

II – L'EXPRESSION ARTISTIQUE, LITTÉRAIRE ET SCIENTIFIQUE DANS L'ISLAM

Il ne peut évidemment s'agir là que de quelques remarques très générales. Nous nous en tiendrons aux éléments communs à la littérature, à la langue arabe et aux arts plastiques de l'Islam ; nous laisserons de côté les éléments non arabes dans la littérature islamique ; il s'agit là d'un choix délibéré, mais dans la mesure où la langue arabe est la langue du Coran il peut être significatif ayant commencé par quelques remarques sur la théologie de l'Islam de ne pas dévier de cette trajectoire et de compléter par quelques remarques sur la langue arabe non plus comme langue liturgique de l'Islam mais comme langue d'expression littéraire.

Tout d'abord il faut constater que l'arabe se présente comme aussi différent des langues européennes que pourrait l'être par exemple le chinois ; certainement le sanscrit est plus proche du grec que l'arabe ne l'est des langues européennes. Si on essaie de caractériser les principales différences entre l'expression linguistique arabe et celle des langues européennes, on peut dire que la toute impression que l'on a en lisant un texte arabe c'est qu'il y manque les propositions subordonnées de temps, de cause, de conséquence : une phrase arabe apparaît comme un enchaînement de propositions principales. L'analyse logique telle qu'on la pratique à l'école secondaire aurait très peu de chances de faire des cueillettes fructueuses dans la langue arabe... La langue arabe est une langue où toutes les phrases sont des rencontres directes, absolues, sans conditions, avec un fait constaté. C'est ainsi qu'un texte classique écrit en bon arabe ne dira pas : « j'ai terminé mon exposé ce matin et, parce que nous avons faim, nous sommes allés déjeuner, et comme nous sommes restés longtemps, nous avons dû courir pour revenir au Centre européen », mais « j'ai terminé mon exposé, et puis nous avons faim, et alors nous sommes allés déjeuner, et ensuite... » ; Il n'y a pas de « parce que », de « pourquoi », de « donc » ni de « car », les impressions sont toutes à l'état direct, brut, absolu, c'est comme un collage de propositions principales reliées les unes aux autres par « et », « et aussi », « et puis ». La langue arabe donc ne maçonne pas, n'architecture pas la phrase en l'arc-boutant sur des jugements de circonstance, de temps, de lieu, de cause. Elle se présente pour ainsi dire comme un panier à claire-voie ; il n'y a pas ce phénomène très caractéristique des langues occidentales, où en même temps que la perception d'une réalité par un sujet nous avons le jugement que ce sujet porte sur sa perception. La langue arabe ne dégage pas les causalités ; car les causalités sont toutes réunies au delà : elles sont en Dieu, l'homme ne peut percevoir que la succession des événements, il ne peut en percevoir les causalités et les conséquences ; tout ce que la langue arabe peut faire, c'est constater la succession, de la manière la plus brutale : par des propositions principales... Il y a là une différence d'approche de la réalité : la phrase arabe est beaucoup moins conceptualisée que la phrase européenne, elle est beaucoup plus impressionniste, elle laisse beaucoup de vide à l'intérieur de la composition de la pensée.

C'est pourquoi la langue arabe est avant tout une langue de poésie lyrique ; ce sont des évocations brèves, puissantes et courtes ; ce n'est pas la phrase qui maçonne une épopée ou qui arrange un drame ; c'est avant tout une langue de lyrisme, mystique ou amoureux.

En second lieu, il faut signaler l'extrême pauvreté en formes verbales qui indiquent le temps. Il n'y a pas de futur, de futur antérieur ou de passé composé. Il n'y a que deux formes temporelles : l'accompli et l'inaccompli, une action a eu lieu ou n'a pas eu lieu. Cette rareté des formes temporelles rejoint la rareté des constructions de temps et de conséquence. Les faits sont abordés tout à trac, ils sont collés directement à l'expérience immédiate ou à l'intuition intellectuelle.

Cette absence de formes verbales temporelles comme cette absence presque totale de subordonnées de cause ou de conséquence correspondent justement à ce hiatus dans la

civilisation ; hiatus qui aurait pu être occupé par le monde de la politique, des institutions. Il y a l'accompli qui est le passé, et l'inaccompli qui est le présent, l'un se trouvant situé in divinis dans l'absolu, l'autre étant l'expérience immédiate. Il est caractéristique que la langue arabe, en utilisant le passé, lui donne une valeur beaucoup plus forte et plus absolue que le passé dans les langues occidentales. Quand on dit : « Dieu a dit », ou « c'est ainsi qu'a agi Dieu », ce passé est un passé absolu : il a dit ou agi ainsi dans le passé, de toute éternité et le dira à tout jamais ; c'est un passé plus fort, plus absolu qu'un présent, c'est un décret qui est valable une fois pour toutes.

Cette absence de nuances de cause et de circonstance, cette absence de nuances dans les temps, le fait que les formes verbales arrivent brutalement soit au présent soit au passé, en épargnant subjonctifs et conditionnels, donnent une espèce d'acuité en coup de poing à la phrase arabe ; cela en fait une langue de conte, une langue d'épopée ou une langue lyrique, ou encore une langue rhétorique, mais cela n'en fait pas une langue du récit, du roman.

En troisième lieu, l'unité de la phrase en langue arabe n'est pas au niveau de la syntaxe, des parties du discours, mais au niveau de la sonorité. La langue est très rythmée, très sonore, de telle sorte que la cohérence du discours n'est pas introduite par la charpente de la phrase qui poserait des temps et des circonstances, des avant et des après, mais par le mot, à l'état brut, percutant. Nous sommes très loin de cette méthode grecque qui décompose les parties du discours, ici le mot est comme un coup de poing, il se goûte comme un fruit ou se reçoit comme une révélation. D'où le fait que l'arabe est avant tout une langue d'expression verbale ; elle trouve sa raison d'être dans le discours beaucoup plus que dans l'écriture. Comme l'hébreu, la langue arabe est construite sur des racines ; les langues arabes ont des mots composés sur une série de trois ou quatre consonnes ; pour le mot « lettre » par exemple, on laisserait tomber les voyelles, on aurait un signe le « l », un signe pour le « t » accompagné d'un petit signe qui montrerait que la lettre « t » est redoublée, enfin un troisième signe pour le « r ». Donc le mot « lettre » serait construit sur un idéogramme qui serait composé de trois lettres, qui seraient l'idée de « lettre » concentrée. À partir de ces trois lettres, on peut, soit en intercalant des lettres intermédiaires, soit en redoublant certaines lettres, soit en ajoutant des terminaisons, mais toujours en gardant comme pivot du mot cette structure de trois lettres, ajouter des quantités de nuances et de sens dérivés. Au fond, on a en arabe, à l'état pur, ce que chez Lewis Carroll et Joyce on appelle des mots « porte manteaux » ; on a un germe composé d'un mot autour duquel on place en tiroir, comme d'un télescope ou d'une table gigogne, des sens dérivés ; chaque mot est ainsi lourd de contenu : il y a une densité d'expression, à la fois sonore et radicale, qui fait que derrière chaque mot on sent l'étymologie ; ainsi autour de « faire, agir », on peut avoir « agir avec intensité, violence », « agir intensément mais graduellement », « faire faire », « demander que l'on vous fasse quelque chose », etc...

On a déjà là une introduction à une stylistique de l'arabe : rien que des propositions principales, deux temps (l'accompli et l'inaccompli) et une logique non pas au niveau du mental, de la syntaxe, mais au niveau du vécu, dans la bouche, au niveau de ce germe qui compose le mot, au niveau du rythme ; comme ces racines se retrouvent égales à elles mêmes dans la phrase créent une sorte de récurrence ce qui fait de l'arbre une langue poétique, parlée, prophétique, et aujourd'hui radiophonique. C'est en même temps les limites de l'arabe : la syntaxe n'étant pas facilitée, l'efficacité étant au niveau et au sein du mot, au niveau de la racine qui est contenue comme un filon aurifère sous le mot, c'est une langue qui est faite à la fois pour les associations d'idées archaïsantes et pour susciter des émotions. Le développement n'est pas dialectique, mais un développement par rhétorique ou par métaphore : l'arabe procède par images et par comparaisons.

Ici, il est nécessaire de mettre en garde contre les traductions des métaphores en arabe n'ont absolument pas le sens imagé qu'elles semblent avoir quand on traduit. Des

formules comme « le sourcil de la bien-aimée comparé à un arc » ou « la blancheur d'un visage comparé à l'éclat de la lune voient leur sens durci en traduction française. En arabe, la métaphore n'a pas pour fonction de raviver l'image, elle a une fonction de sourdine, et évite de nommer les choses de manière trop crue et trop précise ; c'est une lutte contre la tentation de naturalisme. Il y a une série de clichés rhétoriques qu'on retrouverait également dans la poésie de Llorca certaines associations d'idées automatiques, toutes faites, qui correspondent dans la civilisation arabe (ou andalouse) à la métaphore, qui correspondent à certains ornements de guitare connus d'avance, qui sont là uniquement pour ponctuer le récit, pour le faire respirer, pas du tout pour créer une image-choc ; les images échevelées que l'on peut trouver dans la poésie orientale sont en réalité des figures de rhétorique qui fonctionnent comme des sourdines ; car dans la littérature arabe, ce qui est important c'est d'éviter le soupçon de réalisme : il n'y a que Dieu qui crée et qui donne vie et la littérature ne peut qu'évoquer. De même que l'art abstrait n'est pas un art figuratif, mais un art de représentation de la nature intérieure des êtres, de même, il faut éviter dans la littérature le réalisme, c'est-à-dire essayer de faire vivre artificiellement des êtres, il faut que la parole reste toujours parole et que jamais l'auditeur n'oublie qu'elle est parole ; c'est la même différence que celle qui existe entre le théâtre d'Artaud, qui utilise la pantomime, la musique à la manière balinaise et qui raconte une histoire comique, et le théâtre psychologique à la Molière qui, lui, est la narration de l'action ; il s'agit de la description non pas de l'action apparente, mais de l'essence de l'action intériorisée, qui demande à être présentée sur cette scène de théâtre asiatique. De même dans la littérature arabe, il s'agit de toujours bien montrer que le conteur ne joue pas un rôle de demiurge, n'essaie pas de dire : ceci est la vérité ; il y a une distanciation qui fait que l'on n'oublie jamais qu'on est en littérature ; c'est donc une littérature très littéraire, où la rhétorique et la métaphore, la langue, jouent de très loin un rôle beaucoup plus important que la psychologie, les personnages, le récit.

Il est d'ailleurs caractéristique que dans les Mille et Une Nuits, les seules histoires qui soient populaires en Occident soient celles où on voit le personnage historique Haroun Al Raschid, un personnage qui ne représente pas un type général comme le vizir, l'alchimiste ou le débardeur, mais le seul personnage qui soit un individu : Ali Baba, le seul personnage qui soit un voyageur et non pas une fonction : Sinbad le marin bref tous des personnages théâtraux... En réalité le livre des Mille et Une Nuits est un jeu verbal, peuplé de personnages qui n'ont pas de consistance en tant que personnages théâtraux, mais qui n'ont de rôle à jouer qu'en tant qu'ils sont barbier, calife, astrologue, etc...

Il est bien évident que la traduction de ce langage, qui est avant tout elliptique, allusif, qui se reconnaît lui-même comme littérature et qui ne veut pas être autre chose que littérature, peut le faire paraître insupportablement littéraire, tout le jeu d'assonances, toute la vigueur percutante du mot à l'état brut, la faiblesse de la part faite aux personnages typiques, à la logique des événements apparaît. Les métaphores, qui jouent le rôle d'une ponctuation du discours, lorsqu'elles sont développées apparaissent comme des images par trop léchées, par trop baroques. La langue arabe, qui est essentiellement une langue raccourcie, elliptique, gnomique, doit être, lorsqu'elle est traduite, sortie comme un télescope, dévidée ; on a alors l'impression d'une langue abondante, verbeuse, riche en images, alors que le vrai style arabe est avant tout un style littéraire, fondé entièrement sur la puissance du mot et sur la sonorité du rythme.

Pourquoi Chateaubriand traduit en anglais est-il insupportable et pourquoi Proust traduit également en anglais est-il admirable ? Si pour l'un et l'autre on compte le nombre, le rythme, le déroulement de la langue, on voit que cela remplit la bouche et la page de la même manière. Mais Chateaubriand appartient à une civilisation qui fait de l'analyse logique ; à l'intérieur de sa phrase nombreuse et de sa période, il introduit des avenues comme dans les parcs de Versailles, comme dans les façades de Gabriel ; il y a un balan-

cement : trois périodes sont suivies de quatre périodes, à leur tour suivies de trois périodes, qui en anglais donnent une impression de monotonie et d'épaisseur insupportable. Proust lui, même sur une phrase construite selon le même module, part en spirale ; il n'y a pas de fausse fenêtre, de symétrie à l'intérieur de la phrase et le rythme sinueux de la langue anglaise s'y adapte parfaitement... De même l'arabe, langue elliptique et concise, devient une langue à la guimauve lorsqu'on la traduit en français, parce qu'on est obligé d'étaler les images.

On est stupéfait quand on lit les Conversations d'Eckermann avec Goethe du cas que Goethe fait de Béranger : le plus grand poète qui ait jamais existé... On a peine à comprendre, jusqu'au jour où on lit Béranger traduit en allemand ; on trouve alors une espèce de simplicité rustique et transparente, cela donne presque du Hölderlin mis en musique par Schubert. De même, Pouchkine est à peine traduisible en français : cela paraît d'un pédantisme peu supportable, alors que quand on le lit en russe, on a l'impression de lire du La Fontaine. Si on veut se faire une opinion sur la littérature arabe, il vaut mieux ne pas lire les traductions...

À propos de la littérature littéraire telle qu'elle est exprimée par la littérature arabe, un fait est très curieux à relever. Toutes les poésies arabes considérées comme classiques, c'est-à-dire ante islamiques, les poésies primitives considérées comme étant le modèle de toute poésie à venir, commencent toutes à l'envers : l'action est terminée avant de commencer, et c'est à partir des traces de cette action que le poète compose son poème. Le roman balzacien est comme une campagne napoléonienne : c'est une conquête de l'avenir. Au contraire, la littérature arabe est une replongée dans la mémoire, elle est onirique : c'est un songe éveillé, un retour vers le passé car Dieu ne doit pas nous soupçonner de donner vie à des formes imaginaires qui feraient concurrence à la création ; toute l'action est terminée et on parle de ce qui s'est passé dans les temps anciens. De même, et pour les mêmes raisons, dans le théâtre japonais ; au début quand les personnages arrivent sur la scène ils sont tous morts, ce sont des spectres qui dévident leur vie à l'envers ; au lieu de suivre une action en progressant vers la catastrophe, on commence par la catastrophe et on va vérifier de quelle manière elle a pu se produire. D'ailleurs même dans le théâtre grec on en a des exemples : Prométhée est déjà enchaîné, Oedipe a également les yeux crevés... Le flash-back est la méthode habituelle des récits traditionnels : ce qui est intéressant, ce n'est pas de savoir l'efficacité qu'un homme pourra avoir sur les événements, c'est de voir comment il en est arrivé là.

Une histoire me paraît résumer entièrement l'art poétique arabe. Haroun Al Raschid avait organisé un concours de dîners entre les deux courtisans les plus raffinés de l'Empire, arbitres des élégances de Bagdad. Chacun à tour de rôle devait organiser des fêtes. Le premier organisa une fête parfaite : le choix des invités, la manière dont on les avait répartis dans la salle, la musique, les danseuses, la conversation, les parfums, la cuisine, on ne pouvait faire mieux. Le second se contente de reproduire dans tous ses détails la fête passée... On pense que le plagiaire va être puni, on va lui couper la tête ou il sera exilé. Or le Calife déclare : « c'est le deuxième ». Et alors qu'on se récrie en disant: le premier a le mérite de l'originalité, il a inventé, mais le calife réplique : « c'est cela qui le disqualifie un peu ; le premier c'est la nature, le second c'est la culture, le premier n'a fait oeuvre que d'invention, le deuxième a fait preuve de civilisation, parce qu'il a réussi à reconstituer un instant qui aurait risqué de se perdre, il a réussi à le capturer, à lui donner une nouvelle vie, il a réussi à faire une fête et à rattraper la mémoire de la fête passée, c'est lui le véritable artiste...

Dans les arts plastiques ; l'art musulman est considéré comme étant historiquement et traditionnellement l'art non figuratif par excellence. On a dit souvent, et à tort, que c'était pour des interdits théologiques. En fait il n'y a rien dans le Coran qui interdise de

fabriquer des statues, et on trouve dans plusieurs civilisations, à différents moments de l'histoire qu'il s'agisse de Byzance, des Puritains de la Nouvelle-Angleterre ou de certain art tantrique ce refus de l'art figuratif et naturaliste. Là aussi l'art musulman n'a pas innové, mais il a peut-être poussé de manière plus exclusive que tous les autres ce parti pris de l'art non figuratif. Mais il y a un art figuratif très différent de l'art non figuratif, par exemple de la peinture à l'encre, du lavis sombre chinois ou de la peinture à l'encre japonaise. Dans la peinture d'Extrême-Orient, le geste est un acte vital et le coup de pinceau se porte presque comme un coup de poing. Quand je prenais au Japon des leçons de calligraphie, on m'apprenait à faire les mouvements dans l'air, sans papier, pour que j'aie la brutalité du geste : le tout devait couler d'un seul coup, il fallait que le caractère éclate sous le pinceau... C'est l'art qui correspond à celui de l'Action Painting américain, c'est ce qui correspond à ce que fait Hartung ou Mathieu, c'est une abstraction tachiste et chaude même si elle repose sur des principes métaphysiques qui n'existaient pas du tout chez Jackson Pollock... L'art calligraphique musulman est au contraire un abstrait froid, où non seulement il ne faut pas que le corps entier soit engagé dans l'action, mais où on se tient le poignet en tenant le calame bien perpendiculaire pour qu'il y ait une coupure aussi grande que possible entre le geste vital et la trace. Autant le geste chinois est le signe d'un corps accepté, à l'intérieur duquel l'homme se sent à l'aise et joyeux, autant il y a une coupure de tension pour que l'arabesque soit ce que Léonard de Vinci disait de la peinture une "cosa mentale". Baudelaire a dit : "le dessin arabesque est le plus « spirituel de tous ». Pour être sûre que ce soit chose mentale, le dessin arabesque repose sur un graphique, sur des structures dessinées à l'avance, sur toute une géométrie qui ensuite est gommée ou recouverte par le dessin. Un peintre chinois ou japonais à l'encre a la feuille nue, puis quelques minutes après : le tableau. Alors que dans la calligraphie musulmane, il y a une phase intermédiaire qui est la phase principale, où le peintre dessine tout un réseau de triangles et de pentagones ; c'est là la colonne vertébrale de sa peinture : ce sont des rapports mathématiques qu'il établit à l'avance, rapports voulus, intentionnels, qui reposent non sur la pulsation d'un acte vitale, mais sur la volonté délibérée de suivre certain rythme, abstrait et intellectuel. Il construit ses triangles et ses pentagones, et c'est autour de cela qu'il se met à écrire ces lettres. La fantaisie apparente se trouve masquée une rigueur géométrique et cristalline qui est derrière. Cela correspond à la définition de l' Islam : « il n'y a pas de Dieu », et c'est tout le foisonnement gracieux des lignes et des arabesques, « si ce n'est Dieu », et ce sont les rapports de 3 à 5 ou de 1 à 3 qui se trouvent derrière. Cela veut dire que la partie apparente de l'arabesque correspond à la première partie de la profession de foi, et que la partie géométrique qui est derrière (le visage du Dieu caché) correspond à la partie rigoureuse, absolue, de la profession de foi. Cela correspond également à la phrase d'Abraham : "tout passe, sauf le visage de Dieu". Il y a des rapports absolus qui sont derrière l'évanescence des formes. On a cette construction en deux plans de l'arabesque, où le rapport géométrique est toujours présent. En général, dans une oeuvre un peu élaborée, et par exemple en architecture sur les coupoles, on va plus loin : on construit la figure simple ; triangle ou pentagone qui va servir de germe à la construction de l'arabesque (de même que la racine de trois ou quatre lettres sert de germe autour duquel s'étoile toute la phrase arabe), dans l'espace et en dehors de la coupole. Donc le principe d'unité géométrique ne se trouve pas à l'intérieur de la figure, il se trouve en dehors : comme Dieu il est absent, caché. Le rapport géométrique ne se trouve pas derrière le dessin, mais en dehors, et c'est en le prolongeant qu'on arrive à le concevoir.

Donc à la différence de la peinture de la Renaissance, où l'unité du tableau est unité de composition, où des diagonales viennent compenser des droites, où l'unité est donnée par la bissectrice des rythmes donnés au tableau, des perspectives, des points de fuite, de draperies qui répondent à un bras levé dans l'autre sens, à la différence de cette unité de la peinture de chevalet classique, renaissance et post-renaissance, l'unité de l'arabesque elle est une unité intérieure à l'arabesque ou qui lui est transcendante, c'est un germe, un principe, ce qui fait que, selon le mot de Pascal, « le centre est partout et la circonférence nulle part ». C'est en ce sens également que l'art de l'arabesque est un

art typiquement islamique.

L'unité de composition de la peinture de chevalet italienne correspond également à la structure de la langue italienne ou de la langue française, qui sont construites avec des propositions de temps, de cause, de circonstance ; ce sont des symétries de même que dans les façades renaissantes classiques on fait de fausses portes et de fausses fenêtres. Au contraire l'unité de l'arabesque est faite à l'image de l'unité de la phrase arabe, elle est en germe dans la figure qui est cachée derrière l'apparente fantaisie de ligne arabesque. De même que la phrase arabe est à claire-voie et à ciel ouvert, la véritable mosquée musulmane est composée de quatre murs qui sont à ciel ouvert. De même que la phrase arabe n'est pas terminée par l'homme, qu'elle reste ouverte au possible, ainsi la mosquée musulmane n'a d'autre plafond que le ciel. De même dans le destin du musulman, on ne lie pas d'une manière déterministe les causes et les conséquences : tout est toujours possible. C'est là le véritable sens de "Inch Allah". La conception musulmane du temps n'est ni la conception linéaire grecque classique ni la conception cyclique asiatique, c'est celle du renouvellement de la création à chaque instant : il y a une pulsation d'éternité dans chaque moment que nous vivons, et donc il y a un arbitraire, un « caprice divin » qui fait qu'à tout moment tout au monde peut se produire. Inch Allah veut dire qu'il y a une imprédictibilité totale et absolue de Dieu à tout moment, et non pas que les jeux sont faits...

En ce qui concerne la musique, c'est le domaine où il est le plus difficile de communiquer et de parler. On croit à tort que le plus communicable des arts est la musique ; c'est en fait le plus difficile de tous à faire percevoir et à communiquer. Le fait est que toute musique ancienne considère toute musique qui la suit comme une cacophonie : Mozart apparaissait strident et cacophonique à ceux qui l'avaient précédé, Beethoven se moquait du monde en faisant exprès des accords épouvantables, puis on a dit la même chose de Wagner, on considère encore des gens comme Schönberg comme une cacophonie alors qu'on se trouve déjà dans une autre phase... Il est très difficile de parler de l'esthétique musicale parce que c'est l'expérience la plus intime. Il suffit d'entendre un air de musique orientale, qu'elle soit arabe ou persane, pour se rendre compte qu'aux oreilles d'un européen elle apparaît grêle et monotone... L'inverse est vrai d'ailleurs ; le premier critique musical chinois qui soit venu en Europe a entendu du Beethoven à l'époque beethovenienne et a fait un rapport qui mérite d'être médité: « j'ai entendu cette musique qui ressemble à un dragon blessé à mort, et qui n'en a jamais fini d'agoniser en donnant de grands coups de queue alors qu'on croit que c'est fini »...

La musique arabe a en commun avec l'une des plus grandes musiques du monde, la musique indienne, d'être une musique modale, une musique qui n'a pour ainsi dire pas d'harmonies, d'accords, mais qui est très riche en modes et en rites, et une musique qui fait une très grande place à l'improvisation. La différence avec la musique occidentale classique est dans la décision héroïque que arbitrairement la hauteur des notes et leur rapport les unes aux autres seront déterminées de manière fixe, et que dorénavant on peut transposer la musique en différentes tonalités ce qui permet de constituer les accords. La musique orientale elle ne connaît que la ligne mélodique sinueuse.

Le résultat est comparable dans la musique occidentale de Bach et de ceux qui l'ont suivi à la révolution cartésienne en philosophie. De la même manière, Descartes, dans le continu qualitatif de la pensée métaphysique qui est encore la pensée traditionnelle, a introduit des dénombrements quantitatifs, a dégagé des parties de la pensée qu'il a prises successivement. De même dans le continuum sonore qui fut la musique grecque et la musique médiévale et qui est encore celui de la musique orientale, la musique de Bach et celle qui l'a suivie a par un acte arbitraire d'appauvrissement quantitatif a permis l'augmentation du volume sonore, a permis de construire sur les harmonies et c'est ce qui a permis cette expansion de la musique occidentale pour faire de la musique une architecture et une conquête d'un espace sonore. Toute l'aventure de la musique Occidentale est une spatialisation, le passage du temps à l'espace, de telle sorte qu'un

texte musical se lit comme une architecture.

Au contraire, tout le mouvement de la civilisation islamique est l'inverse: c'est l'intégration de l'espace en temps. Et il est tout à fait caractéristique que dans le vocabulaire arabe traditionnel il y ait des mots comme "il s'est trouvé vers le matin". La musique orientale est une involution ; c'est une musique qui a la forme d'un ruban, comme une arabesque : le déroulement de la mélodie correspond à ce développement sinueux de la ligne de l'arabesque. Et de même que derrière l'arabesque calligraphique, il y a des apports mathématiques simples et constants, ainsi derrière le chant de la flûte ou derrière les inflexions de la voix il y a des rapports absolus qui sont donnés par le tambourinement ; et il y a un rythme qui est à la fois très souple mais très constant, qui joue le rôle du triangle ou du pentagone dans les arts plastiques.

De même que l'arabesque ignore à peu près la ronde-bosse, ainsi la musique ignore presque les écarts de sons : l'ambitus de la musique orientale est très serré, il n'y a pas de sautes du grave à l'aigu très fréquentes. Ceci est également dû à une esthétique délibérée. Il faut tout juste assez de vibration sonore, tout juste assez de mobilité plastique pour faire vibrer l'immobilité ou le silence, tout juste ce qu'il faut, comme une pierre jetée dans l'eau, Pour que les cercles, se créent et qu'immédiatement l'âme intègre l'expérience ; qu'elle ne soit pas sortie d'elle-même par la richesse pulpeuse de la matière sonore, mais qu'elle soit renvoyée au contraire à sa propre méditation par la pauvreté, de ce fil musical qui tremblote autour de tambourins.