurahim Hamidov (*dutôr*)

Afghanistan

Khaled Arman (*rabâb*), Rahim Khoshnavâz (*rabâb*), Mohammad 'Omar (*rabâb*)
Ensemble Kabul

Pakistan

Nusrat Fateh Ali Khân, Sabri brothers, Ghulam Hasan Shaggan, Pathana Khan

Inde du Nord

Vilayat Khan (*sitar*), Bismillâh Khan (*shahnay*), Ravi Shankar (*sitar*), Ali Akbar Khan (*sarod*),
Ram Narayam (*sarangi*), Chaurasia (flûte),

+++++

Jean During a publié une dizaine de livres et des centaines d'articles sur les musiques de l'Asie intérieure, leur forme et leur contexte culturel, en particulier dans leurs rapports avec la société, la pensée et la mystique musulmane. Il a passé quinze années de sa vie en Iran et en Asie centrale et a acquis dans sa jeunesse une formation de musicien traditionnel. Il est directeur de recherche au CNRS.