

Sous sons et sur-sens

Subtilités du discours musical

Jean DURING

Ces pages, issues d'une communication orale qui comportait des exemples à écouter, proposent de suivre quelques chemins de réflexion peu fréquentés concernant la signification et la perception du discours musical. La question posée dans la perspective d'une musicologie élargie peut se formuler ainsi : Qu'est-ce qui dans une musique donnée contribue à en intensifier l'impact, et comment en rendre compte ?

Au niveau le plus courant, l'expressivité tient à la représentation des manifestations des affects, et fonctionne par empathie. Au niveau esthétique et artistique, l'impact est davantage fonction de l'attention, de l'intellection, du discernement et du goût. À ce niveau se déploie fréquemment une activité herméneutique soutenue par une impulsion anagogique. La question afférente est alors celle des facteurs contribuant à cette herméneutique : relèvent-ils de la cognition ou d'un conditionnement culturel ?

Cette problématique s'est mise en place avec la collecte d'observations, de discussions et de commentaires couvrant des pratiques et des formes musicales très variées qui semblent présenter des traits communs et des analogies malgré des contrastes d'échelle et de niveau. On constate notamment que l'action de la musique est souvent liée à l'interférence d'éléments étrangers au système. Il s'agit parfois de détails infimes de l'interprétation qui sont comme des signaux pointant discrètement vers un plan différent, ou des interstices dans le continuum sonore, agissant comme des tenseurs non signifiants. Dans certains cas l'intention est évidente et le sens métaphorique est explicité par un discours. Il est par exemple question d'une sorte de double céleste inouï qui est avec la musique dans le même rapport que l'âme avec le corps, et qui précisément s'appréhende par les « sens de l'âme », dans une expérience esthétique intensifiée, au-delà des affects et des émotions, par une production de sens. À la limite on se passe des sons ou on les dépasse hors des registres habituels de l'audition sensible.

En guise de préambule et de final on donnera quelques exemples de dissociation radicale entre le plan immanent de la musique et sa transcendance comme vacuité sonore idéale. Disons tout de suite que si le silence fait sens dans la musique, c'est en s'y insérant et en opérant de façon plus subtile comme on le relèvera plus loin. Mais enfin, le silence demeure un topique dans bien des pratiques et des discours esthétiques et spiritualistes.

1. Silence, musique, bruit

1.1. *Le silence idéal*

Il est dit dans le *Tao te King* (XII) que « les cinq tons assourdissent l'ouïe de l'homme » et que « la grande musique a peu de sons » ou qu'elle « est dans les sons ténus ». Confucius aurait évoqué l'efficacité supérieure d'une « musique sans sons ». On rapporte que, tirant probablement les conséquences extrêmes de ces apophtegmes, un lettré chinois, maître du *gu qin* (la fameuse cithare de Confucius), se déplaçait avec son instrument, mais dépouillé de ses cordes. Lorsqu'on lui en demandait la signification, il répondait que la saveur de l'instrument lui suffisait (Goormaghtigh p.138).

Dans un geste ultime, certaines voies contemplatives abolissent jusqu'à la parole elle-même, afin de consacrer le silence et le vide comme seule authenticité. Ruzbehân de Chirâz, un grand saint et théosophe du XII^e siècle, manifesta toute sa vie une remarquable ferveur pour le *samâ'* (le concert soufi). Cependant, il renonça finalement à ce rite en s'expliquant par cette formule : « c'est Dieu Lui-même qui est le *samâ'* que j'écoute ».

Selon Saint Augustin « pour celui qui chante, comme pour celui qui écoute, la musique sonore n'est qu'une imitation de la musique silencieuse qui vit dans la mémoire » (*De Musica*, 44). Au sein des opérations musicales, c'est souvent ce grand silence, – idéal et idéal car il s'entend néanmoins comme une vibration – que l'on tente d'intégrer, de suggérer, de « sous-entendre » ou encore d'instiller en proportions homéopathiques mais efficaces.

1.2. *La musique en suspens*

On demanda à Sviatoslav Richter (m.1997) ce qu'il avait appris du légendaire pianiste Heinrich Neuhaus (m.1964), alors que lui-même était déjà un maître lorsqu'il fut accepté comme disciple ; il répondit : « j'ai appris avec lui l'importance du silence dans la musique ». De fait, il ne commençait pas à jouer avant de se tenir une minute silencieux devant son clavier. Ce suspens dramatique qui n'était peut-être qu'une mise en condition, se laisse interpréter comme un rappel de l'antériorité du grand silence sur tout événement musical, lui conférant une touche de sacralité. Une variante en est l'accordage qui dans certains cas peut durer très longtemps. Les petits ensembles instrumentaux iraniens jouent souvent de cet effet en s'accordant délicatement durant de longues minutes face au public recueilli. Les amateurs se souviennent qu'un groupe fameux, lors du festival de Chiraz (en 1976), a mis dix sept minutes à s'accorder.

1.3. *Écouter entre les lignes*

Entre les deux pôles du silence infini et du dépassement des formes sensibles, le silence fait sens au sein de la musique, non pas comme quiddité, mais comme brève suspension du flux musical, ou comme écho d'un énoncé.

Dans la cantillation coranique, la suspension systématique en fin de verset a un effet d'intensification, tant affective que sémantique (« un silence lourd de sens »), en même temps qu'elle relâche la tension induite par la phrase, comme une expiration qui suit une inspiration (un terme particulièrement approprié ici). La pause n'arrête pas le flux sonore mais l'intériorise : les idées et les formes trouvent une résonance dans l'esprit et donnent à penser. C'est probablement sur ce modèle que s'est élaboré le style de certains maîtres du *taqsīm* turc ou persan moderne¹. À moins qu'il ne s'agisse pour l'improvisateur que de signifier qu'il ne parle pas pour ne rien dire, et réfléchit intensément à son prochain énoncé. La différence ici est que la musique ne dit rien de particulier, que le silence est significatif sans signifiant.

1.4. *Fonction Pause*

Stopper le flux sonore, c'est aussi figer le mouvement, arrêter le temps. Il existait une danse persane, le *reng-e mât* (danse du mort), dont la mélodie s'arrêtait brusquement pour quelques mesures durant lesquelles les danseurs devaient complètement s'immobiliser. Le mage G.I. Gurdjieff (m.1949) évoque cet effet chorégraphique dans ses mémoires, mais de façon quelque peu surfaite et sans considération pour son effet comique, en tant que technique mentale édifiante, l'immobilité du danseur étant censée engager une sorte de *scan* introspectif. L'interruption de tout mouvement, voire même de la respiration, pourrait favoriser l'aperception par le sujet de son « être là », son *hic et nunc*, et par tant, de son propre vide.

1.5. *Agencements et usages du vide*

Au Japon, le *ma* est un concept essentiel des arts de l'espace, ainsi que des performances musicales et théâtrales. Il se définit comme intervalle vide marqué par des objets disposés dans un espace, une séparation entre deux mondes ou entre des événements qui se succèdent « invitant à un mouvement, à la contemplation, ou à toute forme d'activité humaine qui lui donne un sens » (Chenette, 1982, p.8).

On retiendra l'interprétation « archéologique » du terme qui invoque l'intervention d'un « esprit » : dans un espace rituel ouvert, le *ma* ménage la descente de l'esprit (*kami*), et surtout « l'attente active de cet événement, qui suspend le temps » (Chenette, 1982, p.3). Ainsi l'entité ne se manifesterait que par un effort d'attention de la part du sujet et non pas par la seule vertu du vide ou du silence, comme lorsque selon la formule « un ange passe ». « Dans son sens esthétique, il se réfère à des intervalles d'espace et de temps qui deviennent signifians seulement s'ils sont remplis par un mouvement (*ibid*: p.2). »

Il est vrai que le *ma*, dans sa subtilité et son indétermination, est un concept valse qui peut s'appliquer à toutes sortes d'usages courants, notamment à

¹ Au contraire, dans le style ancien, turc ottoman tardif, ainsi que persan *qajar*, le débit est extrêmement soutenu et sans contraste de niveau sonore, mais riche en ornementation ponctuelle.

l'affirmation d'une cohérence et d'une distinction culturelle. Cependant, on peut considérer tout simplement que le vide (spatial ou temporel) est la condition du bon usage des choses. « On pétrit la glaise pour faire un vase. C'est de son vide que dépend son usage. De l'être vient l'utile, du non-être vient son usage », dit le Tao. Le bouddhisme zen a étendu ce principe aux arts et à l'art de vivre d'Extrême Orient ; certaines traditions musicales l'appliquent, notamment au Japon, et dans leur continuité, des compositeurs contemporains se réclament de l'esthétique du vide. Ainsi le *ma* « se reflète dans la musique de Takemitsu [1930-1996] par des espaces vides invitant à la contemplation, ... et des pauses ou des « moments vides » entre des événements appelant une attente concentrée. [...] Le *ma* confère une qualité particulière à la musique de Takemitsu qui la distingue de la plupart des musiques de l'Ouest (Chenette, 1982, p. 26).»

Parmi celles-ci, certains ont été tout de même influencés et se réclament d'un « postulat esthétique considérant que la musique est comme une matière qui vient se tisser sur cet autre élément invisible mais présent, le silence »².

Le bouddhisme, le zen, la pensée du vide ou non-pensée impliquant le non-agir (*wu wei*) sont prégnants dans l'œuvre de John Cage qu'on ne peut passer sous silence, c'est le cas de dire, dans un catalogue succinct des usages du silence. Disons tout de suite qu'au-delà des apparences il nous conduira vers tout autre chose, une sorte d'impasse qui nous obligera dans cet exposé à revenir sur nos pas.

1.6. La durée mise en Cage

4 minutes 33, c'est le fameux *opus* que John Cage a dédié au silence. Il est moins conceptuel qu'il y paraît et semble se prêter à l'interprétation, puisqu'il est selon ses dires, destiné à « n'importe quel instrument ou combinaison d'instruments ». Cette œuvre de « non musique » n'est pas une mystification ou une représentation de la vacuité ou de l'absolu inaccessible du silence pur. Il résume sa position dans une interview :

« I don't need sound to talk to me... People expect listening to be more than listening, and so sometimes they speak of inner listening, or the meaning of sounds. When I talk about music, finally it comes to people's mind that I'm talking about sound which doesn't mean anything, which is not inner, but is just outer... The sound experience that I prefer to all other is the experience of silence³ ».

Ce n'est pas le silence comme vide transcendantal ou comme intériorité qui l'intéresse, mais le grouillement de petits bruits qui s'y manifestent sur un plan de pure immanence. Il trouve Mozart et Beethoven répétitifs et ennuyeux, et leur préfère le brouillard acoustique toujours varié et imprévisible, du trafic urbain. Son œuvre s'entend couramment comme une sorte de caisse de résonance pour l'écoute de micro événements sonores aléatoires.

² Madeleine Gagnard (Mâche, 2012, p. 33) dans sa critique de l'opus 7 de F.-B. Mâche intitulé *La peau du silence*. Elle cite ensuite les propos du compositeur : les compositions « de Brahms et de Mahler sont épaisses, celles de Webern sont diaphanes, les miennes sont trouées » (*ibid.*).

³ John Cage, interview, Youtube, watch?v=pcHnL7aS64Y. Malgré tout, les autres œuvres de Cage sont très mélodiques et d'un classicisme au second degré.

Il faut cependant remarquer que derrière les apparences, le discours de l'artiste et des critiques, l'*opus* cité est un dispositif plus prescriptif qu'aucune partition, imposant des opérations et des gestes précis, divisant une durée en trois parties chronométriquement déterminées. Plus qu'au vide (qui n'est jamais parfait), ou à la perception de « petits êtres » vibratoires, ce protocole invite à une expérience de la durée.

Malgré tout, l'idée des particules acoustiques grouillant à longueur de temps dans notre environnement a eu des échos populaires aux États-Unis, comme en témoigne une chanson à succès des années 1970, dont le refrain était *Music in the air I hear it ev'rywhere*⁴ ou cet autre refrain : *There's music in the air. Just try to listen, open your ears. You will hear it everywhere*. Un courant anthropo-musicologique nouveau étudie le milieu sonore, naturel autant qu'urbain, dans son agentivité et dans ses relations avec les formes musicales (ou sans relations apparentes)⁵.

Malgré des affinités, il semble que les usages du silence et des sons parasites, ainsi que les effets recherchés et leur exégèse varie beaucoup d'une culture musicale à une autre. On pressent que les pauses dans un *taqsîm* de *ney* n'ont pas le même sens que dans un solo de *sakuhachi* ou dans une pièce de Webern ; ou encore que le travail de la substance sonore, la recherche du timbre est d'une autre nature dans les productions modernes et électroniques et dans les musiques « acoustiques » préindustrielles.

Ce que l'on retiendra de ces références c'est d'une part l'attention portée à des micro-événements acoustiques, d'autre part l'intention de sortir d'un système tout en utilisant le dispositif habituel de la performance, sans pour autant chercher à signifier quoi que ce soit. L'écoute impossible du silence a au moins l'avantage d'ouvrir à la perception de petits vides et de petites notes. On revient donc à un niveau plus discret de la manifestation du silence avec ses particules ou antiparticules acoustiques, en essayant de voir s'ils portent une charge sémantique, s'ils font partie intégrante du système ou s'ils pointent ailleurs.

1.7. *L'entre notes*

À cette échelle de temps et de contraste dynamique, les petits trous dans la substance (évoqués par F-B. Mâche en note) ont le même statut que les petites aspérités ou pointes : notes allusives, ornements, appoggiatures, rugosité, qui définissent des traits stylistiques. Les uns relèvent de la sobriété et de la retenue dans l'interprétation, les autres jouent du contraste ou encore de l'effet de *morendo*, d'autres enfin sont une allusion, ou plus habilement encore, un escamotage.

L'ornementation est le procédé qui élève la musique au niveau de l'art en sollicitant le goût et l'habileté. Il a cependant ses limites : trop d'ornements et de fioritures brouillent la perception, fatiguent l'oreille. La maîtrise réside moins dans le déploiement de la virtuosité que dans la capacité de contrôler le flux et le débit. « Le grave est la racine du léger ; le calme est le maître du mouvement » (*Tao te*

⁴ De la chanson *Rags and bones*, de J.R. Robertson (1975). L'autre avait été enregistrée en 1974 par un groupe nommé US, sur une mélodie aux curieuses intonations ouïgours ou kazakhs.

⁵ C'était un des thèmes du symposium de l'ICTM à Shanghai en 2013.

king). Le secret du jeu du cymbalum (*chang*) du maître ouzbek Kômiljôn Jabbarov (m.1975) ne résidait pas dans la richesse de son ornementation, comme sa musique le demande, mais dans sa capacité à réduire les compositions aux notes et aux attaques les plus significatives, en ménageant des silences, en jouant le moins possible, alors qu'au contraire les autres instruments de son petit ensemble produisent des sons continus⁶. Autre façon de « saisir l'importance du silence » selon les termes de S. Richter : laisser respirer l'œuvre, l'aérer. Cela demande du tact.

1.8. Toucher et tact

Au plus bas de l'échelle des durées est le registre des micro-silences. Il s'en trouve dans le jeu de certains instruments qui dépendent de la retenue du geste ou même de sa suspension. Il ne s'agit pas de *pizzicatos* ou de *staccatos* qui donnent du relief à la ligne mélodique, mais de gestes imperceptibles qui ont, entre autre effet, d'alléger le temps de vibration de certaines syllabes de la phrase pour laisser résonner des vibrations de fond (bourdon, cordes sympathiques, réverbération du lieu). Comme le préconise Heinrich Schenker : *away from the phrasing slur!*, (« foin du phrasé legato ! »). On retrouve cette esthétique entre autres dans le jeu du *rabâb* afghan, de la viole baloutche (*sorud*), dans le piano de Glenn Gould⁷, dans le *târ* et le *setâr* de certains maîtres persans et probablement un peu partout.

Une forme plus évidente de cet effet est de couper net la vibration des cordes du luth. Au lieu d'une note ou d'un groupe de notes censées résonner deux secondes, on les étouffe aussitôt après leur émission, en laissant un vide de la durée prescrite. C'est une façon efficace et très expressive d'en intensifier la portée, comme une sorte de point d'exclamation.

Quelque peu différent est l'escamotage furtif de certaines notes, ou autres « petits trous ». Ainsi Chahrokh Elahi⁸, le grand maître actuel du luth sacré kurde montre dans une ritournelle jouée au *tanbur*, comment « dérober » une note avec tant d'habileté qu'on a l'impression de l'entendre. Ce qu'il appelle significativement « note de silence », autant qu'un tour de main, est une tournure d'esprit qui vise par petites touches à alléger la musique, notamment dans les pièces dansantes.

Il précise à propos de l'étouffement d'une note : « L'auditeur ne comprend pas pourquoi vous faites ce genre d'effet, mais moi je le sais : parce que sinon il y aurait un son de trop. Le silence que vous ménagez là c'est justement le summum de la musique. Mais celui qui est débutant dans la musique ne comprend pas ça ». Il est donc clair que ce genre d'effet subtil requiert une oreille fine et un goût développé.

⁶ Comm. perso. du maître Abdurahim Hamidov (m. 2013).

⁷ Gould "was more concerned with the 'rites of passage between notes' than with the sound quality of individual notes themselves. ... he was "unusually sensitive ... to the amount of silence between notes, and to the evenness of tones in passage-work". Dans certaines pièces "he can often be seen lifting his free fingers high off the keys; he would drop a finger onto a key from a high distance to assure a precise attack, then lift the finger quickly and high off the key..." (Bazzana, 2002, p. 220).

⁸ Com. perso., 2011, pour toutes les citations de ce maître. Né en 1950, il a été le disciple privilégié de son père Ostad Elahi. Pour des détails biographiques voir: <http://www.fondationostadelahi.fr/la-fondation/administration/chahrokh-elahi>.

1.9. *Le sous-entendu et la discrétion*

Dans la catégorie « ponctuation », un autre procédé s'apparente au « point de suspension » qui suit une énumération ou qui pointe vers un « sous-entendu ». Lors de l'exposé oral qui précédait la rédaction de ces lignes, on a donné un exemple du jeu du *târ* d'un maître du siècle dernier⁹. Il interprète un *sho'be* de Râst intitulé Râk. À chaque fois qu'il arrive à la phrase conclusive d'une séquence (*gushé*), c'est en decrescendo, en *drop out*, en un *morendo* qui finit presque dans l'inaudible comme une vague qui après sa culmination (en hauteur comme en intensité sonore), décline et meurt en se répandant sur le rivage¹⁰. La dynamique des vagues est d'ailleurs une image explicite de la structure de certaines performances du type *taqsîm*. (Par exemple le *radif* persan ou le *zahirig* baloutche.) Son jeu opère des découpes sématiques en enlevant du poids à certains motifs et morphèmes¹¹ ; il les dématérialise en passant très vite dessus ou en les effleurant allusivement ; il élude ludiquement, il déjoue en jouant. Ce procédé, lorsqu'il touche quelques notes seulement, est appelé « allusion » (*eshâre*). Or dans la rhétorique initiatique, l'allusion est plus signifiante que la parole claire : selon un dicton soufi bien connu « une seule allusion suffit au sage ».

L'impression générale qui se dégage de ces conduites est celle de discrétion, de retenue, on pourrait dire de tact (en rapport d'ailleurs avec la notion de toucher), avec une coloration éthique reflétant l'esprit de la tradition. Le legato au contraire présente des analogies avec l'expression vocale d'un pathos, d'une plainte qui risque de déplacer l'écoute vers le registre des émotions, ce qui n'est pas la finalité ultime de l'art musical, du moins dans les champs culturels en question. Les considérations qui suivent suggèrent par ailleurs que la musique réalise parfois cette finalité en décalage sensible avec l'événement où elle se manifeste.

2. Les opérations du silence

Il est certes essentiel d'envisager l'art musical non seulement dans ses productions, mais comme pratique, dans ses aspects performatifs et interactifs : on observe ce qui se passe dans des situations réelles et on tente de se repérer dans le dédale de la cognition, des émotions et des affects. Mais il y a plus : l'en-deçà et l'au-delà de l'actualisation, dans les différents sens du terme. Si la musique est comme on dit souvent en Orient la « nourriture » (ou la « médecine ») de l'âme et que sa performance est une sorte de banquet (l'association n'est pas fortuite), on s'intéressera non seulement à sa substance, à sa composition, à la manière de la préparer et de la consommer, mais aussi à son action sur l'organisme ou à ses qualités énergétiques.

⁹ Fakhâm od-dowle Behzâdi qui fut le fidèle disciple de Hoseyn-qoli, le grand maître iranien du début du XX^e siècle (m.1915). Son jeu correspond au style ancien évoqué dans la note 1. Il enregistra son *radif* dans les années 1950, en privé. En 2005, ces documents furent publiés.

¹⁰ Un autre grand maître de *târ* de la même école, Ali Akbar Shahnâzi s'est même forgé son style en exploitant les effets de contraste. Il s'agit d'une innovation car dans les enregistrements datant du début siècle dernier, l'intensité maximale est maintenue tout au long de la performance. Le même trait caractérise les enregistrements de *taksîm* turcs de la même époque.

¹¹ On propose ce terme pour désigner des unités minimales signifiantes autonomes qui se retrouvent en bon nombre dans le répertoire canonique *radif*. Elles ne signifient rien d'autre que la spécificité du style persan.

Cette métaphore renvoie à l'effet sur l'âme, qui s'exerce dans certains cas bien au-delà de l'événement et des sons, donc dans le silence, et de façon profonde et durable. Il arrive qu'une musique nous touche longtemps après l'avoir entendue, même si elle ne nous a pas d'emblée procuré du plaisir. Les sages chinois ont fait l'éloge de la fadeur : la musique rituelle n'a pas à flatter l'oreille, le repas rituel est sans saveur, mais leur effet sur la communauté entière est bénéfique et durable. Inversement, par un jeu de contraste, il arrive qu'un silence ou un murmure qui suit une manifestation sonore, ait un impact plus fort que celle-ci.

2.1. Effet retard et énergie durable

C'est le cas d'une scène impressionnante dont nous avons été témoin dans un cercle de derviches Qâderi Talebâni du Kurdistan, qui nous ont obligeamment laissés filmer¹². À la fin d'une longue séance de *dhikr* et *samâ'*, les derviches se rhabillaient dans le calme pour rentrer chez eux, tandis que quelques uns restaient assis comme pour se reposer après s'être livrés corps et âme aux invocations, rondes, et litanies. L'un d'eux égrena son chapelet, et sans cause apparente, fut saisi progressivement d'un bouillonnement intérieur qui culmina en une explosion. Il se mit à courir d'un coin à l'autre de la salle, ce que voyant, les frères ressortirent prestement les grands tambourins et formèrent un cercle autour de lui en entonnant un hymne avec enthousiasme. La musique occupa à nouveau l'espace. La transe, dès lors régulée et ritualisée en danse giratoire, passa au registre de l'extase. Après le déclenchement quelque peu tragique de la crise, le visage du derviche prit une expression extatique ; les yeux et les mains tournées vers le ciel, tout en tournoyant et circumbulant, il s'exclamait *aḥad, aḥad*, « (l')Unique ! ».

Cette scène mémorable illustre le point de vue paradoxal des maîtres soufis comme Sheykh ol-'Eshrâq Sohrawardi (XII^e s.) : « La danse ne produit pas l'état intérieur, c'est l'état intérieur qui produit de la danse. Discuter de ce renversement des choses, c'est l'affaire des initiés » (trad. d'après Corbin, 1976, p. 406). Le *sheykh* retourne l'interprétation courante du phénomène, néanmoins il se réfère tout de même aux circonstances du *samâ'*. Danser n'entraîne pas l'extase, mais le fait que des effets surviennent *après* l'audition ne met pas en cause l'impact direct du *samâ'* ; il attire plutôt l'attention sur la subtilité et la prolongation de son action. Dans le cas du derviche *qâderi*, la connexion s'est établie chronologiquement après les chants, les percussions et la chorégraphie rituelle, mais encore dans leur réverbération. Si la musique est une nourriture de l'âme, elle ne se limite pas à satisfaire un besoin elle n'agit pas nécessairement en temps réel.

Un autre cas comparable, bien que l'effet et le ressenti se situent à un autre niveau, est rapporté par le maître iranien Musâ Ma'rufi (1889-1964). Après avoir entendu Ostad Elahi improviser au *tanbur* sur des airs mystiques, il évoque son expérience en ces termes : « pendant plusieurs jours, je restai enivré et ravi à moi-même, ne prêtant plus attention au monde matériel » (Ma'rufi, 1960, p.14). Il est possible que sur le coup il ait été totalement retourné, mais l'important est que l'effet, quel qu'il fût, a duré plusieurs jours. À des degrés d'intensité plus faible, les

¹² Sanandaj, Iran, Septembre 1996. Film professionnel réalisé en 1997 par Saam Schlamminger intitulé : *Au cœur du Kurdistan*, inachevé et non publié.

cas de ce genre ne sont pas rares. Par ailleurs, il arrive à tout le monde qu'une mélodie, une ritournelle se mette parfois en boucle dans le cerveau comme un *bug*, ou une musique de fond.

2.2. La Présence discrète

À la fin d'une autre séance de *dhikr* relevant également des traditions kurdes, le chantré, qui jouait très bien le *tanbur*, demanda aux participants à quel moment ils avaient senti une « connexion » avec les plans supérieurs¹³. Chacun pensa qu'il s'était passé quelque chose lors de tel ou tel changement de mélodie, lorsque que tel saint fut invoqué ou que la ferveur atteignit son apogée. Mais le maître de cérémonie avait une perception différente. Un seul répondit juste : lorsque le *dhikr* était terminé, que les lumières avaient été rallumées et que les préposés vauquaient à leurs occupations, le chantré avait égrené doucement quelques notes sur son *tanbur* sans que personne n'y prêter attention. C'est durant ce bref moment que la connexion s'était établie. Par ailleurs, d'une façon générale qui vaut pour tout rituel bien fait, il n'est pas essentiel que les participants aient senti ou non quelque chose, les bienfaits du *dhikr* sont pour tous, si ses conditions sont respectées.

Dans ce genre de situation, le point de connexion avec une « Présence » ne se trouve pas toujours là où les apparences le suggèrent, et l'événement ne survient pas à un moment prévisible, ou pas de la façon attendue. C'est là justement le signe de sa transcendance. *Le Livre des Rois* (chap. 19-12), en donne un exemple suggestif avec l'épisode où le prophète Elie attend Yahvé qui S'est engagé à Se manifester à lui. Survient une tempête, puis un tremblement de terre, puis un embrasement, mais Elie n'y décèle pas la présence attendue. Enfin, il perçoit « le son d'un silence subtil »¹⁴ et y reconnaît le souffle de l'Éternel.

2.3. Présence et connexion

En contexte animiste, la musique est la voix des esprits, ou même le seul langage qu'ils comprennent et qui les attire. Dans les cultures monothéistes, l'impulsion anagogique de la musique vise la présentification d'une hiérophanie qui n'a pas à être figurée ou même nommée. Le terme *hadra* qui signifie cette « Présence », désigne pour les soufis un rituel comportant des litanies et des chants.

Sur cette « présence » ou sur la « connexion » établie dans les cas évoqués, il est difficile de se prononcer, d'autant qu'il est rare que les sujets concernés en parlent. Pour certains groupes, il s'agit de la présence du Prophète, pour d'autres de la théophanie et des archanges, ou encore du double céleste des quarante Parfaits (*chehel-tan*). On retiendra que la connexion ne se fait pas seulement avec une altérité, mais avec un espace d'où descend la ou les présence(s). Les Qâderis, entre autres communautés, expliquent que par leur ferveur, un cercle ou même une spirale conique

¹³ Il s'agit ici, tout comme le *ma* des rituels japonais mentionné plus haut, de percevoir l'instant où la connexion attendue se réalise : « au cœur du concept de *ma*, est l'importance... de percevoir l'instant où leur *kami*, ou divinités, descendent sur terre » (Chenette, 1982 p.3).

¹⁴ Bible de Jérusalem. Ou selon d'autres traductions : « un murmure doux et léger » (Louis Segond 1910), « un son doux et subtil » (Martin, 1744), « une voix douce, subtile » (J.N. Darby, 1885) « un son à peine perceptible » (F. Godet, 1889).

hyperbolique peuplée d'âmes, se forme au-dessus du cercle de l'assemblée et lui communique son énergie.

D'un autre côté, l'intensité de l'expérience personnelle provoquée par cet événement varie sur un large spectre, de l'extase à un simple rappel, du déferlement de sens à l'allusion discrète. Le lexique qui y réfère varie d'une culture à l'autre, et n'est pas clair¹⁵. De même, des notions comme transe extatique, ravissement ou autre ne rendent souvent compte que de l'aspect apparent, voire spectaculaire, de ce type de rituel.

3. Les codes d'accès de la performance

On laissera de côté cette question pour s'en tenir à une approche phénoménologique. Pour rendre compte de ce phénomène, certains avancent la notion de *code tacite*, implicite, indiquant la nature de l'énoncé musical et en conséquence, la nature de l'écoute et des réactions attendues, de manière à *stimuler* la perception, et, par là, les émotions et les représentations inhérentes à des états « différents ». Ce code n'est pas nécessairement conventionnel et peut être en partie transculturel, tout comme l'est l'expression du visage humain reflétant les émotions fondamentales.

Il se peut que l'incitation à passer d'une audition normale (disons d'agrément) vers une audition chargée d'affects ou de stimulations cognitives, soit imputable à certains types de signaux perçus *intuitivement* par les participants et appelant une réponse. Ces signes sont de nature acoustique ou parfois verbale, mais ils pourraient bien être également non acoustiques (peut-être même de nature chimique ou magnétique) comme des attitudes et des expressions corporelles spécifiques des musiquants¹⁶.

3.1. Un « son particulier »

Au cours de nos enquêtes sur le thème de l'esthétique, le concept de code a émergé explicitement dans une discussion enregistrée¹⁷. Notre interlocuteur, un jeune musicien kurde, relate sa plus grande impression musicale qu'il qualifiait d'« esthétique » au sens ultime, c'est à dire qui l'a fait passer « de l'autre côté » de la musique. « Il y a quelques années, dit-il, j'ai enregistré en studio un joueur de *daf*, (tambour sur cadre) de la confrérie *qâderi* en vue d'un CD. Pour la préparation de la documentation, il avait expliqué les *maqâms* mais lors de l'enregistrement, il ne chanta pas, et je me demandais pourquoi ». Le témoin rapporte alors que durant l'enregistrement, il a été complètement retourné par ces rythmes, puis il essaie de l'expliquer, disant : « Il y a un code ou une clef dans sa musique pour « partir ». Il joue chaque semaine dans les assemblées de *dhikr (jam)* et grâce à ces « clefs » les auditeurs se mettent à « décoller » (*khalse*) avec le *daf* tout seul, sans chant ».

¹⁵ Dans les cultures musulmanes, ce sont entre autres les termes arabes *ḥalṣa*, *salṭana*, *wajd*, *tawājud*, *hāl*, *aḥwāl*, *jaḍba*, *naš'e*, etc.

¹⁶ Quoique dans un cadre rituel, on ne les regarde pas, on ferme les yeux, et parfois les lumières.

¹⁷ Téhéran, août 2011.

S'il y a un code, il est d'autant plus crypté qu'il n'y a pas de mélodie et que les rythmes sont très simples¹⁸. Le maître kurde Nur Ali Elâhi (1895-1974), reconnaît que : « parmi tous les instruments de musique, le *daf* est celui qui procure la plus grande exaltation spirituelle, à condition que les musiciens parviennent à lui faire rendre « ce son particulier » » (Elahi, 1991 p.228). Quel est « ce son particulier » ? Il n'a pas été analysé, mais les derviches *qâderi* disent que si le percussionniste n'est pas engagé dans leur voie, son *daf* ne produira pas d'effet, en dépit de toutes les acrobaties qu'il pourra faire avec. D'autres tambourinaires kurdes font état d'une énergie psychophysique ou physico-spirituelle qui n'est pas sans analogie avec le principe des arts martiaux chinois¹⁹. Quoiqu'il en soit, le tambour sur cadre est chargé d'un riche symbolisme dans diverses cultures, en particulier dans le soufisme et le chamanisme centre asiatique.

3.2. De l'effet subtil à la clef de voûte

La notion de *code* a aussi été proposée par Charokh Elahi, qui est dépositaire d'une autre tradition de musique sacrée kurde. Mais cette fois-ci, non pas en référence à quelque effet psycho-spirituel, mais dans une perspective esthétique et cognitive dont la ligne de fuite est également une transcendance, d'où la formule de *code céleste* (*âsemâni*). Au cours d'une discussion sur le jeu du *tanbur* et les procédés de variation, il donne un exemple à partir d'un type modal déjà très particulier²⁰. Au lieu de l'accordage approprié (en quinte : *fa-do*), il l'a joué en accord de quarte, ce qui lui donne, selon lui, une allure encore plus étrange. Il commente : « Dans ce que je viens de jouer, il y a une partie « note céleste » (*not-e âsemâni*) : c'est la petite note liée, *allusive*... On pourrait la jouer plus courte, mais elle perdrait son caractère ». On remarquera que « note allusive » se dit *grace note* en anglais, ce qui correspond bien à l'allègement recherché dans certaines interprétations.

À l'inverse des *grace notes*, appoggiatures, allusions, micro-silences, on décèle dans le jeu des éléments non mélodiques, c'est à dire des petits bruits. Ce peut être un raclement volontaire des doigts sur la table du luth, ou un doigté spécial de la main gauche qui produit quelques brefs clics crépitant entre les accents rythmiques. Notons que ces petits bruits font partie de certaines esthétiques traditionnelles : souffle, quintoiements, couacs, sons « sales », frottement. Ce travail sur la consistance sonore intéresse aussi les Modernes, mais apparemment sur un plan d'immanence, sans autre référence. Dans le contexte traditionnel l'intention est différente, et la saisie à ces détails n'est pas aisée. Comme l'explique G. Goor-

¹⁸ Par exemple, les rythmes dits *Ghawthi* et *Allâh*, à 2 temps.

¹⁹ Le potentiel énergétique des sons a nourri une quantité de mythes passés et présents. Les derviches ne se réfèrent pas aux arts martiaux, mais il n'est pas exclu qu'ils en aient une idée par le biais des films et des clubs sportifs. Dans un film chinois très populaire, *Crazy Kung Fu*, les combattants utilisent des formules mélodiques magiques jouées sur le *gu qin*, qui envoient des vibrations fulgurantes, selon un scénario bien loin de l'esprit du *gu qin* muet évoqué plus haut. *Crazy Kung Fu* : http://www.youtube.com/watch?v=iJ3Bvh_vr9E.

²⁰ Dans l'exposé oral de cet article l'exemple audio en a été donné sur une gamme modale *do rêb mi^b fa^b sol^b* (en hauteur relative), soit une alternance de demi-tons et de tons. Elle convient à un accordage du *tanbur* en quinte (*fa do*). Lors de l'exposé oral, un bref extrait a été donné. Avec un bourdon en *fa* on n'atteint pas son octave, ou on le dépasse. Avec un bourdon en *sol*, on manque la quinte, tandis que l'octave n'apparaît pas comme une note stable. C'est peut-être ce trait qui justifie de considérer cette version comme étrange, hors système, et en conséquence céleste.

maghtigh à propos du *qin* chinois, « une bonne part de sa musique repose sur une utilisation savamment dosée de ces ornements qui déroutent au premier abord mais sont chargées de sens et de puissance et font intervenir ce que les amateurs appellent « l'oreille du cœur » » (2010, p.139).

Par ailleurs, il n'est pas seulement question de viser le plan céleste, mais symétriquement, c'est la performance tout entière qui se tient grâce à la clef de voûte, un concept quelque peu hermétique qui s'applique à des éléments fugitifs, variés et instables.

« Il s'agit, dit Ch. Elahi, d'une clef, d'un *code*... grâce auquel les anges et les âmes descendent et mêlent leur voix à sa musique ». Lorsqu'on parvient à saisir cela, on peut faire tout ce qu'on veut avec la pièce... Lorsque l'interprète trouve ces *notes spirituelles*, son état intérieur se transforme complètement et il a l'impression que ce n'est plus lui qui joue. Mais le mystère, c'est que ces notes [célestes], ce motif ou élément sur lequel repose toute la signification de la mélodie, n'est *pas stable*. À chaque fois qu'on joue la pièce [...] il faut le chercher ailleurs. Et si on ne le trouve pas, la mélodie demeure dépourvue de saveur spirituelle, sans effet et sans signification ». Parfois la note est un bruit incongru, « mais si vous enlevez ce bruit là, vous manquez tout ».

Deux perspectives se rejoignent ici : l'une relative à une représentation classique d'un ciel peuplé d'âmes musiciennes, l'autre relative aux vecteurs de signification mouvant dans la performance musicale. Dans la mystique kurde, les âmes célestes unissent leurs voix à celles de l'assemblée, mais d'après un rare texte ancien sur cette tradition, c'est moins l'assemblée que l'interprète et l'instrument qui agissent comme attracteurs épiphanique. On remarque aussi qu'il est question de l'instrument seul et non de chant accompagné. Au plus haut niveau auquel se pense la musique en question, c'est le *tanbur* qui la représente.

« Les musiciens d'élite sont ceux qui jouent le *tanbur* par la voie du cœur, non au moyen des mains. Ce n'est pas un son ordinaire, mais c'est la voix du Sultan de la religion du Vrai, c'est la voix des Sept anges et des Compagnons. C'est cela la science de la musique et des paroles divines du Sultan et des Sept²¹ ».

Il est important de noter que notre interlocuteur n'avait pas connaissance de cette source et que d'autre part, c'est à partir de son expérience personnelle et sur les bases d'un enseignement oral, qu'il a pensé le phénomène de notes célestes en termes d'herméneutique spirituelle.

3.3. Disharmonie et disjonction des plans

Dans ces propos il convient de distinguer la notion de clef de voûte, ou « case vide » et mobile, qu'il faut toujours chercher ailleurs, et celle de « *note céleste* » qui est identifiable par les connaisseurs, mais d'une importance insoupçonnée pour le profane. Elle peut être de nature diverse (clics, allusion, appogiature, simple note,

²¹ Manuscrit kurde inédit de Sheikh Hâtam (1814) découvert par Mustafa Dehqan. Pour les Ahl-e haqq, comme d'autres communautés spirituelles, l'assemblée des fidèles doit attirer, par la ferveur des chants, une « présence », en l'occurrence la Théophanie, appelée Sultân (ou Shâh comme chez les Alevi), accompagné des Sept (archanges) dont les avatars étaient les Compagnons.

dissonance), mais certaines d'entre elles ont des caractères communs. Quels sont les caractères repérables dans ces notes ? Il explique :

« La « note céleste » est une note complètement en *disharmonie* avec les autres, dont vous ne comprenez pas pourquoi elle est là, mais qui pourtant est *la clé de voûte du morceau*. Tout est basé dessus, et à un moment donné, mais pas tout de suite, on la sort. Vous voyez, ça ne correspond pas du tout à la mélodie, mais quand vous jouez, ça passe bien²² ».

Dans ce cas c'est une *modulation*, mais cela peut aussi être une seule note. Les commentaires du maître mettent en évidence quelques traits : disharmonie, imprévisibilité, discrétion ou légèreté qui implique un usage retenu et à bon escient. Le point commun est l'absence de règle, relevée plus haut ; leur occurrence sort du système. Au sein d'une harmonie, il y a disharmonie, dans un cycle rythmique, il y a superposition de flux (polyrythmie), dans une ligne monodique un dédoublement. Comment s'interprète dans ce contexte modal l'idée d'harmonie et son contraire ? Non pas en termes de consonance ou d'interférence vibratoire, mais en termes de dédoublement ou stratification de plans. Malgré le caractère fondamentalement monodique des musiques en question, leur interprétation peut générer de la diphonie, de la multiphonie qui est chargée de signification, de valeurs esthétiques et de symbolisme comme on le verra plus loin avec deux références mythiques.

3.4. Bourdon fixe et mobile

Sur un luth de la famille du *tanbur* comportant des doubles cordes, la condition pour créer un plan de perception détaché de la monodie, est de faire sonner simultanément deux cordes, une grave et une aiguë accordées en quarte, quinte ou autre. L'effet bourdon produit alors, pour tous les degrés d'une mélodie, un intervalle propre : par exemple unisson, seconde, tierce, quarte, etc. La séquence *do ré mi fa*, donnera successivement *sol-do*, *sol-ré*, *sol-mi*, *sol-fa*. Ainsi chaque note est dotée de son éclairage propre. Si en plus la hauteur du bourdon est variable, on obtient une véritable diphonie dans le jeu des deux cordes²³. Le « bourdon variable » est amplement exploité dans le jeu des luths à deux cordes (*dotâr*, *dombra*) des Turcs d'Asie centrale. Mais dans le système du *tanbur* kurde, il n'apparaît qu'épisodiquement, et donc comme un débordement du cadre, si bien que l'effet de diphonie qui en résulte peut être interprété comme le reflet d'une dimension dite « céleste » selon les termes du maître. « Ça aussi c'est céleste. L'utilisation du pouce sur le *tanbur* pour moi, c'est la marque céleste. Il faut savoir quand l'utiliser ».

3.5. La double corde

Le caractère disharmonique ou dissonant s'applique aussi à une variante d'appogiature propre aux luths. En plus du bourdon, il existe une autre façon de produire sur les luths un effet de diphonie en doublant la corde mélodique, ce qui correspond à un usage assez courant. Lorsque les cordes appariées sont très rappro-

²² Lors de la communication orale de cet article, une brève illustration audio a été donnée.

²³ Cet effet s'obtient facilement en modifiant la hauteur du bourdon par le jeu du pouce sur la corde grave.

chées, elles équivalent à une corde simple, car la main gauche ne peut les séparer pour en tirer deux hauteurs distinctes. C'est le cas du 'ūd arabe et du saz turc, de la mandoline ou de la guitare à 12 cordes. Dans ce cas, doubler ou tripler une corde rend simplement le timbre un peu moins agressif par un phénomène d'estompement.

En revanche, plusieurs luths de l'aire iranienne sont montés de chœurs de double ou même triple cordes pour obtenir des dissonances discrètes entre un demi-ton et un ton ou une tierce, ce qui se fait en posant l'index sur une frette et en utilisant le majeur ou l'annulaire pour toucher (souvent furtivement) une frette plus haute. Par exemple, la note signifiée sera un *mi* et la note ornementale simultanée, un *fa*. C'est typiquement le cas du saz azerbaïdjanais (avec ses triples cordes chanterelle), du *setâr* et du *rabâb* du Pamir tadjik, ainsi que du *târ* iranien. Des maîtres de l'école persane classique, comme Dariush Talâ'i (n.1952), déplorent la tendance actuelle à rapprocher les cordes appariées du *târ*, comme pour n'en faire qu'une, afin de faciliter le jeu. Le fait de jouer simultanément deux notes différentes sur la double corde, et ceci souvent de manière très fugitive, revient à esquisser des « accords » de trois notes si on inclut la basse²⁴. Dans les cultures citées, ce trait esthétique n'est pas chargé de signification particulière, mais on notera qu'il relève ici encore du toucher, d'un mouvement très discret d'un doigt de la main sur le manche. Ce genre d'effet a été l'objet d'une interprétation psychocognitive donnée plus loin, mais pour rester dans l'herméneutique spirituelle, on relèvera que selon Charokh Elâhi il s'agit d'un effet *céleste*, en référence à un *double céleste* de la musique qu'il joue, elle-même typifiée par le double céleste de l'instrument. On retrouve également l'idée de connexion, et d'un autre espace.

« Pourquoi céleste ? Parce qu'on a l'impression qu'il n'y a *pas de règles* musicales humaines qui prescrivent à quel moment il faut faire sonner la double corde ou la relâcher. C'est un peu au *feeling* du musicien [...] ; à un moment, je ne faisais que ça, puis j'ai vu que ça n'allait pas.

En fait, la double corde est céleste pour moi parce qu'elle vous permet de réaliser l'unisson avec les « autres sons » qui pourraient survenir : les sons d'ailleurs, les sons *célestes*. Si vous le faites à bon escient, si « on » vous fait savoir que c'est maintenant le moment, alors vous pouvez réaliser une espèce d'accord avec le fameux *tanbur* qui se trouve « de l'autre côté »... C'est difficile à expliquer. Je ne peux pas dire *quand* il faut faire ceci ou cela. D'ailleurs [...] je ne fais pas souvent cet effet-là, mais juste au moment où il faut [...] et alors, ça chante de façon céleste ».

3.6. *Interprétations phénoménologique et psychologique*

Sur l'appogiature, un philosophe comme Bernard Sève a une analyse quelque peu différente car il l'envisage plutôt dans son intégration à un déploiement plus ample de la mélodie, en référence au processus harmonique de la musique occidentale. Néanmoins son interprétation est tout à fait compatible avec celle qui concerne les musiques monodiques en question ici : l'appogiature n'est pas un simple ornement ou un effet expressif, elle correspond à une « dissonance sans règle » et crée une « suspension inquiétante », « un micro temps local, une zone microscopique struc-

²⁴ Par exemple, si la basse est *sol*, l'accord esquissé sera *sol / mi-fa*, au lieu de *sol / mi*.

turée selon le schéma tension/détente » ; enfin elle esquisse une ligne de temps irréel en interaction avec le temps réel du flux mélodique, engageant « une seconde oreille [sic !] travaillant dans l'oreille officielle » (Sève, 2002, p. 308-9).

Il y a d'autres façons d'interpréter ce type de phénomène. Une variété d'appoggiature a été identifiée par les psychologues comme un tenseur expressif déclencheur d'émotions. Dans le hit parade des chansons anglo-américaines, il en est une qui a eu touché et ému aux larmes un vaste public, au point que des musico-logues et des psychologues on cherché quel en était le secret en observant et en interrogeant de nombreux témoins. Il s'agit de *Someone like you*, composée et chantée par Adele. Les paroles y contribuent, et selon nous le timbre serré de la voix est aussi émouvant, mais ce trait n'a pas été pris en considération dans les analyses et de toute façon n'entre pas dans notre schéma. Les commentaires des psychologues rejoignent le point de vue exprimé précédemment dans un contexte différent. Qu'il s'agisse de cognition, d'information affective liminale, ou d'herméneutique, il est toujours question de dissonance, de surprise, de failles dans le système.

“Participants identified 20 tear-triggering passages, 18 contained a musical device called an appoggiatura. An appoggiatura is a type of ornamental note that clashes with the melody just enough to *create a dissonant sound*. This generates tension in the listener. When the notes return to the anticipated melody, the tension resolves, and it feels good”²⁵.

Selon cette enquête, les passages provoquant des frissons partagent au moins quatre traits :

« Ils commencent doucement, et soudainement deviennent plus forts ; ils comportent l'entrée soudaine d'une *nouvelle « voix »*²⁶, d'un nouvel instrument ou d'une harmonie, et impliquent souvent une extension dans les fréquences aiguës ; enfin, tous les passages contiennent des *déviations inattendues* de la mélodie ou l'harmonie. La musique est le plus susceptible de « titiller la colonne vertébrale » lorsqu'elle inclut des *surprises* en termes de volume, timbre et patrons harmoniques ».

Un autre compte-rendu²⁷ confirme cette « découverte », en en exagérant l'effet : “When the music suddenly *breaks from its expected pattern*, our sympathetic nervous system goes on high alert ; our hearts race and we start to sweat”.

4. Des effets évidents

Ces remarques incitent à descendre des sphères célestes vers le sensible, sur le terrain des émotions. Un aperçu des effets de tension dans la performance musicale doit effectivement prendre en compte la dramatisation, c'est à dire la représentation

²⁵ <http://brainmoleculermarketing.com/2012/02/18/brain-basis-for-pop-hit/>

Brain Basis for Adele's Pop Hit. Anatomy of a tear-jerker : Why Does Adele's 'Someone Like You' make everyone cry? Science has found the formula via WSJ – By Michaelleen Doucleff (18/02/2012).

²⁶ Notre traduction et nos italiques.

²⁷ Balk, Alex, 13-02-2012 (<http://www.theawl.com/2012/02/why-someone-like-you-makes-you-cry>). Il se réfère à l'article : SALIMPOOR, Valorie, BENOVOY, Mitchel, LARCHER, Kevin, DAGHER, Alain, ZATORRE, Robert, 2011, "Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music", *Nature Neuroscience*, vol. 14, n° 2 (February 2011), p. 257-264.

mimétique de certaines émotions ainsi que leur organisation narrative ou dramaturgique. On n'entrera pas davantage dans le débat en termes psychologiques, mais on relèvera qu'ici aussi on a affaire à un processus de stratification.

Les procédés relevés dans le rapport cité sont bien connus et appliqués dans diverses cultures musicales.

4.1. Culmination

La culmination du chant individuel dans le registre aigu est un effet essentiel de la dramaturgie vocale ouzbek et tadjik (*awj* : apogée). C'est dans ce changement de registre que se déploie la beauté libre du mélisme affranchi pour un moment du cadre rythmique. Le public ordinaire réagit avec empathie à la tension physique souvent exigée pour chanter dans l'aigu, mais les connaisseurs n'apprécient pas les traces d'effort dans ce registre et leur satisfaction esthétique tient à la façon dont le chant se démarque du schème attendu (*breaks from its expected pattern*). Le public non averti est aussi sensible à cet aspect car il arrive qu'il applaudisse même à la culmination d'un solo instrumental dans l'aigu, alors qu'il n'y a en cela aucun exploit technique et artistique. L'intervention d'une voix à l'octave supérieure parallèle aux autres voix est un procédé courant dans les compositions de la noubâ arabe ; il est comparable à un coup de projecteur, mais il n'engendre pas un autre plan car la forme et la structure restent stables.

4.2. Hétérophonie

Dans l'aire culturelle du *maqâm*, donc fondamentalement monodique, on attend d'un ensemble instrumental traditionnel que chacun réalise ses propres ornements, superposant ainsi des plans de perception. Plusieurs actualisations d'un même thème jamais défini sont livrées à l'écoute ; la ligne mélodique devient une surface, ou la surface un volume, acquérant donc à une dimension de plus. Cet effet n'est guère possible au-delà de trois solistes, et dans les grands ensembles constitués sur le modèle occidental c'est seulement la consistance qui s'épaissit et la narration qui est structurée par l'orchestration. Aux antipodes de cette esthétique du nivellement se situe l'accompagnement instrumental du chant dans les formes non mesurées (*âvâz*) qui prévalent notamment en Iran et Azerbaïdjan. On joue ici sur le décalage, la désynchronisation, les vitesses et le débit de flux différents, produisant une phrase mouvante d'une forme qui se dérobe.

4.3. Hétérorhythmie : Flux, mètre et cycle

Les effets d'hétérorhythmie et de polyrhythmie font partie de la structure même de beaucoup des musiques, mais certains sont moins évidents et apparaissent comme une superposition de systèmes. Dans les cultures arabes et moyen-orientales, c'est le cas des compositions vocales savantes sur des poésies métrées (*'arūzī*) : le mètre (*bahr*) n'est pas congruent à la formule rythmique (*uṣūl*), tandis qu'au niveau du poème, le mètre est en retrait par rapport, aux accentuations et au flux sous-jacent de l'énonciation signifiante naturelle (dont le rythme, de surcroît, diffère par rapport à la déclamation). Dans certains chants, tous ces éléments, auxquels s'ajoute le rythme de la mélodie, se combinent pour créer une polyrhythmie implicite, une démultiplication du flux qui sollicite une attention et une écoute à plusieurs niveaux.

4.4. *Le mythe oriental de la mutliphonie*

L'importance des procédés multipliant les plans de perception est étayée dans la culture musulmane par deux mythes, celui du Quqnu et de l'orgue. Le Quqnu est un oiseau fabuleux qui (selon 'Attâr Nishâpuri)²⁸, possède un long bec percé de trous, de sorte que lorsqu'il souffle, chacun émet un son différent. De même, si l'orgue occupe une place privilégiée dans les mythes musicaux orientaux, c'est parce qu'il permet la polyphonie, probablement comme une allégorie de l'Harmonie des sphères, elle-même considérée comme une des sources suprêmes du ravissement musical. Dans la définition du terme *arghanûn* (orgue, *organon*), l'ancien dictionnaire persan *Borhân-e qâte*²⁹, insiste sur le caractère polyphonique ou symphonique de l'instrument. Il s'agit, « selon certains, d'un ensemble d'instruments à souffle (vent), tandis que d'autres disent que lorsque mille personnes, aussi bien vieux que jeunes, tous ensemble, chantent avec des mélodies (*âvâz*) divergentes (*mokhâlef*), cet effet est désigné comme *arghanûn*. D'autres considèrent qu'*arghanûn* est un ensemble de 70 (jeunes) filles chanteuses et instrumentistes qui toutes ensemble, en une fois, jouent et chantent un (même) air.»

Ici encore, les différents plans ne sont pas *imposés par la logique de la forme musicale*. Dans des musiques fondamentalement monodiques ou du moins se pensant comme telles, cette fascination pour la polyphonie, est quelque peu paradoxale.

4.5. *Final. La dramaturgie du mandala sonore*

D'une manière générale, les rituels du *dhikr* ou du *samâ'* ainsi que de nombreuses performances séculaires, sont organisés en ce qu'on peut appeler un *mandala* sonore. Le *mandala* hindou est un cosmogramme dont le tracé schématique est une spirale ou une série de cercles concentriques symbolisant les étapes de la pluralité jusqu'à l'unité. Il est un support visuel de méditation pour quitter la périphérie de la conscience de surface et parvenir à appréhender l'Un au centre de la conscience profonde. Le déroulement des rituels soufis classiques se laisse lire de cette façon. Le flux est d'abord non mesuré (paroles ou cantillation) puis différents cycles rythmiques tracent une grande spirale concentrique, pour se réduire à une simple pulsation. Du point de vue de la forme et de la dynamique, les performances séculaires³⁰ suivent la même structure, mais sans dépasser quelques cercles, sans aller jusqu'au centre même.

La séance de *dhikr* ou *hadra* commence par un *samâ'*, c'est à dire une performance/audition musicale attentive avec des chants ou des mélodies instrumentales, mesurés ou non, sur un tempo modéré. Après un moment, le chœur des fidèles assure un ostinato mélodico rythmique, ou un bourdon sur une formule *recto tono*, soit le *dhikr* proprement dit sur lequel les chantres donnent de la voix. La présence d'un bourdon est un élément expressif essentiel, commun aux liturgies

²⁸ *Manteq ot-teyr*, épopée mystique rédigée au XIIe siècle.

²⁹ Rédigé en Inde en 1652 par Hoseyn b. Khalaf Tabrizi.

³⁰ Par exemple une performance de *raga* de l'Inde du Nord, les Suites ouzbek, tadjike, et ouïgoure, et à un moindre degré la nouba arabo-andalouse et le *qavvâlî* pakistanais.

chrétiennes orientales et soufies³¹, qui apparaît souvent aussi dans des formes non rituelles probablement influencées par les premières.

La différence est que dans le *dhikr*, la structure de *mandala* est investie jusqu'à son centre. L'« information » mélodique et textuelle recule progressivement à l'arrière-plan tandis que l'invocation des fidèles se concentre par paliers successifs jusqu'à un simple souffle. Cela commence avec une formule longue, telle que « *Lā ḥawla wa-lā quwwata illā bi-llāhi r-raḥmān i-r-raḥīm* », se poursuit avec des noms divins sur deux syllabes (par exemple « *Yā dā'em, yā qayyūm* ») qui deviennent de plus en plus courts (« *Ḥayy, Ḥaqq* »), pour se dissoudre sémantiquement et phonétiquement dans la pure invocation du « *Hū* », « Lui », ipséité sans attributs. Parvenu au point d'énergisation maximale, les formes sonores, les mots et leurs signifiés se dissolvent en un souffle pulsé, expiration-inspiration à bouche fermée : *hummm hummm*³². Dans d'autres séances, les litanies jusque là bien ordonnées éclatent en chaos acoustique pulsé par le vacarme des percussions : cris, hurlements, rires, sanglots, agitation, ou pour certains sujets, prostration et mutisme³³. Ainsi, l'organisation rituelle des sons depuis l'harmonie jusqu'au tumulte, donne sa pleine signification aux deux aspects du Sacré : le lumineux versant du *mysterium fascinans* et sa « face nord » le *mysterium tremendum*, le mystère terrifiant ; soit encore (dans l'islam) les attributs esthétiques et complémentaires, de douceur et beauté (*jamāl*) et les attributs de rigueur et de majesté (*jalāl*), ou l'impensable *Deus absconditus*. La « galaxie Musique », aspirée par une sorte de trou noir, disparaît du continuum espace-temps pour rejoindre peut-être « le silence éternel des espaces infinis » qui effrayait Blaise Pascal (1669 § 206), mais auquel d'autres aspiraient.

5. Rappel. Interface herméneutique

Dans un souci de cohérence épistémologique, il convient de tenir compte des représentations propres aux cultures étudiées et ne pas se limiter à y plaquer nos propres interprétations. La culture religieuse à laquelle on se réfère plus haut distingue deux types de musique, *ḥaqīqī* et *majāzī*, une opposition qui vaut aussi pour la poésie et pour un sentiment qui les inspirent souvent : l'amour. Dans le cas du répertoire kurde, elle correspond à sacré vs. séculaire, mais de façon plus générale *ḥaqīqī* signifie « véritable », « vrai », et *majāzī* « illusoire », « imaginaire », « métaphorique » (ou « simulacre » d'une réalité supérieure, en termes platoniciens). Toutefois la séparation n'est pas radicale, sans pour autant que le *majāzī* soit une propédeutique d'approche du *ḥaqīqī*. Selon les propos rapportés plus haut et vérifiés dans la pratique, c'est le sujet qui détermine le statut sacré ou séculier d'une mélodie (ou d'un instrument, ou d'une parole), car, selon son intention et l'usage qu'il en fait, il peut la profaner ou la sanctifier. Il y a donc circulation (dans le sens descendant et ascendant) entre les deux plans qui ne sont pas deux « espaces » cosmologiques ou

³¹ L'usage du bourdon, depuis la *shruti box* indienne jusqu'à l'*ison* byzantin, est un trait culturel des Indo-européens de l'Est, qui n'est pas partagé par les peuples turciques.

³² On se réfère à la pratique du *dhikr* des Ouïgours Naqshbandi Āfāqi du Xinjiang, enregistrée par nous en 1988. Le son *hummm* n'a apparemment aucun sens ici, ce qui n'est pas le cas de *Ḥaqq* (le Vrai) *Hū* (Lui) et *Ḥayy* (le Vivant).

³³ On se réfère ici à notre enregistrement d'un *dhikr* Ahl-e *haqq* du Kurdistan (1980), ainsi qu'à une séance filmée des Naqshbandi Mojaddad de l'est du Khorāsān (1994, archives personnelles inédites).

cognitifs séparés, comme les couples sensible - matériel vs. suprasensible - spirituel, ou encore corps vs. âme. D'ailleurs, *haqīqī* et *majāzī* ne signifient pas radicalement vrai et faux et ne recourent que partiellement le couple classique *ma'na - šūrat* (sens et forme). Il ne s'agit pas de dualisme ou de complémentarité, mais de degrés d'intensité proportionnels à des niveaux de subtilité.

Pour une vue plus précise, il faut prendre en compte un autre couple, celui de *zāhir* vs. *bāṭin* catégories ou modalités qui se traduisent selon le cas par apparent / caché, extérieur / intérieur, visible / invisible, sensible / suprasensible, etc. Accessoirement, le *zāhir* renvoie au monde *matériel*, dans le sens du « visible du monde » avec une touche d'illusion ; symétriquement, le *bāṭin* correspond alors au *spirituel*, au subtil, dans le sens de « l'invisible du monde », plus réel que le visible, et doté de plus d'être, d'un régime de causalité plus efficient. Il ne s'agit pas seulement d'opposer un plan immanent et un plan transcendant, une intériorité et une extériorité, bien que ce soit souvent envisagé en ces termes ; l'affaire est plus complexe.

À partir de ce couple, la métaphysique expérientielle musulmane et soufie (qui imprègne notamment toute la culture iranienne) opère une structuration non pas binaire mais multidimensionnelle du monde. Dieu lui-même étant à la fois le *Zāhir* et le *Bāṭin*, l'Apparent et le Caché, le rapport entre ces catégories n'est pas de type dualiste. Elles se compénètrent et, de plus, se dédoublent en une grille de lecture du monde et « des mondes » à quatre niveaux : il y a un *zāhir* du *Zāhir*, un *zāhir* du *Bāṭin*, un *bāṭin* du *Zāhir* et un *bāṭin* du *Bāṭin*. Les second et troisième niveaux sont une interface connectant les deux extrêmes, un pont (*barzakh*) à deux étages selon certains métaphysiciens : reflet des Idées, et en dessous Images en suspens. Sans aller plus loin dans l'ontologie et la cosmologie musulmanes avec toutes ses nuances doctrinales, on retiendra l'idée de l'interaction *zāhir-bāṭin* comme paradigme interprétatif pour rendre compte des notions rencontrées au fil de ces pages : sons célestes, vide(s), bruits, plans de perception, et autres effets acoustiques subliminaux par rapport à une écoute ordinaire. Le tableau proposé ici n'est pas une modélisation du phénomène musical mais suggère seulement sa complexité en rapport avec des schèmes culturels spécifiques.

Tableau 1 : Paradigme interprétatif multicalque

apparence de l' Apparent monde <i>Nāsūt / Mulk</i> <i>zāhir</i> du <i>Zāhir</i>	le sensible , la surface, formes, système, dynamique, sensations, affects, empathie, effets impressifs
caché de l' Apparent monde <i>Malakūt</i> <i>bāṭin</i> du <i>Zāhir</i> <i>Barzakh</i> inférieur	le subtil , le furtif, nuances, effets intenses, goût, intellection, ethos et éthique, énergétique, effets thérapeutiques et homéopathiques, tenseurs, effets expressifs, stimuli subliminaux
apparence du Caché monde <i>Jabarūt</i> <i>zāhir</i> du <i>Bāṭin</i> <i>Barzakh</i> supérieur <i>mundus imaginalis</i>	le suprasensible , le sacré dans le temps-espace, dispositifs rituels, icônes, symboles, musiques et paroles sacrées, divinités et anges musiciens
caché du Caché monde <i>Lāhūt</i> <i>bāṭin</i> du <i>Bāṭin</i>	l'indicible , non ritualisé, hors temps-espace, audition théophanique, théopathie, notes célestes, harmonie des sphères, Idées pures, Nombres, théopathie, effet spirituel

Bibliographie

- ATTĀR, F., 1863, *Mantic uttair ou Le langage des oiseaux*, trad. J. H. Garcin de Tassy, Paris, Imprimerie impériale.
- AUGUSTIN (Saint), 2006, *De Musica*, trad. J.-F. Thénard et M. Citoleux, Paris, Sandre.
- BAZZANA, K., 1997, *Glenn Gould: the performer in the work. A study in performance practice*, Toronto, Oxford University Press.
- BEHZADI F., 2005, *Radif of Mirza Hoseyn Qoli, played by Fakhamodole Behzadi*. Téhéran, Mahoor.
- CHENETTE, J., 1982, « The Concept of MA and the Music of Takemitsu ». Voxman Hall, Iowa City, IA (2 March 1982), University of Iowa School of Music, http://adminstaff.vassar.edu/jochenette/Takemitsu_essay_Chenette.pdf
- CORBIN, H., 1976, *L'Archange Empourpré*, (trad. et comm. de Sohravardi, *Majmu'e Athâr-e Fârsî*), Paris, Fayard.
- GOORMAGHTIGH, G. 2010, *Le chant du pêcheur ivre. Écrits sur la musique des lettrés chinois*, Gollion, Infolio.
- ELĀHI, N.-'A, 1991, *Asar ol-haqq*, II, Téhéran, Tahuri.
- MA'RUFĪ, M., 1960, *Majalle-ye musiqi-e irân*, n°97.
- MÂCHE, F.-B., 2012, *Cent opus et leurs échos*, Préface de M. Grabócz, Paris, l'Harmattan.
- PASCAL, B., 1897, *Pensées*, Paris, Brunschvicg.
- TABRIZI, H. b. Kh., 1951-7, *Borhân-e qâte*, éd. Moîn, Téhéran.
- SÈVE, B., 2002, *L'altération musicale. Ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil.