

De la délectation à la médication. L'évolution des conceptions de l'effet de la musique dans l'ancien monde musulman

Jean During



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2513>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2015

Pagination : 171-183

ISBN : 978-2-88474-373-0

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Jean During, « De la délectation à la médication. L'évolution des conceptions de l'effet de la musique dans l'ancien monde musulman », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 28 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2513>

De la délectation à la médication

L'évolution des conceptions de l'effet de la musique dans l'ancien monde musulman

JEAN DURING

Si l'ethnologie fait partie des sciences historiques comme le pense Lévi-Strauss, l'ethnomusicologue est convié à éclairer le présent à la lumière diffuse du passé, et pas seulement sous le projecteur de ses observations. Par exemple, l'observation de l'évolution récente de certaines traditions d'Asie intérieure révèle que la promotion de la musique comme « art » et du musicien comme « artiste » (*honarmand* en persan, dari et ouzbek, *sanatçı* en turc) plutôt que prestataire de service, s'est affirmée au cours des derniers siècles, notamment au début du XX^e, et ce, probablement sous l'influence de l'Occident. Parallèlement, au cours de cette période, dans l'espace pluriculturel de l'Islam, la musique s'est progressivement dégagée à la fois de la métaphysique et de sa fonctionnalité, pour revendiquer son autonomie.

Cette évolution semble naturelle et inéluctable dans la perspective de la modernité ; cependant un zoom arrière sur la finalité et les fonctions de la musique dans l'histoire de cet espace révèle d'autres axes de changements qui lui sont propres.

Affects et humeurs

Le fil conducteur de l'éthos et de l'efficacité de la musique nous conduit du présent à un passé immémorial ou vice versa. Ainsi dans la culture arabe, l'idée que la musique a pour finalité de « transporter » l'auditeur, a toujours cours. Elle couvre le champ de l'émotion, de l'enthousiasme, des sentiments, de l'aperception et de la modification des états de conscience, avec un passage obligé par la titillation des sens et une incitation au mouvement. L'impact global est un affect

spécifique que traduit le terme *tarab*, avec une touche identitaire affirmée par le proverbe « celui qui n'a pas éprouvé le *tarab*, ne fait pas partie des Arabes¹ ». D'autres vocables évoquant ce genre d'émotion ou d'affect, sont courants en Asie intérieure avec leurs nuances propres (*hâl*, *saltana*, *dard*, *gham*, *ân*, etc.). Ceci est bien connu, mais la façon dont cette propriété est analysée et insérée dans des représentations et étayée par des pratiques, mérite une attention particulière. Dans l'espace culturel arabo-musulman, il s'agit notamment des correspondances entre la nature humaine (les humeurs) et les sons (mode, timbre, registre, type mélodique). Le terme arabe maghrébin *tab'* (pluriel *tubû'*) pour désigner les modes (*maqâm*), a le sens de nature, caractère, tempérament. À partir des conceptions simples de l'impact de la musique sur l'âme humaine sont tissées des connexions de plus en plus complexes entre le système des modes (*maqâm*) et le tempérament des auditeurs, lequel se reflète dans des types physiques². Cette évolution s'étend environ entre le X^e et le XVII^e siècle depuis le Maghreb jusqu'à l'Inde du Nord. Du souci de l'optimisation de l'effet et de la recherche des voies de la délectation, on passe à l'action thérapeutique, à la médication. Une musique conçue selon la nature humaine et parlant au corps, c'est peut-être ce que cherchait Nietzsche si l'on en juge par ses revendications :

Mon pied a besoin de cadence, de danse, de marche (or, au son du « *Kaisermarsch* » de Wagner, même le jeune Kaiser serait bien en peine de marcher au pas!) – c'est qu'il exige avant tout de la musique l'ivresse de *bien* marcher, de *bien* aller au pas, de *bien* danser. Mais mon estomac ne proteste-t-il pas lui aussi? Et mon cœur? Ma circulation sanguine? Mes entrailles ne s'affligent-elles pas? Est-ce que, sans y prendre garde, je ne m'enroue pas?... Pour écouter Wagner, j'ai besoin de pastilles Géraudel... Qu'attend donc de la musique mon corps tout entier? ... Je pense que c'est de *s'alléger*³»

Toutefois, au fil des siècles et avec les changements qui affectent les modes d'une école à l'autre et la compilation constante des traités antérieurs, les correspondances deviennent incohérentes et obsolètes, et finalement les mises

¹ Et comme pour se démarquer de la sensibilité arabe, le terme *tarab* (et parfois son dérivé *mutrib*, musicien), est écarté dans l'islam oriental, au profit d'autres vocables, ou prend même une tournure péjorative dans l'Iran moderne.

² Le *Behjat ol-ruh* (: 58) comporte de curieux aperçus de morphopsychologie appliquée: «aux auditeurs ayant une grosse tête et des petites dents, il est conseillé de jouer Mokhâlef et 'Erâq; à ceux de petite taille, au teint rose et aux yeux bleus, des airs (*naghâmât*) en rapport avec la planète Mars comme Mâhur et Nahoft.»

³ Il ajoute: «Wagner rend malade – que m'importe à moi le théâtre? Que m'importent les transes de ses extases "morales"?» (*Ecce Homo*, II, § 7.) En toute logique, si des musiques peuvent guérir, il y en a qui sont censées rendre malade. Des chroniques rapportent que François I^{er} avait envoyé une troupe de musiciens pour plaire au sultan ottoman, qui après les avoir entendus, leur interdit de se produire davantage, craignant que les vertus «énervantes» de leur mélodies et rythmes n'affaiblissent le moral de ses troupes (cf. Wright 2011).

en système se désagrègent. Le souci d'efficacité passe à l'arrière-plan et les aspects thérapeutiques ne sont plus qu'un lointain souvenir. On revient à des conceptions plus classiques centrées sur les demandes de l'âme ou de l'esprit, qui rejoignent la notion moderne d'une musique d'art s'efforçant de se dégager de sa fonctionnalité, tout en maintenant un discours de tradition.

Une archéologie des idées sur l'effet de la musique permet de dégager plusieurs strates qui correspondent par ailleurs à un ordre logique, allant de quelques constats simples pour culminer en systèmes complexes, lesquels finissent par s'effondrer en laissant toutefois des traces. Dans un premier temps, il est juste question de quelques affects (*cf. infra*), puis sont établies des catégories simples que l'on peut déjà qualifier d'esthétiques, lesquelles se ramifient en arborescence, tendant à couvrir quasiment toutes le champ de représentation du monde, en particulier de la nature humaine. À ce niveau, la musique, et plus précisément les modes (*maqâms*) sont dotés de surcroît de propriétés thérapeutiques qui s'éventent en quelques siècles, après quoi elle investit ou réinvestit sa vocation esthétique.

Une évolution parallèle, quasiment synchronique, marque les conceptions esthétiques de l'Inde, avec le concept de *rasa* (saveur) définissant l'éthos des modes (*râga*). «Le postulat corrélatif, qui durant de nombreux siècles maintint en contact l'élément musical avec une divinité, une caste, une couleur, etc., perdit graduellement de son autorité à partir du milieu du XVI^e siècle. [...] La relation *râga* – *rasa* perdit toute crédibilité dans la tradition carnatique» (Bruguière 1994 : 36).

Les fondements de l'efficacité de la musique

A ce stade ultime, on retourne à la case départ, au principe attesté par de vieilles anecdotes selon lesquelles la même mélodie peut produire des effets opposés (ce qui rejoint le point de vue bien connu de Hanslick (1854). On rapporte que Pythagore guérit un homme rendu fou par une mélodie en lui faisant jouer *la même* mélodie. L'idée est reprise treize siècles plus tard : on amène au soufi Junayd de Bagdad un homme qui perdit la raison en entendant psalmodier un verset du Coran ; le cheikh prescrit simplement de lui cantiller une nouvelle fois ce verset. L'ambivalence de l'effet est reprise couramment dans les commentaires anciens et contemporains sur le *samâ'* (l'audition rituelle soufie). Elle est souvent illustrée par de délicates miniatures où l'on voit un derviche en larmes, un autre hilare, l'un qui danse, un autre en état de contemplation. Il en est toujours ainsi dans ce genre de rituel.

Ce principe élémentaire sera dépassé durant plusieurs siècles par des spéculations sur la spécificité de l'effet des sons musicaux, avant de retrouver sa pertinence dans des approches esthétiques modernes de portée très générale.

De nos jours, on considère couramment que chaque mode (*maqâm*) penche soit du côté de la nostalgie, soit de la joie. Certains *maqâm* semblent se

ranger dans la catégorie médiane, ou encore évoluer d'une polarité à l'autre au cours de la performance, en passant par un point d'équilibre. Un maître de l'école classique persane, interrogé à ce sujet, qualifiait chacun des 12 modes (*dastgâh*, *âvâz*) soit de triste (*gham*), soit de joyeux (*shâd*), ou encore de « bon » (*khub*), un qualificatif un peu vague, qui peut se comprendre comme équilibré, serein, apaisant. D'un autre côté, l'ethos musical dominant, dans certaines écoles de *maqâm*, notamment en Asie intérieure est globalement qualifié de nostalgique (*anduh* en persan), dans un sens noble qui transcende l'affliction. Les Ouzbeks du Ferghana qualifient un de leurs styles classiques vocaux de « pleurant » (*yghlagish oslub*), ce qui est attesté par quelques compositions canoniques intitulées « Pleurs » (*Girya*, dans quatre variantes rythmiques).

Mise à part cette réduction esthétique et l'amphibologie possible des mélodies, l'effet de la musique est réduit par certains auteurs anciens⁴ à deux grandes familles d'ethos : celle qui donne *force et courage* et celle qui induit *nostalgie ou tristesse* (*hozn*) ; ou encore, d'un côté l'épanouissement (*bast*) de l'autre la contraction (*qabz*). À partir de cette polarité, des attributs variés sont possibles, qui se résument à : enthousiasme vs. nostalgie, ou joie vs. tristesse. Ces catégories, sans être universelles, se retrouvent dans bien des cultures. Plus généralement, on distingue deux ethos et leurs contraires, ce qui fait quatre.

Selon l'encyclopédie des *Ikhwân as-Safâ*, (X^e siècle)⁵, les affects de base sont : la joie et son inverse la tristesse ; l'apaisement, le calme et son inverse, l'excitation, le courage. Ils ne précisent pas si ces quatre ethos fondamentaux, correspondent à quatre types de musique. On pourrait objecter que l'un des couples relève du sentiment, et l'autre du mouvement, ou encore des affects et de la dynamique. Cependant cette nuance n'entre pas dans la systématisation des Anciens. Un traité indo-persan datant de 1646 suggère que le passage de deux à quatre est en rapport avec l'évolution du luth de référence, qui à l'origine avait deux cordes (grave *bam* et aigu *zir*) auxquelles on en a rajouté deux autres, situées entre la grave et l'aiguë⁶. L'évocation du *tanbur* à deux cordes et du *'ud* ou *barbat* à quatre cordes renvoie explicitement huit siècles en arrière, à la doctrine des ethos fondée dès les plus anciens textes arabes⁷ et immortalisée par al-Kindî⁸.

4 Comme Kaukabi (XVI^e s.), dans son important *Resâle dar bâre-ye davâzdah maqâm*.

5 Shiloah 1964 : 125-162, 34 : 159-193.

6 *Tebb-e Dârâ Shokuh*, commandité par le prince moghol du même nom, rédigé par Nureddin Shirâzi, médecin et fils d'un médecin de la cour (p. 316). Le manuscrit inédit comprend un long chapitre sur la musique et ses applications (ou propriétés) thérapeutiques. (Ms. persan 6226, Bibliothèque du Majles, Tehéran).

7 Le pseudo-aristotélicien *Kitâb as-siyâsa* dont on attribue la traduction à Yuhanna ibn Batriq (m. 815).

8 Abû Yûsuf Ya'qub al-Kindî (m. 874). Elle est promue par Ziryâb (m. 857), le fondateur de la tradition Andalouse. Cette doctrine pose les bases d'une thérapie musicale en associant les sons et les humeurs.

Le système du monde élaboré par ce grand savant établit les correspondances entre le temps (saisons, zodiaque, heures du jour), le cosmos (planètes, éléments, couleurs et parfums), l'anthropologie (phases de la vie humaine, tempéraments, traits psychologiques), les sons, les quatre rythmes de base et leurs variantes, ainsi que le timbre et le registre des quatre cordes du luth⁹. À partir de l'intégration de la musique dans l'anthropologie traditionnelle, l'effet recherché peut se préciser bien au-delà d'une activation des affects. Rédigé en 1082, le *Qâbus Nâme*¹⁰ déclare (p. 196) : «Le plus grand art pour un interprète (*khonyagar*) est de s'adapter au tempérament des auditeurs». Le point à retenir est qu'il s'agit d'*art*, de délectation, pas encore de médication ; les principes opérationnels sont les mêmes, mais le rôle du musicien est de plaire aux auditeurs, non de les soigner (à moins de prendre en considération les vertus énergétique et cathartique de la musique, qui de l'avis général et de nos jours encore, rejoignent les médecines douces et la psychothérapie).

Cet ouvrage précise :

Vois si quelqu'un dans l'assemblée est sanguin, et joue-lui du *dotâr* (*do rud*) ; s'il est de teint jaune (bilieux), joue dans l'aigu, s'il est maigre et noir (bile noire), joue du *setâr*, s'il est blanc de peau, gros, et humide, joue davantage dans le grave, car les cordes ont été conçues selon les quatre tempéraments, et les savants de la science musicale ont élaboré cet art selon les quatre tempéraments des humains (p. 196).

Ces conseils sont fondés sur la doctrine des tempéraments ou humeurs, mais la correspondance avec la musique ne prend en compte que le timbre et le registre des instruments, comme al-Kindî l'avait fait plus de deux siècles auparavant.

Les modes (*maqâm, tubu'*) ne seront pris en compte qu'après la classification opérée par les scolastiques du XIII^e siècle comme Safiuddîn Urmawî et Qotboddin Shirâzi, classification qui s'opère sur la base de 12, un nombre hautement symbolique. Par la suite, les facteurs du timbre et du registre seront négligés, de même que le tempo et le rythme, au profit d'une polarisation sur les modes (*maqâm, râh, parde, tariqa, tab'*).

Le souci de délecter l'auditoire est développé dans certains traités persans du XVI^e-XVII^e siècle de façon très prescriptive. Par exemple, on lit dans le *Behjat ol-ruh* :

S'ils sont de peau noire, secs et maigres, il faut leur jouer des airs rapides et dans l'aigu comme Segâh, Neyriz Zâbol, Maghlab et Salmak [...] alors, ils seront contents [...] et donneront leur âme et tout ce qu'ils possèdent aux musiciens (p. 58).

⁹ Farmer 1955-56: 29-38.

¹⁰ L'auteur de ce fameux «Miroir des Princes» mentionne une dizaine de noms de *parde* (*maqâm*, modes), mais il ne propose pas une classification des *maqâm* en termes d'ethos.

Cette correspondance se trouve dans les mêmes termes dans le traité de médecine cité plus haut. Il s'agit donc d'abord de *plaire* aux auditeurs au point que dans leur enthousiasme, ils fassent des dons aux musiciens. L'aspect d'échange est toujours évident dans certaines pratiques musicales des cultures de l'aire musulmane, surtout dans le contexte des fêtes séculaires et spirituelles. Les soufis ont explicité le sens de cette pratique et l'ont codifiée. Les *qawwal* indo-pakistais, par exemple sont littéralement recouverts de billets de banque durant leur performance¹¹.

Ce même traité va plus loin en ciblant des classes sociales :

S'ils sont militaires, turcs, sanguinaires, belliqueux, il faut leur jouer quelque chose qui commence dans le grave et finit dans l'aigu, comme Râst, Panjgâh, 'Erâq, Dogâh et Neyriz. Pour les marchands du bazar : Hoseyni... Pour les rois, Hoseyni (*sic!*, comme pour les marchands), 'Erâq, Zangule, Râst, Panjgâh et Segâh. Pour les savants, 'Ozzâl, Gavesht, Shahnâz, Segâh et Bastenegâr (p. 58).

Alors que, quelques lignes plus haut, il était encore question de tempo et de registre, ici, seuls sont envisagés les modes (*maqâm*). D'autres écrits de la même période¹² donnent des correspondances différentes. La systématisation se complique encore dans le *Tebb-e Dârâ Shokûh*, qui mélange dans le même paragraphe les ethnies, les professions, et les complexions,

Râst est pour les savants, Chahargâh pour les Indiens, Hoseyni pour les femmes, Segâh pour les militaires; Navâ pour les gens de Rum, Panjgâh et Neyshâburak pour ceux au teint hâlé et rouge, Mokhâlef et 'Erâq pour les Khorâsanais; 'Ozzâl et Chahargâh pour les gens à peau bronzée; 'Oshshâq et Navâ pour ceux à peau blanche, Zangule et Neyriz pour les sportifs, Segâh et Hejâz, pour les vieux.

Ces prescriptions varient d'un texte à l'autre et, de plus, leurs contradictions internes leur enlèvent beaucoup de crédibilité, même si l'on admet que la taxinomie des *maqâm* varie d'une région et d'une époque à l'autre.

Par ailleurs, le bon sens nous dit que la correspondance entre les modes et les tempéraments ne peut être prise en compte que dans le cas où l'on s'adresse à un, voire à deux ou trois auditeurs, considérés comme des patients à

¹¹ On rapporte que Rumi (XIII^e s.), pris par l'extase, avait déversé tant de pièces d'or dans le tambourin d'un musicien que la peau se déchira (« Ô musiciens, je remplis d'or vos tambourins... » Aflâki: II, 13). Le principe de cette pratique est plus profond qu'une simple récompense, il s'agit d'une offrande matérielle immédiate en signe de gratitude pour une grâce, précisément, qui vient de toucher l'âme. Les soufis ont fixé cette

interprétation par des protocoles toujours courants, dont les variantes sociales coutumières du don et de l'échange sont le reflet, car en fin de compte le don ne monte pas au ciel, mais est partagé au sein du groupe selon des règles qui privilégient les musiciens.

¹² Comme le traité anonyme: *Ma'refat-e 'elm-e musiqi* (éd. Zokâ).

traiter. Dans le contexte d'un concert il y a peu de chances que tous les auditeurs soient de complexion humide et chaude par exemple. Ce souci explique peut-être que certains traités attribuent les modes à des classes sociales : tels *maqâm* pour les rois, pour les cheikhs, les agriculteurs, les Kurdes et les montagnards (tous ensembles); tel *maqâm* pour les ministres, les aristocrates, les savants et les juristes; tel autre pour les émirs, les Turcs et les militaires; Navâ et Hejâz pour les khân; Busalik et Rahâvi pour les scientifiques, les gens de plume, enfin Râst pour les gens ordinaires, etc. (Shirâzi 1646 : 321).

Cet énoncé soulève quelques doutes. On ne saisit pas la nuance entre rois, émirs et khâns, et si l'on perçoit bien la pertinence des relations entre *maqâm*, zodiaque, humeurs et autres, on ne voit pas sur quoi se fonde l'attribution des *maqâm* à des professions, à moins de relier celles-ci au zodiaque ou aux éléments (feu, eau...). Il n'existe pas de données concernant la division systématique des classes socioprofessionnelles au Moyen-Orient, en dehors des catégories prêtres-savants, militaires et dirigeants, commerçants et artisans. Aucun auteur n'envisage le cas d'une assemblée comprenant des auditeurs de tempéraments différents, mais il est vrai que, compte tenu des conditions du concert de l'époque (à la cour, au café, en privé avec des courtisanes, entre lettrés, etc.), il y a des chances pour que les participants appartiennent à une classe sociale commune, voire à une caste : par exemple savants, militaires, ou commerçants, ce qui justifierait les correspondances de ce type.

Le passage de la délectation à la médication

Une fois établies les correspondances entre paramètres musicaux et tempéraments, il est possible de choisir des airs exerçant un effet plus profond sur l'auditeur. À ceux de complexion chaude et humide, on fera entendre des modes, des rythmes, ou des timbres chauds et humides. En conséquence, comme l'expliquent les traités les plus anciens, « à celui dont la nature est froide et sèche, il ne faut pas jouer une mélodie chaude et humide ». Inversement, « pour un malade, le remède consiste à jouer les mélodies dont l'effet est opposé à sa nature » (Shirâzi 1646 : 330). La maladie étant provoquée par l'excès d'une humeur, on peut agir sur elle par des sons dont les propriétés sont inverses.

Avant d'aller plus loin, il faut souligner que, contrairement à des conceptions très répandues en Occident, et selon les sources auxquelles on se réfère, les sons n'agissent pas directement sur le corps¹³ comme dans le cas d'une vibration ou d'une onde, mais par l'esprit (*rûh*), en tant que nourriture de l'âme (selon une formule courante). Ahmad Tusi, au XIII^e siècle, écrit dans son *Bawâriq ul-'ilma* :

¹³ Alors que Nietzsche au contraire, écartant la notion d'âme, veut un corps tout entier réceptif à une musique qui ne touche pas non plus les nerfs comme un lénifiant ou un excitant.

«Lorsqu'un son mesuré affecte l'être intérieur, il agite l'esprit qui cherche à s'élever, et le corps se trouve mû par le mouvement de l'esprit. Alors apparaît un échauffement, et les éléments superflus de sa nature se dissolvent¹⁴» (p. 101).

Les vertus curatives de la musique étaient connues dans l'espace culturel couvert par l'islam, notamment par les Grecs dont la doctrine des *ethos* était connue savants arabes. La musique était déjà utilisée dans la Perse antique pour soigner les dérangements mentaux, notamment, selon Jâhiz (m. 869), la mélancolie. Abu Nasr Sarrâj (m. 988) est peut-être le premier à attester un usage spécifiquement thérapeutique de la musique lorsqu'il dit que «beaucoup de malades ont été soignés par le *samâ'*» (p. 269). Al-Bokhâri, dans une formule analogue, affirme que «beaucoup de malades mentaux (*divânegân*) ont été soignés par l'audition musicale et sont revenus à la raison» (V, 198)¹⁵. 'Abdolqâder Marâghi, le fameux compositeur et théoricien persan du XIV^e siècle, reconnaît que pour la plupart des maladies, l'efficacité du traitement dépend du moral du patient. Celui-ci «a besoin d'éléments réjouissants extérieurs au corps qui touchent son cerveau». Pour lui, l'effet thérapeutique de la musique relève de ce qu'on appelle «médecine douce» ou «de confort». Selon ce principe, certains hôpitaux étaient dotés d'un salon de musique. C'était le cas de celui d'Édirne en Turquie, construit en 1370, ou du Shifâ'iyya de Devrigi (province de Sivas) terminé en 1228. Dans ce dernier, une fontaine était aménagée de telle sorte que le murmure de l'eau exerçait un effet apaisant. Il y a encore quelques décennies, à Fès au Maroc, un orchestre se produisait une fois par semaine à l'asile psychiatrique¹⁶.

Avec le temps, les prescriptions thérapeutiques passent du champ psychique au terrain somatique, avec une nosologie et une thérapeutique en apparence extrêmement précises, invoquant des facteurs extra-musicaux, comme les astres et le rythme biologique du patient. Cependant, rien ne permet de dire que les prescriptions qui foisonnent dans les écrits du XVI^e et XVII^e siècles ont été appliquées, d'autant qu'à l'époque contemporaine, il n'en reste quasiment rien qu'un vague souvenir.

Sans nous étendre davantage sur ces données abondantes, on relèvera quelques propriétés tirées du traité de médecine cité (Shirâzi 1646: 331).

¹⁴ Robson 1938.

¹⁵ al-Bokhâri 1971.

¹⁶ De nos jours encore de nombreux musiciens orientaux sont convaincus à divers degrés des effets positifs de la pratique de la musique sur la santé. Ainsi le maître de chant Hâtam 'Asgari Farahâni (n.1933) souligne la longévité de ses maîtres. «Cette musique prolonge la vie: Âqâ Ziâ vécut 108 ans, son père – selon ses dires – 105 ans (et je le crois, car il n'exagérerait jamais), Nakisâ 104 ans». Citons aussi Eqbâl Soltân Âzar, 105 ans (1866-1971), Davâmi (1891-1980), et Hâji Âqâ

Mohammad Irâni (1871-1971)». Il poursuit: «Si vous voulez conserver la santé, il faut chanter. Tout le monde devrait chanter. Je n'ai jamais pris de médicaments, je n'ai jamais été voir un médecin» (cf. During 1997: 361). Par ailleurs, fort de son expérience, il souligne les vertus du chant pour soigner les troubles psychiques, soigner l'insomnie, l'épilepsie. Toutefois, les actes thérapeutiques de ce genre que l'on trouve de nos jours ne se réfèrent pas à un système et relèvent d'une communication individuelle entre un musicien et un patient.

Les docteurs disent que :

- RÂST soigne la paralysie, les migraines et encéphalites (*sarsâm o barsâm*);
 ZIRAFKAND (qu'on appelle aussi Shahnâz) combat les tremblements et palpitations (*xafagân*) et les maladies du sang;
 KUCHAK est pour les maux de tête, les palpitations et les maladies du sang;
 RAHÂVI est pour la paralysie, les lumbagos, l'arthrite;
 BOZORG est pour les maux d'estomac, le mal au dos, pour développer la compréhension et la mémoire;
 ZANGULE est pour les maladies cardiaques; il donne la joie enlève la soif, les otites, met l'organisme en mouvement;
 'OSHSHÂQ enlève les maladies causées par les souffles (? *bâd*) chauds et secs;
 HOSEYNI combat la forte fièvre;
 NAVÂ est un remède contre les pensées noires, contre la sciatique et le mal aux reins, il apporte la joie.

Ces catégorisations s'exposent à quelques critiques de bon sens, tout comme celles qui visent à optimiser l'effet sur l'auditeur :

- a) Seuls les modes sont pris en considération, alors que les écrits les plus anciens ne parlent pas des modes, mais bien plutôt des rythmes, avec leurs vitesses et leurs structures. Le *Tebb-e Dârâ Shokuh* fait une allusion aux tempos rapides appréciés par les gens secs, bruns et minces. Pourtant le rythme a sa place dans le diagnostic par le biais du pouls, non seulement par son tempo (Fârâbî distinguait trois vitesses), mais par sa qualité. À la même époque, Sa'adiya Gaon (m. 942) rédige en Andalousie un chapitre sur l'ethos des rythmes¹⁷. Du point de vue du musicien, l'impact des rythmes, avec leur tempo, leur structure et toutes leurs subtilités, est plus important que celui des structures modales. Ce sont le rythme, le flux, le mètre et la carrure qui animent les organismes, tandis que la mélodie ne fait que colorer les affects.
- b) Il n'est jamais question du texte poétique chanté, alors que le poème exerce un effet aussi puissant que la mélodie¹⁸. Le *Tebb-e Dârâ Shokuh*, est à notre

¹⁷ Farmer 1943.

¹⁸ 'Abdulqâdir Quraysh était l'un des derniers grands maîtres de la noubâ de Fès au début des années 1900. Alors qu'il était tombé gravement malade et conduit à l'hôpital, il demanda qu'un musicien vienne jouer pour lui. Comme son état s'améliora, le médecin convoqua tous les vendredis un orchestre entier qui venait jouer pour lui, un chant dans le *maqâm (tab)* 'Irâq al-'Arabî. Grâce à ce traitement, le maître fut guéri et vécut encore huit ans. 'Abdulqâdir était un fervent partisan des vertus de guérison de la musique andalouse et il

enseigna la science de la musique conformément à la théorie de la médecine islamique traditionnelle (Dr. William Sumits, com. personnelle). Dans ce cas, il faut aussi prendre en compte l'effet du texte, qui rejoint celui de la prière. Le poème commence par l'invocation : « Par mon Seigneur qui a soulagé la douleur de Job ». De plus le mode 'Irâq est particulièrement chargé de pouvoir. En Asie centrale, s'il n'est pas précédé d'invocations et de bénédictions chantées, il est censé porter malheur. Enfin le vendredi est le jour de la dévotion collective.

connaissance le seul traité qui y fasse allusion en ces termes: «Le chanteur doit chanter les poèmes adéquats aux *maqâm* pour augmenter leur effet». Par exemple dans le *maqâm* Navâ, il faut un poème qui apporte la joie (p. 330)¹⁹.

- c) Le timbre et le registre des instruments ne sont pas pris en compte. Pourtant cet aspect est évoqué, entre autres, par al-Kindi et dans le *Qâbus nâme* (cf. citation *supra*), et de nos jours encore, les musiciens qualifient couramment les timbres de chaud, froid, ou sec.

Conclusion : science et croyance

Dans leurs écrits sur la musique comme science et comme art, Fârâbî, Avicenne, al-Kâtib, Marâghî, et d'autres savants se gardent des mythes, des légendes et des on-dit avec une circonspection relevant d'une attitude scientifique moderne. Fârâbî, par exemple, nie la musique des sphères (cf. Erlanger: I, 28), tandis qu'Avicenne dit s'être «efforcé de n'avancer que ce dont nous sommes certains, sans nous laisser troubler par les appels de la tradition» (p. 106)²⁰. Dans son importante somme musicologique du XI^e siècle, al-Kâtib raille ceux qui, «étant incapables d'aboutir à un résultat fondé sur la vraie science, s'en remettent à [des] théories [...] semblables dont ils remplissent leurs livres» (p. 190, 195)²¹.

Les auteurs savants, dans la lignée de Marâghî (XV^e s.), restent peu concernés par les théories de l'effet et ses développements thérapeutiques. Par exemple, Hoseyni²² (vers 1500), ainsi que son prédécesseur Bannâ'i (1483) n'abordent pas ces questions dans leurs traités d'une bonne tenue scientifique.

Un peu plus tard (au XVI^e s.), le *Nasim-e tarab*²³ note que «selon certains, pour soigner un patient, il faut lui jouer les airs qui appartiennent à son pays d'origine» (par exemple, pour les Arabes jouer Hejâz...). Le conseil est très judicieux si l'on considère que dans le contexte, les patients sont expatriés et que leurs maux sont aggravés par le «mal du pays». On pense au *Rans des vaches* mentionné par Rousseau. Cependant Nasimi réfute aussi cette idée, car selon lui, il faut seulement tenir compte du tempérament des auditeurs. Kaukabi Bukhârâ'i (c. 1520)²⁴ ne s'étend guère sur la place des *maqâm* dans l'ordre du monde, mais indique les heures propices à leur exécution. Environ deux siècles plus tard, le codex du compositeur d'Ispahan Amir Khân Gorji (1697) mentionne les relations

¹⁹ Cette remarque est tout à fait pertinente pour le Navâ du Shashmaqâm boukharien dont l'ethos est une pure délectation exprimée par des vers qui sollicitent tous les sens pour exalter l'écoute de la mélodie (*navâ*, le nom même du *maqâm*). Dans les deux premiers stiches, les voyelles *â* et *a* apparaissent 40 fois, comme autant de soupirs de satisfaction (âââââ). «En pensant à toi comme à un rubis, les amoureux se mettent à chanter/ils

cultivent la canne à sucre en espérant des mélodies comme le miel /... À chaque mélodie, on voit des pétales de rose s'épanouir».

²⁰ Avicenne (Ibn Sinâ), *Kitâb ash-shifâ*, in R. d'Erlanger, vol. II 1935.

²¹ al-Kâtib 1972.

²² Husayni 1987.

²³ Pourjavady 2006.

²⁴ *Resâle dar bâre-ye davâzdah maqâm*

entre les heures du jour et les *maqâm*, et entre l'origine des auditeurs et le *maqâm* qui leur convient, mais également sans considérations thérapeutiques²⁵.

Selon le traité sur la musique ottomane rédigé en 1751 par Charles Fonton²⁶, les Turcs tenaient toujours compte des correspondances entre les modes et les moments du jour et de la nuit. C'est encore le cas de nos jours pour les *maqâm* du Cachemire, et les *râga* de l'Inde du Nord²⁷. Ces consignes sont évidemment plus faciles à appliquer que celles concernant les signes astrologiques ou le tempérament des auditeurs, qui demandent un autre type de connaissance.

En fin de compte, ce qui est resté de ces spéculations est la correspondance entre les moments de la journée, l'utilisation de la musique comme médecine de confort et pour l'apaisement des troubles mentaux comme cela est encore attesté à Fès.

Après un périple de plus de deux millénaires de systématisation, on revient donc au point de départ avec les anecdotes citées plus haut sur Pythagore et le cheikh Junayd. À l'ère moderne, l'ethos n'est plus une propriété essentielle spécifique d'un mode, c'est le sujet qui le détermine par son libre choix. La polarité évoquée plus haut pour les *âvâz* persans entre « joyeux » et « triste » peut être inversée par un bon interprète. La remarque de Philippe Bruguère sur l'art des *râga*, vaut pour l'interprétation des *maqâm*, du Maghreb au Mashreq : « Certains artistes [...] revendiquent la capacité d'user de tel ou tel *rasa* selon leur état d'âme, quel que soit le *râga* choisi » (1994 : 40).

Si par tous ces arguments, la validité de l'ancien système se trouve ainsi mise en question, en revanche, tous les écrits sur ce sujet témoignent de l'extrême valorisation de la musique comme art de la performance et de la communication, et de sa centralité dans la culture et dans les représentations de l'ordre du monde. Ces mises en système n'ont pas servi la musique en tant que science ou médecine, mais elles resteront une contribution importante à l'esthétique et à la philosophie de l'art.

Références

- 'ABD al-MO'MEN Ibn Safioddin
1967 *Behjat al-rûh*, ed. H.L. Rabino de Borgomale, Téhéran : Bonyâd-e farhang-e iran.
- AL-KÂTIB al-Hasan
1972 *La perfection des connaissances musicales (Kitâb Kamâl Adab al-Ghinâ')*. Traduction et commentaire d'un traité de musique arabe du XI^e siècle, par Amnon Shiloah. Paris : Geuthner.

²⁵ Pour les Indiens, Râst, Hoseyni et Dogâh ; pour les Khorâsanais, Chahârgâh ; pour les gens de Sabzevâr, Neyshâburak ; pour les gens au teint rose, Segâh ; pour les vieux, Hejâz ; pour les ignorants, Zangule et Neyriz (*Resâle-ye-e Amirkhân Gorji*, p. 35-35).

²⁶ Fonton, in Neubauer 1999.

²⁷ Ces consignes sont toujours respectées au Cachemire, au point que les *maqâm-râga* du soir ne sont pas diffusés à la radio car les enregistrements ne s'y font qu'aux heures ouvrables.

ANONYME

1971 *Ma'refat-e 'elm-e musiqi* (c. XVI^e s.) éd. Y. Zokâ, *Nâme-ye Minovi*, Téhéran: 190-198.

AVICENNE

1935 *Kitâb ash-shifâ*, in R. d'Erlanger: *La Musique Arabe*, vol. II, Paris: Geuthner.

AL-BOKHÂRI MOSTAMELI

1971 *Kholâse-ye Shahr-e Ta'aruf*. Téhéran: éd. Ah.'A. Rajâ'i.

BRUGUIÈRE Philippe

1994 «La délectation du *rasa*. La tradition esthétique de l'Inde», *Cahiers d'ethnomusicologie*, 7 : 3-26. <http://ethnomusicologie.revues.org/1298>.

d'ERLANGER Rodolphe (trad.)

1930 *La Musique Arabe*, vol. I: *Kitâb al-Musiqi al-kabir/ Grand livre de la musique*. Paris: Geuthner.

1938 *La Musique Arabe*, ivol. III: *Sharh bar Kitâb al-adwar*. Paris: Geuthner.

DURING Jean

1997 «La voix des esprits et la face cachée de la musique. Le parcours du maître Hâtam 'Asgari», in M. A. Amir Moezzi ed.: *Le voyage initiatique en terre d'Islam – Ascensions célestes et itinéraires spirituels*. Louvain-Paris: Peeters et Bibliothèque de l'EPHE: 335- 373.

FARMER Henry George

1943 *Sa'adyah Gaon on the influence of music*. London: Probsthain.

1955-56 «Al-Kindi on the 'Ethos' of Rhythm, Colour and Perfume», *Transaction of the Glasgow University Oriental Society* 16: 29-38.

GORGI Amir Khân

s.d. *Resâle-ye Amir Khân-e Gorji*, Bibliothèque Nationale, Suppl. persan 1087, fols. 1b-90b.

HANSLICK Eduard

1854 *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig: Rudolf Weigel.

HUART Clément (trad.)

1918-1922 *Les Saints des Derviches Tourneurs*, 2 vol. (Trad. del *Manâqeb ol-ârefin*, cf. Aflâki) Paris: Ernest Leroux.

HUSAYNI Zaynulâbidin Mahmud

1987 *Qânuni 'ilmi va 'amalii musiqi*, édité. A. Rajabov. Dushanbe: Dânesht.

KAUKABI

2002 *Resâle dar bâre-ye davâzdah maqâm*, in Mansure Sabetzade: *Se resâleye musiqi-e qadim-e irân*. Téhéran: Anjomân-e âsâr o mofâkher-e farhangi.

KEYKÂVUS

1956 *Qâbus-nâme*. Téhéran: Ebn-e Sinâ.

NEUBAUER Eckhard ed.

1999 *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson*, éd. et commentaires. *The science of music in Islam*, vol. 4. Frankfurt: Institute for the History of Arabic Islamic Science.

NIETZSCHE Friedrich

1974 *Ecce Homo*, trad. J.-Cl. Hémerly. Paris: Office Français d'Édition.

POURJAVADY Amir Hosein

2006 Nasimi, *Nasim-i tarab, The breeze of euphoria, a sixteen century Persian musical treatise*, edited with an introduction. Téhéran: Farhangestân-e Honar.

- ROBSON John
1938 *Tracts on listening to Music. Being Dhamm al-malâhî by Ibn Abî'l-Dunyâ and Bawâriq al 'ilmâ by Majd al-Dîn al-Tusî al-Ghazzâlî.* London (ed. et trad.)
- SHILOAH Amnon
1964 «L'épître sur la musique des Ikhwân al-Safâ», *Revue des Études islamiques*, 32: 125-162, 34: 159-193.
- SHIRÂZI Nureddin
1646 *Tebb-e Dârâ Shokuh*, Ms. persan 6226. Tehéran : Bibliothèque du Majles.
- WRIGHT Owen
2011 «How French is frenkçin?», *Journal of the Royal Asiatic society*, series 21/3: 261-281)

RÉSUMÉ. Du Maghreb jusqu'à l'Inde moghole, les écrits sur l'ethos et l'efficacité de la musique, témoignent du souci d'établir des correspondances entre la nature humaine et les sons, les timbres et les rythmes. À partir des conceptions simples de l'impact de la musique sont tissées des connexions de plus en plus complexes entre le système des modes (*maqâm*) et le tempérament des auditeurs, et au-delà, les types physiques, voire les classes sociales ou professionnelles. Cette évolution qui s'étend environ du X^e au XVII^e siècle, commence par une classification des propriétés de la musique, se poursuit dans un souci de l'effet optimum, jusqu'à passer des principes de la délectation à ceux de la médication. Toutefois, au fil du temps, avec la compilation constante des traités antérieurs, les changements des modes d'une école à l'autre, les correspondances deviennent incohérentes et finalement les mises en système se désagrègent. Le souci d'efficacité passe à l'arrière-plan et les aspects thérapeutiques ne sont plus qu'un lointain souvenir. On revient alors à des conceptions plus classiques centrées sur l'appréciation esthétique.