

Acception herméneutique anaphatique de la tradition en Orient musical

Nidaa ABOU MRAD*

« Le radif est plus qu'une « œuvre » parce qu'il constitue une norme esthétique et technique, mais moins qu'une « œuvre » parce que son destin est de subir des transformations, d'être recréé à chaque performance avec un taux variable d'imprévisibilité [...] le radif est précisément ce type de « texte » qui reste toujours ouvert à une herméneutique susceptible d'en activer ou réinitialiser le sens. » (During, 2010, p. 257)

Par-delà la vive admiration que j'ai pour l'ensemble de l'œuvre de Jean During, ce qui capte tout particulièrement mon attention sémiotique dans ce corpus est la quête qui y est proposée du *sens de la tradition en Orient musical* (During, 1994a). Cette quête s'y identifie souvent à une herméneutique dont l'objet est le corpus de *textes* musicaux qui exemplifie la tradition et s'érige en répertoire-modèle. Et à travers l'activation et la réinitialisation du sens implicite véhiculé par un tel *texte*, cette herméneutique devient une initiation qui développe cette double compétence cognitive et pragmatique qui est inhérente aux structures paradigmatiques sous-jacentes du *texte* musical. L'herméneutique musicale dont il s'agit ici est toutefois verbalement tacite, c'est à dire non-discursive. Elle n'a donc rien à voir avec les approches herméneutiques musicales qui s'inscrivent en Occident dans le sillage des travaux d'Hermann Kretzschmar (1848-1924). Elle n'est donc pas cataphatique/affirmative/verbale, tout en n'étant pas apophatique/négative/silencieuse. Cette herméneutique musicale procède d'une logique préentielle qui entre en résonance avec l'exégèse mystique biblique dans son double versant judaïque et chrétien et avec le *ta'wīl* mystique que pratiquent à la fois le soufisme (*taṣawwuf*) et la gnose (*'irfān*) théologique et théosophique en islam. Elle s'identifie surtout avec l'appréhension musicale que développe l'expertise inhérente à cette

* Professeur de musicologie, vice-recteur à la Recherche, doyen de la Faculté de Musique et Musicologie et directeur du Centre de Recherche sur les Traditions Musicales à l'Université Antonine (Liban).

grammaire générative-transformationnelle qu'évoquent les traités de l'arborescence modale que des praticiens arabes ont écrits entre le XIV^e et le XIX^e s. et qui préfigure l'organicisme de l'analyse schenkérienne des œuvres des maîtres de la musique tonale européenne. Cet article tente de tirer tout ceci au clair en redéveloppant des considérations exposées dans un ouvrage publié en parallèle (Abou Mrad, 2016, ch. 2, 4 et 5).

1. Herméneutique et musique

Théorie de la lecture, de l'explication et de l'interprétation des textes, l'herméneutique classique, dans son double versant logique aristotélicien et exégétique scripturaire, est verbale/discursive et cataphatique/affirmative par son essence. En intégrant ce type d'herméneutique à l'esthétique musicale, Hermann Kretzschmar propose de considérer l'œuvre musicale comme un texte composé de signes qui résultent d'émotions ou d'états d'âme vécus par les compositeurs (Baroni, 2004). En visant à verbaliser ces affects, cette herméneutique exosémiotique ou référentielle musicale s'inféode résolument à un métalangage verbal (Ehrardt, 1997, Meeùs, 1992).

En revanche, l'herméneutique musicale à laquelle fait référence Jean During et les traités arabe de l'arborescence grammaticale modale est verbalement tacite, sans pour autant se targuer de l'apophatisme asémantique caractéristique du formalisme mélométrique de l'école systématiste, fondée par Şafiyî a-d-Dîn al-Urmawî (Erlanger, 1935). Elle est essentiellement endosémiotique, à l'instar de la sémiotique grammaticale musicale qui est implicitement inhérente à l'analyse des œuvres des maîtres de la musique tonale réalisée par Heinrich Schenker (Schenker, 1935-1993 ; Meeùs, 1993). Cette analyse réalise, en effet, une exégèse des textes musicaux qui met en exergue leurs structures sous-jacentes, qui explicitent leur déploiement compositionnel et en déterminent le sens. Aussi cet auteur dénigra-t-il en son temps les propositions de Kretzschmar (Baroni, 2004, p. 673). Cette attitude s'inscrit dans le sillage de la réfutation de l'esthétique expressionniste (cataphatique) musicale, qu'a formulée Eduard Hanslick (1854-1986), en tant que théoricien d'une esthétique formaliste (apophatique). En outre, cette critique annonce celle qu'opposera, au XX^e s., le structuralisme à l'herméneutique (cataphatique). Ainsi en est-il de ce verdict que formule Fritz Staal (1990, p. 82-84, cité par Picard, 2001) à l'endroit de l'attitude herméneutique en anthropologie religieuse (en terrain indien) :

« L'herméneutique est la littérature des Brāhmaṇa, avec toute leurs interprétations arbitraires et ad hoc ; le structuralisme, ce sont les sciences indiennes du rituel et de la grammaire. [...] Herméneutique dérive de l'œuvre d'Aristote, Peri hermeneias (Sur l'interprétation), au début de l'Organon, c'est-à-dire de l'ouvrage aristotélicien de la logique. [...] Foucault a essayé de montrer qu'on peut établir une convergence, et même une synthèse, de l'herméneutique et du structuralisme. L'analogie avec le développement indien montre clairement qu'une telle synthèse n'est ni possible ni désirable ».

Or, cet auteur n'envisage que le format discursif et cataphatique de l'herméneutique, celui qui s'inscrit en posture contraire/orthogonale par rapport à l'apophatisme du

formalisme structural. Mais, par-delà cette antinomie, propre à la logique binaire, il existe précisément une autre pratique de l'herméneutique qui relève d'un mode de pensée transcendantal et anaphatique. Ainsi l'herméneutique modale intrinsèque consiste-t-elle en une quête de ce sens endosémiotique musical qui est d'ordre grammatical, et ce, sans médiation cataphatique verbale, tout en exprimant positivement (donc sans apophatisme) une pensée qui est proprement musicale.

2. Logique ternaire

Ce type singulier (car averbal) d'herméneutique procède d'un mode de pensée ternaire, qui vise à combler le hiatus qui se tient dans ce domaine entre cataphatisme et apophatisme, et ce, à l'instar de la logique ternaire que décrivent Eugen et Micheline Cosinschi (2009). Celle-ci substitue à la logique binaire le métamodèle ternaire d'*ordre/hierarchie/organisation*, qui est équivalent à la triade *avoir/être/connaître* et qu'expriment géométriquement les termes d'*horizontalité*, de *verticalité* et de *diagonalité*. Ainsi l'immanence divine qui caractérise la présence mystique s'oppose-t-elle d'une manière orthogonale et complémentaire à la transcendance divine du monothéisme abrahamique strict, et ce, à l'instar de l'opposition caractéristique du couple *ordre/hierarchie*, que représentent les côtés orthogonaux du triangle rectangle isocèle. La diagonale ou hypoténuse du triangle trinitaire (chrétien), qui représente le *tiers inclus*, porte l'hypostase filiale salvatrice, et ce, d'une manière analogue au lien synthétique qu'établit le concept *organisation* entre *ordre* et *hiérarchie*.

Quant au cataphatisme, il désigne une attitude de l'esprit affirmative et définitionnelle. Une théologie cataphatique consiste à énumérer les attributs divins (« Dieu est ceci et cela etc. »). En musique, ce mode de pensée est inhérent à l'herméneutique expressionniste et à l'exosémiotique référentielle. Tout au contraire, l'apophatisme se place en retrait, face à l'incompréhensibilité rationnelle du phénomène envisagé. En théologie, l'apophatisme mystique désigne une attitude de l'esprit face au mystère transcendant et insondable de Dieu, qui amène à formuler des propositions négatives (« Dieu n'est ni ceci, ni cela etc. »). De même, le formalisme asémantique qui caractérise la mélométrie des systématisés néopythagoriciens (Abou Mrad, 2016, 5-1 et 5-6) peut être considéré comme apophatique, ainsi que toute analyse musicale formaliste structurale qui se cantonne strictement au niveau neutre/immanent de la tripartition sémiologique de Jean Molino (1975) et Jean-Jacques Nattiez (1975).

C'est en ce sens qu'il est possible d'avancer que l'herméneutique modale n'est pas cataphatique, puisqu'elle n'adopte pas l'expression verbale affirmative. Elle n'est pas non plus apophatique, car elle est agissante et communicante positivement. Elle est essentiellement anaphatique/anagogique et sophianique.

3. Esthétique trinitaire

Dans des écrits antécédents (notamment, Abou Mrad, 2014), je propose de compléter la dialectique des forces apollinienne et dionysienne que théorise Friedrich Nietzsche dans son *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872-1906), pour en faire une triade esthétique qui entre en résonance avec cette logique ternaire.

De fait, le dyonysisme, pris dans un sens symbolique général, représente la posture esthétique des anciennes religions (notamment, asiatiques occidentales ou phrygiennes) des cultures sédentaires agraires (Chailley, 1979, p. 9-11). Ce schème se trouve engagé dans l'aulodie (chant accompagné d'aulos) et l'aulétique (musique instrumentale), que mène un aérophone à anche, d'essence végétale : l'aulos de roseau (Chailley, 1979). La forme musicale qui y est associée est le responsorial axé sur une ritournelle ou répons. C'est sur ce type de pratique instrumentale que s'assoient les rituels de transe des cultes initiatiques à mystères, notamment, les rituels bachiques ou dionysiaques. Quant à l'apollinisme, il représente la posture esthétique des anciennes religions des cultures nomadiques pastorales. Celles-ci sont centrées sur les rituels sacrificiels religieux archaïques, transmutés en rituels laudatifs, devenus ensuite mystiques, à base d'hymnodie (Quasten, 1929-1983). Au couple schématique esthétique mystérique *versus* laudatif –qui s'exprime musicalement par la dialectique du responsorial et de l'hymne–, j'adjoins donc le schème monothéiste abrahamique de la transcendance divine absolue à canal prophétique. Ce schème place le divin, créateur tout-puissant et salvateur, en situation de transcendance absolue par rapport à l'humain. Le fidèle est appelé à suivre le message salvateur qui lui est transmis par voie prophétique sous forme de versets révélés. L'expression musicale de ce schème passe par la cantillation.

Au gré de leur adaptation au cadre liturgique chrétien, les éléments doctrinaux et rituels du judaïsme et des religions agraires et pastorales de l'antiquité sont assujettis à un procès réinterprétatif. Celui-ci correspond aux moyens qui ont permis à l'Église initiale d'élaborer sa liturgie et notamment ses traditions musicales. Tout comme en théologie, les valeurs néotestamentaires permettent de changer la signification culturelle de formes anciennes empruntées au legs hébraïque, aussi bien qu'à ses homologues *païens*. Ainsi la réinterprétation conserve-t-elle certains aspects opératoires et émotionnels de ces données antécédentes, tout en transformant radicalement leur intentionnalité et leur teneur théologique. Cela donne :

- **une esthétique du Père** : schème à dominance verbale et de connotation religieuse *monothéiste transcendant stricte*, ayant pour expression musicale la cantillation austère d'une prose sacrée et pour expression graphique la calligraphie ; ce schème renvoie au symbole du Père, qui assume la transcendance absolue d'un Dieu inaccessible et inconnaissable, sauf par l'intermédiaire d'une parole (*λόγος*) prophétique normative qui constitue le canal salvateur ; par son dogmatisme, ce schème revêt un caractère exclusif pour le judaïsme et l'islam littéralistes ;
- **une esthétique du Fils** : schème à dominance mélique et/ou gestuelle/chorégraphique, et de connotation religieuse *mystérique communautaire transcendantale*, ayant la ritournelle (et le responsorial), de même que le mélisme, pour expressions musicales, et l'icône, de même que l'arabesque végétale et la miniature, pour expression graphique ; ce schème renvoie au symbole du Fils, qui assume l'intervention divine dans le monde et l'union divino-humaine, en ce sens que le divin s'humanise afin que l'humain soit déifié/sanctifié. À côté de sa place essentielle dans la théologie patristique chrétienne de l'*Incarnation* (« Le Fils de Dieu s'est fait homme pour nous faire Dieu »), ce schème est en outre crucial pour le chiisme, dans

la mesure où le fidèle est invité à établir une relation mystérique, communielle et salvatrice avec la figure passionnelle et martyrologique de l'*imām* Ḥusayn et, transitivement, avec celle eschatologique de l'*imām* al-Mahdī ;

- **une esthétique de l'Esprit Saint** : schème à codominance verbale et gestuelle et de connotation religieuse *laudative* et *mystique immanente*, ayant pour expression musicale l'hymne, de même que toute forme musicale strophique, et pour expression graphique les patterns géométriques ; ce schème renvoie à la personne de l'Esprit Saint, qui assume la présence mystique et sanctifiante du divin dans le monde et dans le cœur de l'homme ; ce schème est fondamental pour toute la part mystique méditative des religions du Livre.



Fig. 1 : icône de la Trinité d'Andréï Roublev

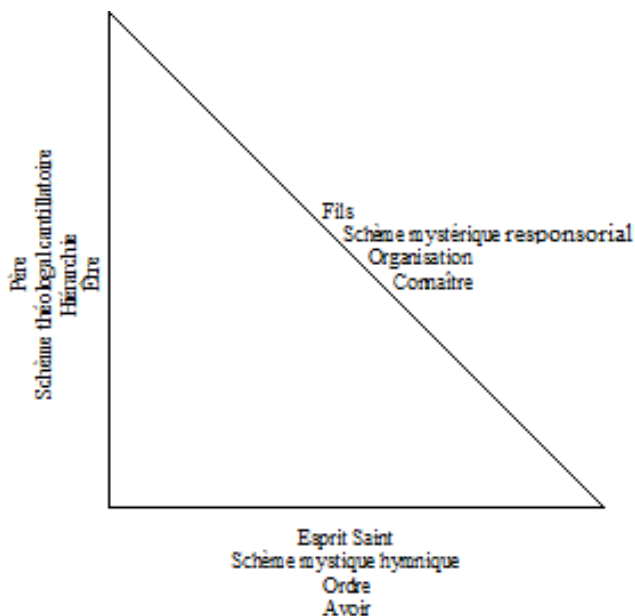


Fig. 2 : triade esthétique musicale

Ainsi l'attitude esthétique apollinienne (*ordre immanent*) imprègne-t-elle le pythagorisme et sa spéculation philosophique, mystique et mathématique qui parsème une part essentielle de la littérature théorique musicale de l'antiquité grecque et du moyen âge arabe et latin. En plus de privilégier les mesures (faites grâce au monocorde/canon) des rapports de longueurs de cordes inhérents aux intervalles mélodiques, cette posture se retrouve en arrière-plan de la métrique à espace-temps strié non-hiérarchisé qui colorie la sensibilité structuraliste en musicologie et ethnomusicologie¹. L'immanence propre à cette attitude est propice à une attitude formaliste tacite et apophatique (logique négative), autrement dit qui n'est pas pour s'engager en termes de signifiante.

Tout à l'opposé, l'attitude esthétique théologique monothéiste (*hiérarchie transcendante*), dans son versant rigoriste, se trouve à l'origine d'une mélophobie essentialiste qui exclut du discours religieux normatif toute référence à la musique (sauf pour la condamner, précisément en raison de son caractère mystérique) et ce, même à propos de pratiques musicales religieuses avérées, comme la cantillation des versets sacrés. En creux, le mode de pensée qui réfère à cette attitude esthétique est discursif et cataphatique, autrement dit affirmatif et définitionnel. Il prend la forme d'une exégèse

¹ Jérôme Cler (1997, 2010) s'insurge contre l'étalonnage strictement quantitatif (par dénombrement de temps premiers) du temps musical, tel que le propose Simha Arom (notamment, 2007), tout particulièrement pour les valeurs bichrones du rythme *aksak*. Aussi propose-t-il une appréhension plus continue de ces valeurs, en découplant les concepts de *rhythmos* et d'*arithmos*. Il s'inscrit à cet effet dans l'opposition forgée, dans le champ musical, par Pierre Boulez (1964, p. 93-113), entre un espace-temps *lisse* (qu'on occupe sans compter) et un espace-temps *strié* (qu'on compte pour occuper). Aussi Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980) théorisent-ils cette opposition, en termes d'espace *strié* ou sédentaire et d'espace *lisse* ou nomade.

explicative (*tafsīr*) qui donne parfois dans une herméneutique allégorique, mais toujours verbalisée.

Quant à la posture esthétique mystérique (*organisation transcendantale*), elle reste généralement laconique à ce sujet. Réfutant toute mathématisation formaliste, aussi bien que toute exégèse discursive rationnelle des structures mélodiques et des structures métriques et rythmiques musicales, les (plutôt rares) écrits arabes sur la musique qui relèvent de cette esthétique procèdent d'une herméneutique modale qui est paradoxalement averbale et qui se place dans une visée grammaticale. Cette posture qui envisage la hiérarchisation et le lissage amétrique des unités mélodiques et rythmiques, renvoie le texte musical à ses structures sous-jacentes dérivationnelles. S'inscrivant en *tiers inclus* entre l'apophatisme formaliste tacite du schème horizontal de l'immanence et le cataphatisme dogmatique exégétique discursif du schème vertical de la transcendance, le schème diagonal mystérique transcendantal est *anaphatique*.

4. Herméneutique anaphatique sophianique

En se référant au Père David Granfield (1991, p. 117), Eugen et Micheline Cosinschi (2009, p. 97) considèrent l'entre-deux *anaphatique* comme

« la forme privilégiée de la pratique religieuse habituelle, à la recherche de la complétude irréductible du sens de notre vie dans le monde, dont le souci de l'autre (expression convenue pour rappeler l'amour Chrétien pour toute la Création) est le fondement du mystère de la foi et de la connaissance. "In short, in the kataphatic way we focus directly on the humanity of Jesus Christ; in the apophatic way we do so virtually by means on the Spirit of Jesus, and in the anaphatic way, we combine the two in a vivid awareness of the divine presence in Jesus Christ and, through Jesus Christ, in our fellow-humans and the rest of creation" ».

Ce schème esthétique relève surtout de l'axiologie stylistique sophianique orthodoxe qui exprime, selon Lucien Blaga (1995, p. 173, 180, cité par Cosinschi, 2009, p. 98-99),

« le sentiment que la transcendance descend et se révèle de sa propre initiative, et que l'homme et l'espace de ce monde éphémère peuvent d'une certaine façon, en devenir le réceptacle. Forts de cela, nous considérons comme sophianique toute création spirituelle, artistique, philosophique, éthique ou d'une autre nature, qui traduit un tel sentiment, qui est dirigée par lui ou qui s'en inspire [...]. On pourrait illustrer le sophianique par de nombreux exemples de littérature religieuse, d'hymnes liturgiques et d'antiennes lyriques et allégoriques de haut niveau. Il est reconnu que, pour la plupart, les auteurs de ces textes et de ces antiennes sont les grands mystiques orthodoxes eux-mêmes ».

À l'instar de la *phénoménologie* qui se place en tiers inclus par rapport au couple oppositif *matérialisme/idéalisme* (Cosinschi, 2009), l'herméneutique musicale averbale occupe la position de l'hypoténuse entre les côtés orthogonaux du couple isocèle

formalisme structural/herméneutique expressionniste. Une triangulation similaire des paradigmes épistémologiques peut être établie en linguistique en plaçant la grammaire générative et transformationnelle chomskyenne en position diagonale entre les côtés orthogonaux du couple oppositif grammaire prescriptive traditionnelle (ou normative scolaire) (horizontale) versus linguistique descriptive structurale (verticale)².

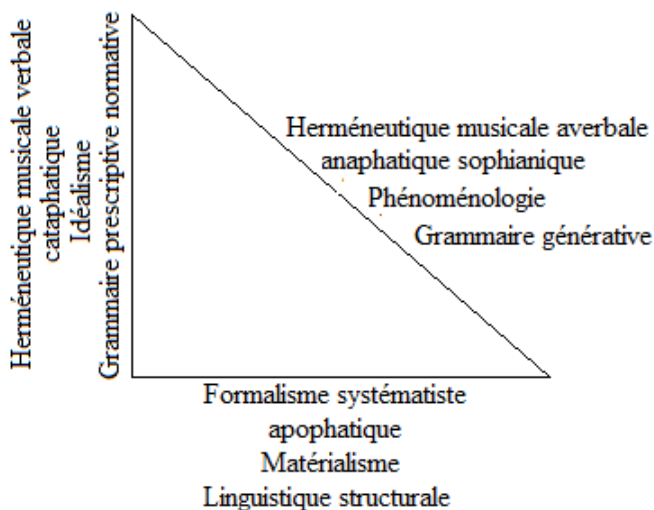


Fig. 3 : triade des modes de penser la musique, avec des équivalences philosophiques et linguistiques

Dans cet esprit analogique, cette logique ternaire peut être appliquée à la tripartition sémiologique de Jean Molino (1975) et Jean-Jacques Nattiez (1975). Ainsi l'analyse « neutre » ou immanente, structurale, s'inscrit-elle normalement sur le côté horizontal de l'isocèle rectangle, tandis que l'analyse esthétique procède de la verticalité et que l'analyse poïétique occupe la position transcendante de l'hypoténuse entre les côtés orthogonaux des niveaux antécédents.

Cette posture anaphatique de l'esprit en musique et en musicologie se manifeste pleinement dans les écrits arabes du XVI^e et du XVII^e s., tout en présentant des prémisses significatives à des époques antécédentes. Tel est notamment le cas au X^e s. d'al-Ḥasan al-Kātib qui, dans son traité *Kitāb kamāl adab al-ġinā'* (*La perfection des connaissances musicales*) (Ḥašaba & Ḥifni, 1975 et Shiloah, 1972), adopte délibérément une approche exégétique de la modalité. Cette attitude rompt avec les spéculations musicales d'ordre mathématique que cultive à la même époque le philosophe al-Fārābī (Erlanger, 1932). Dans ce traité axé sur la pratique musicale, il est question notamment de la signification des mélodies et de leur éthos et surtout de l'articulation entre leur *zāhir*/apparent et leur *bāṭin*/caché :

² Voir à cet égard notamment la contextualisation épistémologique de la grammaire générative et transformationnelle faite par Jean Dubois (1969).

« *Les mélodies comportent des choses apparentes et des choses cachées. Parmi les choses apparentes l'on compte, par exemple, l'acuité et la gravité, la lourdeur et la légèreté, la douceur et la dureté, la chaleur et la froideur. Les choses cachées s'expriment de diverses façons dans le déroulement de ces [choses apparentes]. L'on compte parmi elles : la bonne composition, la répartition correcte [des notes et/ou des phrases], l'excellence de la création [d'un chant] qui consiste à faire correspondre le caractère des mélodies à celui des poèmes ; ceci en est la plus difficile. Mais nous entrons dans le plus grand mystère quand il s'agit de reconnaître la signification des mélodies. [...] La signification de la mélodie est donc l'objet que le compositeur cherche à atteindre par son entremise, comme le poète se propose un certain but et une certaine signification [...] Il faut donc que ces buts soient déterminés par les mélodies, les notes et les sons eux-mêmes ; ceux-ci doivent les refléter comme le langage articulé de l'homme reflète ses états d'âme et les différentes circonstances où il se trouve ».*

Un degré plus haut, ce procès de signifiante musicale s'inscrit dans la logique du *ta'wīl* mystique que pratiquent à la fois le soufisme (*taṣawwuf*) et la gnose (*'irfān*) théologique et théosophique en islam. Si les termes *ta'wīl* et *tafsīr* se rapportent tous les deux à l'exégèse, autrement dit à l'interprétation d'un texte généralement religieux, ils diffèrent cependant radicalement l'un de l'autre sur le mode opératoire de cette interprétation et surtout sur sa finalité. Ainsi l'interprétation est-elle nommément explicative (logique aristotélicienne) lorsqu'il s'agit de *tafsīr*. Elle procède de la dénotation de la signification lexicale des termes du texte interprété. Tout à l'opposé, l'interprétation inhérente au *ta'wīl* relève de la réinitialisation du sens (souvent métaphorique ou allégorique) du texte qui est pris dans sa globalité, et ce, par la mise en lumière de l'intention du divin auteur. Il y est question d'extérioriser le *bāṭin*/caché à partir du *ẓāhir*/apparent. Poussée à l'extrême et au-delà de l'exégèse allégorique, cette herméneutique du sens caché³ vise à l'activation de celui-ci. Le propos est d'accéder à la présence divine par le biais de ses énergies épiphoniques qui se révèlent à travers le texte sacré. L'exégèse devient alors anaphatique, mystérieuse et communautaire, en ce sens qu'elle transcende à la fois le médium verbal et le formalisme rationnel pour unir l'herméneute mortel à cette ineffable présence éternelle.

Or, l'énonciation musicale modale se prête pleinement à ce genre d'exercice. Étrangère à la logique dénotative lexicale et rationnelle du *tafsīr*, l'exégèse d'un texte musical monodique, telle qu'elle est pratiquée normativement par un maître ou par un auditeur expert (et non pas par un commentateur gloseur), relève *a priori* du *ta'wīl*. Le *radīf* – qui est le répertoire-modèle de la tradition musicale lettrée iranienne – est pour Jean During (2010, p. 257)

« plus qu'une « œuvre » parce qu'il constitue une norme esthétique et technique, mais moins qu'une « œuvre » parce que son destin est de

³ L'herméneutique ésotérique ou kabbalistique judaïque médiévale, ancrée dans le *Zohar* affirme qu'il y a quatre formes d'exégèse de la Torah : (1) *Pešat*, qui se rapporte au sens littéral du texte ; (2) *Remez*, qui se rapporte au sens allégorique du texte ; (3) *Draš*, qui consiste en une méthode comparative et homilétique ; (4) *Sod*, qui vise le sens caché.

subir des transformations, d'être recréée à chaque performance avec un taux variable d'imprévisibilité [...] le radif est précisément ce type de « texte » qui reste toujours ouvert à une herméneutique susceptible d'activer ou réinitialiser le sens ».

Il s'agit proprement d'une sémiotique alexicale (en fait, tabulaire⁴) qui est immanente à la syntaxe modale qui sous-tend le texte musical. Cette syntaxe est générative, dans ce sens qu'elle est liée à l'acte sophianique de la création qui s'appuie sur un verbe mélodique créateur, acte que la grammaire régule sans le réduire.

5. Arborescence

La première icône de la pensée grammaticale herméneutique musicale de l'Orient musical est celle de l'arbre transmodal. Cette métaphore est employée pour la première fois dans *Le livre du jardin de l'amoureux de la science des modes* d'Ibn al-Mibrad (XV^e s., étudié par Amer Didi, 2015). Ce texte compare la relation entre le mode Rāst et les trois autres modes de la tétrade primordiale à celle qu'entretient un arbre avec ses branches. En somme, Rāst est la souche mélodique dont dérivent directement ou transitivement tous les modes de la tradition, et ce, sur le modèle cosmologique et physiologique de l'émanation des éléments et des humeurs à partir de l'élément feu.

Le révélateur musicologique d'al-Ḥiṣnī reprend cette métaphore au siècle suivant, mais sans aucune référence cosmologique. Surtout, il approfondit la notion d'arborescence modale en lui conférant une assise grammaticale, en termes de notes focales communes. Ainsi ce traité assigne-t-il au compositeur compétent la maîtrise de « la science des nombres [de degrés dont se compose la mélodie-type d'un mode], des notes focales, de la dérivation et de la syntaxe démonstrative [musicales] », qui constituent l'arsenal morphophonologique et syntaxique du déploiement compositionnel (Abou Mrad et Didi, 2013, p. 29-50). Selon al-Ḥiṣnī, une telle compétence grammaticale n'est cependant pas spécifique de la musique, tout au moins en tant que compétence générale et non pas dans les paramètres particuliers qui manifestent celle-ci. Il s'agit en effet, en musique, d'une compétence grammaticale qui est analogue à la fois à celle de la grammaire de la langue arabe et à celle de la syntaxe graphique de la calligraphie arabe.

Mais le texte qui inscrit cette arborescence explicitement dans un schéma herméneutique est précisément le traité de *L'arbre aux calices renfermant les fondements des modes*. Et son préambule de donner le ton :

« Louange au Créateur qui a déposé des secrets cachés au sein des modes et qui a gratifié les chercheurs élus du don de l'exégèse des structures originelles/fondamentales⁵ de ces modes et qui a planté les souches de ceux-ci dans la pensée des hommes aux cœurs illuminés, qui parviennent, par Sa grâce, à en extraire les branches mûres et splendides. Aussi est-Il l'Ancien qui a chargé les branches de ces souches de la senteur des fruits délicieux, tandis que les cœurs béats des

⁴ La signification tabulaire est inhérente à la rhétorique du Groupe μ (1992). Voir l'application de cette notion à la sémiotique musicale dans Meeùs et Bartoli, 2010.

⁵ La racine arabe 'ašl du prédicat 'ašliyya, assigné au terme *mabānī*, traductible par « structures », se prête à la même traduction ambivalente en fondement/origine que le préfixe allemand *Ur*.

gnostiques s'extasient à l'audition du craquettement de ces branches et qu'Il les incite par cette audition à désirer Ses inaccessibles présences sacrales⁶ ».

L'image de l'arbre dans ce traité s'inscrit en premier lieu dans le lignage symbolique de l'Arbre de Vie du *Livre de la Genèse* (2, 8-9 ; 3, 22) :

« Le SEIGNEUR Dieu planta un jardin en Éden, à l'orient, et il y plaça l'homme qu'il avait formé. Le SEIGNEUR Dieu fit germer du sol tout arbre d'aspect attrayant et bon à manger, l'arbre de vie au milieu du jardin et l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais. [...] Le SEIGNEUR Dieu dit : "Voici que l'homme est devenu comme l'un de nous par la connaissance de ce qui est bon ou mauvais. Maintenant, qu'il ne tende pas la main pour prendre aussi de l'arbre de vie, en manger et vivre à jamais !" »⁷

Ce symbole, inhérent aux religions d'origine culturelle agraire, se retrouve dans la part herméneutique des religions du Livre. Dans l'évangile de Saint Jean (15, 1-8), il est question de l'identification mystérique qu'établit le Christ Jésus entre Sa personne et la « vraie vigne », dont les sarments fructueux sont Ses douze disciples (et transitivement les disciples de Ses disciples) :

« Je suis la vraie vigne et mon Père est le vigneron. Tout sarment qui, en moi, ne porte pas de fruit, Il l'enlève, et tout sarment qui porte du fruit, Il l'émonde, afin qu'il en porte davantage encore. Déjà vous êtes émondés par la parole que je vous ai dite. Demeurez en moi comme je demeure en vous ! De même que le sarment, s'il ne demeure sur la vigne, ne peut de lui-même porter du fruit, ainsi vous non plus si vous ne demeurez en moi. Je suis la vigne, vous êtes les sarments : celui qui demeure en moi et en qui je demeure, celui-là portera du fruit en abondance car, en dehors de moi, vous ne pouvez rien faire. Si quelqu'un ne demeure pas en moi, il est jeté dehors comme le sarment, il se dessèche, puis on les ramasse, on les jette au feu et ils brûlent. Si vous demeurez en moi et que mes paroles demeurent en vous, vous demanderez ce que vous voudrez, et cela vous arrivera. Ce qui glorifie mon Père, c'est que vous portiez du fruit en abondance et que vous soyez pour moi des disciples.⁸ »

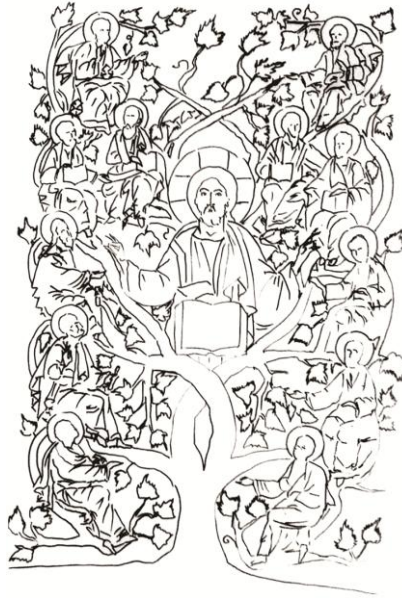
Et l'iconographie orthodoxe de représenter cette parabole sous la forme d'une vigne (identifiée au Christ Jésus) à douze sarments, qui sont identifiés aux apôtres.

⁶ Traduction de l'auteur à partir de Ḥaṣāba et Faṭḥallāh, 1983, folio 58 :

سُجَانٍ مِّنْ أُبْدَعٍ وَأُودِعَ فِي الْأَنْعَامِ أَسْرَارًا خَفِيَّةً وَأَجْرِي عَلَى قُلُوبٍ مِّنْ شَاءَ تَحْقِيقَ مَبَانِيهَا الْأَصْلِيَّةِ وَغَرَسَ أُصُولَهَا فِي فِكْرِ دَوِيِّ الْأَبْيَابِ النُّورَانِيَّةِ فَاهْتَدَوْا بِتَوْفِيقِهِ لَاسِ تَخْرَاجُ فُرُوعُهَا الْبَائِنَةَ الْبَيْهِيَّةَ فَهِيَ الْقَدِيمُ الَّذِي حَمَلَ فُرُوعَ تِلْكَ الْأُصُولِ بِطَيْبِ الثَّمَرَاتِ الشَّهْبِيَّةِ وَهَامَتْ عِنْدَ اسْتِمَاعِ اصْطِكَاكِ أَغْصَانِهَا قُلُوبَ أَهْلِ الْعِرْفَانِ الرِّضِيَّةِ وَشَوْقَهُمْ بِهَا إِلَى حَضْرَاتِهِ الْعَلِيَّةِ الْقُدْسِيَّةِ أَحْمَدُهُ فَاشْكُرْهُ شُكْرًا يَلْبِقُ بِصِفَاتِهِ الْمُنْتَهَى لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ وَحْدَهُ لَا شَرِيكَ لَهُ بَلْ هُوَ الْمُنْتَفَرِدُ بِالْوَحْدَانِيَّةِ.

⁷ Collectif, *La Bible, 1975-1976-2010*, Traduction œcuménique.

⁸ Collectif, *La Bible, 1975-1976-2010*, Traduction œcuménique.



**Fig. 4 : icône de Jésus vraie vigne
(croquis créé par Hakia Bevitch, à partir des modèles traditionnels)**

La symbolique tétradique et duodécimaine, résolument cumulative, ne se cantonne certes pas au cadre néotestamentaire. Un mythe, en effet, comme l'écrit Claude Lévi-Strauss (1968, p. 5), « ne doit jamais être interprété à un seul niveau. Il n'existe pas d'explication privilégiée, car tout mythe consiste en une mise en rapport de plusieurs niveaux d'explication ». Or, les douze modes principaux arabes et persans sont généralement corrélés dans les traités de la même époque aux quatre éléments cosmiques, aux quatre humeurs psychosomatiques et aux douze signes zodiacaux. De même l'archétype des douze imams du chiisme ne saurait-il être occulté dans la compréhension du phénomène de l'arborescence modale. Mais l'affectation du *quantum* douze à cette symbolique arborescente ne se retrouve pleinement que dans ces deux cadres particuliers : l'icône/parabole de la Vraie Vigne et l'arbre transmodal de la tradition musicale du Mašriq.

En outre, l'Arbre de Vie du *Livre de la Genèse* est à l'origine de l'arbre séfirotique de la *qabbāla* judaïque et de son herméneutique ésotérique médiévale⁹. De fait, en proposant une relecture herméneutique anthropologique du fait musical religieux, François Picard (2001) emprunte à cette voie exégétique son lexique : tandis que la *kabbale* (*Qabala, kabbala*) est entendue en tant que versant réceptif de la tradition, la

⁹ Cette voie herméneutique mystique s'origine dans le *Sefer Ha-Zohar* (ou Zohar, Livre de la Splendeur), rédigé ou compilé en araméen, probablement par Moïse de Léon ou par son entourage entre 1270 et 1280, en Espagne, et ce, à partir d'une tradition plus ancienne. Cette herméneutique consiste en une exégèse du Sod ou doctrine cachée de la Torah, pour l'étude de laquelle la doctrine des quatre sens est pratiquée dans la tradition judaïque : (1) Pshat, sens littéral ; (2) Remez, sens allusif ; (3) Drash, sens allégorique ; (4) Sod, sens mystique ou secret/caché.

massore (*Massorèt, massorah*) est prise comme son versant transmissif. Référence est ainsi faite à cette proposition de Marc-Alain Ouaknin (1986-1993, p. 243-244) :

« *La tradition [en hébreu la Qabala {kabbala} (réception) ou la Massorèt {massorah} (transmission)] doit être comprise non plus seulement comme action de réception et de transmission, mais comme (re)création du sens. Cette recréation est Révélation. La Révélation n'est pas dans la réception de la parole révélée — parole parlée — mais dans son renouvellement. Cette Création-Révélation est aussi Libération, car elle arrache l'être de son enlèvement dans le déjà-là. »*

Ce lexique initiatique hébraïque a son exact pendant arabe, dans la mesure où le terme *musārra* recouvre la notion d'initiation au *sirr* ou mystère et où la racine *qbl* renvoie au concept d'acceptation/réception. De même, le terme judaïque *pardès*, qui désigne, dans la tradition kabbalistique, un lieu où l'impétrant peut atteindre un état de béatitude, rejoint la notion initiatique de station spirituelle à laquelle renvoie le terme persan homonyme (et probablement originaire) de *pardeh*¹⁰, équivalent de *maqām* en arabe. Ainsi le rapprochement entre l'herméneutique de type anagogique qui est inhérente à l'arbre transmodal et celle qui se concentre sur le Sod (sens ésotérique de la Torah) et qui s'applique à l'arbre des *sephirot* tombe-t-il naturellement sous le sens. Chaque *sephira* est, en effet, l'émanation d'une énergie du Dieu Créateur. Cependant, l'arbre kabbalistique est doté non pas de douze, mais de dix *sephirot*, entre lesquels s'établissent vingt-deux *chemins*.

Cette symbolique arborescente et énergétique se retrouve également en islam dans l'olivier de la sourate coranique de la lumière¹¹ :

« *Al-Lāh est la Lumière des cieux et de la terre. Sa lumière est semblable à une niche où se trouve une lampe. La lampe est dans un [récipient de] cristal et celui-ci ressemble à un astre de grand éclat ; son combustible vient d'un arbre béni : un olivier ni oriental ni occidental dont l'huile semble éclairer sans même que le feu la touche. Lumière sur lumière. Al-Lāh guide vers Sa lumière qui Il veut. Al-Lāh propose aux hommes des paraboles et Al-Lāh est Omniscient¹². »*

Cet arbre mystérieux alimente par son huile la lampe de la niche divine et lumineuse que le soufisme et la gnose chiite veulent voir implantée dans le cœur du gnostique. C'est en ce sens qu'il est possible d'établir un lien entre le fameux prologue

¹⁰ D'après Jean During (com. perso., 28/09/2016), *parde(h)* a le sens courant de voile, rideau. Dans ce sens, *parde* est courant dans le vocabulaire mystique : les voiles s'écartent, mais chaque voile est aussi un niveau de manifestation épiphanique.

¹¹ *Le Coran*, 24, 35 :

اللَّهُ نُورٌ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ

¹² Traduction française : [<http://www.coran-en-ligne.com/Sourate-024-An-Noor-La-lumiere-francais.html>].

précité de *L'arbre aux calices* et ce passage des *Révélation de la Mecque* (vol. 2, p. 331), traité théosophique écrit au XIII^e siècle par Muḥyī a-d-Dīn ibn 'Arabi¹³ :

« Quant à l'amour que nous Lui portons, il commence par l'audition et non pas par la vision, c'est la parole qu'Il nous adressa lorsque nous étions dans l'essence du chaos : « Sois ! ». Or, le chaos vient de Sa respiration et les images qui s'expriment dans le monde viennent du verbe « Sois ! ». Dieu parla et Il proféra son verbe vers Marie, et ce verbe est 'Īsā [Jésus], un esprit provenant de Lui, qui est le souffle [...]. Lorsque nous entendîmes Son verbe, fixes que nous fûmes dans l'essence du chaos, nous ne pûmes cesser d'exister [...]. C'est la cause de notre amour pour Lui et c'est pour cela que nous nous mouvons et nous nous délectons à l'écoute des mélodies, à cause du verbe « Sois ! » qui provient de l'image divine invisible et visible¹⁴. »

6. Herméneutique transformante

La notion de perception transformante du Λόγος divin est au centre des esthétiques sophianiques du christianisme oriental et de l'islam spirituel. Ainsi la théologie des Pères de l'Église s'appuie-t-elle sur cet adage précité, attribué à saint Irénée, selon lequel Dieu s'est fait homme, pour que l'homme soit déifié. Créé à l'image de Dieu et à Sa ressemblance, l'homme subit une corruption psychique et physique de sa nature en conséquence du péché de désobéissance, qui prend racine dans le récit biblique de la Genèse. Par cette altération de l'image de Dieu en l'homme, celui-ci devient incapable d'être par lui-même à la ressemblance de son Créateur, de participer à la vie même de Dieu, selon saint Grégoire Palamas (1296-1359), théologien mystique orthodoxe du XIV^e siècle. Cette privation notamment de la faculté visuelle de l'intelligence qui l'unissait à Dieu est contrebalancée par l'incarnation du Verbe de Dieu qui unit l'humanité déchue à Sa Personne divine (Palamas, 1340-1973, p. 1, 3, 21, 22). Du Corps déifié et déifiant du Christ, la lumière increée¹⁵ jaillit dans le cœur silencieux de l'hésychaste (mystique ayant retrouvé l'*ἡσυχία*, paix, sérénité, calme, silence), illumine à nouveau son intellect¹⁶ et ouvre les yeux de l'âme pour contempler Dieu et participer (y compris somatiquement) de Ses énergies déifiantes (Palamas, 1340-1973, p. 1, 3, 33, 38, 40).

C'est en ce sens que le Concile de Nicée II (787) a conféré un sens salvifique aux arts liturgiques. En affirmant la légitimité de la vénération des saintes images, en tant que témoins sensibles de la réalité de l'incarnation, ce texte souligne, en effet, la notion

¹³ Voir à cet effet : Corbin, 1958-1993.

¹⁴ Traduction de l'auteur :

وأما حيناً إياه، فبذوه السَّماع لا الرُّؤية، وهو قوله لنا ونحن في جوهر العماء: "كُنْ". فالعماء من تنفسه، والصَّور المعبر عنها بالعالم من كلمة "كُنْ". فنحن كلماته التي لا تنفذ، قَالَ تَعَالَى وَكَلَّمْتَهُ أَلْقَاهَا إِلَى مَرْيَمَ، وَهِيَ عَيْسَى وَرُوحٌ مِنْهُ وَهُوَ النَّفْسُ [...] فلما سمعنا كلامه، ونحن ثابتون في جوهر العماء، لم نتمكن أن نتوقف عن الوجود [...] فهذا كان سبب بدء حبنا إياه، ولهذا نتحرك ونطيب عند سماع النغمات، لأجل كلمة "كُنْ" الصادرة من الصورة الإلهية غيباً وشهادةً.

¹⁵ Il s'agit de l'énergie divine participable qui procède de l'essence divine imparticipable.

¹⁶ Les Pères de l'Église emploient à cet égard le concept aristotélicien et néoplatonicien d'intellect (*nū̄s*).

de plénitude de la nature humaine assumée par le Christ et déifiée en Lui et par Lui. Le dogme iconophile rend ainsi l'homme capable, avec l'aide de l'Esprit Saint, de faire vivre sa nature librement d'une vie divine. Celle-ci assume l'intelligence et les sens concentrés et unifiés dans le cœur, centre (gnostique) de l'être humain. Si l'icône donne à voir la lumière incréée à celui qui s'est ouvert à la grâce incréée de l'Esprit, la cantillation liturgique des versets scripturaux, selon Nicolas Lossky (2003), donne au croyant symboliquement à entendre la voix divine.

Quant à l'islam spirituel, il dépasse la division usuelle de l'ici-bas physique et de l'au-delà métaphysique, en instaurant une hiérarchie du réel dans laquelle les niveaux se compénètrent, ouvrant des voies de passage, notamment, à l'herméneutique traditionnelle du *zāhir*/apparent et du *bāṭin*/caché. Cette théosophie reconnaît l'existence d'un monde intermédiaire, que le philosophe *iṣrāqī* (illuminatif) iranien Šihāb a-d-Dīn Yaḥyā Sohrawardī (1155-1191) dénomme *ʿĀlam al-miṭāl* (*Mundus Imaginalis*), que Muḥyī a-d-Dīn ibn ʿArabī dénomme *Barzakh* (isthme), et qu'Henry Corbin (1958-1993) rebaptise « imaginal ». Ce monde (ou état spirituel) fait le lien entre le monde idéal et le monde sensible, tandis que s'y reflètent les images-archétypes indépendantes de tout substrat, mais néanmoins réelles et dotées de formes. Dans cette dimension « où les corps se spiritualisent et où les esprits prennent forme », selon le philosophe iranien Mullah Muḥsin Fayz Kāšānī (-1680) (Corbin, 1966, p. 275), se trouvent toutes les formes sublimes, les plus hautes n'étant accessibles qu'à l'organe de l'imagination spirituelle ou créatrice (During, 1994b, p. 32). C'est en ce sens que le théologien chiite Šadr a-d-Dīn Muḥammad a-š-Šīrāzī ou Mullā Šadrā (-1640), conçoit la déification et la voie de connaissance qui y mène. Jad Hatem (2009, p. 127) résume cette théorie en ces termes :

« Il y a bien là une théorie déterminée de la déification qui autorise à prononcer que le mystique est Dieu au sens où, par grâce divine, il s'est affranchi de l'esclavage de l'âme charnelle et des attributs humains. [...] Ce qui périt en l'homme c'est seulement ce qui n'est pas Dieu, si bien que l'homme s'éternise de par l'éternité de Dieu. [...] Outre son existence en soi, l'Intellect agent¹⁷ [origine et fin des existants] possède une existence en et pour l'âme au titre de sa perfection ».

Le monde est ainsi perçu comme le miroir de Dieu et la musique a sa place privilégiée dans cet islam gnostique, comme le note Jean During (1994b, p. 32) :

« Nous sommes bien là dans le champ de l'art dont la spécificité est de se situer également dans une sorte d'entre-deux, qui n'est pas sans analogies avec le barzakh, et de n'être accessible qu'à l'inspiration, à la clairvoyance, ou aux états de type extatique. De nombreux textes soufis en font foi, et le concept clef de l'esthétique musicale persane (le hâl) ou arabe (le tarab), en est une claire

¹⁷ La notion aristotélicienne (*De l'âme*, III, 5) d'intellect agent se distingue de celle d'intellect patient ou passif et correspond à la fonction de connaissance qui produit les intelligibles, de même que les entités pensées, comme- le divin. L'intellect agent, qui est transcendant et immortel, permet la saisie de l'intelligible, du pensable, comme la lumière permet la saisie du visible, du perçu.

référence. L'Esthétique islamique (du moins orientale) est directement liée d'une part à l'imagination visionnaire, à la vision, à la «clairaudience», d'autre part à la perception du monde comme lieu épiphanique. Elle va donc plus loin que le monde imaginal conçu comme interface entre les idées et les formes : elle culmine dans une Esthétique de la Manifestation. «Le monde est le miroir de Dieu. La Beauté n'est jamais absente de ce miroir. » (BürgeI, 1988, p. 138)

Il est remarquable que l'un des principaux traités de l'école arabe des herméneutes modaux, *Le révélateur musicologique* d'al-Ḥiṣnī, fait explicitement référence au *Mundus Imaginalis*, tout en faisant acte d'allégeance au principal théoricien de cette notion :

« Or, feu ṣayḥ Ṣihāb a-d-Dīn a-s-Sohrawardī, notre porte-parole, a fait état de ces mystères en décrivant la détermination des modes par le Moteur des deux mondes : une force s'est produite en nous, en tant que force mobilière, sachant que le Moteur des deux mondes n'est autre que Dieu le Très-Haut qui a placé ce sens dans le monde et l'a doté d'une sagesse qui infléchit les tempéraments des humains ainsi que leurs cœurs et intellects, et ce, même pour les tempéraments les plus fermes ; preuve en est que même le plus raisonnable et le plus censé d'entre eux, s'il se trouve dans une assemblée festive de la haute société des hommes, cultivant noblesse et pudeur, et qu'un artiste, féru de science modale et doté d'une belle voix, se produit devant lui, il se met en transe en s'agitant au point de transgresser, à son corps défendant, les règles de bienséance, et ce, en vertu d'un mystère institué par Dieu. Ainsi le changement de son état ne provient-il ni de la beauté de la voix, ni du mouvement mélodique, mais de ce mystère que Dieu a instauré et qu'Il clarifie par l'entremise de ce sens¹⁸. »

Audition du verbe divin par l'ouïe de l'âme, l'écoute de la musique devient un vecteur pour les énergies spirituelles qui s'introduisent dans le cœur pour embraser l'intellect agent. Pour ce faire, celui-ci doit être prédisposé à percevoir le mystère de la présence défiante au sein de ce vecteur et d'en initialiser le sens. Cette perception anaphatique tient lieu de substrat pour la mise en œuvre d'une herméneutique musicale anagogique et mystérique qui est orientée vers le verbe divin originel/fondamental. Il

¹⁸ واعلم أنّ كلّ نغم يتربّغ من بيتين يكون من الشّواذ، وما يتربّغ من ثلاث إلى فوق يكون أصلاً وأوازاً، وأنّ النغم كلّما كثر أعداد بيوته ازداد عمله، وإذا ازداد عمله تضاعفت حركاته، وإذا تضاعفت حركاته طبابت غناؤه، وإذا طبابت غناؤه لُدّ وطاب للسامع واعلم أنّ الأنغام فيها حكمة من الحكيم الخبير ليس لأحد عليها اطلاع ويدلّنا على هذا أنّ نغم الأصفهان والمباية ونغم الزركشي مبتدؤها من بيت واحد ومنتهاها إلى بيت واحد، ويختلف بينها الحسن للسامع. ومن الحكم ما ذكره الشيخ شهاب الدين السهروردي، رحمه الله تعالى، وقد لسان حالنا، عن كيفية الأنغام لمحرك الكونين: صدرت فينا قوّة، فكانت قوّة المتحرّك، ولا شك أنّ محرّك الكونين هو الله تعالى، وقد وضع هذا الحسن في الدنيا، وجعل لها حكمة يمال بها طباع البشر وقلوبهم وأذهانهم. والحال أنّ طباعهم جامدة ويدلّ على هذا أنّ أكمل الناس عقلاً وأعقلهم إذا كان جالساً في مجلس من مجالس الولائم عند عظماء الناس وأهل العزّة والاحتشام، وعمل بين يديه صانع في علم النغم، صاحب صوت حسن، تواجد وتحرك، حتّى يخرج عن هيئة الحشمة بلا اختياره، وما ذاك إلا لسرّ جعله الله، أنّ تغيره عن حالته ليس لطيب صوت ولا لتحريك لحنه، بل لحكمة ألقاها الله تعالى، وقد وضحّه بواسطة هذا الحسّ (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 60-62).

va sans dire qu'une telle herméneutique anaphatique du Verbe divin inhérent à l'énonciation modale transcende et annihile l'acte de verbalisation qui est propre à l'herméneutique cataphatique musicale.

Par-delà le parallélisme constaté par Edmund Ronald Leach (1969)¹⁹ et Fritz Staal (1990) entre syntaxe du rituel et syntaxe de la grammaire, cette quête exégétique des *uṣūl* ou origines/fondements est avant tout une anamnèse (Picard, 2001, p. 7).

Coda

Pour le gnostique, l'herméneutique s'identifie à la remémoration de l'audition primordiale qui actualise la création par le Verbe (*kun, esto* ou *fiat*), comme l'écrit si pertinemment Jean During (1988, p. 31-32) :

Ce Verbe, qui instaure toute créature dans son être, résonne toujours au fond d'elle-même ; il est donc possible d'y accéder, de le percevoir avec l'entendement ou l'ouïe de l'âme. [...] Le point remarquable est que la prise de conscience de nos fondements existentiels, inséparables d'un certain état de grâce, se fait précisément au moyen de l'audition musicale. Il y a là un mécanisme mystérieux : la relation entre la musique, le verbe qui fait être et l'extase (wajd) provoquée par la pure conscience du fait d'exister (sans autre contenu) n'est pas une simple figure de style.

Il reste néanmoins un double questionnement en suspens : Cette chose qui se passe de maître à disciple ne serait-elle pas transmise en vue de la transformation de l'impétrant musicien en herméneute spirituellement transfiguré (voire déifié) ? Ou ne serait-ce pas cette herméneutique qui constituerait la clé de voûte opératoire de toute initiation musicale traditionnelle ? L'herméneutique comme tradition ou la tradition comme herméneutique ? Il appartient au dédicataire de cet article, maître de la tradition musicologique de l'Orient, d'élucider cette question.

Références bibliographiques

- ABOU MRAD, Nidaa et DIDI, Amer, 2013, « *Le révélateur musicologique d'al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du xvi^e siècle* », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n^o 7 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, 2013, p. 29-50.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2014, « Polymorphisme rythmique d'une hymne syriaque maronite ou comment gravir le Chemin de Croix en dansant ? », *Revue des Traditions Musicales, RTM* n^o 8 « Rythmes », p. 61-84.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale*, Paris et Hadat/Baabda, Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

¹⁹ Cet auteur ramène la compréhension de la signification d'un rituel à celle des « règles grammaticales d'un langage inconnu ».

- ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadat/Baabda, Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.
- ANONYME, *A-š-šajara dāt al-akmām al-hāwiya li-'uṣūl al-anḡām* [L'arbre aux calices renfermant les principes des modes], Londres, British Museum, cote Oriental 1535, f. 57b-76a. Édition critique : Ġaṭṭās 'Abd al-Malik ḤAŠABA et Isis FATHALLĀH, 1983, Le Caire, *Al-hay'a al-miṣriyya al-'amma li-l-kitāb*.
- AROM, Simha, 2007, « L'organisation du temps musical : essai de typologie », *Une encyclopédie pour le xx^e siècle*, vol. V « L'unité de la musique », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 927-944.
- BARONI, Mario, 2004, « Herméneutique musicale », *Une encyclopédie pour le xxi^e siècle*, vol. II « Les savoirs musicaux », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 672-699.
- BOULEZ, Pierre, 1964, *Penser la musique aujourd'hui*, Genève, Gonthier.
- CHAILLEY, Jacques, 1979, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres.
- CLER, Jérôme, 1997, « Aksak : les catastrophes d'un modèle », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n^o 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 60-80.
- CLER, Jérôme, 2010, « Rhythmos, skhéma : pour une typologie des rythmes en tradition orale », *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Christian Doumet et Aliocha Wald Lasowski (éd.), Paris, Hermann, p. 75-92.
- COLLECTIF, *La Bible*, 1975-1976-2010, *Traduction œcuménique*, Paris, Bibli'O, Société biblique française, Les Éditions du Cerf.
- CORBIN, Henry, 1958-1993, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Paris, Aubier.
- CORBIN, Henry, 1966, *Terre Céleste et Corps de Résurrection*, Paris, Buchet-Chastel.
- COSINSCHI, Eugen et COSINSCHI, Micheline, 2009, *Essai de logique ternaire sémiotique et philosophique*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peterlang.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI, Félix, 1980, *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de minuit.
- DIDI, Amer, 2015, « Système modal arabe levantins du xiv^e au xviii^e siècle (Étude historique, systémique et sémiotique, éditions critiques et traductions des manuscrits) », thèse de doctorat (n. p.), Université Paris-Sorbonne (Paris IV).
- DUBOIS, Jean, 1969, *Grammaire générative et transformationnelle*, Langue française. n^o 1 (1969), p. 49-57.
- DURING, Jean, 1988, *Musique et Extase. L'Audition Mystique dans la Tradition Soufie*, Paris, Albin Michel.
- DURING, Jean, 1991, *Le répertoire-modèle de la musique iranienne : Radif de tar et de setar de Mirza 'Abdollah, version de Nur 'Ali Borumand*, Téhéran, Éditions Soroush, rééd. 2006, *The Radif of Mirzâ 'Abdollah, A Canonic Repertoire of Persian Music*, Téhéran, Mahoor.
- DURING, Jean, 1994a, *Quelque chose se passe [le sens de la tradition dans l'Orient musical]*, Paris, Verdier.

- DURING, Jean, 1994b, « Question de goût : L'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'Islam », *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Esthétiques », n° 7, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 27-50.
- DURING, Jean, 2010, *Musiques d'Iran. La tradition en question*, Paris, Geuthner.
- EHRARDT, Damien, 1997, « Pour une (nouvelle) herméneutique musicale. Un exemple d'application à la *Neo-Riemannian Theory* », *Perspectives de l'esthétique musicale entre théorie et histoire*, sous la direction d'Alessandro Arbo, Paris, L'Harmattan, p. 157-176.
- ERLANGER, Rodolphe d', 1930-1959, *La musique arabe*, tomes I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959), Paris, Paul Geuthner.
- GROUPE μ , 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil.
- HANSLICK, Eduard (Edouard), 1854 (1986), *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, trad. fr. *Du Beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, avec une introd. de J.-J. Nattiez, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- ḤAŠĀBA, ḡaṭṭas 'Abdul-Malik, & ḤIFNI, Mahmud Ahmad, 1975, (éd.) cr. *Kitāb kamāl adab al-ḡinā', ta'līf Al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn 'Alī al-Kātib* [La perfection des connaissances musicales d'al-Kātib], Le Caire, Al-Hay'a al-'arabiyya al-'amma li-l-Kitāb.
- HATEM, Jad, 2009, « “Je suis qui j'aime” en mystique », *Memory, Humanity, and Meaning: Selected Essays in Honor of Andrei Pleșu's Sixteenth Anniversary*, edited by Mihail Neamțu and Bogdan Tătaru-Cazaban, offered by New Europe College alumni and friends, Bucharest, Zeta Books, p. 119-132.
- LEACH, Edmund Ronald, 1968, « Ritual », *International Encyclopaedia of Social Sciences*, Mac Millan, Londres-New York.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1968, « Religions comparées des peuples sans écriture », *Problèmes et méthodes d'histoire des religions*, Paris, PUF.
- LOSSKY, Nicolas, 2003, *Essai sur une théologie de la musique liturgique. Perspective orthodoxe*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- LUBAC, Henri de, 2002, *Histoire et Esprit : L'Intelligence de l'Écriture d'après Origène*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- MEEÛS, Nicolas et BARTOLI, Jean-Pierre, 2010, « Sémiotique et rhétorique musicales : la Fantaisie en ré mineur de Mozart », *Protée*, vol. 38, n° 1 (2010), p. 55-64.
- MEEÛS, Nicolas, 1992, « À propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59. Version revue (2008) : <http://nicolas.meeus.free.fr/NMSemio/NMLogique.pdf>.
- MEEÛS, Nicolas, 1992, « À propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59. Version revue (2008) : <http://nicolas.meeus.free.fr/NMSemio/NMLogique.pdf>.
- MEEÛS, Nicolas, 1993, *Heinrich Schenker. Une introduction*, Liège, Mardaga.
- MOLINO, Jean, 1975, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu 17 (1975)*, p. 46-49.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 1975, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions.

- NIETZSCHE, Friedrich, 1872-1906-1949, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Fritzsche, *L'Origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, trad. par Jean Marnold et Jacques Morland (1906), Paris, Mercure de France [quatrième édition], Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 1 (édition électronique : Les Échos du Maquis, 2011, [file:///C:/Users/DV6/Documents/Livres%20%C3%A9lectroniques/Nietzsche%20L'origine%20de%20la%20tragedie%CC%81die.pdf]), *Naissance de la tragédie*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Éditions Gallimard (1949).
- OUAKNIN, Marc-Alain, 1986-1993, *Le Livre brûlé*, Paris, Lieu commun, 1986, rééd. Paris, Points-Seuil, 1993.
- PALAMAS, Grégoire, vers 1340-1973, *Défense des saints hésychastes*, introduction, texte critique, traduction et notes par J. Meyendorff, Louvain, Coll. « Spicilegium sacrum Lovaniense : études et documents », volumes 30-31.
- PICARD, François, 2001a, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », *Approches herméneutiques de la musique*, Jacques Viret (éd.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 221-233.
- QUASTEN, Johannes, 1929-1983, *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, Translated by Boniface Ramsey, Washington, D.C., O.P. National Association of Pastoral Musicians.
- ROUGET, Gilbert, 1980, *La musique et la transe, esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.
- SCHENKER, Heinrich, 1935 (1993), *Der Freie Satz (Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, vol. III), Vienne, Universal, 1935. 2^e édition, O. Jonas éd., 1956, 2 vols. *Free Composition*, traduction anglaise d'E. Oster, 1979. *L'Écriture libre*, trad. fr. Nicolas Meeùs, Liège, Mardaga, 1993.
- SHILOAH, Amnon, 1972, *Al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn 'Alī al-Kātib, La Perfection des connaissances musicales*, Paris, Geuthner.
- STAAL, Fritz, 1990, *Jouer avec le feu, Pratique et théorie du rituel védique*, Paris, Collège de France, « Institut des civilisations indiennes ».