

Éthique, droits et devoirs dans les cultures musicales orientales

Ethics, Rights and Obligations in Eastern Musical Cultures

Jean During

Volume 11, Number 1-2, March 2010

Éthique, droit et musique
Ethics, Law and Music

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1054027ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1054027ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)
1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

During, J. (2010). Éthique, droits et devoirs dans les cultures musicales orientales. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 11(1-2), 89–98. <https://doi.org/10.7202/1054027ar>

Article abstract

The problematics of ethics and law as they relate to music revolve around concepts such as work, author, property, and use that seem distant from the ethical parameters of many musical traditions. This article explores these parameters by examining classical discourses associated with different Asian cultures and sheds light on them by means of telling anecdotes on the behaviours, attitudes, and ways of thinking of those who preserve musical knowledge. Moral and personal dispositions, or *ethos*, function as the foundation of *ethos*, that is, of an ethics ideally required by Tradition to guarantee the successful transmission of musical culture. This model, however, has been challenged in the modern era, on the one hand because of a slippage of authenticity from object towards the subject, and on the other hand because of the impersonal mode of transmission in mass media.

La question générale des rapports entre éthique et musique ouvre des perspectives assez différentes lorsqu'elle est abordée soit sous l'angle de la culture occidentale contemporaine, soit sous celui des cultures traditionnelles musulmanes et asiatiques, ou simplement non occidentales. Cet article en donne un aperçu à différents niveaux de la sphère éthique: celui du droit, celui des comportements et attitudes, de la morale et des usages, ainsi que leur importance dans le dispositif de transmission et de diffusion de la musique.

La dimension éthique proprement dite ne possède pas, dans les arts de l'Occident moderne, le statut de fondement qui est le sien dans les cultures auxquelles on se réfère ici. En revanche, ses aspects techniques, c'est-à-dire les droits moraux et juridiques, la déontologie et la jurisprudence, sont des préoccupations de plus en plus actuelles en Occident, et au-delà, dans les échanges et les relations économiques que la mondialisation établit entre les sociétés hyperindustrialisées et les autres. Que ces préoccupations soient presque exclusivement celles des pays dominants est un constat un peu abrupt, mais aisé à vérifier. Nous en donnerons quelques illustrations tirées de la vie musicale au Moyen-Orient.

Relativité des concepts d'œuvre, d'auteur et de propriété artistique

PAS DE DROITS D'AUTEURS

Prenons le cas de l'Iran: ce pays en plein essor industriel, avec une population de 60 millions d'habitants, compte 4000 maisons d'édition accréditées, produit des disques compact en masse, et pourtant, en vertu de la jurisprudence islamique, les droits d'auteurs ne sont simplement pas reconnus. On traduit fréquemment des ouvrages ou on reproduit des disques sans même en informer les personnes concernées. En Azerbaïdjan, les disques d'Alim Qasimov publiés par Ocora-Radio-France sont disponibles en *fac simile*, avec logo et code barre, à ceci près qu'il y manque les livrets de l'édition originale. Des cas de ce genre se trouvent un peu partout, mais sous la pression des défenseurs des droits de l'homme et des intérêts économiques, la question des droits d'auteurs est à l'étude, du moins dans le cas de l'Iran. Pour encourager une production

Éthique, droits et devoirs dans les cultures musicales orientales

Jean During
(CNRS, Paris)

originale, les autorités iraniennes demandent maintenant aux éditeurs de ne pas se contenter de diffuser de simples copies de disques étrangers, mais des enregistrements inédits. Bien entendu, les éditeurs locaux proposent souvent des royautés sur les ventes de disques ou de livres. La Radio et la Télévision, en revanche, diffusent ce qui leur plaît sans royautés, ce que lui reprochent plusieurs musiciens largement diffusés, comme Shajariân et Mohammad Musavi.

DROIT MORAL VERSUS DROIT D'AUTEUR

D'un autre côté, s'agissant de droit moral, de reconnaissance de propriété artistique, l'approche traditionnelle est souvent différente de celle qui a cours en Occident: pour le grand public, une chanson classique est associée à celui ou celle qui l'a popularisée. Par exemple, on mentionne rarement la chanson « *Morgh-e sabar* » comme l'œuvre de M. Neydâvud (vers 1940) sur des paroles de X, comme on dirait « l'*Ave Maria* de Schubert ». Au lieu de cela, on y associe le nom du fameux chanteur Shajariân qui l'a popularisée, tandis qu'en Azerbaïdjan le public est convaincu qu'il s'agit d'une chanson locale anonyme. Cela montre à quel point l'interprétation est importante, et au-delà, la *composition éphémère*. Par ce terme, il faut comprendre une création, un arrangement en temps réel (disons une improvisation) ou en temps différé, destinée à un moment, à une occasion qui n'est pas pensée pour être fixée et pérennisée, sauf incidemment lorsqu'un enregistrement est fait et conservé aux archives de la Radio. Des maîtres comme Ahmad Ebâdi (1904-1993), ou Jalil Shahnâz (n.1921)

auraient été bien en peine de recenser leurs créations, puisqu'ils n'avaient pas composé des pièces qu'ils auraient pu enseigner à un élève ou dicter à un copiste en la jouant fragment par fragment. Ils ont certes pensé et prémédité leurs performances, mais ne les ont pas confiées aux strates profondes de leur mémoire. Ali Akbar, le fameux maître indien, rapporte qu'il improvisa un jour un nouvel *alap* à All Indian Radio, mais que ce n'est que des dizaines d'années plus tard qu'il décrypta la formule secrète du *raga* qui avait surgi de ses doigts. Un autre exemple frappant est celui des fanfares Tsiganes de Roumanie dont les mélodies n'ont pas de nom, chacun y puisant à sa guise la matière à de nouveaux arrangements qui sont ouverts à leur tour aux emprunts, paraphrases, pots-pourris et autres variantes¹.

Ces exemples suffiront à relativiser ou recadrer la question du droit moral ou juridique de ceux qu'on appelle conventionnellement des auteurs. On ne peut pas non plus trancher la question de la propriété artistique comme on remplit les fiches de droits d'auteurs à l'issue d'un concert: en apposant la mention « traditionnel » devant le titre d'une pièce. Dans de nombreux cas, un interprète « traditionnel » réclame une part de la propriété d'une pièce, ce qui peut se justifier de plusieurs façons: du fait qu'il en soit le dernier dépositaire, ou qu'elle lui fut confiée dans le passé à lui seul et à titre personnel, ou encore parce qu'il l'a travaillée à sa façon et popularisée au point qu'on y associe son nom. C'est par exemple le cas de la chanson fameuse ouzbek « *Ushshâqi Sâder Khân* », dont on ne peut dire si Sâder Khân est l'auteur, l'arrangeur ou le transmetteur unique en son temps, d'autant que selon les maîtres ouzbeks, comme un enfant naît de ses parents, chaque chanson naît d'autres chansons (et non pas tant de l'imagination d'un compositeur). Si le champ d'application du droit d'auteur est des plus limité dans ce genre de contexte culturel, la notion de propriété artistique a bien cours et s'applique sur le plan moral. Les retombées juridiques et économiques sont rares, mais l'aspect éthique du concept de « droit » en tant que dispositif de valeurs, occupe dans les cultures musicales évoquées une place éminente à plusieurs niveaux: celui du *discours* (un discours disons « de tradition »), celui du *système*, du mécanisme de transmission, et enfin au plan de la *réalité* qui, il faut le reconnaître, n'est souvent pas à la hauteur du discours.

Nous passerons de la notion de droit entendue comme inséparable de celle de

devoir, à celle d'éthique, pour examiner successivement ces trois niveaux. Dans les cultures traditionnelles d'Asie, la musique est d'emblée définie comme bonne, antérieurement à toute considération esthétique, comme si le Beau dérivait naturellement du Bon.

L'Antique projet moral de la Musique

LA FACE RADIEUSE DES BONS SENTIMENTS

De toutes les cultures de l'Asie et du Maghreb, c'est celle de la Chine qui a défini avec le plus de netteté le cadre éthique où le Pouvoir entendait situer la Musique (concept qui englobe les représentations rituelles avec chorégraphie, accessoires, poésie, compositions, choristes et orchestre). Un bon gouvernement est celui où les vertus sont préservées, de sorte que la société soit en paix. La musique est un des moyens d'y parvenir. Le traité *Yueji* « Notes sur la musique » expose en détail cette philosophie²: « Les anciens souverains ont institué la Musique parce qu'elle était un moyen de gouverner. Quand elle était bonne, les conduites des humains étaient vertueuses » (Trébinjac 2008, 32); « [...] Ils ont accordé les caractères par la Musique » (24). Une telle musique, capable d'orienter les affects de manière équilibrée et vertueuse, ne peut être que l'œuvre de personnalités remarquables.

La bonne musique est celle des anciens sages vertueux et de bons souverains qui l'ont créée car ils sont des « saints »; qui se la transmettent de génération en génération puisqu'ils sont « clairvoyants ». La musique est alors conforme au sentiment populaire et ses effets sont l'éclosion de bons sentiments tels que la joie, le bonheur, la gaîté et l'amour.³ (16)

Si la bonne musique produit des effets positifs, elle est réciproquement le signe que la société se porte bien, grâce à un gouvernement pacifique et équitable. À l'inverse, en période de crise, les chants du peuple ainsi que la Musique et les rites trahissent le dérèglement.

Les sons naissent dans le cœur de l'homme [...] Aussi les sons des époques calmes sont paisibles; ils traduisent la joie d'avoir une politique éclairée; les sons des époques de trouble manifestent le mécontentement: ils traduisent la colère face à un gouvernement inique. (25)

Face à la bonne musique conçue par les saints et les sages, apparaît une « mauvaise musique » dont les détails esthétiques sont

¹ Ce que montre bien Victor Alexandre Stoichita dans son *Fabricants d'émotion. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie* (2008).

² Compilé vers 200 av. J.-C., soit 300 ans environ après Confucius, le traité a été traduit et commenté par Sabine Trébinjac dans son ouvrage *Le pouvoir en chantant*, tome II. *Une affaire d'État... impériale* (2008).

³ Selon les Ikhwân al-safâ, c'est « grâce à la pureté de la substance de son âme et à la sagacité de son cœur » (Shiloah, 157) et « parce qu'il s'était dégagé de la souillure des appétits corporels » (175), que Pythagore parvint à entendre les sonorités des astres et l'harmonie des sphères et en tira les principes de la musique terrestre. »

les indices de la chute des valeurs morales. Les lignes qui suivent sont peut-être le plus ancien témoignage de l'interdépendance entre la forme musicale, les valeurs, les affects et le goût. Même si les enjeux politiques sont encore présents à l'arrière-plan, ce qui frappe c'est le jugement esthétique qui tombe sans appel à l'évocation de cette sémiologie musicale de l'immoralité, qui tient essentiellement aux *détails de l'interprétation*.

Dans les périodes de trouble, les rites sont pervertis et la Musique est licencieuse, les notes sont tristes et manquent de majesté, celles qui sont joyeuses manquent de calme, on transgresse le rythme avec négligence et légèreté, on oublie le fondamental avec complaisance et indécence; les notes lentes entretiennent la dépravation, les notes rapides excitent les mauvais désirs, elles se manifestent par des mœurs désordonnées et anéantissent concorde et vertu; c'est pourquoi les hommes de bien méprisent cette Musique. (34)

Plus de mille ans après la rédaction de ce traité, les experts de la musique arabe, dans un contexte libre de toute préoccupation politique ou démagogique, défendent à leur tour les valeurs morales représentées – sinon incarnées – par l'authenticité du mode de vie des Bédouins aux mœurs simples et saines exaltées par des vers sur la nature, l'amitié, le courage, la fidélité (Alî al-Kâtib 1972). Ils opposent ce monde idéal et en voie de disparition à celui de la ville avec ses chansons de « variété » propagées par des travestis et faites pour durer une saison (49). Leur musique est sensuelle, associée aux beuveries, et ne vise que le plaisir de l'ouïe (44), qui se traduit par une vulgaire excitation (*tabrik*) (213).

LA FACE OBSCURE DU PLAISIR

Ces deux catégories reflètent la distinction établie par Fârâbî (Xe siècle) entre les mélodies qui plaisent aux sens mais sont peu profitables, et celles qui agissent sur l'âme (Fârâbî 1930, 94). Avec le temps, les hommes ont utilisé les effets revigorants de la musique pour le divertissement, faisant du moyen le but. Ils se sont détournés de la quête du Bien suprême et y ont substitué la recherche du plaisir, de sorte que la musique dégénéra.

Ce jugement rejoint celui de Confucius, à cette nuance près que le pouvoir politique n'avait pas les moyens, comme en Chine, de contrôler ou réguler la musique. Cette tâche fut laissée aux religieux, mais la diversité des écoles théologiques, la complexité des problèmes, la profusion de cas particuliers et la

marge de manœuvre laissée aux clercs et aux juristes empêcha toujours des prises de positions nettes et claires concernant les pratiques musicales.

Dans l'ancien temps, l'échelle des valeurs artistiques commence en général au niveau pré-esthétique où il n'est pas tant question du Beau que du Bon. C'est en particulier le cas de la musique, que les penseurs Grecs aussi bien qu'Orientaux, chrétiens ou musulmans définissent comme reflet de l'harmonie cosmique, comme *musica mundana*, voix des anges, etc., et qui, un peu partout, a vocation d'être la langue des esprits permettant la connexion avec les plans supérieurs. Or, si la musique peut être considérée comme angélique, bonne et louable, un renversement de perspective peut aussi la diaboliser. Au nom d'un dogme religieux ou d'une morale (aussi bien zoroastrienne, que juive ou musulmane) la pratique de la musique en tant qu'art peut être régulée ou même proscrite.

En fait, c'est plutôt en fonction de son usage, de son contexte et de la moralité de ceux qui la produisent que la musique est objet de suspicion⁴. Et au-delà de l'usage, c'est l'usager qui est visé, en particulier la pratique d'un instrument. Dans certaines écoles juridiques islamiques, le témoignage d'un musicien, à l'instar de celui d'un débauché, ne peut être pris en compte. La polémique entre les défenseurs et les détracteurs de la musique est bien connue, tout comme les déviations par rapport aux normes qui sont à l'origine des positions sévères des docteurs de la Loi. Rappelons cependant que la production de *fatwas*, de contre-*fatwas* et d'amendements dans ce domaine ne relève pas de l'arbitraire des censeurs, mais d'une casuistique retorse, très solidement argumentée et étayée, dont l'examen doit se faire à la lumière des données culturelles, philologiques et ethnologiques⁵. Il convient aussi de relativiser l'impact de ce type de débat qui ne prend forme que deux siècles après l'hégire. Il est vrai qu'avec l'islamisation, la Beauté devient un piège, mais pour les anciens Perses, ce qui est beau ne saurait être mauvais, le Beau étant l'image sensible du Vrai.

DES VERTUS DE LA MUSIQUE AU PERFECTIONNEMENT DES MŒURS

Quoiqu'il en soit, les auteurs soufis et mystiques, qui étaient en majorité persans, ont très tôt esquivé les attaques des théologiens. Après les avoir critiqués sur leur terrain, celui des hadiths (IXe-Xe siècles), ils ont usé d'arguments raisonnables (XIe-XIIe siècles), puis

⁴ Lorsque les mollâs iraniens exhumèrent le dossier de la musique après la révolution, en dehors des paroles des chants, seul le tempo était pris en considération : un 6/8 rapide pouvait être réprouvé comme excitant et incitant à des mouvements de danse lascifs. Quelques années après, ce critère tomba, mais il reste tout de même que le chant d'une femme (en solo, mais pas en duo ou en chœur) est toujours jugé excitant pour les hommes.

⁵ Ce qui a été fait de façon remarquable par Philippe Vigreux dans sa thèse « La *darbuka*, histoire, organologie, ethnologie d'un instrument de percussion », Paris X, 1997.

ils ont renoncé à polémiquer, intégrant au contraire l'imagerie de l'illicite : musique, vin, beauté humaine, idolâtrie - où l'on retrouve les Mages.

De leur côté, les musiciens de haut niveau n'étaient pas concernés par les vues moralisatrices des philosophes (musique profitable et non profitable) et des religieux (licite-illicite). Ils s'appuyaient sur le discours scientifique (la physique des sons et des intervalles), et sur la théorie de l'effet ou des éthos (*tatbir*) pour légitimer leur art en l'élevant au rang de science. En dehors de sa composante mathématique, la musique est présentée comme une médecine de l'âme. Elle peut distiller plusieurs sortes d'effets touchant le corps en passant par l'âme, effets rangés en paires antinomiques : mouvement vs apaisement, joie et enthousiasme vs tristesse. Parmi les effets dérivés, sont mentionnés l'apaisement de la douleur, le sommeil, ainsi que le courage et la crainte (dans les musiques de guerre). En tant que manipulateur des affects, le musicien devait s'efforcer de plaire à ses auditeurs en jouant les mélodies (parfois les instruments et les rythmes) correspondant à la nature, la culture et la disposition morale de chacun. Les idées développées par Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues* (1781) étaient une évidence exprimée en Orient plusieurs siècles avant lui ; il en va de même de la vertu fondamentale de la musique que Bernard de Lacépède (son contemporain) identifie comme étant la compassion dans *La poétique de la musique* (1785). Cela aussi était bien connu : les bergers d'Asie centrale utilisent encore des chants spécifiques pour apitoyer les brebis et leur faire accepter un nourrisson étranger ou encore pour convaincre la chamelle de laisser revenir le petit qu'elle a forcé à s'émanciper. Des fables indiennes racontent comment des enclumes ou des rochers s'amollissent sous l'émotion suscitée par le chant. Plus subtil, Confucius préconise d'établir l'équilibre : « La musique, dit-il, doit accorder les caractères des hommes [...] La musique unit, les rites distinguent. Unis, les hommes se chérissent, séparés ils se respectent » (Trébinjac 2008, 27).

« Entre deux chefs de tribu survint une forte animosité. Un médecin, pour trouver un remède, conçut un instrument et réunit les deux ennemis face à face dans une assemblée, leur donnant du vin pour que l'effet de leur colère se manifeste. Puis le médecin se mit à jouer de son instrument. En entendant la musique, tous deux se mirent à pleurer, et s'embrassèrent en faisant la paix. » (*Tebb-e Dârâ Shokub*⁶, v.1650, 331)

DE LA TEMPÉRANCE À L'ÉQUILIBRAGE DES TEMPÉRUMENTS

Au XI^e siècle, le *Qâbus nâme* (« miroir du prince ») déclare dans ses conseils aux musiciens : « Le plus grand art pour un interprète (*kbonyagar*) est de s'adapter au tempérament des auditeurs ».

Vois si quelqu'un dans l'assemblée est sanguin, 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 construit cet art selon les quatre tempéraments des humains. (*Qâbus nâme*, 196)

Il doit choisir le mode (*parde*), le registre, parfois le timbre et le poème en fonction des auditeurs présents : il y en a pour les personnes âgées, pour les jeunes, ainsi que pour les femmes et les enfants. Vers 1400, le *Kanz al-tubaf*, amplifiant le principe des tempéraments et de l'éthos des modes (*tatbir*), préconise de jouer Navâ et Busalik dans les assemblées de Turcs, Oshshâq dans les assemblées des Noirs (*zangi*) et d'Éthiopiens, Buzruk, Zirafkand et Zangule dans les assemblées de Tadjiks et de gens de l'Irak, et enfin [détail piquant...] Hejâz et 'Erâq pour les gens ordinaires, et Esfahân dans les assemblées où se trouvent des amoureux (*Kanz al-tubaf* 1992, 124).

Ces idées, qui sont à la base de nombreux écrits de musicothérapie⁷, feront leur chemin durant cinq ou six siècles avant d'être absorbées par un mouvement d'autonomisation de l'art qui suit en fait, à sa manière, celui qui a touché l'Occident. Elles contribuaient à fonder la pratique musicale comme science profitable, ce qui contribuait à protéger les artistes du mépris des biens pensants⁸. Un autre argument en leur faveur est avancé dans un traité du XVIII^e siècle : « Cette science [musicale] ne peut s'acquérir par des moyens matériels, mais passe de la potentialité à la réalisation au moyen des dévoilements spirituels (*mokâshefe*) et de l'ascèse » (Safioddin 1346/1967, 87). La difficulté de cette science, selon certains, était sa nature essentiellement mentale, résistant à l'écriture et à la représentation. D'autres arguments comme la préséance de l'audition sur les autres sens contribuaient à valoriser l'art musical.

« L'audition est spirituelle (*rubâni*) tandis que la vue est corporelle (*jesmâni*) » ; aucun prophète n'a été sourd, alors que certains étaient aveugles. Si l'on veut connaître Dieu, c'est avec l'oreille, pas avec l'œil,

⁶ Il s'agit de l'œuvre de Nur al-Din Muhammad Shirâzi dédiée au prince moghol Dârâ Shokuh, vers 1650. Le manuscrit inédit comprend un long chapitre sur la musique et ses applications (ou propriétés) thérapeutiques. Manuscrit persan 6226, Bibliothèque du Majles, Tehéran.

⁷ Ces traités ont fleuri notamment entre le XI^e et le milieu du XVII^e siècle, mais il est douteux que la musicothérapie pratique ait atteint les ambitions de ses théoriciens, se limitant à une thérapie de confort (voir During, à paraître).

⁸ Chardin l'atteste vers 1670 : « Le chant, comme la danse, passent pour déshonnêtes en Perse : l'un et l'autre sont des arts qu'on ne fait point apprendre à ses enfants, mais qui sont relégués parmi les femmes prostituées et les baladins ; de manière que c'est une indécence, parmi eux, que de chanter, et que l'on se rendroit méprisables, en le faisant. Cependant le peuple a une telle pente au chant, qu'en plusieurs professions, ils chantent tout le jour » (*Voyages du Chevalier Chardin en Perse* 1811, T. IV Chap. VII, 304).

donc l'audition est supérieure à la vision.
(*Tebb-e Dârâ Shokub*, v. 1650, 310)

Tous ces bons arguments n'empêchaient pas les musiciens orientaux d'être durant des siècles considérés comme des prestataires de service tenus d'observer une éthique professionnelle. Ce n'est qu'à l'époque moderne qu'ils deviennent des « artistes » libres (*bonar-mand, san'atkâr*). Mais malgré les fluctuations de leur statut et les modulations perceptibles dans le discours sur la musique, la composante éthique réapparaît sous un nouvel éclairage à l'ère moderne, avec la prise de conscience de l'historicité de la tradition.

L'Éthique, comme discours de la tradition et rouage de transmission

La musique est un art de la performance mettant en présence des personnes actives, passives ou participantes : l'artiste et son public, et en amont, le maître et ses disciples. La tradition régit cette relation en termes éthiques : le rapport à l'autorité, le rapport à l'argent, les comportements scéniques, la bienséance, etc. Elle valorise l'ancien (et les Anciens par rapport aux Jeunes) et incite à la préservation de l'objet et de son usage approprié. Lorsqu'il s'agit d'héritage reposant sur de hautes qualifications individuelles, une autre question se pose : le dépôt appartient-il vraiment à celui qui l'a reçu (ou l'a pris) ? Si les droits d'auteurs ne se posent guère en termes matériels, en revanche, les artistes sont souvent jaloux de certaines pièces de leur répertoire. Ils ne les laissent pas enregistrer, ne les enseignent pas, en gardent l'exclusivité, et si quelqu'un parvient à les leur arracher, ils fulminent et clament que cet air était le leur⁹. Lorsque cette attitude est systématique, elle est l'objet d'une réprobation d'ordre éthique car elle menace le fonctionnement même de la transmission traditionnelle.

Le thème du « répertoire dérobé » apparaît plusieurs fois dans l'histoire récente de la musique persane.

Tâher-zâde, jeune chanteur très doué, fut pris en charge par Hesâm os-Saltâne qui assura sa formation musicale. Il lui fit rencontrer Seyyed Rahim Esfahâni, un des plus grands maîtres de l'époque, mais lorsque celui-ci l'entendit chanter, il fut jaloux de son talent et ne voulut pas le prendre comme élève. Hesâm os-Saltâne organisa alors des réunions où le Seyyed chantait, tandis que le jeune homme écoutait par la porte (Caron et Safvate 1966, 217).

PRÉSERVER, PROTÉGER, DISSIMULER,
RENONCER

Le musicien est-il le passeur ou le possesseur de son art ? Peut-il en disposer à sa guise, ou en est-il le dépositaire, avec les obligations de fidélité que cela implique ? Il est des traditions où la gratification d'un savoir implique en retour le devoir de le transmettre. Il est clair cependant que, d'une génération à l'autre, de nombreuses pièces, et ce qui est plus grave, les secrets de l'interprétation, ont été perdus simplement parce que leurs détenteurs se sont abstenus de les transmettre. Des cas précis ont été recensés¹⁰. Dans le passé, des percussionnistes indiens de l'école de Lucknow ont interrompu leur chaîne de transmission familiale, jugeant que leurs héritiers n'étaient pas dignes de leur savoir.

Peut-être s'agit-il d'une forme d'avarice, ou encore de l'orgueil de demeurer l'unique détenteur d'un savoir ? Le maître d'Alauddin Khan (qui assura la formation de Ravi Shankar) lui fit jurer de ne jamais jouer de la *vina*, afin qu'il en restât pour toujours le meilleur interprète. La morale de cette anecdote réside dans le fait qu'Alauddin Khan tint sa promesse. Quoi qu'il en soit, le processus de passation doit prendre en compte le mérite et l'aptitude de l'élève : ne pas transmettre sa science à celui qui ne l'apprécierait pas à sa juste valeur ou qui en ferait mauvais usage. Le mauvais usage serait notamment de défigurer une pièce, de la tronquer ou pire, d'édulcorer, de simplifier son interprétation ; dans le cas de mélodies sacrées, ce pourrait être aussi la profanation. Plus encore, l'artiste exigeant est en droit de choisir son public, de refuser de jouer ou de chanter pour ceux qui ne sont pas en mesure de comprendre. On pense à la belle anecdote du lettré joueur de cithare (*gu chin*) qui finit par trouver un auditeur, un simple bûcheron, capable de saisir le message secret de ses mélodies. Le jour où on lui annonça son décès, il brisa son instrument et abandonna définitivement la pratique de la musique, désormais privée du seul auditeur digne qu'il eût connu.

Ainsi s'exprime Hâtam Askari Farahâni, chanteur persan contemporain :

« Jusqu'à ces dernières années, je ne donnais à personne les enregistrements de mon répertoire. Jusqu'au jour où j'ai enregistré quelque chose pour vous, je n'avais jamais laissé circuler des enregistrements de moi [...] Tout artiste veut faire partager son art, mais [...] je redoute de faire quoi que ce soit qui me fasse un jour trembler au fond de mon cercueil [...] Mais si je trouve une personne droite et pure (*pâk*), c'est

⁹ Il se trouve à notre époque des ethnies entières qui ont adopté ce genre de position, comme pour protéger leur identité vis-à-vis des Autres.

¹⁰ C'est ce que déplore Hasan Tabar, dans son opuscule *Les transformations de la musique Iranienne au début du xx^e siècle (1898 - 1940)* (2006). J'en ai donné deux exemples dans « La voix des esprits et la face cachée de la musique. Le parcours du maître Hâtam 'Asgari » (1997, 335- 373).

bien volontiers que je lui enseignerai tout. J'ignore si cette attitude (*ravesb*) est bonne ou mauvaise, mais elle est propre à notre pays, à notre tradition. Il y a des gens qui croient que je suis avare ou jaloux, mais... je crains qu'ils ne tombent dans l'hypocrisie (*riâ*), l'orgueil, la flatterie (*kbod namâ'i*) et l'ostentation¹¹. [...]En fait, j'ai beaucoup d'élèves, mais parmi eux, il n'y en a qu'un, un jeune homme, qui arrivera peut-être à quelque chose, si toutefois il ne se laisse pas détruire et corrompre par ce bas monde¹² » (Asgari 1992, 9).

Les nouvelles donnes

Sur ce plan, les attitudes sont divergentes et même dans le respect de l'éthique, certains dépositaires de tradition donnent beaucoup tandis que d'autres cachent, ou même se cachent. Quelque chose se joue ici entre le secret initiatique et l'abnégation. À notre époque, l'apparition des médias bouleverse les règles du jeu. Ainsi le souci de la préservation passe par celui de la propagation. D'autres problèmes se posent alors : la conservation d'un répertoire (par l'enregistrement ou même la notation) suffit-il à sa transmission ? Quelle place occupe-t-il, ou quelle place lui réserver ? La diffusion générale d'un répertoire ou d'une œuvre n'est-elle pas sans effets pervers tels que la banalisation, l'usure, la désacralisation, la réification, la « perte de l'aura » selon l'expression de Walter Benjamin (1939/2008).

Il est clair que la mondialisation et la diffusion médiatique soulèvent des questions relevant autant de l'éthique personnelle et des devoirs, que du droit et des droits.

L'AUTHENTICITÉ DE L'OBJET ET DU SUJET

Une définition de la tradition se trouve dans l'étymologie du terme même : *tradere*, c'est transmettre. Une autre définition gravite autour de la notion d'*authenticité*. Or dans les rouages de ce système de transmission, l'éthique apparaît comme garante de l'authenticité, quelle que soit la façon dont on approche la notion. S'agissant de l'authenticité de l'objet, la transmission orale opère une *sélection* sur la durée, de sorte que si des mélodies ou un style d'interprétation ont pu traverser le temps, c'est probablement qu'ils possédaient quelque qualité et valeur intrinsèque. On sera enclin à les juger *bonnes* ou essentielles.

Le passage progressif de la Bonne musique à la Belle musique, correspondant jusqu'à un certain point au glissement de la morale vers l'esthétique, traverse le vaste champ des affects,

des dispositions morales et de la sensibilité, où éthos et esthétique riment avec éthique. De nombreuses activités musicales visent une disposition affective ou mentale spécifique qui lui confère son éthos ou son esprit. En Iran, le *bâl* (transport, état de grâce), en Transoxiane, la douleur (*dard*), chez les Arabes, le *tarab* (enthousiasme) pour les soufis, l'inspiration ou l'intention (*ilbâm, niyyat*). L'éthos et l'éthique se rejoignent alors au service d'une esthétique.

Le vécu comme fondement de l'éthos et garantie de l'éthos

Pour satisfaire les attentes propres à sa culture musicale, le musicien, notamment barde ou chanteur, ne peut se contenter d'imiter (l'imitation étant paradoxalement l'opposée de la traditionnalité, il doit intérioriser les sentiments). On attend de lui, non pas forcément qu'il souffre au présent, mais qu'il ait souffert dans sa vie, afin qu'il puisse en connaissance de cause exprimer la peine. Il doit avoir aimé pour exprimer l'amour (*'eshq*), il doit avoir connu l'extase (*bâl*) pour l'induire chez l'auditeur, ou encore, il doit être en permanence plus ou moins dans une disposition spirituelle ou affective (*bâl, shawq*) positive afin de servir la musique comme il convient. Cet aspect est fondamental dans certains genres. Le cas du flamenco gitan est bien connu, au point que des peuples entiers construisent leur identité sur leurs souffrances passées sans cesse ravivées dans le chant.

Chez les Tadjiks, on se réfère plutôt à une histoire individuelle. Chanter un *falak* exige que l'on ait vécu soi-même la douleur exprimée par le genre, consécutive à la séparation, les coups du destin, la mort. Le chanteur (ou la chanteuse) peut même y faire allusion clairement en modifiant quelques mots en fonction de son cas personnel. Sans référence à son propre vécu, son *falak* n'est pas crédible, et reste au niveau d'une chanson. En même temps, la souffrance est sublimée, et face à la puissance du destin, il ne reste qu'à rendre grâce à Dieu, en Lui criant sa douleur dans des formes sublimes.

En Europe, cette attente caractérise les précurseurs du romantisme : pour Lacépède, la musique se fonde sur la compassion, disposition à la fois communicative et morale. Le barde *âshiq* (litt. « amoureux ») transcende lui aussi une passion amoureuse initiale en amour du prochain. Par ailleurs, son répertoire compte beaucoup de poèmes moraux (*akblâqi*)¹³. Un autre nom donné au barde d'Asie centrale est celui de *bakhsbi*, qu'une

¹¹ Ces caractères bas peuvent surprendre si l'on se réfère à d'autres cultures musicales, mais dans le monde musulman, il s'agit de défauts souvent relevés chez les musiciens (notamment les chanteurs) par les moralistes et les religieux, et même appuyés par des hadiths (d'une authenticité discutée). Il y a deux clefs qui permettent de comprendre ces condamnations : l'une, d'ordre moral, est en rapport avec l'extraordinaire fascination qu'exerce le chant sur le public, ce qui peut conduire à l'ivresse du pouvoir ; l'autre est plus subtilement esthétique, car il ne fait pas de doute que l'affectation, l'ostentation, le désir de séduire (« l'hypocrisie ») et la vanité interfèrent dans l'interprétation et l'altèrent.

¹² Selon 'Asgari, dans le passé, la phase d'observation durait très longtemps et le maître se renseignait discrètement sur le comportement et le caractère de l'élève afin de s'assurer de sa solidité morale ('Asgari 1992, 9). Signalons aussi au passage que l'élève en question ne put assumer les espoirs dont il fut l'objet.

¹³ En dehors des chants épiques, les Turkmènes pratiquent presque uniquement le genre « didactique » ou « moral », au contraire de leurs voisins du Khorasân qui ne chantent que l'amour.

étymologie imaginaire traduit comme « don », « donneur » (bakchich), en référence à la générosité et à l'esprit chevaleresque, une notion qui recoupe celle de « champion » citée plus loin.

L'ÉTHIQUE AU SERVICE DE LA TRADITION ET DE LA TRANSMISSION

Explorer ce champ conduit à identifier des dispositions affectives et des dispositifs cognitifs, avec toutes les nuances qui les distinguent : le chanteur épique, le joueur de luth, le maître classique, *a fortiori* d'une culture à l'autre, ne sont pas les mêmes personnages, les mêmes *characters* dirait-on en anglais.

À un niveau plus général, il faudrait s'interroger sur la pertinence du discours traditionnel : s'agit-il pour l'artiste d'avoir vraiment expérimenté personnellement tous les affects en jeu, ou simplement d'avoir saisi des formes musicales, d'avoir assimilé un style avec toutes ses finesses ? Le débat ouvert par Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien* (1777/1830) n'est pas clos. D'autant qu'en fin de compte, à force de reproduire les signes des passions et des affects, le musicien ne finit-il pas par les vivre, par s'identifier à leur représentation ? C'est ce que suggère cet aphorisme courant en Iran, qui fait écho au discours confucéen : « Ce n'est pas l'homme qui fait la musique, c'est la musique qui fait l'homme ».

Ce qui se transmet – surtout oralement – au fil des siècles doit bien présenter, par rapport aux productions ordinaires, quelque valeur supérieure. Au minimum, ces objets seront investis de la plus-value de l'ancienneté et de la rareté. Du côté du sujet, la fidélité aux formes de la tradition et le zèle à les conserver et les transmettre impliquent l'adhésion à ses valeurs, et donc un minimum d'*effacement personnel*. On touche ici, une fois encore, le champ de l'éthique. La fidélité à l'éthos de la tradition passe par la conformité à des normes et des valeurs culturelles, par une éthique personnelle qui culmine dans de véritables exigences morales. C'est pourquoi, selon Confucius, les mélodies anciennes ne peuvent avoir été créées que par les saints et transmises par les sages. Un traité boukharien du XVI^e siècle fait écho à cette affirmation en citant ce logion : « Certains sages ont dit que dans toute note parmi les notes de la musique il y a un secret parmi les secrets que seuls connaissent les saints exceptionnels » (Bukhâra'i 2003, 44). De nos jours, un maître persan rappelle, dans un ouvrage en français, que le musicien authentique « ne vise pas à être entendu, regar-

dé, admiré, rétribué ; [...] il ignore l'ambition, l'avidité, l'ostentation, l'opinion du monde, la rivalité, le mensonge. Le véritable *bâl* [inspiration, état de grâce] est à ce prix » (Caron et Savvate 1966, 233).

STYLE, ÉTHIQUE PERSONNELLE ET CARACTÈRE DES MUSICIENS TRADITIONNELS

Ces propos sont-ils toujours pertinents à l'heure actuelle ? Cela dépend des cultures. D'après mes observations, le souci moral et éthique est encore très fort en Asie centrale, tandis que l'objet musical n'a pas subi de profondes transformations au cours du dernier siècle, et ce malgré l'idéologie soviétique. Une des raisons tient probablement au fait qu'en Ouzbékistan, au Tadjikistan et au Turkestan chinois, la musique et le chant sont au centre des grands rites sociaux que sont les fêtes (*toy*) de noce, circoncision, jubilee et autres. Les artistes sont très peu médiatisés (peu de télévision, peu de vidéocassettes ou disques compact) mais sont en contact direct et étroit avec le public dans la sphère privée, de sorte que leur comportement et leur éthique personnelle sont l'objet d'une constante observation. Il est essentiel pour eux de se montrer simples, presque modestes, généreux et apparemment désintéressés, comme le préconisait le maître cité plus haut, qualités auxquelles doivent s'ajouter l'éloquence, l'humour, le respect des Anciens, etc. En ce qui concerne les bardes, le contenu moral de beaucoup de chants (notamment chez les Turkmènes) aurait du mal à passer si eux-mêmes n'incarnaient pas dans une certaine mesure les valeurs qu'ils exaltent. On n'imagine pas un barde timide, menteur ou âpre au gain. S'il chante les épiques, il doit lui-même refléter les caractères du héros (dont l'un des plus fameux, Koroghly était lui-même barde). Les bardes baloutches sont appelés par analogie : champions (*pablavân*), car un de leurs charismes est la capacité de chanter une épopée toute la nuit durant, un autre étant la séduction qu'ils exercent sur les femmes. Enfin, tels des lutteurs, ils défendent leur clan ou leur tribu dans des affrontements symboliques qui les opposent à leurs concurrents.

Les anecdotes à ce sujet ne manquent pas, tout comme celles concernant les maîtres classiques¹⁴. À leur propos, je n'en citerai qu'une, pour illustrer l'éthique des maîtres persans qui, contrairement à leurs confrères d'Asie centrale, fuyaient le grand public et ne supportaient pas les contraintes susceptibles de peser sur leur art et d'entraver leur liberté :

¹⁴ On en trouvera plusieurs dans mon article « Valeurs et projet moral dans les traditions musicales orientales » (2008, 79-97).

Sheykh Mahmud Khazâne se vit invité à chanter à la cour. Il s'y rendit, mais ne voulut pas chanter. « Un autre chanteur également présent, interpréta ce refus comme un manque de courage et de talent, et chanta lui-même. Lorsqu'il se tut, piqué au vif par ce manque de courtoisie, Khazâne fit alors une éblouissante démonstration de ses dons. Le roi qui, dissimulé dans une pièce contiguë, avait écouté en secret, fut émerveillé et fit apporter une assiette pleine de pièces d'or. » Le musicien n'en prit qu'une pour l'honneur. Plus tard « le roi lui ordonna de chanter la prière dans une mosquée durant le mois de Ramadan. Khazâne, mécontent de cet ordre, se fit extraire toutes les dents pour avoir le prétexte de ne plus chanter en public » (Caron et Safvate 1966, 216).

L'ÉTHIQUE COMME RELATION À L'AUTRE : LA TRANSMISSION DE MAÎTRE ET ÉLÈVE

Depuis l'indépendance des républiques ex-soviétiques d'Asie centrale, on constate l'émergence de certaines valeurs qui avaient été négligées durant la période qu'on peut appeler celle de la colonisation culturelle. La dimension spirituelle de la musique est retrouvée, ou repensée, en s'appuyant sur les vestiges du soufisme ou du zoroastrisme dans la culture d'Asie centrale. Plusieurs thèses sur ce sujet ont été soutenues au Tadjikistan et en Ouzbékistan, juste après l'indépendance. La musique savante se trouve ainsi valorisée comme discipline initiatique, ce qui implique la restauration de l'ancien processus de transmission de maître à disciple. On veut oublier que les conservatoires et les écoles de musique soviétiques n'étaient pas que des ateliers de production culturelle, mais aussi des lieux où se nouaient des relations personnelles entre les Anciens et leurs élèves. Quoi qu'il en soit, la formule persane « maître-disciple » (*ostâd shâgerd*) est devenue dans toute l'Asie centrale le slogan de la préservation et de la transmission du patrimoine musical. On consacre des colloques à ce thème, et même au Kirghizstan, le centre privé le plus actif dans le domaine musical (soutenu par une ONG) a été baptisé de la même formule : *ustat-shagirt*.

Tous ces changements de perspective vont dans le sens d'un renforcement de la dimension éthique des musiques traditionnelles, qui s'accompagne souvent d'un retour du religieux impliquant des changements dans les conduites personnelles des artistes, comme le renoncement à l'alcool ou l'observance du ramadan. La relation maître-disciple repose sur une qualité de relation humaine et une éthique du droit et du devoir, de la générosité d'une

part et de la reconnaissance et du dévouement de l'autre, de la sincérité, de la fidélité et du respect, de l'humilité et de la réceptivité. Ce qui se transmet n'est pas seulement un savoir mais une vision du monde, une attitude, un esprit, un *ethos*. Dans son sens originel, *ethos* recouvre à la fois la disposition, l'état, la conduite, la forme de vie, tandis que *ethos* renvoie au caractère et au tempérament, ou même à l'humeur du sujet. Le terme 'éthique' a donc une double polarité rendue en Orient par le concept d'*akblâq*, qui se traduit selon le contexte par morale ou caractère¹⁵. *Akblâq* recouvre d'une part l'éthos comme cadre anthropologique englobant les mœurs, les comportements et les coutumes, et d'autre part l'éthique comme face interne et subjective de la morale, avec la culture de soi, la formation du caractère, les dispositions spirituelles.

INDIVIDUALISME ET DÉ-MORALISATION

Une comparaison avec la situation de la musique traditionnelle en Iran mettra en relief cette dimension éthique. Ici au contraire, la révolution islamique a provoqué une rupture avec l'héritage spirituel et soufi. La transmission de maître à élève a régressé au profit du modèle du conservatoire occidental perpétué par des centaines d'écoles privées prodiguant un enseignement de masse de niveau élémentaire, assuré le plus souvent par de simples répétiteurs. L'aspect technique de la musique étant mis en avant (comme un effet de la mondialisation), les jeunes se contentent d'enregistrements ou de partitions pour travailler la virtuosité, et laissent de côté la formation proprement musicale où se façonne le style, ce qui nécessite un contact personnel avec un transmetteur. De leur côté, les maîtres qualifiés sont souvent réticents à montrer la voie à des élèves qui ont toutes les chances de dévier par la suite vers la facilité. Dans les années 1960 déjà, plusieurs musiciens très doués avaient détourné l'héritage qu'ils avaient reçu, d'un art raffiné et difficile vers un genre simplifié pour le grand public, comparable à ce que font nos Richard Clayderman et André Rieux. Nur Ali Borumand, un important transmetteur, avait ainsi formé le jeune chanteur Golpâyegâni durant deux ans¹⁶. Dès qu'il eût acquis une bonne base, celui-ci fut happé par la scène et le cabaret, au point que son maître le renia. Il devint très vite riche et célèbre mais fut perdu pour le chant classique. Ce manque de loyauté vis-à-vis de l'héritage des Anciens se décèle à bien des niveaux et affaiblit la musique traditionnelle persane depuis plusieurs décennies,

¹⁵ Par exemple « bon caractère » ou « sympathique » se dit « bon *akblâq* » ; « mauvais *akblâq* » caractérise une personne de « petite vertu » en tadjik, tandis que le concept de « *akblâq* national » renvoie à la nouvelle ligne idéologique ouzbèke.

¹⁶ Un bel enregistrement de ces deux artistes a été publié par Daniélou (*UNESCO Musical Anthology of the Orient: Iran I*, 1965).

provoquant son retrait dans les cercles privés d'amateurs de haut niveau, indifférents à la reconnaissance publique, et financièrement indépendants.

La commercialisation de la musique n'est pas un fait nouveau, mais l'éthique traditionnelle réprouve ce genre d'attitude. Dans le cas de l'Iran, il semble que la crise que traverse la musique des lettrés soit en rapport avec le recul d'une certaine éthique. À la recherche du maître traditionnel idéal, à la fois transmetteur fidèle, détenteur d'un style personnel et occupant la scène publique, l'aspirant rencontrera des personnes très compétentes, mais risquera fort de buter sur un point considéré comme essentiel dans l'esprit de la tradition et dans la culture moyen-orientale en général: l'*akblâq*, c'est-à-dire l'éthique personnelle, le comportement et le caractère. Dans le milieu musical professionnel, cette dimension est en net déficit par rapport au passé. Certains traits de la personnalité nuisent à l'image de l'artiste (par exemple l'arrivisme, l'appât du gain, la suffisance, le fossé entre les salaires de vedettes et de leurs accompagnateurs), tandis que d'autres sont préjudiciables à la fluidité de la transmission, tels que la jalousie, un caractère revêche, l'égoïsme, l'ingratitude, le dogmatisme ou au contraire, comme on l'a évoqué, la tendance à la facilité. Le cahier des charges est lourd à tenir, surtout au regard de ce que l'histoire a choisi de retenir des maîtres anciens. Il en résulte une crise dans laquelle les personnages les plus admirés sont pris à partie par leurs élèves ou se sabordent eux-mêmes.

Sans décrire davantage cette situation, on peut l'interpréter comme une phase de l'histoire de l'art. Après l'étape « morale », après l'étape « esthétique » qui a duré peut-être un millénaire et dans laquelle le « bon » fait place au « beau » et aux « beaux sentiments », la musique des lettrés entrerait dans une phase « a-morale » où la beauté et l'émotion deviennent secondaires par rapport à l'intention d'expérimenter, de surprendre, d'étonner et d'impressionner.

L'émergence de l'idée de « style personnel » sous l'influence de la peinture occidentale est le thème central du somptueux roman d'Orhan Pamuk, *Mon nom est Rouge* (2001). Ce qu'il dit pour la miniature aux XVI^e-XVII^e siècles à Istanbul reste pertinent à notre époque pour la musique.

« Ce défaut caché, le style, n'apparaît pas chez un artiste de son propre chef, mais du fait de motivations profondes, enfouies dans sa mémoire [...]. Ces petits écarts, ces erreurs, ces faiblesses, qui, à une époque,

celle de nos maîtres anciens, valaient à leurs auteurs l'opprobre et le mépris et se trouvaient proscrits, refoulés de leur art, vont dorénavant, sous l'influence massive et universelle des peintres d'Europe, gagner peu à peu des lettres de noblesse, comme la marque de style, d'originalité. Dorénavant, tous les crétins soucieux d'étaler avec complaisance leurs ineptes insuffisances s'attachent à rendre le monde bariolé et fou, un monde brouillé, nettement moins parfait » (Pamuk 2001, 674).

Cette attitude se justifie par le fait que l'authenticité (synonyme de tradition, rappelons-le) est aussi garantie par l'*engagement personnel* de l'artiste. Il s'agit alors de dépasser l'académisme, de créer des formes et des styles, mais en respectant l'esprit de la tradition. Or, il arrive que tout en récupérant les matériaux anciens, les modernistes les dépouillent de leur éthos et vont jusqu'à récuser explicitement ou implicitement les affects anciens caractérisant le ravissement esthétique (*bâl* ou *dard*). Les causes profondes de ce retournement sont probablement en rapport avec la révolution iranienne, la rupture culturelle et en fin de compte la « dé-moralisation » qu'elle a entraînée, précipitant la jeunesse vers des formes ré-imaginées de modernité, plus ou moins en phase avec la mondialisation. À ce stade, la formule « musique des lettrés » se révèle inadéquate, puisque nombre d'interprètes, conditionnés par les médias, ne sont plus guère porteurs d'une culture littéraire.

Ce processus est particulièrement avancé dans l'Iran actuel, mais avec l'emprise croissante de la Technique, il pourrait se généraliser à la plupart des musiques orientales. La réflexion doit donc se poursuivre sur le terrain de la mondialisation, non pas tant dans l'optique du droit et de l'éthique professionnelle, que dans celle de l'éthique musicale. ◀

RÉFÉRENCES

'ALÎ AL-KÂTIB, Al-Hasan ibn Ahmad ibn (1972). *La perfection des connaissances musicales (Kitâb Kamâl Adab al-Ghinâ')*, Paris, P. Geuthner. Traduction et commentaire d'un traité de musique arabe du XI^e siècle par Amnon Shiloah.

AMIR MOEZZI, Mohammad Ali (1997). « Le parcours du maître Hâtam 'Asgari », Mohammad Ali AMIR MOEZZI (éd.), *Le voyage initiatique dans l'islam: mi'raj et ascension céleste*, E. P. H. E., Paris, p. 335-373.

'ASGARI, Hâtam (1992). *Radîfe Jâme'-ye âvâzi-e musiqi-e sonnati-e irân, be ravâyet-e Hâtam 'Asgari-e Farabâni*, Téhéran, Sorush.

BENJAMIN, Walter (2008). *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique*, Paris, Folio.

BINESH, Taghi (éd.) (1992). *Se resâle-ye fârsi dar musiqi. Musiqi-e Dânesbnâme-ye 'alâ'i, Musiqi-e rasâ'el-e ikhwân al-safâ, Kanz al-tuhaf*, Tehran, Iran University Press.

BUKHÂRA'I, Kaukabi (2003). « *Resâle dar bâre-ye davâzdab maqâm* », Mansure SÂBETZÂDE, *Se resâle-ye musiqi-e qadim-e Iran. Resâle-ye Najmoddin Kaukabi Bukhârâ'i*, Téhéran, Anjomân-e âsâr va mafâkher-e farhangi.

CARON, Nelly et Dariouche SAFVATE (1966). *Iran. Les Traditions Musicales*, Paris, Buchet-Chastel. Réédition 1997.

CHARDIN [1670]. *Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de L'Orient, enrichis de figures en taille douce qui représentent les antiquités et les choses remarquables du païs*. Nouvelle édition augmentée du Couronnement de Soliman III, et d'un grand nombre de passages tirés du manuscrit de l'auteur, qui ne se trouvent point dans les éditions précédentes [voir Mathieu 1811].

DANIÉLOU, A. (1965). *UNESCO Musical Anthology of the Orient: Iran I*, Nur Ali Borumand et Golpâyegâni, maître et chanteur, Bärenreiter, BM 30 L, 1 disque LP.

DURING, Jean. « Les usages thérapeutiques de la musique en Orient musulman. Approche critique des sources anciennes ». À paraître dans les *Actes de la Conférence internationale d'Histoire de la médecine indo-persane*.

_____ (2008). « Valeurs et projet moral dans les traditions musicales orientales », Jean DURING (éd.), *La Musique à l'esprit. Enjeux Éthiques du phénomène musical*, Paris, L'Harmattan, p. 79-97.

_____ (1997). « La voix des esprits et la face cachée de la musique. Le parcours du maître Hâtam 'Asgari », M. A. Amir MOEZZI (éd.), *Le voyage initiatique dans l'islam, mi'raj ascension céleste*, E. P. H. E., Paris, p. 335-373.

FÂRÂBÎ (1930). *Kitâb al-Musiqi al-kabir/ Le grand livre de la musique. La Musique Arabe*, Paris, Geuthner, vol. I. Traduction de Rodolphe d'Erlanger.

KA'US, B., ISKANDAR. B., QABUS, B., WASHMGIR (1965). *Qâbus Nâme*, Téhéran, Ebne Sina.

LACÉPÈDE, Bernard Germain de (1970). *La poétique de la musique*, Genève, Slatkine. Réimpression de l'édition de Paris 1785.

MATHIEU, Louis (éd.) (1811). *Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de L'Orient, enrichis de figures en taille douce qui représentent les antiquités et les choses remarquables du païs*, Paris, Le Normant, Imprimeur-Libraire, 10 vols.

PAMUK, Orhan (2001). *Mon nom est rouge*, Paris, Gallimard. Traduction de Gilles Authier.

SAFIODDIN, 'Abd al-Mo'men ibn (1967 [1346]). *Behjat al-rûb*, Téhéran, H.L. Rabino de Borgomale éditeur.

STOICHITA, Victor Alexandre (2008). *Fabricants d'émotion. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie*, Nanterre, Société d'ethnologie.

TABAR, Hasan (2006). *Les transformations de la musique iranienne au début du XX^e siècle (1898 - 1940)*, Paris, L'Harmattan.

TREBINJAC, Sabine (2008). *Le pouvoir en chantant, tome II. Une affaire d'État... impériale*, Nanterre, Société d'Ethnologie.

VIGREUX, Philippe (1997). « La darbuka. Histoire, organologie, ethnologie d'un instrument de percussion », thèse de doctorat, Paris X.