

## Réflexions sur la danse artistique musulmane au moyen âge

Amnon Shiloah

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Shiloah Amnon. Réflexions sur la danse artistique musulmane au moyen âge. In: Cahiers de civilisation médiévale, 5e année (n°20), Octobre-décembre 1962. pp. 463-474;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1962.1248>

[https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1962\\_num\\_5\\_20\\_1248](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1962_num_5_20_1248)

---

Fichier pdf généré le 24/03/2019

## Réflexions sur la danse artistique musulmane au moyen âge\*

Nous savons qu'aussitôt après l'achèvement des grandes conquêtes de l'Islam se produisit un fait extraordinaire : avec une rapidité foudroyante, une nouvelle civilisation naquit, la civilisation musulmane. La création, à cette époque, ressembla dans tous les domaines à un flux de torrent. Les musiciens de talent occupèrent une place de choix dans le cadre somptueux des cours et des palais ; les théoriciens de la musique, de leur côté, s'acharnèrent à démontrer les valeurs morales et scientifiques de cette discipline. Mais la danse (nous pensons uniquement à la danse courtoise, artistique, à l'exclusion de toute autre) a été passée plus ou moins sous silence par les divers traités, et les études contemporaines n'en parlent pas davantage. Nous chercherons ici la raison de ce silence.

Tout d'abord, nous avons considéré comme possible que la danse ne fût pas partie du royaume de la musique, et par là même représentât une discipline à part. Mais, au fur et à mesure de notre recherche et à la lumière des témoignages, nous avons été amené à éliminer totalement cette éventualité. Serait-ce alors un manque d'intérêt ? ou bien une déconsidération de la danse en tant qu'art digne de figurer à côté des autres arts ?

Les témoignages recevables et les bases certaines que nous possédons au sujet de la danse en ce domaine ne remontent qu'au x<sup>e</sup> siècle ; mais il serait inconcevable que la richesse et la perfection alors décrites aient jailli tout d'un coup du néant. Quoique nous manquions de textes sur l'époque préislamique, nous sommes convaincu que nomades et sédentaires arabes, ainsi que l'ensemble des peuples conquis par l'Islam, possédaient les uns et les autres une riche tradition populaire. Bien plus, dans certaines sociétés raffinées, celle de la Perse par exemple, existaient probablement des traditions assez évoluées. Comme la littérature arabe préislamique est orale et n'a été écrite qu'après la conquête, il est permis de supposer que des raisons religieuses et morales ont peut-être fait éliminer certaines descriptions de la danse. Hostile dans un certain sens à la musique, la religion musulmane devait l'être d'autant plus à la danse, laquelle pouvait porter atteinte à la morale. Nous reviendrons par la suite sur cette hypothèse qui nous paraît capitale<sup>1</sup>. Cependant, nous possédons deux courts textes, relativement plus récents, qui donnent de vagues notions quant à l'existence d'une danse populaire.

Dans ses *Prologomènes*, Ibn Haldūn<sup>2</sup> nous dit, au sujet des genres de chants qui existaient chez les nomades : « La plupart [de leurs airs] étaient du rythme appelé *ḥafīf* (léger), celui dont on se sert dans la danse et pour marquer les pas quand on marche au son du *duff* (tambourin) et du *mizmār* (flûte). Ce rythme excite l'âme à la gaieté et fait s'épanouir les esprits les plus sérieux. Chez les Arabes, il se nommait *hazag*. De toutes

\* La bibliographie du sujet est extrêmement pauvre. En dehors des sources indiquées dans les notes accompagnant notre étude, il n'existe, à notre connaissance, que très peu de travaux, en liaison indirecte avec notre sujet. Nous avons vu les deux ouvrages bibliographiques suivants : a) J. D. PEARSON, *Index Islamicus 1906-1955. A Catalogue of Articles on Islamic Subjects*, Cambridge, 1958. Dans le 2<sup>e</sup> vol., qui vient de paraître en 1962 et qui couvre la période 1955/60, un seul article sur la danse est à signaler : SIRAJUL HAQ, *Sama' and Raqs of the Darwishes*, dans « Islamic Culture », t. XVIII, 1944, p. 111-130. — b) P. D. MAGRIEL, *A Bibliography of Dancing, A List of Books and Articles on the Dance and Related Subjects*, New York, 1941. Ici, nous avons trouvé trois articles : Karl HORAK, *Der Volkstanz in der schwabischen Türkei*, dans « Deutsche Archiv f. Landes- u. Volksforsch. », t. II, 1938, p. 836-858 ; Sheikh A. ABDUL-LAH, *Dancing East of Suez*, dans « Dancing Times », juin 1938, p. 274-278 ; A. CHOTTIN, *Chant et danses berbères*, dans « Rev. de musicologie », mai 1936, p. 65-69. — Signalons enfin deux publications : Nahidé et Medjid REZVANI, *Méthode traditionnelle des danses persanes*, dans « Arch. internat. de la danse », 1935, p. 27-28 ; Medjid REZVANI, *Le théâtre et la danse en Iran*, Paris, 1962.

1. Cf. H. G. FARMER, *A History of Arabian Music*, Londres, 1929, p. 20-36.  
2. 'Abd al-Rahmān IBN HALDŪN (1332-1406), issu d'une famille de Séville qui émigra à Tunis, représente la figure la plus imposante de la littérature historique arabe. Les prologomènes (*Al-Muqaddima*) à sa vaste *Histoire des Berbères* touchent à toutes les branches des connaissances et de la civilisation arabe. Texte arabe éd. E. M. QUATREMÈRE, *Notices et extraits des manuscrits de la Bibl. Nat.*, t. XVI, XVII, XVIII, Paris, 1858. Trad. franç. et comment. p. DE SLANE, éd. P. GEUTHNER, 3 vol., Paris, 1936/38. (C'est une reproduction photo-mécanique de l'éd. orig. : *Notices et extraits...*, t. XIX, XX, XXI, Paris, 1862/68.) Nous le citerons d'après l'éd. Geuthner sous le sigle : DE SLANE, *Trad.* — Signalons encore une très bonne trad. anglaise avec index, parue en 3 vol., en 1958, sous la signature de F. ROSENTHAL.

les mélodies simples, celle-ci est la première (et la plus facile). Aussi l'esprit éprouve-t-il peu de difficultés à la saisir sans l'avoir apprise ; de même qu'il saisit tout ce qui est simple dans les autres arts<sup>3</sup>. »

La simplicité dont parle Ibn Ḥaldūn se trouve aux antipodes de l'art qu'il appelle « composé ». C'est la première révélation de l'expression humaine, qui est à la base de l'art futur. Elle est également accessible à tout le monde. Dans le passage suivant, où il est question de ladite simplicité, nous devinons qu'il s'agit tout simplement, dans l'esprit d'Ibn Ḥaldūn, de l'expression directe populaire. Et celle-ci apparaît en premier lieu, avant l'expression artistique. Il est intéressant de constater qu'il inclut dans cette forme préliminaire la *p s a l m o d i e*. C'est en parlant de différents rapports sonores qu'Ibn Ḥaldūn écrit : « De ces rapports, les uns sont si simples que beaucoup de personnes s'en aperçoivent naturellement sans avoir eu besoin de l'enseignement ou de la pratique. Aussi voyons-nous des individus doués d'une nature pour les mètres de la poésie, et pour le rythme de la danse, et autres choses similaires. Le commun du peuple appelle une telle aptitude *midmar* » (littéralement : hippodrome, ce qui veut dire, à notre avis, donner libre cours à l'imagination ou à la faculté créatrice, voire à l'improvisation)<sup>4</sup>.

Comme exemple de ce genre de talent naturel, l'écrivain donne le lecteur du Coran qui « atteint une beauté d'exécution très agréable à l'oreille »<sup>5</sup>. Par ailleurs, il existe des rapports composés qui exigent un talent et ne sont pas accessibles à tous. Ce sont ces rapports composés ou bien l'art tout court qui sont à l'origine de l'interdiction de la musique par les docteurs musulmans. De cette constatation d'Ibn Ḥaldūn, on peut à la rigueur déduire l'admission de la musique et de la danse populaire par la doctrine musulmane. La vérification d'une telle affirmation, aussi intéressante qu'elle soit, peut nous mener très loin et peut-être à des voies sans issue. C'est pourquoi nous sommes obligés de choisir un terrain plus sûr. Nous avons dû nous contenter de capter des étincelles éparpillées de-ci de-là afin d'ébaucher une recherche. Comme point de départ nous avons choisi un texte qui peut servir d'axe autour duquel nous ferons tourner les différents éléments de la question. Ce texte fournit une riche matière, il est d'ailleurs le seul relativement complet sur la danse, il englobe les aspects divers du problème qui nous préoccupe et, malgré sa brièveté, est conçu comme un *t r a i t é*. Il est tiré du huitième tome d'un vaste et important ouvrage historique, intitulé d'une manière très poétique : *Les Prairies d'or*. Son éminent auteur, Al-Mas'ūdi<sup>6</sup> (mort en 956), a été nommé à juste titre l'« Hérodote des Arabes » ou l'« iman des historiens ». Disons tout de suite qu'il ne faut pas s'étonner de la présence d'un tel texte dans un ouvrage historique, car il est de coutume à cette époque de concevoir de tels ouvrages, touchant à des questions aussi variées que possible, sous forme encyclopédique. Il est important également de signaler que le paragraphe sur la danse est situé immédiatement après un entretien sur l'origine de la musique et de ses instruments. Voici ce texte intégral :

*Entretien sur la danse dans Les Prairies d'or<sup>7</sup>*

« Au matin du lendemain, le calife Al-Mu'tamid invita ses hôtes de la veille, et quand chacun d'eux eut pris place conformément à son rang respectif, le calife s'adressa à un de ses compagnons et de ses chanteurs et lui dit : « Décris-moi la danse et ses genres, les qualifications louables des danseurs ainsi que les caractères qu'on leur attribue. » Le personnage interrogé répondit : « Prince des croyants, les danses chez les peuples de sept climats<sup>8</sup> et les autres pays [du globe] sont différentes les unes des autres, comme par exemple chez les populations du Hurasan et d'autres contrées. L'ensemble des rythmes applicables à la danse est de huit modes<sup>9</sup> : le *hafif* (léger), le *hazag*, le *ramal*, le léger du *ramal*, le léger du lourd deuxième et son lourd, et le léger du lourd premier et son lourd.

Les danseurs doivent réunir certaines conditions. Les unes de talent naturel, les autres de constitution physique, les autres de performance.

3. DE SLANE, *Trad.*, t. II, p. 419.

4. *Ibid.*, p. 415. De Slane laisse le mot arabe *midmar* et met entre parenthèses : manège. Rosenthal traduit *musicalness*.

5. *Loc. cit.*

6. Historien et géographe et l'un des écrivains les plus universels, Al-Mas'ūdi passa une grande partie de sa vie en voyages. Un vif désir de savoir l'incita à parcourir le monde, avec l'intention d'assimiler sans préjugé toutes les choses merveilleuses qu'il verrait ou entendrait. Textes et trad. des *Prairies d'or* par C. BARBIER DE MEYNARD et PAVET COUTELLE, 9 vol., Paris, 1861/77 ; cf. t. VIII.

7. *Ibid.*, t. VIII, p. 100-103. Certaines inexactitudes dans la traduction de ce passage nous ont contraint d'y effectuer de nombreuses modifications qu'il serait trop long d'énumérer. Toutefois, le lecteur pourra facilement les constater en consultant la traduction originale indiquée ci-dessus.

8. Les sept climats des anciens.

9. Voir commentaire et tableaux comparatifs des huit modes rythmiques dans H. G. FARMER, *Sa'adia Gaon on the Influence of Music*, éd. Arthur PROBSTHAIN, Londres, 1943.

Les premières, celles de talent naturel, sont : la grâce et l'amabilité, le sentiment inné du rythme, et une disposition chez celui qui est à la recherche de la danse, le portant à méditer son art et à s'en rendre maître.

Les qualités physiques sont : la longueur du cou et des cheveux tombant sur les oreilles, la coquetterie et les bonnes manières, la souplesse des flancs, la minceur de taille, la légèreté, un corps bien proportionné, l'art de laisser flotter la ceinture et d'enfler l'extrémité de la robe, de ménager la respiration et le repos, d'endurer la longueur des exercices, d'avoir de la légèreté dans les pieds, de la souplesse dans les doigts, d'être maître de ses mouvements dans les danses de différents caractères, comme celles nommées : *Ibl*, et *Raqṣ al-Kurra*, d'avoir les articulations flexibles et une grande prestesse de mouvement dans le tournoiement et dans le balancement des hanches.

Enfin, les conditions relatives à la performance sont les suivantes : connaître à fond toutes les danses et les posséder dans toutes leurs variétés, savoir bien tourner en maintenant les pieds fixes dans leur axe, mettre de l'égalité entre les mouvements du pied droit et ceux du pied gauche, afin qu'il y ait ensemble parfait. Le mouvement de baisser le pied et de le relever revêt deux aspects : il est soit en accord avec le mode rythmique (accompagnant), soit un mouvement ralenti par rapport à la pulsation rythmique du mode. Dans la plupart des cas, il est préférable que le mouvement soit en accord avec le mode rythmique, car cette manière de faire s'apparente à l'amour et au beau. Quant au deuxième aspect il est préférable qu'il soit employé (seulement) en baissant le pied, tout en employant l'autre aspect en levant le pied<sup>10</sup>. »

A la lecture de ce paragraphe, une foule de questions surgissent. Tout d'abord, un mot sur le cadre dans lequel se déroule cet entretien. C'est un banquet où le plaisir de la boisson et d'autres manifestations de festivité se mêlent au plaisir intellectuel de la conversation. Ce genre de réunion s'inspire de Platon et on en parle souvent dans les écrits arabes de cette époque. C'est ainsi que sont conçus les trois chapitres sur la musique de Ḥunain ibn Ishāq<sup>11</sup> (mort en 873) dans son livre : *Ādāb al-falāsifa*, et le dernier paragraphe de l'épître sur la musique de Iḥwnā aṣ-Ṣafā<sup>12</sup>, pour ne citer que deux exemples. Cependant, l'entretien précité n'est pas semblable aux autres et ceci pour trois raisons. a) Contrairement aux deux ouvrages précités, il n'y a pas ici un échange de vues, mais une longue réponse. b) On ne reste pas dans l'anecdotique, voire l'énoncé d'aphorismes qui mettent l'accent sur le brio de la formulation plutôt que sur l'élaboration du thème étudié. c) Ici, et cela est un point important, ce n'est ni le philosophe ni le théoricien qui parle, mais un praticien, un chanteur. Ceci évoque deux importantes questions dont l'une a été posée préalablement. La danse a-t-elle été considérée comme un art ou une science digne d'être traitée comme telle par les savants et les philosophes ? La deuxième question étant : dans quelle mesure la danse s'alliait-elle à la musique et surtout au chant, puisque c'est un chanteur qui expose si savamment et en si grand détail l'esthétique de la danse de son époque ? Cette dernière question est liée intimement à la formation des artistes, comme on le verra tout à l'heure.

Apparemment, et si nous nous fions à des critères de jugement de notre temps, la réponse du chanteur au calife Al-Mu'tamid ne laisse pas de doute ; il s'agit là d'un art, et bien évolué. Mis à part le fait que l'auteur paraît confondre la théorie répandue des huit modes rythmiques et les rythmes applicables à la danse, tout le reste offre une image complète d'une discipline qui exigeait en plus du talent naturel une longue préparation et un difficile entraînement. En effet, le paragraphe englobe des termes techniques, décrit des figures composées et compliquées qui ne sont pas du domaine de la tradition populaire. Bien plus, il est manifestement question d'un art quand le chanteur parle « d'une disposition naturelle chez celui qui est à la recherche de la danse, le portant à méditer son art et à s'en rendre maître ». D'autre part, nous

10. Ce dernier passage est extrêmement difficile. Il semble que l'auteur fasse une distinction entre un pas cadencé qui suit et traduit un rythme précis à la manière du chant mesuré, et, d'autre part, un pas libre qui ne tient pas compte du déroulement du rythme.

11. Très grand traducteur du grec en arabe. L'ouvrage d'ḤUNAIN IBN ISHĀQ, *Ādāb al-falāsifa* (Aphorismes des philosophes), demeure manuscrit. Il a été traduit en hébreu par Rabbi YEHUDĀ AL-HARIZI (XIII<sup>e</sup> s.) et en espagnol. La traduction hébraïque (*Musre Hafilosofin*) fut éditée accompagnée d'une traduction allemande par A. LOEWENTAL, *Sinnsprüche der Philosophen...*, Berlin, 1896. — Voir aussi Karl MERKLE, *Die Sittensprüche der Philosophen « Kitāb Ādāb al-falāsifa » von Ḥunain Ibn Ishaq in der Uebersetzung des Muhammed Ibn' Ali al-Ansari*, dans « Zeitschr. d. deutsch. Morgenländ. Gesellsch. », t. LXXVIII, p. xvii, n<sup>o</sup> 14174. Les trois chapitres relatifs à la musique dans cet ouvrage (toujours sur la base de la traduction de AL-HARIZI) ont été traduits en anglais dans l'article de E. WERNER et J. SONNE, *The Philosophy and Theory of Music in Judeo-Arabic Literature*, dans « Hebrew Union College of America », t. XVI-XVII. Ces mêmes chapitres ont fait l'objet de notre dissertation à l'Université de Jérusalem.

12. Confrérie fondée à Bagdad au x<sup>e</sup> siècle. Dans leur ouvrage collectif, *Les épîtres des Frères de la pureté*, ils ont développé leur doctrine en touchant à toutes les connaissances de l'époque. L'épître sur la musique est la V<sup>e</sup> dans l'édition du Caire, 1928.

trouvons chez Ibn Ḥaldūn une distinction entre un état primaire dans le domaine de la création humaine, appelé simplicité ou rapports simples, « n'exigeant aucun enseignement et aucun art », et un autre, raffiné, conditionné par une prospérité matérielle et une floraison spirituelle. « Une floraison de la civilisation », nous dit Ibn Ḥaldūn<sup>13</sup>, s'accompagne automatiquement d'une floraison des arts » (dans le sens d'artisanat). Parmi les arts qui profitent de la prospérité, il nomme « le professorat de chant, de la danse, et du battement des rythmes ».

Des idées de ces deux éminents historiens vivant dans deux époques bien éloignées l'une de l'autre, il ressort que : 1) il existait une danse artistique qui n'a apparemment pas de liens avec la danse populaire (il faut comprendre « art » dans son sens médiéval) ; 2) cette danse artistique faisait partie des activités de réjouissance et de divertissement d'une société aristocratique bénéficiant de la prospérité matérielle (nous reparlerons par la suite de l'aspect divertissant de la danse artistique) ; 3) la danse est mentionnée avec le chant dans les chapitres consacrés à la musique.

Cette dernière constatation nous a naturellement incité à rechercher quelques traces de ces rapports dans les traités et les monographies. Le grand philosophe Al-Fārābī<sup>14</sup>, contemporain d'Al-Mas'ūdi, est l'auteur d'un des meilleurs traités sur la musique, et spécialement sur la musique arabe. Ce vaste ouvrage (407 pages dans la traduction française), qui étudie minutieusement toutes les possibilités des problèmes concernant la musique, contient en tout et pour tout moins d'une page sur la danse. Ce qui nous étonne, ce n'est pas tant cela que le cadre dans lequel il a situé ces quelques paroles, très générales, sur la danse. Non seulement il ne lui consacre pas un paragraphe particulier, mais encore il l'associe à un chapitre tout à fait inattendu intitulé *Invention des instruments*. Voici cette page<sup>15</sup> :

Le jeu du tambour de basque, du tambourin, des timbales, le rythme battu des mains, la danse, la mimique cadencée font encore partie de la pratique musicale. Ce sont des arts secondaires subordonnés à ceux dont il a été parlé plus haut. Ils ont le même but, mais ne sont pas aussi parfaits. On peut les classer selon leur importance. Le plus imparfait est, certainement la mimique cadencée. Le jeu des sourcils, des épaules, de la tête, des membres n'est, en effet, que mouvements ; or le choc, dont naissent les notes musicales, est toujours la conséquence d'un mouvement. Le mouvement des sourcils, des pieds, etc., est donc susceptible d'imprimer un choc ; ils peuvent engendrer un son s'ils rencontrent un corps pour le heurter. Ces mouvements étant présumés produire des chocs, ils suggèrent l'illusion du son. D'autre part, le mouvement du corps s'effectuant à des intervalles de temps identiques à ceux que séparent deux chocs, ces intervalles sont par suite mesurables. La mimique cadencée se règle donc sur le rythme battu, quoiqu'elle ne comporte que des mouvements et les intentions qui y sont attachées. Ces mouvements sont d'ailleurs séparés par des temps identiques à ceux qui s'écoulent entre les notes musicales.

Le rythme battu des mains, le jeu du tambour de basque, la danse, le rythme frappé du pied, le jeu des timbales appartiennent à une même classe. Ils sont supérieurs à la mimique cadencée, en ce que les mouvements qu'ils exigent aboutissent à un choc engendrant un son. Ce son n'est cependant pas une note ; il manque de la persistance et de la durée que donne à un son le caractère de la note musicale.

Attribuer à la danse un caractère essentiellement percutant est en soi très intéressant. En effet, certaines parties du corps [agile] du danseur peuvent se transformer pendant la danse en un instrument de percussion vibrant, ardent, capable de traduire toute une gamme de dynamisme rythmique. Bien plus, la richesse de nuances obtenue par le trépignement, le claquement des mains et des doigts, ainsi que les sons d'accessoires utilisés, peut remplacer tout un orchestre de percussion. Mais la question n'est pas là. Al-Fārābī, tout en accordant à la danse le privilège d'appartenir à la pratique musicale, semble lui ôter son caractère affectif ou expressif, ou du moins rejeter ceci au second plan. Par conséquent, le chant, la musique instrumentale

13. DE SLANE, *Trad.*, t. II, p. 308.

14. AL-FĀRĀBĪ, le plus grand philosophe musulman avant Avicenne, fut surnommé « le second maître » après Aristote et grand commentateur de ce dernier. Son traité, *Kitāb al-musiqī al-kabīr* (« Le grand livre de la musique ») fut traduit en français par le baron Rodolphe d'ERLANGER, dans les t. I et II de *La musique arabe*, Paris, 1930/35.

15. *Ibid.*, t. I, p. 21-23.

et la danse ne sont pas traités comme égaux ; ils sont classés par ordre hiérarchique<sup>16</sup>. Voici un tableau qui illustre la hiérarchie complète :

<i>Groupe A</i>	<i>Groupe B</i>
1) Le théoricien de la musique.	1) Chant.
2) Le compositeur capable de raisonner sa composition.	2) Chant accompagné.
3) L'interprète capable d'enjoliver une composition donnée.	3) Musique instrumentale :
4) Le praticien ordinaire.	a) Cordes ;
	b) Instruments à vent ;
	c) Percussion et danse.

Dans l'échelonnement des catégories, Al-Fārābi, en parfait philosophe, place en tête de son classement le théoricien. C'est à lui que reviennent tous les mérites, car, doué des facultés de jugement, il peut raisonner et analyser tout ce que les autres font, sans pourtant être lui-même un praticien. Dans le domaine de la pratique musicale vient tout d'abord le compositeur. Celui-ci doit pouvoir raisonner sa composition, car « il ne s'agira vraiment d'un art que dans le cas où le musicien raisonne sur ce qui lui passe par l'imagination et le juge »<sup>17</sup>. Ensuite vient l'interprète. Dans les deux cas, composition et interprétation, il s'agit d'une nette prédominance de la musique, soit purement vocale, soit accompagnée, sur la musique instrumentale pure. Dans cette dernière catégorie il y a d'abord les instruments à cordes, ensuite les instruments à vent. Quant aux instruments de percussion — et parmi eux, timidement introduite, la danse, — ils sont relégués au bas de l'échelle. Si l'on ajoute à ceci l'absence totale de notions sur la danse chez d'autres théoriciens de la musique arabe tels que Avicenne<sup>18</sup> (mort en 1037), Iḥwān aṣ-Ṣafā<sup>19</sup>, Safiū ad-Dīn<sup>20</sup> (mort en 1293) et d'autres, nous pouvons accepter pour le moment l'hypothèse découlant de l'analyse du texte d'Al-Fārābi, à savoir que la danse fut un art secondaire ne méritant pas une étude particulière.

En retenant cette hypothèse, une question se pose : comment se fait-il que deux sommités de l'envergure de Al-Fārābi et de Ibn-Ḥaldūn aient choisi une attitude apparemment différente ? En réalité, il ne s'agit pas là d'une divergence de vues ou d'attitudes, mais d'une différence quant aux points de départ et aux buts. Les théoriciens ont pour but de méditer, d'exposer, d'analyser et de juger les éléments essentiels qui constituent l'art ou la discipline choisi par eux. Les historiens ont le souci de rapporter des événements, de décrire des scènes de la vie courante, de relater des coutumes et des conceptions, avec la plus grande objectivité possible ; de plus, tous les ouvrages de ce genre à cette époque avaient un but instructif, ils faisaient partie du bagage de l'homme cultivé. Tandis que les théoriciens tendaient à une espèce de spéculation, les historiens traduisaient une réalité vivante. Ce dernier fait est important, car il nous convainc du rôle réel qu'a joué la danse artistique dans la vie des sociétés bourgeoises et aristocratiques.

Il se peut qu'une tout autre raison explique l'absence de la danse dans le traité. Nous avons formulé cette hypothèse en insistant à plusieurs reprises sur l'aspect de jeu et de réjouissance de la danse artistique qui nous préoccupe. Certes, les documents abondent prouvant qu'il n'y a pas eu d'autre cadre pour la danse artistique et spectaculaire que les réunions joyeuses et les festins qui se déroulaient dans un faste éblouis-

16. Nous supposons que cette attitude de Al-Fārābi est plus ou moins identique à celle des Grecs. C'est pourquoi il nous semble que les conclusions auxquelles aboutit A. Marjorie WEBSTER sont assez contestables (*Words, Music and Dance, an Inaugural Lecture Delivered at Birkbeck College, 20 mai 1960*). Il ne nous appartient pas d'analyser en détail certaines généralités énoncées dans l'exposé ; il suffit d'attirer l'attention sur le fait que l'auteur exclut toute suprématie de l'un des trois éléments — mots, musique et danse — sur l'autre. Or, cette suprématie existe ; il en est même question dans une citation qu'il apporte à l'appui de sa propre thèse. Il est dit dans le passage cité de Pratinas de Philius : « C'est le chant que la Muse a fait reine ; laissez la flûte danser la seconde partie ; elle est servante. » La flûte qui représente dans ce cas la musique instrumentale, ainsi que la danse, sont servantes par rapport à la reine, le chant. Ceci rejoint parfaitement le discours de Al-Fārābi.

17. D'ERLANGER, *La musique arabe*, t. I, p. 11.

18. AVICENNE fut un des plus grands philosophes arabes, et l'esprit universel le plus étonnant de son temps. Trad. franç. de son traité musical par D'ERLANGER, *op. cit.*, t. II.

19. Voir *supra*, p. 465, n. 12.

20. SAFIŪ AD-DĪN, grand théoricien de la musique arabe, qui influença tous ceux qui lui ont succédé, est l'auteur de deux importants traités, trad. par D'ERLANGER, *op. cit.*, t. III.

sant. Restons fidèles à Ibn Ḥaldūn et citons-le ; nous aurons par la suite l'occasion d'apporter d'autres témoignages. Voici ce qu'il écrit :

On mettait à cette époque (celle du grand compositeur et chanteur Ishaq Al-Maṣīlī) tant de recherche dans les jeux et les divertissements qu'on inventa tout un attirail de danse, tel que vêtements, baguettes (les danseuses se servaient de baguettes pour s'escrimer entre elles et pour frapper la terre en cadence) et chants composés exprès pour régler les mouvements des danseurs. *Cela forma même une profession à part*<sup>21</sup>.

La suite de ce passage intéressant touche un autre problème qui fera l'objet d'un chapitre spécial.

Il est normal que cette dévotion au plaisir terrestre, cette passion pour le jeu qui devenait le but du bonheur, cette déviation de la recherche du bon et du beau par l'intermédiaire de la musique aient été incompatibles avec l'*ethos* si cher aux philosophes arabes. Dans les dernières pages de son long traité, Al-Fārābī fait le procès du public de son temps qui s'adonnait au jeu au point de croire que « toute espèce de jeu est un bonheur<sup>22</sup> », et, abondant dans le sens de Ibn Ḥaldūn, il écrit :

Le public dirigea tous ses efforts vers eux. Pour leur donner plus de perfection, chacun cherche à les multiplier, les intensifier, les prolonger... Par l'abus qu'en fait le public, le repos et les jeux sont donc devenus, non seulement des choses frivoles, sans profit pour l'humanité, mais encore ils constituent un obstacle à ce qui vraiment procure le bonheur...

et il conclut en disant :

Les mélodies, pour cette raison, ont failli être déconsidérées par ceux dont le but était la recherche du beau. Elles furent même sur le point d'être condamnées par les lois de plusieurs pays<sup>23</sup>.

Un autre auteur, Al-Hasan Ibn Aḥmad Ibn 'Alī Al-Kātib (des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles), qui a subi la forte influence d'Al-Fārābī, répète plus ou moins les mêmes idées, dans son traité intitulé : *La perfection de l'art musical (Kamāl adab al-ḡinā')*<sup>24</sup>. Dans son chapitre : *Le bienfait des mélodies*, l'auteur ne cesse de mettre en garde ses lecteurs contre les fausses prétentions de certains, à savoir que l'effet de la musique n'est que plaisir et jouissances immédiats, « un moyen pour faire avaler facilement les boissons... »

Certains gens s'imaginent qu'elle (la musique) a été inventée dans le dessein d'amuser (*litt.* pour le jeu) tandis qu'elle n'a pas été inventée à cette fin. Mais, comme la plupart de ces gens ont manqué, à travers elle, le véritable but qu'elle se propose, ils se sont contentés de ce qu'ils ont pu atteindre<sup>25</sup>.

Après avoir démontré tout le bienfait de la musique, le bonheur suprême et la sublimation qu'elle nous procure, il écrit vers la fin de ce chapitre :

Quand les gens de cet art eurent incliné de plus en plus vers le genre badin en prétendant que dans celui-là même réside le repos parfait, quand ils eurent persévéré et acquis la même opinion sur la poésie badine, ils en arrivèrent à de tels abus que plusieurs rois et grandes personnalités se détournèrent de la musique et refusèrent d'y prendre plaisir, s'abstenant de suivre le chemin de ceux qui l'avaient transformée en jeu, et avaient dégradé sa beauté et son honneur<sup>26</sup>.

Nous estimons que ces témoignages, et d'autres, ne sont pas des récits rhétoriques, mais qu'ils reflètent la réalité. C'est pourquoi nous proposons de retenir cette deuxième hypothèse : étant donné que la danse artistique faisait partie intégrante de la vie de réjouissance et revêtait l'aspect d'un genre blâmé et réfuté par les philosophes théoriciens de la musique, il est normal qu'elle ne soit pas incluse dans le cadre de leurs traités. Il se peut aussi que les deux motifs, scientifique et éthique, soient à l'origine de la non-inclusion de la danse à côté de sa sœur la musique dans les traités.

21. DE SLANE, *Trad.*, t. II, p. 421.

22. D'ERLANGER, *op. cit.*, t. II, p. 98-99.

23. *Ibid.*, *loc. cit.*

24. Ms. 1729, *Top Qaḥu Serai*, Istamboul. — Ouvrage inédit, qui fait l'objet de notre thèse en cours. La date du manuscrit est 1228.

25. P. 26 du manuscrit cité à la n. précédente.

26. *Ibid.*, p. 32.

## FORMATION DES DANSEURS

Il ressort de tout ce que nous venons de rapporter que la danse ne constituait pas un art à part, et qu'elle était intimement liée à la musique. Al-Mas'ūdi et Ibn Haldūn la classent dans le chapitre consacré à la musique. Ce dernier nous dit également que des chants furent composés exprès pour régler les mouvements des danseurs. Mais il ne précise pas si ces chants étaient exécutés par les danseurs eux-mêmes, ou bien par des chanteurs destinés à l'unique accompagnement. Apparemment, cette question peut paraître ridicule, mais l'examen d'autres textes la justifie amplement. Elle vise, en effet, un objet plus lointain. Le danseur ne pratiquait-il que l'art de la danse ou bien ses aptitudes s'étendaient-elles bien au-delà ? Rappelons tout de suite que le moyen âge ne connaissait pas cette frénésie de spécialisation qui est le symbole de notre temps. Le lettré était un esprit encyclopédique ; il pouvait être à la fois poète, diplomate, médecin, philosophe, musicien, physicien, etc. L'artiste ne faisait pas exception à la règle. S'il n'était pas compositeur lui-même, il devait, du moins, pouvoir éblouir par la beauté de son chant, par son habileté à orner la composition chantée ou jouée, et par sa virtuosité éclatante dans le jeu de divers instruments, soit en s'accompagnant, soit dans les pièces purement instrumentales. Ceci, en plus d'une culture générale qui devait lui permettre de participer avec compétence aux causeries et débats intellectuels portant sur tous les sujets possibles et imaginables. Certes, nous rencontrons souvent dans la littérature des pages relatant le talent de tel ou tel dans un genre ou dans un domaine particulier, mais ce talent vient s'ajouter aux autres.

Avant de passer à l'explication de la longue et rude formation de l'artiste accompli, nous voudrions faire appel à un fragment poétique démontrant qu'une danseuse s'accompagnait de son propre chant. Nous l'avons recueilli dans l'intéressant ouvrage d'Henri Pérès : *La poésie andalouse en arabe classique*<sup>27</sup>.

1. Je l'ai follement aimée, dit Ibn az-Zaqqâq, cette brune qui chantait et se ployait ; je voyais en elle une colombe gris-cendré sur un souple rameau.
2. Elle chantait et le cliquetis de ses bijoux lui répondait quand elle se ployait dans sa robe de *Wāṣy* et ses colliers.
3. N'est-il pas étrange qu'une colombe ait pu chanter en même temps que la collerette de plumes de son cou<sup>28</sup> ?

Ajoutons à ceci le témoignage d'un autre grand poète andalou : Ibn Ḥamdīs. Il dit d'une danseuse, vue en Afrique du Nord sans doute, qu'elle « ramassait son pied pour s'en servir comme d'une main pour frapper son tambour de basque » (*Tar*)<sup>29</sup>.

Nous constatons, outre ces prouesses frisant l'acrobatie, que le danseur s'accompagnait en battant du tambour, quoique d'une manière quelque peu fantasque.

Ces danseuses, car il s'agit bien et le plus souvent de danseuses, savaient danser, chanter, battre les rythmes sur différents instruments de percussion. Il est fort probable qu'elles pouvaient également manier avec bonheur d'autres instruments. Ainsi une même artiste pouvait à elle seule offrir à son maître un spectacle aussi varié que possible. Il est évident que cette adresse extraordinaire, cette maîtrise dans les différentes disciplines, ne peut être que le résultat d'une formation rigoureuse. Avons-nous dans les sources des renseignements suffisants sur cette question, et de quelle nature ?

Tournons nos regards vers l'Espagne où nous trouvons des réponses plus précises, plus détaillées. Nous y rencontrons tout d'abord la célèbre école de musique de Ziryāb, figure imposante dans l'histoire de la musique musulmane. Ce ressortissant d'Orient, étouffé par la jalousie croissante de ses confrères à la cour de Bagdad à un moment donné, alla chercher refuge en Espagne. Il y fut accueilli chaleureusement, et n'importe quel artiste au monde pourrait envier les honneurs dont il fut aussitôt comblé. Son prestige alla croissant, on lui accorda une entière confiance, et il devint le conseiller par excellence en matière de musique, de goût, de mode, etc. Bref, il brillait en étoile dans cette société resplendissante. Dans son école, il appliqua de nouvelles méthodes d'enseignement, bien en avance sur son époque ; les élèves y affluèrent et durent subir un concours d'admission.

27. H. PÉRÈS, *La poésie andalouse en arabe classique*, Paris, 1937.

28. *Ibid.*, p. 390.

29. *Ibid.*, loc. cit.

C'est Cordoue qui fut, pendant de longues années, le cœur palpitant de la civilisation musulmane en Espagne. Cette capitale radieuse se faisait le champion de la formation des artistes. On se dirigeait vers ce centre artistique à la recherche des artistes, comme on se dirigea vers l'Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle à la recherche des chanteurs d'opéra.

Vantant les qualités particulières et les produits propres de chacune des villes de l'Espagne musulmane, Al-Šaqundi écrit dans son livre *Risāla fi faḍl al-andalus* (*Éloge de l'Espagne musulmane*)<sup>30</sup> :

Il y a à Ubèda (localité située aux alentours de Cordoue) diverses sortes d'instruments de musique, des danseuses célèbres pour leur vivacité et pour leur art. En effet, elles sont les plus habiles des créatures de Dieu dans le jeu d'escrime à l'épée, le jeu de combat (ou des gobelets) et autres espèces de jeu.

Les mêmes qualificatifs reviennent sous la plume d'un second grand poète, Ibn Bassām. Celui-ci fait l'éloge des résultats surprenants obtenus dans une sorte d'académie en renom, fondée et dirigée par le médecin cordouan Ibn al-Kināni. Cette citation viendra à la suite d'une courte note sur Ibn al-Kināni et son académie, que rapporte Henri Pérès<sup>31</sup> :

C'est là que l'instruction la plus éclectique et les connaissances artistiques les plus variées étaient données aux esclaves musiciennes et chanteuses. (Il faut sous-entendre la danse, car Pérès écrit plus haut, en concordance avec notre opinion, que les danseuses étaient en même temps des chanteuses et des musiciennes.) Ibn al-Kināni, médecin quelque peu charlatan, s'était fait un renom au XI<sup>e</sup> siècle grâce aux élèves remarquables qu'il avait formés et qu'il réussissait à vendre à des prix exorbitants. Il possédait surtout des captives chrétiennes.

La chanteuse qu'il forma et qu'il vendit à Hudāil Ibn Razīn, prince de la Sahla, pour une somme de 3.000 dinars (60.000 francs or) était une merveille aux dires de Ibn Bassām :

Nul ne vit à son époque femme d'allure plus gracieuse, de mouvements plus vifs, de silhouette plus fine, de voix plus douce, sachant mieux chanter, excellent en plus dans l'art d'écrire, dans la calligraphie, d'une culture plus raffinée, d'une diction plus pure ; elle était à l'abri de toute faute dialectale dans ce qu'elle écrivait ou chantait, tant elle savait la morphologie, la lexicographie et la métrique ; elle connaissait même la médecine, l'histoire naturelle et l'anatomie et d'autres sciences où les savants de l'époque se seraient révélés inférieurs... Elle excellait au maniement des armes (*tiqāf*), à faire de la voltige en tenant des boucliers de cuir, jongler avec des sabres, des lances et des poignards effilés ; elle n'avait en cela ni son pareil, ni son égal, ni son équivalent.

Nous trouvons dans cet éloge un tableau qui peut aider notre imagination à aborder maintenant un délicat problème.

#### NATURE ET FONCTION DE LA DANSE ARTISTIQUE

Une image flottante, un portrait brouillé, ainsi apparaît à nos yeux le déroulement détaillé des danses représentées à l'époque. Excepté un cas précis que nous étudierons par la suite, nous sommes réduits à l'hypothèse. Il est possible de parler de survivances de la musique d'autrefois dans la musique musulmane artistique actuelle, il n'en est pas ainsi pour la danse. Celle-ci était le reflet et le fruit d'une civilisation donnée avec laquelle elle est tombée en désuétude. Les textes littéraires, qui nous ont été d'un grand secours jusqu'ici, se livrent à des généralités. Le plus complet à ce point de vue, celui de Al-Mas'Udi, se cantonne à son tour dans des considérations d'ordre général. Il nous renseigne sur l'esthétique, sur certains pas et figures, sur les conditions imposées aux danseurs. Ces importantes données ne nous permettent pas de reconstituer une danse particulière. Il y est seulement question de deux danses en vogue : *Ibl* et *Kurra* ; cette dernière danse fut heureusement décrite en détail par différents auteurs, et nous braquerons notre attention sur elle tout à l'heure. Pour le reste, qui nous laisse sur un terrain d'indécision, nous nous accrochons à la paille, faute de poutres solides.

30. AL MAQQARI, *Analectes*, t. II, p. 146-147, éd. E. J. BRILL, Leyde, 1855/61. Trad. en espagnol p. GARCÍA GOMEZ, dans *Elogio del Islam español*, Madrid, 1934, p. 107.

31. PÉRÈS, *op. cit.*, p. 389.

L'ensemble des faits et des témoignages examinés dans les chapitres précédents nous permet de dégager trois remarques principales :

- a) Il s'agit en général d'une danse d'allégresse, qui revêt parfois l'aspect d'un jeu divertissant ou d'un badinage délassant. Son but principal est de transporter les assistants sur les ailes de l'oubli loin de la grisaille quotidienne. De plus, la vivacité des danseurs, dont il est question si souvent, devait être vraisemblablement en contraste avec l'immobilité des spectateurs grisés par la boisson. Ici intervient un troisième facteur : la grâce, qui accompagne chaque mouvement du corps, chaque ploïement ou tournoiement. Elle marque également les mouvements des mains et des doigts qui évoluent avec subtilité. Elle se mêle à la coquetterie déployée ingénieusement dans les battements des sourcils, les clins d'yeux et le charme du sourire. Si nous ajoutons à ceci la beauté physique conçue à l'image des idéaux esthétiques de cette époque, nous serons en mesure d'imaginer l'ambiance dans laquelle se déroulèrent certaines danses.
- b) On avait l'habitude d'user d'un attirail considérable qui comprenait : épées, sabres, gobelets, clochettes, foulards, vêtements assortis, chevaux en bois, etc. Tout cela évoque immédiatement l'idée d'une certaine mise en scène. Nous sommes loin de la « danse de chambre » de caractère soliste, que nous pouvions supposer d'après la première remarque. Il reste à savoir si ce genre de représentations fut pratiqué sous forme d'un spectacle devant une assistance passive, ou bien s'il s'agit de manifestations de festivité dans lesquelles prenaient une part active certaines gens de la cour et notamment le calife et les autres dignitaires. Nous reviendrons sur cette question dans le paragraphe qui sera consacré au Kurra (cheval-jupon).
- c) Étant donné le rôle prépondérant que joue la poésie ou le chant dans l'accompagnement de la danse, nous avons pensé de prime abord à un procédé de concrétisation par la danse du contenu de la poésie chantée ou récitée. Nous ne croyons pas que ce soit le cas. Ceci présupposerait une poésie narrative, scénique. Or, la poésie arabe présente un caractère entièrement différent, elle est discontinue dans son essence. Le poète arabe se livre avant tout à des trouvailles et expressions inédites, il recherche l'éloquence, il déploie son imagination pour étonner et briller dans l'invention de nouvelles tournures. Il doit enfin se plier à des exigences préconçues d'ordre poétique. Cependant, il existe un terme attribué à un genre spécial de vers qui suscite un intérêt particulier. Ce terme, *Al-Murqīṣāt*, signifie tout simplement : des vers qui font danser. S'agit-il réellement d'un type de poésie destiné à la danse ? Afin de fournir des éclaircissements sur ce point, nous avons consulté une anthologie poétique intitulée : *Al-Murqīṣāt Wal Muṭribāt*, ce qui veut dire littéralement « choix de vers qui font danser et qui procurent un plaisir musical »<sup>32</sup>. Son auteur, Ibn Sa'īd Al-Maḡribī, comptait parmi les figures imposantes qui parèrent la littérature arabe. A notre stupéfaction, ce beau recueil ne fait mention de la danse que dans deux ou trois vers et sous forme de métaphores. En réalité, cette anthologie n'est qu'un choix heureux de fragments poétiques, qui tendent à vanter le talent et l'éloquence des poètes arabes de l'Occident<sup>33</sup>.

Nous ne sommes pas mieux informés qu'auparavant. Les deux termes du titre concernent une classification des vers en cinq catégories dans laquelle les deux expressions précitées viennent en tête<sup>34</sup>. Le rapport avec la danse et le chant est très indirect. Il se peut que ces deux genres, par leur vivacité, se soient mieux prêtés à la danse et au chant. Quoi qu'il en soit, la danse accompagnée de chants ne fut nullement imitative et n'eut aucun rapport direct avec les paroles de la poésie. La poésie et le chant servirent probablement de fond sonore ; ils réglaient également le rythme et le maintenaient. Ils pouvaient aussi évoquer des états d'âme.

Ce vaste domaine des liens unissant la poésie et la danse nous invite à effleurer une autre question. Dans le texte de Al-Mas'ūdi, il est question de certaines conditions que doit réunir un danseur. Or, une partie de ces conditions reviennent souvent dans les poèmes « à boire » et les poèmes d'amour, sans pourtant qu'il y ait la moindre allusion à la danse. Les poètes décrivent abondamment et avec beaucoup d'éloquence la beauté sans égale des jeunes garçons et jeunes filles esclaves engagés à servir le vin. Ils vantent la démarche dandinante, la délicatesse des gestes, l'élégance des mouvements, le visage luisant qui éclaire le lieu obscur du rassemblement, le déhanchement de la taille, la coquetterie et l'amabilité, les belles manières,

32. MAHDAD ABDELKADER édita ce recueil accompagné d'une trad. franç. sous le titre : *Modèles de vers « à danser et à rire »*, Alger, 1949. A notre avis, ce titre n'est pas acceptable.

33. L'introduction d'Ibn Sa'īd Al-Maḡribī ne nous donne aucune information utile (cf. éd. cit., p. 8, n. 32).

34. Voir Muḡammad ibn Aḡmad AL-IBSĪHĪ, *Al Mustatraf*, Recueil de morceaux choisis, t. II, Le Caire, 1896/97, p. 194.

la courtoisie et ainsi de suite. Nous nous demandons s'il ne s'agit pas dans ce cas, du moins partiellement, d'une danse rudimentaire ou bien de mimes cadencés auxquels fait allusion Al-Fārābi dans son traité. Cette danse serait alors une danse « à boire » effectuée pendant le service pour créer une « ambiance ». Mais ce n'est là qu'une hypothèse.

Nous voici enfin arrivés à un sujet plus sûr où la fluidité se dissipe. Il s'agit de la danse nommée *Kurra* ou *Kurrāg*, qui nous donnera également des éclaircissements quant à la participation des organisateurs aux divertissements.

#### AL-KURRAG, DANSE DU MASQUE-CHEVAL

*Al-Kurrag* est le mot *Kurre* arabisé, qui en persan signifie : « poulain de cheval, de mulet, d'âne »<sup>35</sup>. La plupart des lexicographes arabes lui attribuent le même sens : « simulacre de cheval de bois, avec lequel on joue, objet en forme de poulain sur lequel on monte »<sup>36</sup>. Cette insistance sur le caractère du jeu est très significative. Mais, disons-le tout de suite, ce même mot désigna aussi bien une danse chorégraphique qu'un jeu divertissant. *Al-Kurrag*, sous son double aspect, fut en vogue chez les musulmans d'Orient et d'Occident, plusieurs siècles durant. Cette constatation, que nous tâcherons d'illustrer par la suite, évoque immédiatement des analogies dans notre esprit. En effet, le masque-cheval-jupon, les divers jeux et danses en découlant, sont une manifestation universelle, comme de nombreux travaux d'érudition l'ont amplement mis en évidence. Mais, chose curieuse, l'analogie avec le monde médiéval musulman n'a pas trouvé d'écho dans les esprits érudits qui ont traité la question en profondeur. Les zones de répartition du masque-cheval s'entourent d'une muraille au-delà de laquelle se trouvent le Proche-Orient et l'Occident musulmans de l'époque qui nous occupe.

M. Gaudefroy-Demombynes a tenté, en 1950<sup>37</sup>, de réfuter la théorie de A. Van Gennep<sup>38</sup> niant l'origine orientale du cheval-jupon, et cité de nombreux documents qui nous dispensent de nous étendre davantage sur cette controverse. Quatre ans plus tard, Jean Baumel publiait un ouvrage intitulé : *Le masque-cheval et quelques autres animaux fantastiques*<sup>39</sup>. Dans cette minutieuse étude, qui reprend et développe tous les aspects possibles du masque-cheval, sa répartition dans le monde, les thèses et hypothèses concernant sa nature et ses origines, il n'y a pas un mot sur l'existence d'une équivalence dans le monde musulman du moyen âge. Ces différents érudits ont-ils ignoré tout simplement ou bien oublié un membre de la même famille ? Serait-ce quelque autre raison valable qui les aurait empêchés d'envisager le masque-cheval sous la lumière et sur le plan qui nous retiennent maintenant ? Nous penchons vers la première éventualité, car s'ils avaient eu des raisons valables ils les auraient exposées.

Nous ne pouvons entreprendre ici une étude détaillée de l'origine de cette danse. Nous nous bornerons donc à déceler les faits et à examiner rapidement le degré de parenté qu'elle peut présenter avec les danses du même genre en Europe et ailleurs.

Dans le texte de Al-Mas'ūdi, cité au début de cet exposé, sont mentionnés deux danses : *Al-Ibl* et *Al-Kurra*. Ceci confirme d'abord ce que nous avons dit tout à l'heure, à savoir que le terme signifie à la fois : jeu et danse. Le fait que l'auteur n'ait pas éprouvé le besoin de donner des précisions laisse supposer que ces danses connurent une certaine vogue et furent par conséquent familières au lecteur. Enfin, *Al-Ibl* et *Al-Kurra* furent d'après Al-Mas'ūdi des danses artistiques, car elles faisaient partie du répertoire des danseurs qualifiés. Cela ne nous étonne pas. *Al-Kurrag* revêtait, à notre avis, quelques aspects bien distincts, on le verra par la suite. Mais, tandis que *Al-Kurrag* figure clairement dans plusieurs textes, *Al-Ibl* demeure une énigme pour nous. Comme *ibl* signifie chameau, il se peut qu'il ait existé une danse employant un masque-

35. Baron Pierre DESMAISONS, *Dictionnaire persan-français*, t. III, Rome, 1913, p. 71 b.

36. E. W. LANE, *An Arabic-English Lexicon*, Londres, 1863/93, p. 2604 c.

37. M. GAUDEFROY-DEMOMBYNES, *Sur le cheval-jupon et al-Kurrag*, dans « Mélanges W. MARCAIS », Paris, 1950, p. 155-160.

38. A. VAN GENNEP, *Note comparative sur le cheval-jupon*, dans « Cahiers d'ethnogr. folklor. », t. I, 1945. L'auteur écrit, dans les conclusions de son étude : « ... Bref, il y a dans l'utilisation du cheval-jupon deux courants d'emploi bien distincts, qui peuvent avoir eu un point de départ commun ou ne pas l'avoir eu. J'espère avoir en tout cas prouvé par cette enquête comparative que pour la solution de ces problèmes il n'y a pas lieu de chercher en Orient, ni même dans les Balkans et en Grèce. Le cheval-jupon est une invention nettement européenne occidentale, qui s'est faite d'abord en Provence ou en Espagne ou indépendamment dans ces deux régions, et chez les Basques et en Angleterre et ceci vers la fin du moyen âge et aux débuts de la Renaissance, pas antérieurement ni ailleurs. »

39. Jean BAUMEL, *Le masque-cheval et quelques autres animaux fantastiques*, Toulouse, 1954 (« Institut d'Études occitanes »).

chameau<sup>40</sup>, ou que les deux termes désignent une même danse, soit par une confusion due à l'auteur, soit parce que dans les deux cas il y a l'idée d'une course.

Passons maintenant à une autre source qui révèle un caractère du *kurrag* entièrement différent de celui que nous suggérions auparavant. Il s'agit de la charmante description d'une fête ou d'un divertissement royal auquel le calife de ce temps, Al-Amīn, au début de son règne (813), prend une part active. Le chanteur Muḥammad Ibn Abi Ṭahir raconte, dans un récit très pittoresque dont on possède deux versions<sup>41</sup> :

« Je n'ai jamais passé une nuit semblable. Un messenger du calife Al-Amīn vint à moi et m'amena en hâte au palais. Quand j'arrivai on alla chercher de la même façon Ibrahim, fils du calife Al-Mahdi (bientôt calife éphémère). Nous pénétrâmes dans une cour comme je n'en ai jamais vu de pareille, éclairée brillamment par de grands cierges. Il était là debout, ensuite il entra dans le *Kurrag*. La cour était pleine de femmes esclaves qui chantaient au son des timbales et des hautbois. Muḥammad (le calife), au milieu d'elles, s'agitait dans le *Kurrag*. Son messenger vint à nous et dit : Mettez-vous devant cette porte qui ouvre sur la cour, et élevez vos voix avec le hautbois et suivez-le à travers toutes ses possibilités. Gare à vous si vos voix sont en désaccord avec lui ! Nous obéîmes. Alors, les femmes esclaves et les eunuques se mirent à chanter et à jouer :

« C'est là Dananīr qui m'oublie quand je me souviens d'elle. Comment peut-elle oublier un amant qui ne peut pas l'oublier ? »

Jusqu'à l'aurore nous restâmes là à chanter en nous égosillant et en prenant soin de suivre le hautbois, de ne pas nous écarter de son registre et de ne pas avoir de retard sur lui. Pendant ce temps, le calife tournait dans son *Kurrag* sans ressentir d'ennui. Tantôt il se rapprochait de nous, tantôt il s'éloignait, et les femmes esclaves nous séparaient de lui.

Nous sommes ici en présence d'un *Kurrag* entièrement différent de celui que mentionne Al-Mas'ūdi. Apparemment, il ne s'agit pas d'une danse mais d'un divertissement. Le calife entouré de ses courtisans s'amuse, les musiciens ont pour tâche de créer l'atmosphère. Que font les invités ? sont-ils déguisés ? participent-ils à ce divertissement d'une façon active ? des danseuses entourent-elles le calife ? Le contexte ne nous permet malheureusement de répondre à aucune de ces questions. Il semble, en tout cas, que ce *Kurrag* se rattache à un arrière-plan d'ordre symbolique. Il se peut que le calife s'identifie ainsi au poulain qui est le symbole de la noblesse et de la puissance.

Le caractère de simple jeu est plus nettement accusé dans l'histoire de Ibn Martīn, capitaine de Al-Mu'tamid. Celui-ci « fut surpris à Cordoue, dans sa demeure, par un détachement de soldats ennemis, au moment où il jouait au *Kurrag*<sup>42</sup> ». Ce dernier exemple est très éloigné de l'idée de la danse artistique de Al-Mas'ūdi.

Ceci dit, on ne peut pas présenter toutes les sources concernant le *Kurrag* pêle-mêle, sans distinction et dans un même chapitre. C'est le cas de M. Gaudefroy-Demombynes qui a réuni un matériel considérable, c'est le cas également de H. Pérès qui, dans un chapitre intitulé *Les jeux et les sports*, cite sans distinction les différentes sources faisant mention du *Kurrag*, dont la principale et la plus significative est celle de Ibn Ḥaldūn<sup>43</sup>. Celle-ci contient plusieurs détails susceptibles d'augmenter la confusion entre les différents jeux et les différentes danses que représente le *Kurrag*. Ibn Ḥaldūn écrit à la suite d'un passage déjà cité<sup>44</sup> :

...On employa d'autres instruments pour la danse appelée *Kurrag*. Ce sont des simulacres de chevaux de bois harnachés, que les danseuses suspendaient à leurs robes ; elles faisaient semblant de monter les chevaux. Elles couraient à l'attaque, elles battaient en retraite et luttaient d'habileté (avec des épées)<sup>45</sup>. Il y avait encore d'autres jeux semblables<sup>46</sup> dont on se servait dans les noces, les fêtes, les réjouissances publiques et les lieux où l'on s'assemblait pour passer le temps et pour se divertir. Toutes ces choses étaient très communes à Bagdad et dans les villes de l'Irak et, de là, l'usage s'en répandit dans les autres pays.

40. J. BAUMEL, *op. cit.*, p. 105-106. L'auteur rapporte qu'à « Béziens on usa d'un masque-chameau pour une fête de charité ». Et il ajoute que ce masque ainsi que celui de l'âne sont des équivalences du cheval-jupon. Dans un autre endroit (*ibid.*, p. 100), il écrit : « En Bohême, d'après Zibr, le cheval est dit 'chameau'. Arnodov a signalé le même fait pour la Bulgarie où le 'chameau' sort pendant la 'semaine grasse' (kallovsko) ».

41. Nous avons choisi celle qui figure dans le *Livre des chansons (Kitāb al-Aḡāni)*, t. XVI, Le Caire, p. 138-139. L'auteur de cette œuvre monumentale en vingt et un tomes est ABUL-FARAQ AL-ISFAHĀNĪ (mort en 967).

42. H. PÉRÈS, *op. cit.*, p. 344.

43. « Nous connaissons deux jeux pour lesquels les Andalous montraient quelque passion : le jeu de *kurrag* et les échecs. Le premier se jouait avec des pièces taillées dans le bois et ayant la forme d'un cheval ; elles portaient le nom de *kurrag* : cheval à jupon ou chevaux en forme de carrousel. Les danseuses les suspendaient à leur robe-cotillon (*Qaba'*, pl. *aqbiya*) ; les grandes personnes non moins que les enfants se passionnaient pour ce jeu. » (PÉRÈS, *op. cit.*, p. 344.)

44. DE SLANE, *Trad.*, t. II, p. 421.

45. Les six derniers mots modifiés par nous.

46. Le mot « semblable » ajouté d'après le texte a une importance capitale, car il s'agit bien de jeux semblables à *al-Kurrag* et en utilisant ce dernier.

Nous allons maintenant dégager les points essentiels de tous les textes précités, sous forme de résumé :

1. Le *Kurrag* est une danse artistique exécutée par des danseurs qualifiés. — 2. C'est une sorte de ballet avec élément chorégraphique qui consiste essentiellement en un combat simulé des cavaliers. Ce ballet est joué par des danseuses dans les palais et les cours. — 3. D'après le récit sur Ibn Martîn, c'est un jeu individuel de passe temps. — 4. C'est un jeu de divertissement royal auquel prenait part le calife lui-même. Ce jeu était accompagné par des instruments de musique et de chant. Nous avons signalé l'éventualité d'un arrière-plan symbolique. — 5. Les instruments accompagnants sont le tambour et le hautbois. Il est question chez Ibn Haldûn de tambourin et de flûte.

Jusqu'ici il s'agit de jeux et danses qui appartenaient à la haute société des souverains et autres dignitaires. Les points suivants visent les jeux et danses populaires du *Kurrag* : 6. C'est un jeu de réjouissance ou une danse, pendant les noces. — 7. C'est un jeu pour les fêtes (on ne sait pas lesquelles) ainsi que pour d'autres réjouissances publiques. — 8. Enfin, c'est un divertissement populaire de plein air, pour passer le temps. Il se peut qu'on ait exécuté au cours de ce divertissement des courses humoristiques.

Dans cette variété d'aspects se côtoient l'artistique et le populaire ; les palais et la rue s'entremêlent. Il serait maintenant intéressant de confronter ces points essentiels avec ceux qu'a réunis J. Baumel comme points communs de toutes les danses du masque-cheval. Les voici<sup>47</sup> : 1. Mêmes accessoires (une crinière, une queue en crins, de petites ou de grandes rênes ou un licou, des grelots ou des clochettes, des rubans, une brosse, un chasse-mouches, un balai, parfois un fouet). — 2. Parmi les personnages humains accompagnant, on compte : a) un joueur de flûte ou de hautbois et tambourin ; b) un porteur de balai précédant le cheval ; c) un exciteur ou donneur d'avoine, ou guide, suivi bien souvent par l'équipe des forgerons, car le cheval est considéré comme indompté ; d) le guide déguisé conduit le cheval par la bride. — 3. Chapeau à plumes pour l'homme-cheval, grelots cousus sur ses vêtements. — 4. Existence de confréries dans certains pays. — 5. Animal sauvage qui poursuit les femmes. Promenade tumultueuse à travers le village. — 6. On le capture, on le crève ou on le noircit ou on le noie. — 7. Date probable : fête de carnaval, ou à la fin de l'hiver, ou au début du printemps. — 8. Liaison avec les mariages, pour des raisons historiques profondes. — 9. Le masque-cheval assimilé à un démon par les pénitenciers du moyen âge.

La simple confrontation de ces deux ensembles de faits nous met dans l'embarras. À première vue, les analogies sont minimales, en tout cas, sur les points essentiels. Est-ce là un cas exceptionnel, qui nous porte à refuser au *Kurrag* une origine magique ou religieuse tant recherchée par certains érudits ? Ou bien faut-il admettre avec J. Baumel que « si de nos jours le masque-cheval en carton, en bois ou en étoffe est devenu un simple amusement, un jouet, une pantomime agréable, une danse locale, parfois une mascarade grotesque, il incarne pourtant un puissant passé religieux ou magique ? L'homme qui agite une tête de cheval au bout d'un bâton ou qui anime le corps du masque continue en effet à traduire inconsciemment un des plus anciens rites qu'ait connus l'humanité »<sup>48</sup>.

Nous ne sommes pas en mesure de dire le dernier mot sur ce délicat problème. Pour pouvoir fournir les éclaircissements nécessaires, il faudrait remonter au temps préislamique. Il faudrait rechercher des traces dans les traditions et légendes des Arabes et des autres peuples conquis par l'Islam. En attendant, et pour terminer, nous aimerions exprimer notre pensée sur cette danse. Il nous semble que certains jeux et danses du *Kurrag* s'inspirent directement ou indirectement des véritables courses de chevaux, pour lesquelles les Bédouins du désert avaient une grande passion. La transformation des chevaux en *Kurrag* est le résultat tout à la fois d'un raffinement et d'une simplification de la représentation dans les palais. À ceci s'ajoute un autre élément de divertissement, celui de la participation de danseuses. D'autre part, l'adoption d'un vocable persan pour désigner les jeux et les danses du masque-cheval permet de supposer une influence persane. Certains indices nous laissent croire à l'existence d'une danse ou d'un jeu équivalent pendant la fête du printemps (*Newrûz*). Si nous arrivions à confirmer cette hypothèse, le problème serait résolu, et nous rejoindrions les conclusions de J. Baumel.

Nous regrettons de terminer sur un point d'interrogation. Certes ce portrait n'est ni complet ni parfait, mais nous avons entrouvert une porte que nous espérons ouvrir bientôt plus largement.

Amnon SHILOAH.

47. J. BAUMEL, *op. cit.*, p. 132-138.

48. *Ibid.*, p. 8.