



**HAL**  
open science

# Chanter l'extase : approche psycho-cognitive de la musique dans les rituels de transe soufis

Amélie Pavard

► **To cite this version:**

Amélie Pavard. Chanter l'extase : approche psycho-cognitive de la musique dans les rituels de transe soufis. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Strasbourg, 2015. Français. NNT : 2015STRAC004 . tel-01222762

**HAL Id: tel-01222762**

**<https://theses.hal.science/tel-01222762>**

Submitted on 30 Oct 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITES – ED 520**

**Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistique**

**EA 3402 – ACCRA**

**THÈSE** présentée par :

**Amélie PAVARD**

soutenue le : **20 mars 2015**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : **Musicologie**

**Chanter l'extase**  
**Approche psycho-cognitive de la musique dans**  
**les rituels de transe soufis**

**THÈSE dirigée par :**

**M. HASCHER Xavier**

Professeur des Universités, Université de Strasbourg

**RAPPORTEURS :**

**M. CHOUVEL Jean-Marc**

Professeur des Universités, Université de Reims-Champagne  
Ardenne

**Mme VIEILLARD Sandrine**

Maître de conférences HDR, Université de Franche-Comté

---

**AUTRES MEMBRES DU JURY :**

**M. AYARI Mondher**

Maître de conférences, Université de Strasbourg

**Mme TILLMANN Barbara**

DR HDR, Centre de Recherche en Neurosciences de Lyon –  
Université Lyon 1







*À mon père, pour sa curiosité et sa joie de vivre*

*À ma mère, pour sa tolérance*

*Aux enfants de la Syrie*





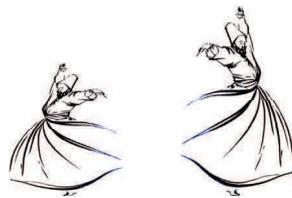


# AVANT PROPOS

Cette thèse fait suite à un master recherche en musicologie, où j'ai tenté de décrire certaines caractéristiques des musiques de transe et de guérison du Baloutchistan, une province iranienne proche des frontières pakistanaise et afghane. Il était prévu que la thèse porte sur la même aire culturelle, et sur le répertoire soufi. Or, lors de ma première année de thèse, les élections présidentielles iraniennes ont paralysé le pays ; rendant tout trajet vers l'Iran ou vers la France impossible. Après plusieurs mois d'attente, nous décidions avec mon directeur de thèse d'opter pour un nouveau terrain d'étude, et je choisissais la Syrie.

Ayant obtenu une inscription à l'université des langues de Damas, je partais pour la Syrie en février 2010. Il m'a fallu près de quatre mois de recherches pour enfin rencontrer un musicien soufi qui accepte d'échanger avec moi sur cette religion : c'est deux jours avant mon départ que je fis la connaissance de Firās, personnage enthousiaste qui m'envoyait des vidéos et des enregistrements audio, à mon retour en France. Lorsque je retournais à Damas à la mi-décembre 2010, Firās était toujours disponible, et m'a rapidement présenté à ses amis, soufis. Après quasiment un mois d'échanges et de rencontres, je fus autorisée à assister à un rituel soufi ; les autres s'enchaînèrent très vite. Je repartais à Strasbourg début février, organisant déjà mon futur voyage avec Firās pour l'été et les grandes fêtes religieuses du Ramadan. Malheureusement, la révolution ayant rendu le voyage risqué, je ne suis jamais retournée à Damas. Après un an d'attente en espérant une résolution politique, je décidais de partir pour le Maroc afin de réaliser une étude comparative. Mais le terrain est différent : le rapport aux occidentaux n'est pas le même, et je ne comprends pas le dialecte marocain. Surtout, le droit musulman n'est pas le même, et en tant que non musulmane, je n'ai pas le droit d'entrer dans des lieux de cultes, ce qui rend la tâche beaucoup plus difficile. Après plusieurs semaines de recherches sans succès, je rejoignais le laboratoire de psychologie cognitive et neuropsychologie de Lyon 2 et décidais d'octroyer à la thèse un volet cognitif plus important.

Le grand point faible de cette thèse, on l'aura compris, est écologique : je n'ai pas eu de retour des musiciens syriens sur mes analyses, et certaines recherches n'ont pas été entièrement réalisées ; malgré plusieurs relectures par des musiciens, quelques erreurs peuvent subsister. Cette thèse est donc à considérer non pas comme un aboutissement, mais comme une trame, un projet pour des recherches ultérieures. Aujourd'hui, tous les soufis damascènes que j'ai pu rencontrer et dont j'ai encore quelques nouvelles ont fui leur pays pour l'Égypte, la Lybie, la Turquie, le Liban ou encore l'Arabie Saoudite. Que reste-t-il du patrimoine soufi syrien aujourd'hui, de son identité ? À l'heure où j'écris ces lignes, aucune résolution politique ne semble envisageable ; et si les conditions de vie des réfugiés sont extrêmement difficiles, en Syrie, elles sont inhumaines. J'espère sincèrement qu'une issue favorable aux Syriens sera trouvée dans un futur proche.



## REMERCIEMENTS

Parce que la thèse n'est pas un travail individuel, j'aimerais remercier toutes les personnes qui m'ont assistée dans cette tâche.

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de thèse, Xavier Hascher, pour m'avoir accordé la liberté dont j'avais besoin. Il n'est pas toujours évident de voir un doctorant débiter un nouveau cursus en même temps que sa thèse ; je le remercie pour sa confiance et son soutien, pour sa disponibilité et ses conseils avisés alors que le déroulement de la thèse empruntait des chemins tortueux.

Merci aux membres du jury d'avoir accepté d'apporter leur expertise sur cette thèse, et notamment à Jean-Marc Chauvel pour m'avoir accueillie lors du séminaire Esthétique et Cognition et m'avoir fait part de son avis sur ma thèse ; et à Barbara Tillmann pour ses conseils de lecture. J'aimerais remercier plus particulièrement Mondher Ayari, qui a dirigé mon master, pour m'avoir insufflé le goût de la recherche et m'avoir initiée à la cognition musicale. Merci pour ses critiques toujours constructives et de bon conseil. J'espère que la thèse sera à la hauteur de ses attentes.

Durant ces études doctorales, j'ai été très heureuse de rencontrer Jean During, et de bénéficier de ses conseils toujours très pertinents. Merci également à Jean Lambert, à ses retours sur mes recherches et à ses invitations au séminaire du CREM. Je pense également à François Nicolas et à ses explications sur la lecture coranique et la prosodie expressive arabe. Je tiens aussi à remercier Yassine Guettat qui m'a aidée à rencontrer des musiciens damascènes, et Haroun Teboul qui m'a invitée lors de concerts soufis à Paris et a partagé avec moi sa vision du soufisme en Syrie. Merci à Pierre Michel pour ses conseils de lecture avisés. Un grand merci à Mohamad Arrar qui a passé énormément de temps à écouter et transcrire tous les chants enregistrés.

Je tiens à exprimer ma gratitude aux personnes qui m'ont aidée à me familiariser avec la psychologie cognitive, et notamment à Rémy Versace et ses

précisions sur le modèle Act-In, à Guillaume Vallet pour ses conseils sur mes recherches et son aide pour me familiariser au logiciel R. Merci également à Maya Gratier pour ses conseils et pour m'avoir accueillie dans le séminaire Psychomuse. Enfin, je tiens à remercier Olivier Koenig pour sa confiance et pour m'avoir permis d'intégrer à la fois son laboratoire et l'équipe enseignante.

Merci également à Albert Rilliard pour sa sympathie, ses échanges sur la culture iranienne. Merci à lui et à Christophe d'Alessandro de m'avoir accueillie au LIMSI afin de me former au logiciel Praat et à l'analyse de la prosodie expressive.

Je souhaite vivement remercier Nathalie Hérold pour ses conseils et sa relecture attentive. Merci infiniment à Laure Esteban qui a passé ses nuits à relire toute la thèse et à me faire part de ses impressions, son avis pertinent et sa sensibilité sur le contenu et l'écriture. J'aimerais également remercier toutes les personnes du laboratoire EMC qui se sont spontanément proposées de m'aider, que ce soit en relisant certains chapitres ou en modifiant leurs horaires de TD pour que je puisse reporter les miens. Je remercie particulièrement Alina-Alexandra Sava, Virginie Sellem, Kévin Roche et Amandine Rey.

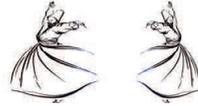
Je pense évidemment à Anne-Claire, la première de la promotion à s'être confrontée (avec succès) à l'épreuve de la soutenance, pour son partage sur les déroulements de nos thèses et ses encouragements. À Nastasia qui est comme une sœur pour tous ces moments de partage.

Merci aux militants du groupe ONCF pour leur soutien financier et pour m'avoir offert la possibilité de voyager ; et aux pupilles pour les bonnes parties de rigolade. Merci Isabelle Follador pour tes BD qui me font mourir de rire et m'ont permis de décompresser pendant les périodes de rédaction.

J'aimerais remercier ma famille (en particulier ma mère et mes sœurs), et mes amis pour leur soutien sans faille, leurs encouragements, leurs relectures et leur aide, notamment pendant la délicate période de rédaction. Merci particulièrement à ma famille pour leur tolérance et leur patience ! Merci à Sylvain, pour tout.

Et enfin, merci à toutes les personnes que j'ai eu la chance de rencontrer en Syrie et qui m'ont parlé de leur culture, de leur musique, de leurs rêves et tout

simplement de leur vie. Merci Firās, Yahia, Omar, Mohamed D., Mohammed A., Dimah, Zeynah, Essam, Mazen, Bassel, Yasser, Mohamed S., et à vos familles. Merci aux rappers de *La 'ijī al Rap*, aux soufis, aux réfugiés palestiniens, aux étudiants, aux musiciens et à tous les autres.



Cette thèse a été financée par une allocation de recherche du Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche. Elle a été réalisée au sein de l'école doctorale Humanités (ED 520) et de l'équipe d'accueil Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques (EA 3402).



# AVERTISSEMENT

Tableau de translittération des caractères arabes <sup>1</sup>

Lettres arabes	Transcription internationale	Transcription phonétique	Description du son
ء	'	-	attaque vocalique
ا	ā	a:	<i>a</i>
ب	b	b	<i>b</i>
ت	t	t	<i>t</i>
ث	t̤	θ	<i>th</i> anglais de <i>think</i>
ج	ġ	ʒ	<i>j</i> français
ح	ħ	ħ	spirante pharyngale sourde
خ	ħ̣	x	<i>jota</i> espagnole
د	d	d	<i>d</i>
ذ	ḏ	ð	<i>th</i> anglais de <i>the</i>
ر	r	r	<i>r</i> roulé
ز	z	z	<i>z</i>
س	s	s	<i>s</i>
ش	š	ʃ	<i>ch</i> français
ص	ṣ	s <sup>f</sup>	<i>s</i> emphatique
ض	ḍ	ð <sup>f</sup>	<i>d</i> emphatique
ط	ṭ	t <sup>f</sup>	<i>t</i> emphatique
ظ	ẓ	z <sup>f</sup>	<i>z</i> emphatique
ع	ʿ	ʔ <sup>f</sup>	spirante pharyngale sonore
غ	ġ	ɣ	spirante vélaire sonore
ف	f	f	<i>f</i>

1. J. Kassab, *Manuel du parler arabe moderne au Moyen-Orient*, Geuthner, Paris, 2006, p. 1. Cette translittération est tirée de la revue scientifique *Arabica* et respecte la norme DIN 31635.

Lettres arabes	Transcription internationale	Transcription phonétique	Description du son
ق	q	q	occlusive laryngale plus forte que le <i>hamza</i>
ك	k	k	<i>k</i>
ل	l	l	<i>l</i>
م	m	m	<i>m</i>
ن	n	n	<i>n</i>
ه	h	h	<i>h</i> aspiré
و	w et ū	w, u:	<i>w</i> anglais et <i>ou</i>
ي	y et ī	j, i:	<i>y</i> de <i>yoyo</i> et <i>i</i>

– Les voyelles courtes (la *fathā*, la *kasra* et la *ḍamma*) ont été respectivement retranscrites par les lettres a, i, u. Les voyelles longues (ا, ي, و) ont été transcrites par les lettres *ā*, *ī*, *ū*.

– Le *Tā marbuṭa* (marque du féminin) est transcrit par la terminaison *ah*.

– L'article *al* a toujours été écrit tel quel, sans marque de distinction entre les lettres solaires (assimilation du *l* de *al* à la consonne suivante, ex : *aš-šams*) et les lettres lunaires (pas d'assimilation à la consonne suivante, ex : *al-qamar*).



لقد رجعنا



# Introduction

Votre musique est bien entendu un océan et la nôtre en comparaison n'est seulement qu'une goutte. Mais cet océan n'est qu'eau, et cette goutte est une larme.

MUSICIEN PERSAN (Jean DURING)

Dans les pratiques soufies de Syrie, la musique est quasi systématiquement employée dans les rituels religieux tels que le *dīkr*, qui consiste en la remémoration de l'existence du dieu Allah par la répétition de litanies. Le soufisme est un mouvement mystique issu de la religion musulmane, dont la particularité est le caractère contemplatif de la pratique religieuse des adeptes. Par le biais de la prière et de certaines techniques de méditation, les soufis tentent de se débarrasser des pensées et émotions impures pour se rapprocher du divin et accéder à un niveau spirituel supérieur, dans une conception étroitement liée à la poésie et à la musique. La pratique rituelle du *dīkr* peut aussi bien être réalisée de manière individuelle, et consister alors en un cheminement intérieur, qu'en petit groupe, chez soi (généralement sous la forme de chants et de pièces musicales religieuses), ou encore avec sa communauté, dans une mosquée. Cette dernière forme de *dīkr*, nommée *ḥaḍrah*, diffère des deux premières par son but, qui consiste à ressentir la présence du divin et des anciens soufis, et de « goûter » (*dāwq*) à leur connaissance. Les limites du cadre spatio-temporel sont abolies, et un sentiment intense d'extase (*wajd*) survient.

Dans les traditions culturelles du monde arabo-musulman, certaines catégories d'émotions, purement esthétiques, sont distinguées parmi d'autres. Le *tarab*<sup>1</sup> consiste en un sentiment d'adhésion esthétique à la forme d'art

---

1. Littéralement « plaisir causé par la musique », définition de Sultani et Milelli, *Dictionnaire fanco-libanais*, Éditions Milelli, Paris, 2010, p. 376.

vue/entendue. Au départ plutôt spécifique à la poésie, il s'étend à l'art musical, où il désigne le pic d'émotion atteint par le musicien et partagé par les auditeurs, pouvant aller jusqu'à l'extase. Cette émotion esthétique intense suggère une relation dynamique entre un interprète et un auditeur : pour parvenir à l'émergence de cette émotion, le musicien doit identifier les attentes et les préférences de l'auditeur, pour adopter un jeu (généralement improvisé) en lien avec leurs traditions perceptives. Cette émotion serait transmise par le caractère expressif des modes musicaux, et par des indices expressifs liés au timbre et à la prosodie, tels que les attaques du son ou le souffle. Le *tarab* se traduit donc par une interaction étroite entre le musicien et l'auditeur : il serait nécessaire que le musicien ressente une émotion pour qu'elle soit partagée par l'auditeur qui, à son tour, communiquerait son appréciation au musicien.

Le *wajd* serait une émotion plus intense encore, un « choc » où les individus ressentiraient une raison d'être et un sentiment d'existence, teinté de mélancolie et d'affliction<sup>2</sup>. Littéralement « existence » ou « présence »<sup>3</sup>, dans la terminologie soufie il serait

un intense état d'âme, c'est le feu intérieur qui doit animer l'artiste comme la mystique [...] Lorsqu'il atteint un haut point de cet état, l'artiste jouit d'une extraordinaire facilité d'exécution. Sa sonorité change. La phrase musicale lui livre son secret. La création jaillit. Il semble que l'essence-même de la musique se manifeste, délivrée des interférences habituelles de la personnalité humaine. Le monde se transfigure, dévoile ses visages merveilleux, et à travers une ineffable transparence qui abolit les barrières affectives entre le musicien et son auditoire, s'offre à la compréhension directe de tout être capable de sentir. Le musicien authentique est celui qui joue ou chante sous la poussée d'une irrésistible impulsion intérieure<sup>4</sup>.

Ainsi, comme le *tarab*, cette émotion peut survenir à l'écoute d'un souffle, d'un bruit, ou encore d'une association entre la musique entendue et un souvenir. Si le *tarab* est généralement associé à un contexte profane, le terme de *wajd* possède une connotation religieuse plus importante ; il apparaît généralement lors

---

2. J. During, *Musique et extase : l'audition mystique dans la tradition soufie*, Albin Michel, Paris, 1988, p. 92.

3. Sultani et Milelli, *Dictionnaire franco-libanais*, *ibid.*, p. 673.

4. N. Caron et D. Safvate, *Musique d'Iran*, Buchet-Chastel, Paris, 1997, p. 232.

du rituel du *dīkr*, et plus souvent encore au cours de la *ḥaḍrah*. En effet, dans la perspective mystique du soufisme, l'univers posséderait deux plans de réalité : celui du monde du visible ou du proprement réel et sensible, et celui du monde caché, le monde des mystères (celui de Dieu). L'audition spirituelle serait un moyen privilégié de passer d'un plan à l'autre, car elle permet d'atteindre l'extase (*wajd*) :

Le *wajd* lève le voile, permettant de contempler Celui qui veille (*al-raqīb*) ; il amène la compréhension, permet d'observer le mystère caché, de s'entretenir avec la conscience intime, et de se familiariser avec ce qui a été perdu. Le *wajd*, c'est l'extinction du moi <sup>5</sup>.

La *ḥaḍrah* est considérée comme le cadre privilégié pour faire émerger le *wajd* et la révélation du monde divin. La structure de la *ḥaḍrah* et les interventions des *muṭrib* <sup>6</sup> seront déterminantes quant à l'émergence effective de cet accès à l'extase, le *wajd*, celles-ci étant distinctes en fonction des confréries soufies.



FIG. 1 : Séance de ḥaḍrah chiite  
Aryana Farshad, Mystic Iran, the Unseen World,  
DVD RD 3497



FIG. 2 : Séance de ḥaḍrah šaḍīliyya  
Photo personnelle

Dans la communauté *šaḍīliyya*, la *ḥaḍrah* consiste en l'alternance entre la participation à des chants collectifs et l'écoute de chants solistes, produits par des *šeyḥ* ayant reçu une formation musicale. Dans les entretiens que j'ai réalisés avec les soufis et où je tentais de comprendre quel est l'élément qui permet de

5. «Omar Sa'īd al-arābi, cité par Abū Ḥāmid al-ḡazzālī, *Auditions spirituelles et extase*, trad. Hassan Boutaleb, Éditions Al Bouraq, Paris, 2012, p. 88.

6. Littéralement, ceux qui donnent le *ṭarab*, chanteurs religieux.

déclencher cet état émotionnel, on m'a répété généralement que l'extase (*wajd*) est due à l'écoute d'un rythme, d'un souffle, ou d'un intervalle rappelant un mode.

Si ces facteurs restent assez généraux, nous pouvons tout de même relever que le déclenchement de l'extase n'aurait pas lieu dans les phases de chants collectifs, mais bien dans celles des chants solistes. Ceux-ci sont improvisés, ils participent à faire émerger l'expressivité de la musique par des structures modales et rythmiques beaucoup plus complexes, et l'affect prosodique par le biais d'indices phonologiques expressifs. Sur la base de ces observations, il m'a semblé intéressant d'étudier les stratégies mises en place par les chanteurs pour transmettre une émotion aux auditeurs.

Si l'émotion ressentie lors du *dīkr* peut être très intense, celle-ci atteint un niveau incommensurablement fort lors de la *ḥaḍrah*, que Rouget qualifia d'ailleurs de transe <sup>7</sup>. D'après lui, la transe serait

une disposition physiologique innée de la nature humaine, plus ou moins développée suivant les individus [...] C'est un état de conscience passager, ou, comme le mot même l'indique, transitoire. On quitte son état habituel pour entrer en transe, et au bout d'un certain temps, extrêmement variable suivant les cas, on revient à son premier état <sup>8</sup>.

Toutefois, Rouget insiste sur la difficulté de traduire le *wajd* <sup>9</sup> au cours duquel les comportements des adeptes seraient différents de ceux habituellement observés dans la transe. Il dissocie alors la transe de l'extase en fonction des comportements observés lors de ces deux états :

Pour ma part, je serais partisan de spécialiser l'emploi de ces deux termes, de réserver « extase » à un certain type d'états, disons seconds, atteints dans le silence l'immobilité et la solitude, et de désigner par « transe » ceux qui ne s'obtiennent que dans le bruit, l'agitation et la société des autres <sup>10</sup>.

---

7. G. Rouget, *La Musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris, 2004.

8. G. Rouget, *La Musique et la transe*, *ibid.*, p. 39 et p. 55.

9. G. Rouget, *La Musique et la transe*, p. 41 : le *wajd* est souvent traduit par « transe extatique ».

10. G. Rouget, *La Musique et la transe.*, p. 47.

La difficulté de définir le *wajd* provient notamment du fait que cette réaction émotionnelle intervient à la fois dans l'oraison du *dīkr*, dans la sphère de l'intime, mais aussi dans le rituel collectif de la *ḥaḍrah*. Toutefois, si le cadre de la *ḥaḍrah* est collectif et amène une grande fébrilité de la part des adeptes, les comportements observés semblent différents de ceux que rapporte Rouget en ce qui concerne la transe. En effet, d'après lui, les principaux symptômes de la transe sont : « *trembler, être parcouru de frissons, être pris d'horripilation, s'évanouir, [...] être pris de léthargie, être saisi de convulsions* <sup>11</sup> », et parfois même, dans des cas extrêmes, mourir. Le *wajd*, au contraire, même s'il prend naissance dans la collectivité, fait plutôt référence à une introspection et à la contemplation :

Le *wajd* se manifeste suite à un souvenir (*dīkr*) qui trouble, à une peur qui inquiète, à une réprimande pour un faux pas, à une conversation sur une subtilité, une allusion à un avantage, la nostalgie pour un absent, une récrimination pour une chose qui s'en est allée, un regret pour le passé, l'attraction vers un état, un sermonneur à un devoir et un entretien intime secret. Le *wajd* est la rencontre de l'apparent avec l'apparent, de l'occulté avec l'occulté, de l'invisible avec l'invisible, du secret avec le secret <sup>12</sup>.

En observant directement ces rituels, et en visionnant à plusieurs reprises les vidéos réalisées, je me suis aperçue que la transe n'est finalement pas un but en soi et ne consiste pas en l'aboutissement du rituel ; c'est plutôt une quête spirituelle, un processus d'une certaine durée, et dont l'aboutissement, finalement, serait l'extase. Ainsi, dans cette thèse, la transe sera envisagée non pas comme une réaction émotionnelle, mais comme un processus, un phénomène dont le but sera d'atteindre le *wajd*, définit alors comme l'extase.

La musique faisant partie intégrante de ce processus de transe (dans la majorité des confréries soufies, son utilisation au cours de la *ḥaḍrah* est primordiale), nous pouvons nous interroger sur son rôle, et sur la manière dont elle participe à faire émerger l'extase.

La principale hypothèse de cette thèse est que la musique constitue un moyen

---

11. G. Rouget, *La Musique et la transe.*, p. 56.

12. ʿOmar Saʿīd al-Arābi, cité par Abū Ḥāmid al-ġazzālī, *Auditions spirituelles et extase*, p. 88.

privilegié permettant l'émergence d'émotions esthétiques pouvant se révéler très intenses. En tant que signe, elle ferait référence à des éléments traditionnels et mystiques, et créerait une disposition psychologique adéquate à la génération d'une émotion. Composée d'indices expressifs musicaux et prosodiques, la musique serait un moyen de communiquer une émotion aux fidèles. Elle répondrait ainsi aux schémas cognitifs émotionnels des adeptes, façonnés à la fois par des déterminants biologiques (traitements perceptifs) et normés culturellement. Enfin, la rythmique répétitive des musiques de transe amène les sujets à réaliser des gestes saccadés et synchronisés. Cela décuplerait l'intensité des émotions ressenties d'une part <sup>13</sup>, et renforcerait un sentiment d'adhésion à un groupe social d'autre part <sup>14</sup>. Les émotions survenant étant partagées socialement, la musique permettrait de faire naître une empathie musicale entre les adeptes.

Pour tenter de répondre à ces questions, j'ai choisi d'étudier une confrérie soufie en particulier, et d'observer les méthodes employées pour que s'exprime le *wajd*.

## Damas

### Choix du terrain

Les rituels soufis sont pratiqués sur tous les continents et revêtent de multiples formes, en lien avec la culture dans laquelle ils prennent place. Mon choix s'est très naturellement tourné vers le monde musulman arabe et perse, afin de remonter aux racines traditionnelles de ce rite. Mon mémoire de master portait sur les musiques de transe et de guérison du Baloutchistan (province iranienne), et je désirais poursuivre ma thèse en étudiant un corpus culturellement analogue à cette première approche <sup>15</sup>. Dans un premier temps, j'ai voulu

---

13. Par rapport à l'activité physique (augmentation du rythme cardiaque et du rythme respiratoire) qui en découle.

14. Selon un phénomène de contagion émotionnelle.

15. En Iran, le soufisme est notamment pratiqué par les personnes issues des ethnies kurdes. Par ailleurs, n'oublions pas que nous sommes dans le cadre d'un répertoire de

conserver le contexte ethnographique que j'avais déjà commencé à étudier lors de mon master. Toutefois, après une année de préparation du terrain et de prise de contacts, les élections présidentielles de 2009 conduisirent à une révolution de la population iranienne et à une sévère répression du régime nouvellement en place. Tout voyage entre l'Iran et la France étant bloqué, et la situation semblant se prolonger, j'ai décidé, en accord avec mon directeur de thèse, de changer l'aire géographique de mon étude. Pour moi, il était intéressant de garder un pays abritant les ethnies kurdes : ainsi, si la situation politique s'améliorait, une approche comparative aurait pu être envisagée entre les deux domaines étudiés. C'est pourquoi les pays limitrophes ont été étudiés plus avant dans un premier temps <sup>16</sup>.

---

transmission exclusivement orale. Les échelles musicales sont différentes d'une micro-culture à l'autre. Dans les pays perses, les échelles sont basées sur des *dastgahs*, dans les pays arabes, sur des *maqamat*. Certains *maqamat* sont arabes, et d'autres turcs. Les structures qui sous-tendent les musiques populaires sont différentes du Maghreb à la péninsule arabique, et le répertoire religieux est très dépendant d'influences sociales (ainsi, un rituel d'une même confrérie est envisagé de manières différentes suivant s'il se déroule à la ville ou à la campagne, avec des paysans ou avec la bourgeoisie). La compréhension de ces déterminants sociaux est sujette à un grand investissement en temps ; le choix de la culture étudiée représente donc un enjeu majeur.

16. À ce moment, certains pays frontaliers étaient instables politiquement (pays persans en général, Palestine, Liban). La pratique du soufisme n'était pas très bien considérée, ou en tout cas largement minoritaire dans certains pays voisins (Jordanie, Arabie Saoudite, Koweït, etc.), ce qui suggérait d'avance certaines difficultés d'approche. Ces pays ont donc rapidement été mis de côté, par élimination. Le choix s'est porté sur l'Égypte, la Libye, la Syrie et le Yémen. Le corpus étudié lors de mon master était assez proche des musiques kurdes. Il était pour moi important de ne pas trop s'éloigner de cette culture afin d'opter, si la situation politique se débloquait en Iran, pour une approche comparative. Le Yémen et la Libye me paraissant trop éloignés culturellement de ce que j'avais pu étudier auparavant, ils ne furent pas retenus non plus.

Finalement, le choix entre la Syrie et l'Égypte a été plus mûrement réfléchi, et plus longuement discuté avec mon directeur de thèse Xavier Hascher. La culture soufie était riche dans ces deux pays, et le dialecte parlé et le système musical étaient sensiblement proches. Sur ses conseils, je contactai également Jean During afin qu'il m'aide à considérer le choix le plus pertinent. Selon une méthode plutôt pragmatique, nous avons observé que la musique égyptienne avait été largement plus étudiée que la musique syrienne ; deux étudiantes réalisaient par ailleurs leur thèse à ce moment-là sur la musique rituelle

Mon choix s'est finalement porté sur la Syrie. Il y était plus aisé d'y trouver des contacts, le français spécialiste de la musique soufie Julien Jalleddine Weiss et résidant à Alep pouvant faciliter mon intégration dans les milieux soufis. La culture musicale alépine était très riche et commençait à disparaître, les maîtres ayant de moins en moins d'élèves. La Syrie comptait une grande région kurde et offrait la possibilité d'une étude comparative avec les rituels kurdes d'Iran. Enfin, la situation politique était l'une des plus stables du Proche-Orient. En quelques mois, je me renseignai donc sur la Syrie et son répertoire musical, et suivis les séminaires du SEEM<sup>17</sup> et du CREM pour préparer au mieux l'étude de terrain<sup>18</sup>. Toutefois, un léger écueil compromettait l'obtention de mon visa : pour sa validation, il était nécessaire de séjourner dans la capitale. J'arrivai à Damas en pleine nuit, un vendredi soir de février 2010.

### **Prise de contact et difficultés liées au terrain**

J'ai rencontré deux principaux types de difficultés durant mon étude de terrain : des difficultés liées au caractère religieux du corpus étudié, et des difficultés liées aux tensions politiques du pays étudié.

Dès le lendemain de mon arrivée à Damas, je m'inscrivais à l'institut des langues de l'université principale. Ce lieu est un réel vivier d'échanges : accueillant principalement des étudiants étrangers, il attire également les étudiants syriens parlant des langues étrangères et désireux d'échanger avec des « occidentaux ». Malheureusement, je ne pus rencontrer Julien Jalleddine Weiss dans l'immédiat, ce dernier m'ayant informé qu'il partait finalement en tournée internationale. Je rencontrai rapidement de nombreuses personnes me conseillant de me rendre au conservatoire de musique de Damas. Pourtant, sur place, les étudiants en musique étaient résolument intéressés par la musique occidentale (notamment le jazz) et peu enclins à échanger sur la musique soufie... Je

---

égyptienne.

17. Séminaire d'études en ethnomusicologie, Université Paris 4.

18. Centre de recherches en ethnologie musicale, Université Paris 10.

rencontrai tout du moins un joueur de *tanbur*<sup>19</sup> parlant l'anglais et acceptant de m'enseigner la théorie des *maqamat*. Parallèlement, je passai de longues heures dans les salles de prière des femmes, dans les mosquées des quartiers réputés soufis (*Midan, al-Qabūn, al-Saliyeh*, et bien sûr, à la mosquée des *Omeyyades*).



FIG. 3 : Situation géographique de la Syrie

Source Web : < <http://www.linternaute.com/voyage/destination/syrie/carte.shtml> >

Bien sûr, ces échanges furent riches d'enseignements d'un point de vue humain et au niveau des pratiques culturelles ; toutefois, je ne rencontrai aucun soufi. Au bout d'environ deux mois de recherches, je pris un bus pour Alep, capitale religieuse et cité de la musique. Une fois sur place, le même schéma qu'à Damas se reproduisit ; et même davantage : Alep étant une ville plus touristique que Damas, et où la religion était plus profondément ancrée, j'eus l'impression que les aleppins étaient plus méfiants encore. Au bout de trois semaines environ, n'ayant pas réussi à échanger avec des soufis, je partis pour Hama ; je savais que l'entreprise y serait difficile, mais j'étais certaine d'y rencontrer des personnes issues de communautés soufies. Hama est une ville historiquement et profondément soufie mais dont l'histoire est malheureuse : en Syrie, plusieurs confréries soufies sont en relation avec le courant politique des Frères Musulmans, qui ont tenté de renverser le gouvernement de Hafez al-Assad (père et

---

19. Luth à manche long.

prédécesseur de Bachar) en 1982, ce qui a entraîné une sévère répression <sup>20</sup>.



FIG. 4 : Alep (à gauche, vue de la citadelle) et Hama (à droite, vue du parc alqal'ah)

*Photos personnelles*

Quelle ne fut pas ma surprise en arrivant dans le quartier traditionnel : personne. Je rentrai alors dans la grande mosquée, qui était elle aussi déserte. Aucun tapis de prière, seuls quelques livres d'éducation religieuse et plusieurs éditions du Coran étaient rangés sur des étagères. Hama contrastait avec Damas où les mosquées étaient des lieux de vie et d'échange <sup>21</sup>. Ici, la mosquée semblait abandonnée depuis plusieurs années. Contrairement à l'effervescence des villes méditerranéennes, aucun bruit ne venait troubler l'atmosphère de ce quartier. J'en ressortis dépitée. Les seuls habitants avec qui je pus créer un lien furent les artisans de la ville ; forts sympathiques mais évoquant les soufis comme des personnes méfiantes du gouvernement et pratiquant la *ḥaḍrah* en-dehors des mosquées de la ville, « dans des endroits cachés ». Au bout d'une semaine et demi seulement, sans succès, je décidai de retourner à Damas, où il ne me restait que quelques semaines à passer avant de retourner en France. C'est finalement d'une manière toute simple, en contactant par courriel un étudiant assistant avec moi au SEEM, pour m'informer des prochains thèmes du séminaire, que je réussis enfin à

---

20. Celui-ci a brutalement riposté en détruisant une grande partie de la ville. Les sources varient considérablement à ce sujet et sont rarement impartiales ; néanmoins, pour une ville d'environ 200 000 habitants à l'époque, on évoque une perte humaine comprise entre 1000 (DIA) et 40 000 individus en quelques jours (Syrian Human Rights Committee ; plus de 25 000 pour Amnesty International). O. Wincler, « Demographic developments and population policies in Ba'athist Syria », *Sussex Academic Press*, 1998, p. 72).

21. En Syrie, la mosquée est un endroit pour prier bien sûr, mais dans la cour, il n'est pas rare de voir des étudiants ou des élèves faire leurs devoirs, des enfants jouer, courir, grimper sur les fontaines...

obtenir le nom d'une personne acceptant de me rencontrer. Alors que je lui racontai mon infortune, cet étudiant, Yassine Guettat, me confia alors qu'il avait eu l'occasion de travailler quelques années auparavant avec un musicien syrien, dont il avait toujours le numéro. Une fois contacté, ce dernier m'a dirigée vers l'un de ses amis, un musicien qui appartenait à une grande famille soufie. Deux jours plus tard, je rencontrais Firās dans un café. Celui-ci était heureux qu'une personne occidentale s'intéresse à la musique soufie, et s'engagea à m'apprendre « *all the things about music sufi* ».



FIG. 5 : Damas, vue du mont Qāsyūn

*Photos personnelles.*

À gauche, les quartiers *al-Qabūn* et le quartier *al-Saliyeh*, qui s'étend sur les pentes du mont Qāsyūn.

Je passais le reste de mon séjour en la compagnie de Firās qui, à mon retour en France, m'envoya par la suite des photos, vidéos et extraits audio de cérémonies soufies. Je repartis pour Damas au début du mois de décembre 2010, et y retrouvai Firās dès le lendemain. Au bout de quelques jours, il me présenta à ses amis issus de différentes confréries soufies, notamment deux *šeyḥ* (Muḥammad et ʿOmar), ainsi qu'à des musiciens soufis<sup>22</sup>. À la fin du mois, je fus autorisée à être présente lors des séances de *dīkr* et de *ḥaḍrah* de la confrérie *šādīliyya*, et parfois même à les enregistrer ou à les filmer. Finalement, alors que je pensais qu'il ne serait pas aisé d'être invitée dans les *ḥaḍrah*, ce fut dans les séances de *dīkr*

---

22. L'un des points essentiels de la doctrine soufie est la tolérance entre les religions et les différences culturelles. Ainsi, si un soufi est forcément musulman et doit respecter les pratiques rituelles de l'orthodoxie musulmane (prières, jeûne, etc.), le répertoire musical soufi peut être interprété par des non musulmans. D'ailleurs, dans l'ensemble musical de Firās, l'un des musiciens est chrétien.

familiaux (incluant la présence des femmes) que les soufis furent plus réticents à m'introduire. Dès lors qu'un adepte m'invitait dans une *ḥaḍrah*, et que le *šeyḥ* avait donné son assentiment, aucun autre soufi n'y voyait d'objection. Les séances de *ḥaḍrah* sont même fréquemment filmées par les adeptes eux-mêmes, puis postées sur les réseaux sociaux. En revanche, le *dīkr* relève davantage de la sphère intime ; je n'ai pu assister qu'à un seul *dīkr* réalisé en famille, sans pouvoir l'enregistrer, ni le filmer. Enfin, il est plus difficile d'aborder les pratiques religieuses féminines ; si j'ai pu être mêlée avec les femmes au cours des *ḥaḍrah*, c'est uniquement parce que la *šariā* (la loi religieuse) interdit la mixité dans les lieux saints. C'est vers le milieu du mois de janvier, soit après plus d'un mois à fréquenter quasiment tous les jours les membres de la communauté *šādiliyya*, que je commençai à rencontrer les sœurs ou les nièces de Firās et du *šeyḥ* Muḥammad.

Toutefois, à partir de début janvier, mes allées et venues commencèrent à attirer l'attention du gouvernement<sup>23</sup>. Je commençais à me faire interpellé plusieurs fois par semaine par le *muḥābarāt*, le service de renseignements généraux syrien dont les hommes, toujours en duo, sont reconnaissables à leur large blouson de cuir noir et leur moustache. Le *muḥābarāt* interpellant rarement les occidentaux (qui sont pour la plupart des touristes), leurs questionnements ne manquaient pas de créer des attroupements dans la rue. Au début interpellée alors que j'étais seule, les agents du *muḥābarāt* ne tardèrent pas à surgir lorsque j'entrais ou sortais du quartier où je résidais, en compagnie de mes amis soufis : ils commencèrent à les menacer directement<sup>24</sup>. Le *muḥābarāt* inspire la crainte aux Syriens, et cet effet

---

23. Il est commun, en Syrie, d'être innocemment contacté par des personnages en civil, dans les lieux publics, la rue ou le bus, qui interrogent les occidentaux (en règle générale, mais aussi les Syriens) sympathiquement, mais avec insistance, sur les raisons de leur venue en Syrie, leur opinion de la Syrie et de leur propre gouvernement. Il est également d'usage de savoir que chaque mot peut être entendu par une oreille indiscreète. J'ai parfois été surprise de voir tout à coup l'un de mes gestes arrêté par une personne que je n'avais pas remarqué parmi la foule. Toutes ces personnes sont des indicateurs du *muḥābarāt*, et glanent quelques informations au hasard parmi la population. Mais cette fois-ci, il s'agissait des « hommes au blouson noir » : il s'agit alors d'interpellations publiques, clairement identifiées et visant à l'intimidation ; aucune arrestation n'a eu lieu.

24. Il s'agissait surtout de menaces de rumeurs lancées à leur sujet, ou au sujet de

ne se fit pas attendre. Si je continuais toujours à voir mes amis (Omar, Muḥammad et Firās, ma caméra et mon enregistreur nomade n'étaient plus les bienvenus dans les mosquées<sup>25</sup>. Ces interpellations coïncidant avec l'amplification de la révolte tunisienne, la police syrienne craignait-elle déjà un début de soulèvement dans son pays ?

Je rentrai en France le matin du 25 janvier 2011. Ce retour était prévu et indépendant du climat politique devenant instable dans les pays arabes. J'appris le soir de mon arrivée le début de la révolution égyptienne. Une semaine après, les premiers appels à manifester (non suivis par crainte de représailles) débutèrent en Syrie<sup>26</sup>. Depuis, je n'ai pas eu l'occasion de retourner à Damas. C'est là le grand défaut écologique de cette thèse : mon court séjour ne m'a pas permis d'approfondir certaines réflexions, et les protocoles d'expériences et la vérification

---

leur famille, et les discréditant, ou de menaces d'interrogatoires plus poussés.

25. Pourquoi ces interpellations ? Elles sont sans doute le résultat de plusieurs éléments. En hiver, et d'autant plus pendant les vacances de Noël, peu d'occidentaux restent en Syrie ; leur présence est donc facilement remarquée et peut parfois sembler étrange. Mon matériel d'enregistrement avait également suscité plusieurs questionnements à la douane lors de mes deux arrivées à Damas, et on avait insisté pour savoir si je n'étais pas journaliste (mon enregistreur nomade H4n, avec ses deux micros croisés, avait d'ailleurs été confondu dans un premier temps avec ce qui aurait pu être un taser). Par ailleurs, les soufis sont fortement associés en Syrie au groupe des Frères Musulmans, et l'épisode du « massacre de Hama » était toujours vif dans les mémoires : leur proximité pouvait éventuellement paraître suspecte. N'oublions pas que lors du printemps arabe, d'ailleurs, nombre de réunions étaient conduites et filmées dans les mosquées (d'où, peut-être, la gêne occasionnée par ma caméra). Mais dans le contexte de cette période, les Syriens étaient encore loin d'appeler à la manifestation ; j'ai d'ailleurs été au courant assez tardivement de la révolte tunisienne, très peu de Syriens l'ayant évoquée. Le *muḥābarāt* est très fortement associé à la corruption : à ce moment, je pensais que ces agents cherchaient tout simplement un moyen d'obtenir un peu d'argent ; c'était peut-être la seule raison.

26. Dans l'agitation ambiante, des enfants de 8 à 12 ans furent arrêtés le 13 mars par le *muḥābarāt* pour avoir tagué des slogans sur un mur de Der-ā. Ils seront torturés, deux d'entre eux seront exécutés. Cet événement déclencha une première manifestation le 15 mars 2011 à Der-ā, et une petite mobilisation à Damas, sur la place des Omeyyades, le même jour. Sur les cinq jeunes hommes qui crièrent leur mécontentement à côté de la grande mosquée des Omeyyades ce jour là, un seul survécut ; il du fuir son pays natal et n'a pu y revenir jusqu'à aujourd'hui. Je lui souhaite de pouvoir retrouver les siens, rapidement et dans les meilleures conditions possibles...

des analyses musicologiques n'ont pu être réalisés sur le terrain, avec les membres des communautés soufies rencontrés. Malgré mes précautions et les relectures de musiciens arabes, mais ni syriens ni soufis, certaines erreurs peuvent donc subsister. Par ailleurs, toutes les situations décrites dans cette thèse ont bien sûr été observées avant le début de la révolution, et ne font pas référence à des pratiques actuelles.



Firās est un personnage tout en curiosité et en humour. Il pose toujours beaucoup de questions, et ponctue ses phrases de rires. Heureusement pour moi, Firās savait un peu parler anglais ; nous employions donc un vocabulaire arabe, mais ces des deux langues s'avéraient nécessaires pour expliquer les termes plus complexes. Joueur de *nay*, sérieux et calme quand il parle de la musique soufie, c'est un soufi de 29 ans issu de la grande famille des *šakkūr*. J'ai pu mesurer l'importance de cette famille quand je l'appelai à mon arrivée en Syrie, en décembre : il me proposa de le retrouver chez lui le lendemain.

- *Ok, wēn taskunū ? [D'accord, où habites-tu ?]*

- *Bi l-bēt šakkūr. [À la maison des šakkūr.]*

- *'Akīd !! Bas wēnha ? Beddī el-anwān li l-taksī. I need your address to give it to the taxi driver. [Oui, mais où est-elle ? Je veux l'adresse pour le taxi. J'ai besoin de ton adresse pour la dire au chauffeur de taxi.]*

- *Lā !! Lā taḥtajī ! Just say : « al-qabūn, la l-bāit šakkūr » ! Everyone in dimašq knows where lives 'osrah šakkūr. [Non ! Tu n'en as pas besoin. Dis juste : quartier al-qabūn, à la maison des šakkūr. Tout le monde à Damas sait où vit la famille šakkūr.]*

Je n'osai pas insister, mais j'étais sceptique. Damas et son agglomération (les chauffeurs de taxi viennent souvent de la banlieue de Damas) comptent tout de même plus de deux millions d'habitants. Alors, quand j'indiquai l'adresse au taxi, je développai, évoquant le *šeyḥ* Hamza šakkūr. Le conducteur me coupa : bien sûr, qu'il connaissait. Quand j'arrivai, le chauffeur de taxi ne voulut pas que je le

paye : *li l-barakah* <sup>27</sup>. En entrant chez les *šakkūr*, c'est moi qui fus impressionnée.

Firās m'expliqua qu'il jouait du *nay* lors des *samā'* (concerts impliquant un répertoire religieux), et lors des *dīkr*. La musique soufie, d'après lui, est émotionnelle car elle touche directement le cœur ; par les paroles, et par les sons.

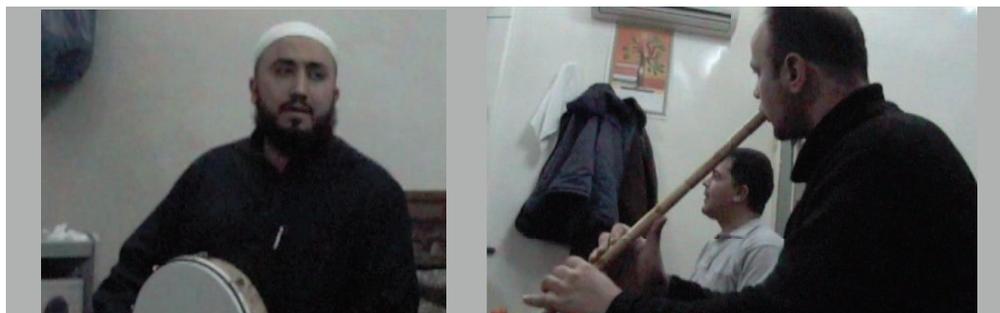


FIG. 6 : *Dīkr chez Muḥammad* : les musiciens doivent « se connecter » pour faire émerger le *wajd*  
Photo personnelle

Premièrement, le choix des *maqāmat* <sup>28</sup> est primordial. Les modes musicaux arabes font chacun référence à un élément traditionnel, représentent un contexte, ou font appel à un type d'émotion. Ensuite, le timbre est important : pour jouer de la musique soufie, le timbre doit être plus grave, plus rond, plus solennel ; mais la mélodie peut s'élever dans les aigus et être sautillante, pour évoquer un esprit léger et serein. Les ornements, disait-il, sont importants, car ils imitent les inflexions de la voix et traduisent l'émotion. Mais surtout, il s'agirait de jouer avec son cœur : en improvisant, l'interprète doit d'abord être à l'écoute de l'auditeur, puisqu'il doit s'adapter à ses réactions, mais aussi des autres musiciens (chanteur, récitant), puisque les mélodies doivent être harmonieuses. Pour improviser, le musicien cherche directement son inspiration en Dieu <sup>29</sup> ; la performance musicale

---

27. Dans le langage courant, la *barakah* signifie la bénédiction, « porter chance ». Dans la perspective soufie, la *barakah* est assimilée à un fluide spirituel transmis de *šeyḥ* en *šeyḥ* ; il s'agirait en quelque sorte d'une connaissance spirituelle, d'une aura spirituelle ou encore d'un flux bienfaisant et témoignant de la présence du divin (Dieu ou le prophète Mahomet). Grâce à la *barakah*, le *šeyḥ* posséderait une connaissance ésotérique, et pourrait par exemple réaliser des miracles (guérisons de malades, etc.).

28. Modes musicaux sur lesquels se construisent des développements mélodiques.

29. C'est, finalement, la base de la musique soufie. Alors que j'apprenais à jouer du *nay* avec Firās, au début, aucun son ne sortait de la flûte. Je regardais alors sa posture,

est donc en elle-même une connexion avec le divin. L'émotion, donc, semblait émerger de la musique à différents niveaux. Afin que je comprenne ces aspects, Firās me présenta deux de ses amis, qui étaient affiliés à la même confrérie soufie.

Le *šeyḥ* Omar est un personnage religieux qui est également *muqri* (récitant du Coran, il pouvait alors intervenir au cours de cérémonies religieuses dans les mosquées) et *munšid* (chanteur de répertoire religieux). Il possède à la fois une grande connaissance musicale et religieuse, ainsi, il intervient



FIG. 7 : Séance de *ḏikr* chez Muḥammad

*Photo personnelle*

régulièrement dans le rite de la *ḥaḍrah*. Muḥammad est également *šeyḥ*, mais il n'est pas musicien. Il a toutefois été initié à la science des *maqāmat* et intervient régulièrement, lui aussi, au cours de la *ḥaḍrah*. C'est un homme très respecté par les autres soufis, et reconnu pour son honnêteté et sa vertu (*mustaqīm*). Ces trois hommes suivaient les enseignements de la voie *šādiliyya*, même si Firās maîtrisait également le répertoire des voies *rifā'iyya* et *mawlawiyya*. Ces deux *šeyḥ* purent m'introduire dans leur confrérie, et je pus enfin assister au rituel collectif de la *ḥaḍrah* et apprécier les invariants qui la construisent.

La *ḥaḍrah* débute avec la récitation d'une sourate du Coran, se poursuivant avec la lecture de formules incantatoires. Au bout de vingt minutes environ, les adeptes se lèvent et se placent en cercle en se tenant la main. Un *šeyḥ* débute alors un premier chant, alors que les participants l'écoutent attentivement, en se concentrant sur leur foi, et en balançant le torse d'avant en arrière, avec une petite flexion des genoux, tout en répétant dans un souffle le mot « Allah ». La cérémonie consistera pour les participants en l'alternance entre l'écoute de chants solistes sous forme improvisée avec des techniques de respiration, et la participation à des chants entonnés par toute l'assemblée. À partir de ces observations, un élément primordial m'a paru tout à fait contradictoire avec la littérature étudiée jusqu'à

---

l'endroit où il positionnait l'embouchure, pour tenter de l'imiter ; lui demandais des précisions : « *Don't look at how I am doing. Just close your eyes. You have to connect with Allah. You have to feel this connection. And you will be inspired by Allah.* »

présent <sup>30</sup> : d'après les ethnomusicologues ayant étudié ce sujet, l'extase aurait pour conséquence une mise en mouvement du corps des adeptes. L'émotion serait tellement intense que, telle un catharsis, elle engendrerait une réaction corporelle, une manifestation expressive de cette émotion, qui se traduirait par des balancements du haut du corps et des gestes dansés. Or, dans les rituels que j'ai pu observer, ces mouvements sont réalisés dès le début du rituel, même chez les adeptes qui n'arrivent pas à atteindre l'extase. Premièrement, si les adeptes réalisent des mouvements et respirations « non naturels », mais qu'ils n'atteignent pas l'état (plus ou moins désiré) d'extase, il me paraît évident que l'extase n'est pas à l'origine des mouvements, contrairement à ce que semble dire la littérature à ce sujet. Deuxièmement, cette idée est renforcée par le fait que des hommes (*mustaftah*) indiquent le mouvement à réaliser, et la respiration à calquer sur ce mouvement tout au long du rituel, avec une indication de tempo (parfois même en claquant des mains lorsqu'il n'est pas suivi). Ces constatations m'ont laissée un peu perplexe ; d'autant plus que les adeptes me disaient qu'ils ne savaient pas pourquoi il fallait faire ces mouvements et respirations, mais qu'ils devaient absolument être faits de manière correcte, et qu'ils représentaient l'essence du *wajd*. Troisièmement, cet état émotionnel est beaucoup moins fréquent chez les femmes, que personne ne guide dans leurs mouvements et respirations, contrairement aux hommes. Dans les faits, seule une partie minoritaire des femmes imitent les mouvements des hommes lors de la *ḥaḍrah*. Contrairement à la description de ces mouvements dans la littérature existante, je propose donc l'idée selon laquelle ce sont les mouvements, calqués sur le tempo de la musique, qui participent à faire émerger cet intense sentiment d'extase, et non pas l'inverse. La musique, elle, serait un moyen privilégié pour faire naître l'émotion et pour permettre la mise en place des mouvements et respirations, qui décuplèrent l'intensité de l'émotion ressentie.



---

30. Se référer à J. During, G. Rouget, R. Bastide, ou encore G. Lapassade.

Dans cette thèse, je tenterai de comprendre par quel(s) moyen(s) la musique peut engendrer des émotions aussi intenses que l'extase, et pourquoi celle-ci s'avère indispensable (pour la communauté étudiée) au processus de transe. La principale hypothèse de cette thèse repose donc sur l'idée que la musique est un support privilégié pour l'émergence d'émotions intenses. Dans la volonté de distinguer l'émotion musicale survenant dans le *dīkr* celle intervenant dans le *wajd*, je me concentrerai sur deux hypothèses essentielles : premièrement, sur le fait que le processus de transe émerge suite à l'écoute d'indices expressifs inhérents à la musique, à un niveau local ; les chants étant improvisés par des *muṭrib* choisis spécifiquement pour leur capacité à faire émerger de fortes réactions émotionnelles. Deuxièmement, sur le fait que ces indices expressifs déclenchent des réactions affectives (somesesthésiques et motrices, notamment) chez les auditeurs qui les intègrent en mémoire sous forme de trace mnésique, les composants perceptifs (sensori-moteurs et émotionnels) de cette trace étant réactivés lors d'une situation similaire. La réactivation des composants de la trace mnésique permettrait aux adeptes de développer des attentes perceptives quant à l'écoute des chants improvisés, mais aussi d'accéder plus rapidement et plus efficacement à l'émotion désirée.

## Chanter l'extase ? Quelques pistes d'analyse

La musique serait donc employée à différents niveaux dans les *ḥaḍrah šādiliyya*. À un niveau global, elle permet de contrôler l'émergence et l'intensité des émotions, créant un réel processus pour accéder à la transe. Grâce à l'alternance entre chants collectifs et chants individuels, l'émotion est ressentie par le biais du récitant dans les chants individuels et partagée entre les auditeurs dans les chants collectifs, le partage décuplant son intensité. À un niveau rythmique, elle permet d'associer à l'émotion un geste, une posture ; d'ancrer l'émotion dans le corps, reliant certaines phases du rituel à une valence<sup>31</sup> et une intensité

---

31. Le terme « valence » s'applique au caractère agréable ou désagréable d'un stimulus.

émotionnelle particulière. Enfin, dans les chants solistes, de nombreux indices expressifs, en lien avec des données culturelles, sont utilisés par les récitants afin d'incarner et de transmettre aux auditeurs une forte émotion esthétique.

Le contexte du rituel semblant particulièrement important, une approche culturaliste<sup>32</sup> me paraît la plus indiquée pour tenter de définir le rôle de la musique dans la transe : en effet, pour reprendre Lortat-Jacob et Rosving-Olsen<sup>33</sup>, « celle-ci elle ne peut se comprendre en dehors des systèmes de valeurs et de croyances dans lesquels elle s'inscrit ». Par ailleurs, à ma connaissance, peu de chercheurs<sup>34</sup> ont spécifiquement décrit le déroulement d'un rituel de transe soufi en particulier. Afin de situer cette recherche dans son contexte ethnographique, je reviendrai donc sur la pratique du soufisme en Syrie et m'attacherai à décrire le déroulement d'un rituel de transe *ṣaḍīliyya*.

Dans une première partie, je reviendrai sur la définition du soufisme et la place prise par la doctrine dans la vie quotidienne des adeptes. Certaines notions étant complexes à appréhender, j'aborderai les définitions générales de la doctrine soufie, en m'appuyant d'une part sur la littérature existante à ce sujet<sup>35</sup>, et d'autre part sur mes discussions avec les membres de la communauté soufie. Dans une visée ethnographique, nous verrons quelles sont les principales voies existantes en

---

32. Étudiant les éléments intrinsèques et extrinsèques à la musique. Se référer à A.P. Merriam, *The anthropology of music*, Northwestern University Press, Evanston, 1964 ; K. Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*, McGraw-Hill, New-York, 1971 ; B. Lortat-Jacob, « L'ethnomusicologie en France », *Acta Musicologica* 62/2 (1990), p. 289-301 ; B. Lortat-Jacob et M. Rosving-Olsen, « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », *L'Homme* 171/172 (2004), p. 7-26.

33. B. Lortat-Jacob et M. Rosving-Olsen, « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », *ibid.*, p. 12.

34. Nous pouvons citer J. Shannon pour le rituel soufi aleppin, mais sans étude musicale. J. During a largement décrit le rituel du *leb guati*, qui est légèrement différent du rituel soufi dans le sens où il implique à la fois des éléments soufis et « païens ».

J. During, *Musique et mystique en Iran*, Institut français de recherche en Iran, Paris-Téhéran, 1989 ; J. Shannon, *Among the jasmine trees : music and modernity in contemporary Syria*, Wesleyan University Press, Middletown, 2006.

35. Voir notamment J. During, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Verdier, Paris, 1994 ; *Musique et extase : l'audition mystique dans la tradition soufie*, Albin Michel, Paris, 1988.

Syrie, ainsi que leurs caractéristiques. Seuls les grands maîtres soufis ayant eu une influence directe sur les pratiques des adeptes rencontrés seront évoqués. La musique étant au centre de cette étude, les principales caractéristiques de la musique syrienne seront abordées tant dans un cadre global que dans sa dimension religieuse (musulmane soufie). Nous avons vu ci-dessus que les émotions esthétiques décrites sont dépendantes du rituel dans lesquelles elles prennent place. Je décrirai donc plus précisément le but et le contenu de ces cérémonies, en évoquant plus longuement les types distincts d'émotions qui y sont rattachés. Enfin, une description du déroulement d'un rituel de transe (*ḥaḍrah*) conclura ce chapitre. Cette description permettra de comprendre la nature des émotions survenant lors de ces rituels, leur contexte d'émergence, et les principales caractéristiques des pièces musicales associées à ce contexte.

Les rituels de transe prenant place dans un environnement sensoriel très riche, différentes composantes des émotions doivent nécessairement être prises en compte. Avant d'étudier les émotions dans les rituels de transe, il m'a donc semblé nécessaire de les définir, d'abord dans un cadre théorique général, puis selon une perspective musicale en prenant en compte les attentes esthétiques du corpus étudié. Le deuxième chapitre sera donc consacré à la revue de la littérature sur la nature et les conditions d'émergence d'une émotion, selon les théories psychologiques cognitives. Dans les rituels, l'émotion étant inséparable de l'écoute (envisagée de manière spirituelle), j'aborderai également le traitement perceptif auditif, en relation avec le traitement des émotions et de la mémoire.

Le troisième chapitre abordera la méthode utilisée pour étudier le rôle de la musique comme un moyen permettant l'émergence et l'expression de l'extase. Le *wajd* semblant être la somme de multiples sources émotionnelles, celles-ci seront donc passées en revue. L'émotion survenant à la fois suite à des éléments inhérents à la musique et à des éléments venant de son contexte, l'émotion musicale semble indissociable du cadre dans lequel elle prend place. Dans la lignée des chercheurs en ethnomusicologie dits « culturalistes », deux aspects seront donc traités ici : « l'objet musique » en tant que contenant expressif autonome et « l'objet musique »

en tant que système de représentation <sup>36</sup>. La partie analytique sera donc construite en suivant une étude s'approchant de plus en plus près de l'objet musical. Abordant tout d'abord des éléments propres au contexte musical, je tâcherai par la suite d'analyser les déterminants musicaux puis acoustiques des chants utilisés.

La deuxième partie sera à proprement parler analytique. Le quatrième chapitre tentera de développer les questions abordées selon une perspective psychologique. Comme annoncé plus haut, les techniques de chant de ces rituels varient en fonction des voies soufies. Dans les chants rituels soufis, l'expression de l'émotion prendra forme par le biais de différents paramètres musicaux sous de multiples aspects (syntaxe, structure mélodique, intervalles, hauteurs...) en fonction des attentes des auditeurs, liées à certaines représentations sociales (aire socio-culturelle) mais aussi intergroupales (rattachées à une confrérie en particulier). Dans cette optique, et pour déterminer quel impact possède la musique et ses mouvements sur l'état émotionnel des adeptes, des questionnaires permettant de déterminer les représentations sociales de ces derniers à ce sujet ont été élaborés. Le concept de représentation sociale est largement étudié dans le cadre de pratiques signifiantes et non verbalisées, ce qui est tout à fait le cas dans ce contexte de recherche. Les représentations sociales sont définies comme des connaissances, des croyances et des opinions produites collectivement (suite à un échange communicationnel et résultant donc d'un savoir naïf), partagées par un même groupe social (elles font l'objet d'un consensus dans une communauté donnée), organisées structurellement (ses éléments sont hiérarchisés, en fonction notamment de leur importance et de leur saillance prototypique), et enfin socialement utiles (car elles permettent de définir certains concepts de notre environnement, et de positionner et justifier nos attitudes à son égard) <sup>37</sup>. Les

---

36. Dans la mouvance de Doring, Lortat-Jacob, ou encore Lambert. Se référer à B. Lortat-Jacob et M. Rosving-Olsen, « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », p. 7-26 ; B. Lortat-Jacob, « L'ethnomusicologie en France » ; B. Lortat-Jacob, « Méthodes d'analyse en ethnomusicologie », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 17/2 (1986), p. 239-257.

37. S. Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961 ; P. Moliner, P. Rateau et S. Cohen-Scali, *Les représentations sociales* :

représentations sociales sont donc la résultante de schèmes cognitifs et de rapports sociaux ; elles permettent d'étudier les tendances et les attitudes de sujets appartenant à des groupes différents. L'analyse musicale peut dès lors être guidée par les représentations associées à telle ou telle interprétation en fonction du type d'auditeurs (musiciens, non musiciens, etc.). Malheureusement, ces questionnaires n'ont pas pu être conduits en Syrie. Toutefois, j'ai décidé de les évoquer ici : les questionnaires d'enquête sont un outil d'une grande importance en ethnomusicologie, puisqu'ils permettent la collecte d'informations sur les pièces musicales<sup>38</sup>. Toutefois, ces derniers peinent à dégager des informations relatives aux représentations de la communauté étudiée. Les questionnaires basés sur l'étude des représentations sociales pourraient donc constituer un apport méthodologique pertinent dans l'enquête ethnographique.

Certains éléments invariants de la *ḥaḍrah* mais extrinsèques à la musique, comme les mouvements, pourraient être envisagés comme des données facilitant l'accès au *wajd*. Pour avancer cette hypothèse, je me suis basée sur la théorie des marqueurs somatiques de Damasio<sup>39</sup> et celle des modèles distribués de la mémoire<sup>40</sup>. La théorie des marqueurs somatiques consiste en la supposition que les représentations mentales associées à une situation (ou les éléments du contexte d'une situation) sont marquées par l'activité somatique de l'individu, au moment où il traite cette information. Ainsi, si la même situation se présente à nouveau à lui, le marqueur somatique associé serait automatiquement déclenché. Si le soufi ressent une émotion lors de la *ḥaḍrah*, alors, lorsqu'il sera confronté à un rituel du même genre (*ḥaḍrah* ou *dīkr*), des éléments communs avec le premier contexte pourraient favoriser l'émergence d'une émotion similaire.

---

*pratiques des études de terrain*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002 ; J-C. Abric, *Pratiques sociales et représentations*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994.

38. G. Dournon, *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*, Unesco, Paris, 1996.

39. A. Damasio, *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*, Odile Jacob, Paris, 2010 (1994).

40. R. Versace, B. Nevers et C. Padovan, *La mémoire dans tous ses états*, Solal, Marseille, 2002 ; R. Versace, G.T. Vallet, B. Riou, M. Lesourd, E. Labeye et L. Brunel, « Act-in : An integrated view of memory mechanisms », *Journal of Cognitive Psychology* 26 (2014), p. 280-306.

Afin de vérifier cette hypothèse, une étude empirique a été réalisée. Dans cette expérience, des personnes musulmanes et non musulmanes devaient apprendre des extraits de poèmes soufis (traduits en français), soit en reproduisant les mouvements et respirations que j'ai observés dans les rituels, soit sans aucun mouvement ni respiration particuliers, tout en se concentrant sur les émotions ressenties. Il s'est avéré que les participants ayant réalisé des mouvements se sont rappelés une proportion de poème significativement moins importante que ceux n'ayant pas réalisé de mouvements. Par ailleurs, les individus ayant réalisé des mouvements ont rapporté avoir ressenti des émotions différentes par rapport aux individus issus de l'autre groupe, et étaient plus centrés sur des émotions de type somatique.

Le cinquième chapitre comprend une étude musicale et acoustique de deux chants solistes issus de la même *ḥadrah*. S'agissant de chants purement vocaux, j'ai décidé de conjuguer une analyse musicale aux théories psychologiques étudiant les émotions dans le discours <sup>41</sup>. À un premier niveau, il s'agira d'analyser les modes utilisés par les *ṣeyḥ* dans leurs improvisations, et surtout la manière dont ils structurent leur chant et créent un phénomène d'attente de certaines ornementsations, selon la théorie de Meyer <sup>42</sup>. Les paramètres acoustiques susceptibles de refléter une activation émotionnelle (une augmentation de la fréquence fondamentale et de l'intensité, des variations de la brillance du timbre vocal...) seront également analysés. L'effet recherché étant l'exacerbation des émotions, la voix est alternativement calme, malmenée ou déformée, parlée ou chantée. Pour observer les phénomènes qui sous-tendent ces effets expressifs, il convient donc d'étudier le traitement de la langue arabe dans ce contexte, à travers une analyse acoustique.

Enfin, dans une visée descriptive et de recueil, je reviendrai sur la particularité des transcriptions dont le but est de procéder à l'analyse des

---

41. K.R. Scherer, « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms », *Speech Commun* 40 (2003), p. 227-256 ; « Vocal affect expression: A review and a model for future research », *Psychological Bulletin* 99 (1986), p. 143-165.

42. L. Meyer, *Émotion et signification en musique*, trad. C. Delaruelle, Actes Sud, Paris, 2011.

musiques de tradition orale. La notation des musiques de tradition orale peut être source de débats, en premier lieu car elle ne permet pas de rendre compte des subtilités expressives de la musique, et en second lieu car elle génère le risque de produire des erreurs dues à une vision ethnocentriste. Je me suis d'ailleurs déjà confrontée à ce type de problèmes lors de l'écriture de mon mémoire de master : j'avais alors transcrit une musique de transe baloutche, en considérant le temps fort comme le premier temps de la mesure. D'ailleurs m'avait ensuite corrigée : pour les Baloutches, le premier temps n'est pas le temps fort, mais le plus court... Plusieurs ethnomusicologues, par ailleurs, ne réalisent pas de transcription des musiques étudiées, sauf après un laps de temps suffisamment long dans la culture étudiée et après d'infimes précautions. Toutefois, dans l'analyse des déterminants musicaux et prosodiques expressifs de ces musiques, une transcription descriptive m'a semblé nécessaire. Celle-ci n'a bien sûr aucune valeur prescriptive, et n'est pas exhaustive. Elle n'a pas été réalisée sous la forme d'une notation solfégique et occidentale, mais d'annotations à partir d'une représentation visuelle du spectre musical. Ces chants improvisés n'étant pas considérés comme appartenant à la catégorie « musique » pour les soufis, j'ai donc pris le parti d'utiliser non pas une transcription musicale, mais bien une transcription prosodique, dans la lignée des travaux de Mertens et d'Alessandro <sup>43</sup>.

Le dernier chapitre consistera en une synthèse des éléments évoqués jusqu'à présent, et reviendra sur les effets de la musique au cours du rituel.



De nombreux auteurs se sont souciés de la question de la perception musicale, incluant parfois même le phénomène social et culturel entourant la musique, mais rares sont ceux <sup>44</sup> qui l'ont rattachée à l'analyse d'une musique qui ne serait pas savante ou non occidentale. Les manifestations sociales gravitant autour d'une pièce me semblent indispensables à la compréhension de l'emploi

---

43. C. D'Alessandro et P. Mertens, « Automatic pitch contour stylization using a model of tonal perception », *Computer Speech and Language* 9/3 (1995), p. 257-288.

44. Se référer à S. McAdams, M. Imberty, E. Bigand,...

d'une structure musicale particulière. Peu d'ouvrages, à ma connaissance, prennent en compte à la fois l'objet musique mais également son contexte, dans un répertoire non occidental ou de tradition orale. La question des émotions est un débat récurrent à la fois en psychologie et en esthétique musicale depuis plusieurs siècles.

Mon approche est définitivement phénoménologique, au sens où j'étudie le phénomène musical tel qu'il apparaît (et m'est apparu) dans les séances de *ḥaḍraḥ* auxquelles j'ai pu assister. Là où les approches de la musique arabe sont généralement herméneutiques (et réalisées par des musiciens arabes), je ne cherche ici à démontrer ni le bien-fondé des interprètes dans leur exploration musicale, ni la vérité ou la réalité de la portée religieuse de ce phénomène. Je pars du principe que les rituels de transe sont à l'origine de sentiments esthétiques intenses, et j'explore la manière par laquelle la musique peut être source d'émotion, et ce uniquement dans le contexte étudié.

Cette thèse a pour objet de décrire le rituel de transe et de proposer des pistes de réflexion quant au rôle de la musique. Son ambition n'est pas d'indiquer comment survient la transe et elle ne vise pas à l'exhaustivité. Cette étude aurait pu être réalisée de différentes manières, car elle est éminemment interdisciplinaire. Elle n'est pas non plus à considérer comme l'aboutissement d'un travail de recherche, mais plutôt comme un premier « état des lieux », un point de départ pour l'étude des émotions musicales dans le contexte des rituels soufis.





## PARTIE 1

*PERSPECTIVES THEORIQUES, APPROCHE DE TERRAIN*



# 1 Musique et émotion dans les rituels soufis

*Oiseau du jardin céleste  
Je n'appartiens pas à la terre  
Pour quelques jours on m'a fait  
Une prison dans le corps  
Bienheureux l'instant où je m'envolerai  
Vers l'Aimé...*

RUMI

On demanda au grand maître Junayd pourquoi les soufis éprouvent une forte émotion spirituelle et s'agitaient pendant l'audition de la musique sacrée. « Quand Dieu, répondit-il, a demandé aux âmes dans le monde spirituel, lors du Pacte primordial : « Ne suis-je point votre Seigneur ? », les âmes furent pénétrées par la douceur du discours divin. Quand elles entendent la musique, ce souvenir les réveille et les fait se mouvoir. »

JUNAYD

## 1.1 Qu'est-ce qu'un soufi ?

### 1.1.1 Le soufisme : observations générales

Le soufisme est un mouvement mystique issu de la religion musulmane dont la particularité est la pratique contemplative des adeptes. Par la prière et certaines techniques de méditation, les soufis tentent de se débarrasser de leurs pensées et émotions impures pour se rapprocher du divin, dans une conception étroitement liée à la poésie et à la musique. Leur pratique est majoritairement fondée sur l'expérience spirituelle phénoménologique : la doctrine soufie prône une esthétique du sensible, où les adeptes se basent sur leurs propres impressions et

perceptions lorsqu'ils se recueillent en pensant à Dieu. Présente dans le sunnisme et dans le chiisme, la pratique soufie est également pratiquée par certaines minorités d'Asie centrale et de la péninsule arabe, comme les Kurdes.

L'origine du terme « soufi » (*taṣawuf*) reste floue. Plusieurs auteurs l'ont associé au mot *sūf* (la laine), car le prophète Mahomet (570-632) aurait demandé à ses disciples de faire vœu de dépouillement intérieur<sup>1</sup>, et de porter des vêtements en laine rapiécés. D'après Geoffroy, le mot « *taṣawuf* » pourrait aussi venir du verbe *sūfiya*, que l'auteur traduit par « il a été purifié », propos qui revient dans certains textes soufis : « Celui que l'amour a purifié est simplement "pur" [*sāfi*], mais celui que le Bien-Aimé a purifié est *sūfi* <sup>2</sup> ». L'idée de pureté du Moi (*naf*)<sup>3</sup>, c'est-à-dire de l'âme, est en effet un thème central de la doctrine soufie, où les disciples doivent adopter un comportement et une spiritualité exemplaires pour tenter de se rapprocher du rayonnement de Dieu.

Historiquement, le soufisme serait apparu dès le début de l'islam ; d'ailleurs, pour les soufis, le premier soufi est le prophète Mahomet lui-même<sup>4</sup>. Certains fidèles interprètent en effet son engagement envers Dieu d'un point de vue ésotérique : il s'agit d'un délaissement « de la jouissance immédiate de ce monde au profit de la perspective coranique de l'Au-delà <sup>5</sup> ».

Les premières formes du soufisme, des débuts de l'islam jusqu'au IX<sup>e</sup> siècle, sont incarnées par des ascètes<sup>6</sup>. Toute forme de vanité, de prétention ou d'égoïsme est largement récusée au profit de l'altruisme et du dépouillement.

---

1. Il faut « se dispenser de tout, sauf de Dieu », šiblī, cité par E. Geoffroy, *Le soufisme, voie intérieure de l'islam*, Fayard, Paris, 2003, p. 16. Ce vœu de piété et de sobriété est reflété par le terme *faqr*, certains soufis se désignant eux-mêmes par le terme « *fuqarā* » (les « pauvres de Dieu », trad. Geoffroy, *idem*).

2. Hujwiri, cité par Geoffroy, *Le soufisme, voie intérieure de l'islam, ibid.*, p. 15. Les commentaires entre crochets sont de Geoffroy.

3. Le terme *naf* est traduit par « Moi » ou « égo ». Il s'agirait en quelque sorte de contrôler ses instincts.

4. Cette qualification est toute fois énoncée avec de la distance : « He was *kind of* soufi » (« Il était *en quelque sorte* soufi »). C'est Firās lui-même qui insiste sur ce mot, sous-entendant qu'il ne l'était pas réellement.

5. Geoffroy, *Le soufisme, voie intérieure de l'islam*, p. 105.

6. Notamment en Syrie et en Iraq.

La principale doctrine du soufisme consiste alors en l'accomplissement des « cinq prières par jour et l'attente de la mort <sup>7</sup> ». Afin de purifier son esprit et ses pensées pour se rapprocher de la connaissance divine, le disciple soufi doit se soumettre à certaines pratiques initiatiques <sup>8</sup>. Il est relativement commun, dans les religions monothéistes, de croire que l'âme subsisterait après la mort de l'enveloppe charnelle, et rejoindrait le monde divin et caché. Les soufis envisagent donc l'univers selon deux réalités, le monde divin (invisible et éternel), et le monde matériel (sensible et éphémère). Mais selon eux, si l'âme survit au corps pour rejoindre ce monde invisible, c'est également de ce monde qu'elle provenait avant d'être « enfermée » dans un corps. Si bien que les soufis tentent de se souvenir de leur « état d'être » (qu'ils supposent comme spirituellement supérieur) datant d'avant leur naissance, et de cette ancienne « coexistence » avec les autres esprits des soufis. Teinté de nostalgie, le rite de la remémoration des origines est vécu comme la perte de cette proximité préférentielle avec le monde du divin, mais aussi comme la joie de s'en approcher à nouveau au cours de cet épisode initiatique. Pour les soufis, la vie sur Terre est donc considérée comme une mise à l'épreuve. Pour tenter d'affleurer ce monde tant désiré, la musique, considérée comme une science, était largement utilisée pour accéder à un état de réflexion et de concentration supérieurs. Dans un élan débordant d'amour envers ce monde mystérieux, dans une fébrilité amenée par l'expressivité musicale et par le tempo de plus en plus rapide des percussions, les soufis tombaient alors en extase et accédaient à la contemplation de la beauté de ce monde immatériel.

À partir de la fin du IX<sup>e</sup> siècle <sup>9</sup>, la dimension ascétique du soufisme tombe

---

7. Geoffroy, *Le soufisme*, Eyrolles, Paris, 2013, p. 33. Le soufi Hallāj, dont les pratiques d'extase ont été fortement décriées par les oulémas (figures religieuses veillant au respect de la *šari'a*, la loi musulmane) a été condamné à l'exécution. Avant de mourir, il aurait crié à ses bourreaux en évoquant cette rencontre avec le prophète : « Tuez-moi, ô mes amis ! Car c'est dans la mort que se trouve ma vie, et c'est dans la vie que se trouve ma mort ! ». Geoffroy, *Le Soufisme, voie intérieure de l'islam*, p. 114.

8. Notamment le *dīkr* et la *ḥaḍrah*, j'y reviendrai dans la section « Pratiques rituelles » de ce chapitre.

9. Notamment en Iraq. À la mort de Mahomet, le pouvoir politique et religieux est transmis aux « califes », proches spirituels du prophète. Après la mort du prophète, le pouvoir est donc remis au califat des Omeyyades, la transmission étant ensuite assurée de

peu à peu en désuétude pour laisser place à l'aspect mystique. La doctrine se précise et des écoles sont créées, où les thèmes du « beau » et de « l'amour » pour Dieu sont enseignés ; le terme de *taṣawwuf* tend à s'imposer. Les rituels initiatiques sont toujours suivis, et différentes voies initiatiques sont fondées ; elles diffèrent notamment dans leur conduite de ces rituels.

Actuellement, le soufi est très souvent décrit dans la littérature comme une personne très pieuse et accomplissant les devoirs musulmans (jeûne du ramadan, prières, pratique de la méditation et des rituels contemplatifs, etc.<sup>10</sup>) avec une rigueur plus stricte, comparativement aux autres branches de la religion musulmane. En occident, ils peuvent d'ailleurs être associés à des tendances fondamentalistes<sup>11</sup>. Certains musulmans sont au contraire assez dubitatifs et envisagent ce courant plutôt comme une pratique ésotérique, dans un sens péjoratif.

En réalité, comme dans toutes les religions, chaque individu a sa propre définition de sa pratique spirituelle, et le courant soufi n'échappe pas à la règle. Les soufis, dans leur grande majorité, suivent scrupuleusement le dogme

---

façon filiale. Les Omeyyades placent leur capitale à Damas ; ils seront renversés au IX<sup>e</sup> siècle par le califat des Abbassides, qui déplaceront la capitale à Bagdad. Les mouvances spirituelles du soufisme environnant ces périodes de régence, celles-ci peuvent donc être mises en parallèle.

10. Voir les écrits de Geoffroy, Corbin ou Lings ; ou During sur la relation avec la musique.

Alors que je commençais à désespérer de ne jamais rencontrer de soufi, je demandai à des amis syriens s'ils leur connaissaient un signe distinctif (vêtement, chapeau... ?), en espérant peut-être me diriger vers la bonne personne, lorsque j'allais dans des mosquées : « ils sont propres », m'a-t-on dit très sérieusement. Au début étonnée, je compris ensuite que la raison de cette réponse résidait en l'image de purification et de pratique intensive qui était associée aux soufis : puisqu'ils s'appliquent à prier de nombreuses fois, les soufis réalisent forcément de multiples ablutions : ainsi, ils sont perçus comme des personnes très propres !

11. Mais il n'en est rien. Si la dévotion des soufis envers Dieu est indéniable, ces derniers prônent la tolérance entre les cultures et les religions et l'adaptation à la société moderne. Pendant de nombreuses années, les soufis ont été la cible de courants plus « conservateurs » se réclamant de pratiques plus « sobres », comme le courant wahābiste.

musulman et prêchent la tolérance, l'altruisme et la sérénité <sup>12</sup>. Avant d'aller en Syrie, ma propre représentation des soufis s'était forgée sur la base d'extraits vidéo évoquant des rituels de *dikr* collectif : les soufis y portaient des vêtements de paysans, ou au contraire la grande djellaba blanche, leurs longs cheveux prolongeant leurs mouvements extatiques. À Damas, il s'est avéré que la majorité des soufis que j'ai rencontrée s'habillait en jean et en chemise, avait beaucoup d'humour, et des préoccupations qui concernaient également leur famille, leur travail ou la politique, même si une grande place était réservée à Allah. D'autres soufis, au contraire, revêtaient chaque jour l'habit traditionnel et semblaient moins enclins à des réflexions plus pragmatiques, mais cela restait assez rare. Le terme de soufi est donc relativement souple, et possède un éventail de pratiques assez large. Quoi qu'il en soit, les activités des *šeyḥ* restent principalement focalisées sur la relation avec le divin ; par ailleurs, ils appartiennent à une communauté assez fermée, dont la présence les aide à rester sur le droit chemin <sup>13</sup>.

Aujourd'hui, certains auteurs <sup>14</sup> évoquent un déclin du soufisme, cette pratique devenant de moins en moins fréquente. Elle tombe en effet en désuétude et est vivement critiquée par des mouvances plus conservatrices. Pour ma part, il me semble que ce courant est toujours très ancré dans les pays musulmans, et tend d'ailleurs à s'exporter de plus en plus en occident, où les confréries soufies se multiplient. Par exemple, aux États-Unis et en Allemagne, des communautés assez importantes ont vu le jour depuis une quinzaine d'années, et écrivent leurs propres adages et poèmes dans leur langue vernaculaire, la plupart des adeptes ne sachant ni parler ni lire l'arabe. En France, la *ṭarīqah* (confrérie) *qādirīyya būšīšīyya* est

---

12. Toutefois, il existe bien évidemment des soufis dont la pratique est inscrite dans la lignée familiale, et qui ne suivent pas forcément tous les préceptes édictés par la religion. Généralement, la foi musulmane reste bien présente, ainsi que la pratique de la prière. La communauté soufie, très présente, aide également les disciples à rester dans le droit chemin. Toutefois, j'ai pu observer (même s'ils étaient très rares dans la communauté, et pratiqués de manière exceptionnelle) certains comportements « illicites » comme la prise d'alcool ou de cannabis.

13. J'y reviendrai dans la section « Le soufisme dans la vie quotidienne » dans ce même chapitre.

14. J. During, *Quelque chose se passe* ; Geoffroy, *Le soufisme, voie intérieure de l'islam* ; M. Lings, *Qu'est-ce que le soufisme ?*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

particulièrement présente <sup>15</sup>, et plus d'une dizaine de communautés soufies différentes coexistent à Paris. Dans le monde arabo-musulman, le soufisme semble toujours bien présent au Maghreb, en Asie centrale et jusqu'en Inde <sup>16</sup>; des jeunes chercheurs en ethno(musico)logie de plus en plus nombreux travaillent sur cette thématique et contribuent à sa pérennité. Il me semble que ce n'est pas le soufisme en lui-même qui soit en danger, comme l'avancent ces auteurs, mais son authenticité. En effet, les sociétés changent, et le xx<sup>e</sup> siècle a connu de grandes mutations sociales, qu'elles soient technologiques, écologiques ou politiques. La « tradition » est un critère qui devient péjoratif dans les sociétés occidentales, mais aussi en Orient. La mondialisation fait très certainement du tort aux pratiques traditionnelles; dans tous les cas, elle les a amenées à changer: en occident, par exemple, une nouvelle discipline sportive a vu le jour sous le nom de « derviche-yoga » et qui, semble-t-il, n'a de derviche que le fait d'être vêtu d'un long vêtement blanc. Le tourisme, quoiqu'assez minoritaire en Syrie, amène les derviches tourneurs à se produire avec de grandes robes multicolores, dans des restaurants huppés. On se doute également que les flux migratoires participent à l'évolution de ces pratiques, les adeptes issus de différentes cultures et confréries, s'ils sont en minorité, devant s'adapter à la méthode de l'autre. Enfin, il ne fait pas de doute que les soulèvements politiques de ces dernières années dans les pays arabes auront certainement une influence sur l'évolution du soufisme. Parmi tous

---

15. Des séances de *dīkr* collectif (rituel de remémoration, je reviendrai plus loin sur sa définition, section « pratiques rituelles ») sont organisées mensuellement dans les villes d'Avignon, Marseille, Lyon, Montpellier, Nantes, Nice, Paris et Strasbourg. La *ṭariqah* est également implantée dans les villes de Grenoble, Agde, Toulouse. Cette confrérie relativement médiatisée organise ponctuellement (dans toute la France) des événements publics tels que des conférences, des expositions ou des concerts spirituels. Ces événements (et *dīkr* collectifs) sont à destination d'un large public et se déroulent généralement dans des salles de spectacles en centre ville. D'un autre côté, des *zāwiya* (lieux de culte où se retrouvent les adeptes affiliés à un *šeyḥ*) ont été créés pour les fidèles dans chacune de ces villes autour d'un *muqaddem* (représentant du *šeyḥ*, qui réside au Maroc).

Pour plus d'informations sur la *zāwiya* parisienne de cette *ṭariqah*, consulter M. Nabti, « Des soufis en banlieue parisienne, mise en scène d'une spiritualité musulmane », *Archives de sciences sociales des religions* 140 (2007), p. 49-68.

16. Moins dans la péninsule arabique, c'est vrai: le soufisme est devenu très minoritaire en Jordanie, au Koweït, en Arabie Saoudite et dans les pays les plus au sud.

les soufis que j'ai pu rencontrer lors de mon travail de terrain, et dont j'ai quelques nouvelles, plus aucun n'habite en Syrie à l'heure actuelle. Les maîtres spirituels syriens ont pris position pendant la révolution, se plaçant en faveur ou contre le gouvernement ; et un grand nombre d'entre eux ne réside plus en Syrie actuellement. Quel est l'avenir de ce courant aujourd'hui, et comment conserver l'authenticité des pratiques soufies traditionnelles syriennes ? Une nouvelle réforme du soufisme sera peut-être visible dans quelques années, conduisant à la structuration de nouvelles voies. Nous pouvons nous attendre, dans tous les cas, à une évolution de la pratique du soufisme au cours de ce siècle.

### 1.1.2 La doctrine soufie

La doctrine soufie pourrait se résumer en la *šahada* (la '*ilaha illa allah* : « il n'y a de Dieu que Allah »), la profession de foi envers Allah, mais aussi envers le prophète Mahomet <sup>17</sup>. Tout acte de la vie quotidienne est en effet à relier avec la religion, toute action (se lever, s'asseoir, prendre un objet...) implique nécessairement de remercier Dieu. « Le nom divin Allah est la synthèse de toute vérité et donc la racine de toute doctrine ; et, comme telle, il offre la certitude au Cœur et aux éléments de l'âme qui en sont les plus proches <sup>18</sup> » : le soufi, toujours mu par la volonté de se dépasser et de se rapprocher de la pureté de Dieu, va donc placer celui-ci au centre de ses actions et de ses pensées. Par ailleurs, en plus des rites qui incombent à chaque musulman, l'aspirant soufi réalisera d'autres pratiques dans l'optique de toujours s'améliorer spirituellement, telles que les pratiques d'invocations de Dieu.

Le soufi devra donc respecter les cinq piliers de l'islam <sup>19</sup> au même titre que

---

17. Il s'agira alors de prononcer à la suite de son nom la formule *rasūlu Allah* (ce qui est traduit par « le messager de Dieu »).

18. M. Lings, *Qu'est-ce que le soufisme ?*.

19. Qui sont le respect de la *šahada*, l'accomplissement des cinq prières journalières, le jeûne pendant Ramadan, le pèlerinage à La Mecque (si possible), et la *zakāt* (parfois traduit sous le terme « aumône », au-delà d'un certain seuil de revenus, les soufis doivent reverser un pourcentage de leurs biens financiers aux personnes qui seraient plus démunies).

chaque musulman, et accomplira d'autres actions, comme la récitation de sourates du Coran <sup>20</sup>, et les rites d'invocations de Dieu : le *dīkr*. On peut distinguer trois types de *dīkr* dans la tradition soufie, qui sont le *wird*, le *dīkr* en lui-même et la *ḥaḍrah*.

Le *wird* est le moyen de prolonger la *šahada* ; il s'agit « des invocations que le *šeyḥ* ordonne à ses élèves de réciter le matin après la prière du *ṣabaḥ* [le matin] et le soir après la prière du *maḡreb* [le soir] <sup>21</sup> ». L'ordre et la nature de ces invocations changent en fonction des ordres soufis ; toutefois, pour la voie *šādiliyya* ces formules sont : « *subḥān allah* » (louanges à Dieu), « *al ḥamdulillah* » (Grâce à Dieu), et « *allahu 'akbar* » (Dieu est le plus grand). Ces invocations sont à répéter en égrenant un chapelet (*musabiḥa*). La pratique du *wird* provient d'une interprétation d'une sourate du Coran : le prophète Mahomet l'aurait évoqué lors d'un pacte passé avec Dieu qui dit à ses fidèles : « Ô vous qui croyez ! Évoquez Allah de façon abondante, et glorifiez-Le à la pointe [...] et au déclin du jour », et « Évoque ton Seigneur quand tu oublies et dis : *Je souhaite que mon Seigneur me guide et me mène plus près de ce qui est correct* <sup>22</sup> ». Ces formules incantatoires sont à réciter tous les jours et ont pour fonction de purifier son *naf* et de recentrer ses pensées vers Dieu. Il convient de distinguer le *wird* et le *hizb*. Ces deux termes désignent des formules incantatoires, toutefois, le *wird* est associé à une pratique musulmane d'ordre général, tandis que le *hizb* n'est utilisé à ma connaissance que par les soufis. Le contenu des *hizb* ferait davantage appel à la mystique que le *wird*, ils seraient récités dans les moments de prières et de recueil, mais aussi dans des circonstances particulières : nous pouvons citer l'exemple du *hizb al-baḥr* (le *hizb* de la mer) qui doit être récité avant de prendre un bateau par exemple, et aurait pour fonction d'éloigner des esprits malveillants. Ou encore, le *hizb al-laṭīf* (*hizb* du protecteur), qui est récité lors de périodes difficiles ou d'échecs, pour s'attirer la

---

20. Il s'agit en réalité de réciter une sourate, que la plupart des soufis réalisent en terminant le *wird*. Les sourates sont des sections du Coran écrites sous forme de versets. Il s'agit de « révélations » de Dieu au prophète Mahomet. Le Coran comporte 114 sourates comprenant de 3 à 286 versets.

21. *šeyḥ* Abdel-Kader Aïssa, *Les vertus du dhīkr*, Éditions Iqra, Paris, 2002, p. 155.

22. Le Coran, xxxiii, 41-42. Cf. *Le sens des versets du Saint Qour'ân*, *šeyḥ* Boureïma Abdou Daouda, Daroussalam, Riyadh, 1999, p. 595 et 427.

protection d'un esprit bienveillant.

Le *ḍikr* tel qu'il est entendu par les soufis consiste en la récitation chantée d'*anāšīd*, des poèmes religieux mis en musique. Le *ḍikr* peut être réalisé de manière individuelle, avec sa famille (il revêt alors un caractère plus intime : les soufis demandaient à ce que j'éteigne mon enregistreur nomade) ou ses amis. Lors du *ḍikr*, de nombreux soufis s'accompagnent à l'aide de percussions, ou d'un instrument qu'il est licite d'utiliser dans ce cadre. Ce rite est l'occasion d'effectuer un travail sur soi, de se recentrer sur des pensées spirituelles et sur les choses essentielles de la vie. Dans ce rituel d'invocation, certaines émotions intenses peuvent survenir, le but est donc d'expérimenter le lâcher-prise et de se laisser aller à ses émotions, sans toutefois perdre le contrôle de soi. L'une des fonctions du *ḍikr* est donc de s'entraîner à la maîtrise de son *naf*. Lors du *ḍikr*, certains aliments sont distribués<sup>23</sup>. Les dattes sont quotidiennement présentes à la table des soufis : considérées comme bénéfiques pour la santé, il serait d'usage d'en manger sept à jeun le matin. Par ailleurs, les fruits à noyau pourraient faciliter l'obtention de la *barakah*, les noyaux rappelant les graines du chapelet utilisé pour le *wird*.

La *ḥaḍrah* est un *ḍikr* collectif se déroulant dans une mosquée. Dans ce rituel, les adeptes vont tenter de « purifier leur cœur » et d'approcher la connaissance spirituelle. Selon la mystique soufie, l'âme étant immortelle, elle préexiste puis subsiste à l'enveloppe charnelle. Lors de la *ḥaḍrah*, les adeptes vont tenter de se remémorer cette proximité passée avec le monde caché, le monde du divin, pour l'expérimenter à nouveau. Bien sûr, s'agissant d'une religion monothéiste, aucune possession par Dieu (ou par le prophète) n'est envisageable, celui-ci ne pouvant jamais être directement visible ni accessible par un humain, il s'agira plutôt d'une communion non identificatoire<sup>24</sup>. Dieu est ici envisagé comme une « Présence ». Lors de la *ḥaḍrah*, portés par la musique, les soufis tenteront alors de discerner la lumière divine, pour « goûter » à cette présence et accéder à la connaissance. Mais

---

23. Ainsi, me disait Firās, il devait toujours y avoir à disposition des adeptes une boisson chaude (thé traditionnel ou café), une boisson froide (jus de fruits), des biscuits secs, des fruits secs et des fruits à noyau.

24. G. Rouget, *La musique et la transe*, p. 80.

plus qu'un réel retour aux origines, c'est vraisemblablement à l'épreuve de la mort et de la confrontation avec le prophète que se préparent les soufis, en accédant à la pureté et à un haut niveau spirituel pour s'assurer une place dans l'au-delà et l'immortalité. L'expérience du lâcher-prise est importante : le texte de Rumi ci-dessous montre la difficulté à trouver l'émotion recherchée, qui ne se manifeste pas toujours, mais également les craintes qui peuvent survenir à l'idée d'aller à cette rencontre <sup>25</sup> :

J'ai voyagé et j'ai couru par toute la ville ; de ma ville d'Amour je n'ai vu la pareille. D'abord je n'ai point su le prix de cette ville ; je m'en suis absenté beaucoup, par ignorance. Hors l'Amour, ce ne fut que le son d'un tambour, tout ce que j'entendis de sons en ce bas monde ; aux sons de ce tambour, du monde impérissable je tombai peu à peu dans ce monde éphémère ; âme isolée, alors, parmi les autres âmes, je voletais tout comme un cœur désemparé. Mais du nectar qui donne et le rire et les grâces, comme une fleur je bus, sans lèvres ni gosier. L'Amour m'interpella : « Âme ! pars en voyage ! J'ai créé le tourment causé par ce séjour. » Or donc j'eus beau crier : « Je ne veux pas ailleurs ! » ; j'eus beau me plaindre et déchirer mes vêtements ; de même qu'à présent j'évite de partir, j'étais épouvanté de venir de là-haut. Alors, me fascinant, il su bien me séduire ; je fus conquis par ses regards et par ses ruses. Quand son enchantement met l'univers en branle, qui suis-je donc, moi ? moi qui suis un être infime. Or, m'ayant fourvoyé, il me mit sur la route : j'aurais été sauvé, ne l'ayant pas suivie. Je t'aurai dit comment on arrive là-haut, mais lorsque j'y parvins, ma plume se brisa.

Dans la *ḥaḍraḥ*, les cinq sens sont exacerbés et vus selon une perspective ésotérique : l'audition permet de passer d'un monde à l'autre, de discerner la présence de Dieu ou du prophète. Une fois l'extase atteinte, la vision est synonyme de contemplation, telle celle de l'être aimé. L'odorat est également sollicité, les soufis rapportant avoir la sensation de sentir l'odeur des autres soufis les ayant précédés dans le passé. Le goût (*ḍawq*), avec Al-ḡazzālī et Ibn 'Arabi, sera synonyme d'expérience sensible et directe avec le divin. Il s'agit alors d'expérimenter cette sensation particulière qu'est celle de la rencontre avec le

---

25. Il faut pouvoir se laisser envahir par l'émotion, l'exprimer pour pouvoir s'y abandonner, tout en gardant la maîtrise de son *naḥf*. C'est donc toute une performance et une intense réflexion sur soi à réaliser.

monde caché. L'aspect mystique du toucher, enfin, est moins important que pour les autres sens <sup>26</sup> ; toutefois il est également important dans le sens où les soufis vont se tenir par la main ou le bras pour s'accompagner dans cette recherche spirituelle.

Les heures et les jours où prennent place les *ḥaḍrah* vont dépendre des ordres soufis, ainsi que de certaines données culturelles. Chaque mosquée ou *zāwiya* organise au moins une *ḥaḍrah* par semaine. La majorité des *dīkr* collectifs ont lieu les jeudi soir, vendredi midi, dimanche soir ou lundi matin. À Hama en revanche, ces rituels n'ont lieu que la nuit, et dans des *zāwiya* situées en-dehors du centre ville. Les soufis peuvent se rendre dans des mosquées n'appartenant pas à leur confrérie, et ont l'occasion de fréquenter les *ḥaḍrah* plusieurs fois par semaine, ou une à deux fois par an seulement, pour les grandes cérémonies religieuses. La fréquence de participation est donc laissée à la libre appréciation de chacun, et n'est pas soumise à une quelconque norme. L'accès à la *ḥaḍrah* dépend toutefois du respect des rituels énoncés plus haut par les adeptes (accomplissement des prières, lecture de sourates et *wird*) ; pour parer à cette difficulté, la *ḥaḍrah* débute donc toujours par des lectures ou incantations, et est encadrée de prières.

### 1.1.3 Organisation hiérarchique, *ṭarīqah*, écoles

La religion soufie comprend de multiples *ṭarīqah* (pl. *ṭuruq*). Littéralement « chemin », « voie », ce terme désigne les confréries soufies. Les voies initiatiques ont été fondées par de grandes figures de la religion, mais par la suite, d'autres confréries (*ṭuruq*) ont été créées sur la base de l'une de ces « voies mère ». Aujourd'hui, un nombre très important de confréries existe, chacune différant dans son rapport au divin, et dans le déroulement de ses pratiques initiatiques : « il y a autant de voies menant à Dieu que de souffles des fils d'Adam <sup>27</sup> ». Chaque *ṭarīqah* repose sur les principes édictés par un maître spirituel, les disciples apprenant ces principes par le biais d'un *ṣeyḥ*. Certains maîtres soufis n'ont pas fondé de voie ;

---

26. C'est finalement chose commune dans les rituels religieux, où le corps est mis à mal, la précellence de l'esprit (spirituel) étant à rechercher.

27. É. Geoffroy, *Le soufisme*, p. 8.

toutefois, ils sont les auteurs de traités ayant eu une influence considérable sur la doctrine soufie. Plusieurs confréries peuvent donc se réclamer d'un même auteur, et quelques variations dans l'appréciation spirituelle du soufisme peuvent être remarquées dans une même confrérie.

### 1.1.3.1 Le *šeyḥ* et la *silsila*

Le *šeyḥ* incarne un modèle à suivre. Supérieur dans l'accession des *maqāmat*<sup>28</sup>, il est l'exemple vivant d'un descendant de Mahomet. Chaque *šeyḥ* est inscrit dans la *silsila*, la lignée de maîtres soufis remontant jusqu'au prophète, et doit être capable de nommer tous ses prédécesseurs. Un *šeyḥ* serait donc une personne

qui a une *silsila* et qui accepte dans l'ordre qu'il dirige ceux qui veulent s'engager dans la voie soufie, ou leur « donne » l'ordre [...]. Sa réputation tient parfois à sa piété et sa sainteté, dans d'autres cas à son érudition, ou encore il bénéficie tout simplement du prestige de ses ancêtres<sup>29</sup>.

Certaines voies comprenant un nombre important de fidèles, le *šeyḥ* peut être représenté par un *muqaddem*, un représentant en quelque sorte, qui guiderait les disciples selon les directives du *šeyḥ*<sup>30</sup>. Dans le soufisme, il est important de signaler qu'un *šeyḥ* peut également être de genre féminin ou masculin. Chacun compte plusieurs disciples qu'il ne voit que quelques fois par an, la *šeyḥah* ne pouvant accompagner que des femmes. Le *šeyḥ* travaille au sein d'une *zāwīya*, qu'on pourrait éventuellement définir, par analogie, comme une paroisse : il s'agit d'un lieu de culte comptant plusieurs fidèles suivant une même doctrine.

Ce terme peut toutefois être attribué à une personne estimée de la confrérie ; il s'agirait dans ce cas d'un individu ayant acquis un assez haut niveau spirituel,

---

28. Selon une perspective soufie, les *maqāmat* sont des étapes spirituelles à dépasser dans le cheminement vers la pureté et le divin. Attention à la confusion avec le même terme, les *maqāmat*, qui désigne l'échelle modale arabe.

29. M.J. Sedwick, *Le soufisme*, Cerf, Paris, 2001, p. 40.

30. Le représentant de la voie *būšīšiyya*, par exemple, réside à Tanger ; néanmoins, un *muqaddem* guide les adeptes affiliés à la *zāwīyai* parisienne.

un « sage ». C'est en ce sens que Omar et Muḥammad étaient dénommés « *šeyḥ* ».

### 1.1.3.2 Les écoles soufies

#### 1.1.3.2.1 L'influence d'al-ġazzālī

Originaire du Khorassan, Abū Ḥāmid al-ġazzālī (1059-1111)<sup>31</sup> a écrit plusieurs traités sur le soufisme en relation avec le droit musulman. Dans la volonté de préserver la place du soufisme dans l'orthodoxie sunnite, il justifie point par point chaque pratique soufie pour la légitimer au sein du droit musulman (*fiqh*). Il place la relation avec le divin sous le signe de l'expérience sensible, du « goût ». D'après lui, il est primordial que la recherche de Dieu soit volontaire et motivée, qu'elle soit « goûtée » pour s'approcher du rayonnement divin : d'après lui, « tous les êtres puisent leur lumière de la Lumière mohammadienne<sup>32</sup> ». Son frère Aḥmad ġazzālī pose les bases de la mystique d'amour, qui évoque la relation entre le soufi et Dieu en termes de contemplation de l'Aimé et de sa beauté :

Si l'amant se contemple dans l'Aimé, réciproquement l'Aimé ne peut se contempler soi-même et sa propre beauté que dans le regard de l'amant qui le contemple. Dans la doctrine du pur amour d'Aḥmad ġazzālī, l'amant et l'aimé se transsubstantient dans l'unité de la pure substance de l'amour<sup>33</sup>.

L'amour entre Dieu et ses fidèles est passionnel ; l'extase que ressent l'adepte lors du dévoilement est pareille à l'ivresse du vin. Les métaphores entre les thèmes de l'amour profane et de l'amour spirituel et platonique envers Dieu deviennent communes. Avec Abū Ḥāmid al-ġazzālī, le soufisme acquiert une dimension

---

31. Les deux frères al-ġazzālī sont souvent cités simplement par leur nom dans la littérature. Abū Ḥāmid al-Ġazzālī (1059-1111) est un grand théoricien ayant eu une influence considérable sur le soufisme. Son frère cadet Majd al-Din Abu'l Fotuh Aḥmad Ġazzālī (pour éviter les confusions, je le désignerai ici par Aḥmad Ġazzālī), est un soufi mystique ayant écrit un traité sur le pur amour et un recueil de poèmes (1061-1126).

32. É. Geoffroy, *Le soufisme, voie intérieure de l'islam*, p. 134.

33. H. Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, Gallimard, Paris, 1986 (1964), p. 281.

supérieure : ce n'est plus une doctrine enseignée par les maîtres et les livres, c'est une expérience sensible que l'on pratique dans la vie de tous les jours. Le soufisme doit être « goûté » (expérimenté) pour appréhender la connaissance spirituelle. Grâce à l'expérimentation sensible, les soufis acquièrent le discernement. Pour Abū Ḥāmid al-ġazzālī, le monde du divin est immatériel et éternel. Le monde des hommes, matériel et temporaire, est le fait de Dieu : chaque composante du monde et de l'espace, chaque objet vivant ou non vivant ont donc été élaborés selon la volonté de Dieu, et puisque Dieu est beauté et amour ; l'univers et ce qui le régit relèvent du concept du Beau.

#### **1.1.3.2.2 L'influence d'Ibn 'Arabī**

Originaire de Murcie, sous la période de l'al-Andalus <sup>34</sup> (1165-1240), le grand maître soufi (*al-šayḫ al-akbar*) Moḥiddin Ibn 'Arabī a laissé une empreinte considérable sur la doctrine soufie. Ibn 'Arabī n'a pas fondé d'ordre pendant sa vie, mais a écrit de nombreux traités (ainsi que de nombreux poèmes). À ses trente-six ans, il part pour Damas où il restera toute sa vie. Actuellement, il doit s'agir de l'un des saints soufis les plus suivis et les plus estimés à Damas. Les soufis que j'ai pu rencontrer, alors qu'ils appartenaient à des ordres différents, se réclamaient pour la plupart de son école. Ibn 'Arabī a beaucoup théorisé la doctrine soufie ; si Al-ġazzālī reflète la pensée ésotérique du soufisme, Ibn 'Arabī en représente la gnose.

---

34. L'al-Andalus désigne la période du Moyen-Âge où la péninsule ibérique et la Septimanie étaient sous domination musulmane (de 711 à 1492).



FIG. 8 : La mosquée Moḥiddin Ibn 'Arabī et le tombeau du šeyḥ

*Photos personnelles*

La mosquée Moḥiddin Ibn 'Arabī est située dans le quartier al-saliyeh, sur les pentes du Mont Qāsyūn; elle est dirigée par le šeyḥ Syed Muḥammad al-Yaqūbi. Le šeyḥ Ibn 'Arabī repose sous le dôme vert adjacent à la mosquée.

L'un des points importants de son école est l'idée que l'image de Dieu est uniquement le résultat des croyances des individus (*illāh al-mu'taqadāt*) : nul n'a pu le voir, nul n'a pu le fréquenter, il est donc simplement décrit par l'idée que les personnes (croyants ou non) ont de Lui (même si, en accord avec l'orthodoxie musulmane, bien sûr, Il est considéré comme unique et omniscient). Ce concept est intéressant à deux niveaux : premièrement, il est le fondement de la tolérance des soufis envers les autres branches de l'islam, et envers les autres religions (il existe un Dieu, unique et tout-puissant ; toutefois certains faits culturels, sociaux ou personnels ont une incidence sur sa représentation). Deuxièmement, si l'on aime Dieu en fonction de ses propres convictions, c'est bien qu'il faut se confronter à Lui (par l'étude du Coran, de la parole du prophète, etc.) : pour les soufis, ce sera en apercevant sa Présence lors de la *ḥaḍrah*. En tentant de s'approcher au plus près de la « présence divine » lors du rituel, les soufis tenteraient de fondre leur *naf* (leur Moi, leur égo) dans celle du monde du divin. C'est l'un des principes fondamentaux d'Ibn 'Arabī, qu'il nomme « l'unicité de l'Être » (*wahdat al-wujūd*), concept différent d'Abū Ḥāmid al-ḡazzālī qui mettra plutôt en avant une « unicité de la contemplation » (*wahdat al-šuhūd*). Quoiqu'il en soit, cette « unicité » sera rendue possible par le *wajd* ou le *fanā'*, grâce au médium musical.

### 1.1.3.3 Confréries soufies présentes à Damas

Les grandes confréries damascènes sont les ordres *qādiriyya*, *rifā'iyya*, *šādiliyya* et *mawlawiyya*. J'ai également rencontré plusieurs soufis issus de la communauté *naqšbandi*. Cette confrérie semble (au moins à Damas) se tourner de plus en plus vers des individus occidentaux, la majorité des *naqšbandi* que j'ai pu rencontrer étant d'origine anglaise, française (une communauté importante serait présente à Lyon) et allemande <sup>35</sup>. La place de la méditation est prépondérante pour cette confrérie qui n'utilise ni chant ni instrument de musique. Le *ḍikr* y est silencieux (« *ḍikr* intérieur » ou « *ḍikr* du cœur »), aucun mouvement n'est esquissé, et c'est du rayonnement de la méditation de tous les adeptes, que l'on pourrait qualifier de « connectés », qu'apparaît le *wajd*. Si elle est rarement évoquée dans la littérature, cette confrérie m'a semblé jouir d'une certaine importance dans le paysage syrien damascène. Plus récente, elle a été fondée au XIV<sup>e</sup> siècle par Baha al-din Naqšband.

#### 1.1.3.3.1 L'ordre *qādiriyya*

La confrérie *qādiriyya* a été fondée par le *šeyḥ* perse Abd al-Qader al-Jilani (1078-1166). La particularité des rites initiatiques de cette confrérie est le fait qu'ils soient accompagnés d'instruments de musique. Dans certaines confréries de cette voie initiatique, pour « tester » leur renoncement vers Dieu, les adeptes testent les limites de l'abandon de la réalité en adoptant des pratiques fakiriques, telles que se transpercer le corps avec de fines broches. Cette pratique, appelée *darb el-šiš*, n'est pas à considérer comme mutilatoire puisque, d'après les adeptes eux-mêmes, ceux-ci ne sentent pas de douleur occasionnée, et le sang ne coule pas. Cette pratique a davantage pour fonction de montrer la maîtrise de son *naf* ainsi que la « preuve de sa foi » (*dalil al-iman*) ; c'est pourquoi elle est davantage

---

35. L'un des *šeyḥ* rencontré était notamment allemand, et se rendrait régulièrement à Damas pour échanger avec les *šeyḥ naqšbandi* locaux. Dans sa *zāwīya*, me confiait-il, les formules incantatoires étaient d'ailleurs prononcées en allemand, la grande majorité des personnes ne connaissant pas la langue arabe.

réalisée par les disciples, et très rarement (pour ainsi dire, jamais) par le *šeyh*.



FIG. 9 : Rituel du darb el-šiš, Alep

C. Poché, « *Zikr and Musicology* », *The world of music 1* (1978), p. 59

Les endroits du corps où passe la lame sont très codifiés ; et l'on peut observer ce qui pourrait ressembler à des niveaux de difficultés. Les broches d'acier ont des diamètres différents, et d'après Firās, les disciples commencent par traverser les joues, puis la langue, la peau dans la région du haut des épaules et de l'arrière du cou, et enfin, le ventre de plus en plus près du nombril (plus difficile car paraît-il, cette région peut rapidement saigner). L'ultime difficulté est représentée par le *darb el-saif* où les fines broches sont remplacées par des épées, mais cela semble vraiment exceptionnel.

La *qādiriyya* est davantage implantée dans le nord de la Syrie, et plus particulièrement dans la région d'Alep ; on trouve également une importante communauté à Hama. Il est plus difficile d'entrer en contact avec les adeptes de cette confrérie, les personnes non initiées ne pouvant que très rarement assister à leurs rituels.

### 1.1.3.3.2 L'ordre *rifā'iyya*

Créé par Ahmad al-Rifa'i (1106-1182), l'ordre *rifā'iyya* naît également en Perse. Dès sa création, cette voie semble connaître une assez grande émulation dans les pays perses et au Moyen-Orient ; actuellement, elle semble notamment implantée en Égypte. Cette confrérie assez présente en Syrie (notamment à Damas et Alep) est souvent mise en parallèle avec la voie *qādiriyya* car elle pratique également le rituel du *darb el-šiš* ; pourtant, d'après Muḥammad et Firās, elle n'est pas assimilée à des pratiques fakiriques en Syrie (comme c'est le cas en Inde, par exemple). Il faut dire aussi que ces pratiques sont largement critiquées en Syrie, d'un côté par des mouvances sunnites plus « conservatrices », et de l'autre par le gouvernement. Lorsque j'interrogeais Firās (à plusieurs reprises au cours de mon séjour), qui se réclamait des traditions *rifā'iyya* et *mawlawiyya*, sur l'existence du *darb el-šiš*, celui-ci l'a toujours démenti<sup>36</sup>. Pourtant, Jalal Eddine Weiss rapporte la présence de ces fameuses broches d'acier dans les *zāwiya*, mais précise qu'elles ne sont que rarement utilisées ; ce rituel n'est donc pas systématiquement associé au *ḍikr*<sup>37</sup>.

Ces questions concernant la politique religieuse sont assez difficiles à démêler en Syrie ; toutefois, il semble que l'héritage de la *rifā'iyya* à Damas touche davantage la tradition vocale et la structure du *ḍikr*, la pratique du *darb el-šiš* semblant exceptionnelle. Elle serait uniquement utilisée pour vérifier la maîtrise du *naḥ* et la *baraka* du disciple.

En Syrie, la principale caractéristique de la *rifā'iyya* mise en avant réside en la conduite du *ḍikr* : les invocations religieuses, accompagnées par des percussions, débutent sur un tempo très lent qui ne cesse d'augmenter selon un continuum graduel.

---

36. D'après lui, cela existe, mais pas à Damas, pas en Syrie. Ce type de maxime est assez habituel dans la population syrienne.

37. Voir le site qu'il a créé pour le groupe de musiciens soufis « Ensemble Al-Kindī » : <[http://www.alkindi.org/francais/repertoire/repertoire\\_qaderi.htm](http://www.alkindi.org/francais/repertoire/repertoire_qaderi.htm)>, consulté le 10/12/2014.

### 1.1.3.3 L'ordre *mawlawiyya*

La confrérie *mawlawiyya* a été fondée par le soufi persan Jalāl al-dīn Muḥammad al-Rūmī (1207-1273), savant d'origine perse parfois désigné par le surnom « notre maître » (*mawlanā*, en turc). Cette confrérie s'est notamment développée en Turquie, et est représentée par les fameux derviches tourneurs ; elle s'est notamment implantée en Syrie lors de la loi turque de 1925<sup>38</sup>. Son répertoire est largement inspiré des poèmes de Rūmī et d'Abd al-ḡanī al-Nābulī (1641-1731). Rūmī est l'auteur de nombreux poèmes évoquant les thèmes de l'amour charnel et de l'ivresse, qu'il transpose métaphoriquement à l'amour divin et l'extase mystique, pour exprimer son amour pour Dieu. Actuellement, c'est l'un des maîtres soufis les plus connus, notamment car les thèmes qu'il aborde sont universels : il prône l'unité et la tolérance entre les religions, mais aussi envers la faiblesse humaine :

*Viens, viens, viens... qui que tu sois, viens !  
Viens, que tu sois infidèle, idolâtre ou païen,  
Notre couvent n'est pas un lieu de désespoir ;  
Même si cent fois tu es revenu sur ton serment, viens<sup>39</sup> !*

La danse des derviches représenterait l'immanence des âmes et leur passage dans ce monde : tels les astres tournant autour du soleil, ces derniers sont attirés par la lumière spirituelle (Dieu) et tentent de s'en approcher sans jamais pouvoir l'atteindre. Cette danse se situe dans un « hors-temps » et s'affranchit des limites spatio-temporelles, reproduisant l'unicité de toutes les âmes des soufis se connectant dans la recherche de l'illumination, et recréant la danse des planètes autour du soleil<sup>40</sup>.

---

38. En 1925, le président turc Gazi Mustafa Kemal interdit toute pratique du soufisme et ferme les lieux de prières. Les adeptes de la confrérie *mawlawiyya* (mais aussi de la confrérie *naqšbandī*) migrent pour une grande partie vers la Syrie.

39. É. Geoffroy, *Le soufisme*, p. 56.

40. Plusieurs soufis (al-ḡazzālī, Rūmī...) vont reprendre l'idée pythagoricienne du « monde parfait » issue de la beauté mathématique. L'aspect mystique de l'école pythagoricienne envisage le monde comme rationnel et intelligible : le soleil est au centre du cosmos, sa lumière se réfléchit sur les astres (planètes et étoiles) qui tournent autour de

Pendant de nombreuses années, la *ṭarīqah mawlawiyya* a été représentée en Syrie par le *šeyḥ* Hamza *šakkūr*, même s'il n'était pas le dirigeant de cette confrérie. Celui-ci participait toutefois à de nombreux concerts spirituels où étaient présents des *mawlawi* (derviches tourneurs). Plusieurs membres de sa famille perpétuent la tradition en devenant derviches à leur tour.

#### 1.1.3.3.4 L'ordre *šaḍīliyya*

L'ordre *šaḍīli* a été créé par Abu al-Hassan al-*šaḍīli* (1187-1258), un *šeyḥ* marocain venant d'Andalousie. Cet ordre a connu plusieurs *šeyḥ* ayant eu une influence notable sur le soufisme. Ibn Ata Allah (m. 1309), par exemple, troisième *šeyḥ* de l'ordre, a participé au développement de cette confrérie en Égypte. Il est l'auteur de nombreux *hikam* (adages soufis) qui s'adressent à la conscience du soufi et lui inculquent le comportement à observer dans la vie quotidienne. Le *šeyḥ* Abu Halid al-Arabi al-Darqawi (1760-1823), d'origine marocaine, fonda sa propre *zāwiya*<sup>41</sup> qui connaît aujourd'hui un grand nombre de fidèles au Maroc et en Algérie.

La doctrine *šaḍīli* prône le dépouillement intérieur, la sobriété, et demande aux adeptes de se fondre dans la société, en n'adoptant aucune tenue vestimentaire ou comportement spécifique (proclamation de miracles, prêches autre que dans un cadre précis...). Toute marque de vanité ou de fierté est considérée comme une faiblesse dans la maîtrise de son *naḥf*. En revanche, la vie d'ascète est déconseillée, puisqu'elle suggère une distance avec le monde extérieur, et donc une mauvaise interprétation de la réalité des choses. Contrairement aux

---

lui en suivant un cercle. Ces astres, dont la Terre, sont d'une forme sphérique (la sphère est esthétiquement associée au concept de beauté), et leur distance au soleil est explicable selon les proportions arithmétiques.

41. Un *šeyḥ* appartenant à un grand ordre peut ensuite fonder sa propre *zāwiya*, mais il respecte toujours certains principes de base établis par la « voie-mère » : par exemple, pour la confrérie *šaḍīliyya*, le dépouillement intérieur et la pratique intensive du *ḍikr* restent des principes immuables. En Syrie, j'ai eu l'occasion de rencontrer des soufis issus de la confrérie fondée par Ahmad al-Alāwi (1869-1934). Cette confrérie naît des principes de l'ordre *šaḍīli* (xiii<sup>e</sup>) mais aussi de la confrérie *darqawīyya* (xviii<sup>e</sup>). Son nom officiel est donc la confrérie (*ṭarīqa*) *šaḍīliyya-darqawīyya-Alāwīyya*.

*mawlawi*, les *šādili* ne vont pas se complaire dans l'extase et l'illumination divine. Ce concept ne sera donc pas au cœur de leur pratique, leur *šeyḥ* les guidant vers la clairvoyance et le discernement. Toutefois, ils l'expérimentent dans les rituels d'invocation et de remémoration, à la recherche de la connaissance spirituelle.



FIG. 10 : Mosquée al-tawbah

Photo personnelle

La mosquée al-tawbah abrite la voie *šādiliyya* dirigée par le *šeyḥ* Moḥammed Hišām Berhānī

La doctrine *šādili* stipule qu'il est acceptable que l'homme fasse des erreurs. Elles sont, au cours de la vie humaine, inévitables et même salutaires : d'après Al-*šādili*, elles forgent l'apprentissage vertueux du soufi, et lui permettent d'éviter l'égarement<sup>42</sup>. Le soufi de la voie doit alors reconnaître ses méfaits ou son impuissance, et se repentir devant Dieu. L'idée principale est donc de trouver un équilibre dans son passage sur Terre, sans basculer dans l'oisiveté ni dans une soumission totale à Dieu qui engendrerait un retrait de la société. Actuellement, le *šeyḥ* Bentounès (représentant de la confrérie *šādiliyya alawiyya*, la *zāwiya* étant située à Mostaganem en Algérie), demande d'ailleurs à ses disciples d'accepter la société moderne et de s'y adapter. Dans cette optique, les doctrines des maîtres *šādili* contemporains sont de plus en plus souvent éditées en langue anglaise, chaque grand *šeyḥ* ayant sa propre page sur les réseaux sociaux et postant de

---

42. « Quelle noble faute que celle qui légua à Adam la lieutenance divine et insinua le repentir ! » D. Gril, « L'enseignement d'Ibn 'Ata Allāh al-Iskandarī, d'après le témoignage de son disciple Rāfi' Ibn šāfi' », in E. Geoffroy (éd.), *Une voie soufie dans le monde, la Shādhiliyya*, Gnôsis – Éditions de France, Chatenton-le-Pont, 2011 (2005), p. 98.

temps en temps sur Internet des extraits vidéo de *dikr* collectif <sup>43</sup>.

### 1.1.3.3.5 L'affiliation multiple et les principaux représentants syriens

Actuellement, de nombreux *šeyḥ* se réclament de plusieurs influences : s'ils sont affiliés à une voie principale, ils ont reçu l'enseignement de différents *šeyḥ*. Ceux-ci sont généralement affiliés à la même voie ; ainsi, le principal but visé est de perpétuer la *baraka* d'un grand *šeyḥ*. D'autres sont initiés à plusieurs confréries et dirigent les rituels de remémorations selon plusieurs influences ; c'est le cas par exemple, du *šeyḥ* Habbūš à Alep.

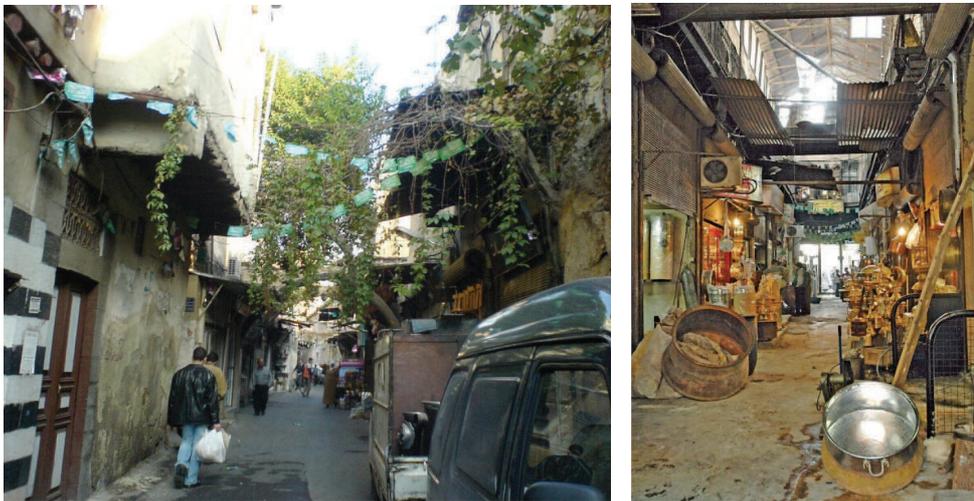


FIG. 11 : Quartier Amara

Y. Roujoun et L. Vilan, *Les faubourgs de Damas : atlas contemporain des faubourgs anciens. Formes, espaces et perspectives*, Presses de l'Ifpo, Damas, 2010, p. 163 et p. 174

À gauche : rue adjacente à la mosquée *al-tawbah*

À droite, la rue couverte Malek Faysal, où différentes échoppes se sont installées. Il faut traverser cette rue, toujours très animée (sauf le vendredi), pour se rendre de la vieille ville à la mosquée *al-tawbah*.

Puisque les ordres ayant été créés à l'époque médiévale, et que chaque *šeyḥ* ayant transmis la gnose mystique à plusieurs disciples, on comprendra donc qu'il

---

43. À ce propos, si la vidéo proposée dans cette thèse est filmée de la salle des femmes (rendant une partie de la salle aveugle), le lecteur intéressé pourra sans difficulté trouver des vidéos filmées dans le même lieu de culte et d'après l'angle de vue opposé.

existe maintenant plusieurs *šeyḥ* représentant une même voie dans un même pays. Par ailleurs, ces *šeyḥ* peuvent s'inspirer de différentes écoles soufies, qu'elles soient issues des enseignements d'Ibn 'Arabī, d'Al-ğazzālī, ou d'écoles représentant un soufisme plus conservateur. Dans la ville de Damas, par exemple, la voie *šādīliyya* est représentée par plusieurs grands maîtres.

Le *šeyḥ* Syed Muḥammad al-Yaqūbi, reconnaissable à sa barbe rousse, est peut-être le *šeyḥ* syrien le plus célèbre en Syrie et à l'étranger. Très respecté, grand ouléma <sup>44</sup> damascène, il serait un descendant direct du prophète Mahomet. Ayant réalisé de longues études en Syrie et à l'étranger (notamment dans les pays scandinaves), parlant couramment l'anglais (mais aussi l'allemand, le français...), ce *šeyḥ* possède un rayonnement international et est également connu pour ses prises de position politiques. Précoce, il commence à enseigner à l'âge de onze ans et a écrit plusieurs ouvrages sur la *šariā* et le soufisme, ainsi que des recueils de poèmes. Avant son exil forcé en 2011, il conduisait le prêche du vendredi à la mosquée Ibn 'Arabī, où le *šeyḥ* 'Omar était disciple.

Le *šeyḥ* Moḥammed Hišām Berhānī était l'un des plus grands représentants de la voie *šādīliyya* lorsque j'étais en Syrie. Il dirigeait la mosquée at-tawbah (« le repentir ») à Damas. Il est décédé au printemps 2014 à l'âge de 82 ans. Il a contribué au développement de la confrérie en écrivant des traités de jurisprudence sur le soufisme, et plusieurs manuels sur le *tajwīd*, sur le jeûne ou le pèlerinage. Il a également dispensé de nombreux enseignements à Damas, mais aussi en Égypte et en Arabie Saoudite. Actuellement, la confrérie est dirigée par son fils, le *šeyḥ* Moḥammed Yasser Moḥammed Hišām Berhānī. Le *šeyḥ* Muḥammad a notamment étudié le soufisme dans sa *zāwiya*.

Le *šeyḥ* šukri Luhafi est l'un des plus anciens représentants de la voie à Damas. Né en 1920, il continue actuellement à diriger des *dīkr* collectifs au sein de la *muṣalā mu'awiyah aṣ-ṣağīr* (lieu de prière). S'il est souvent décrit comme appartenant à la *ṭariqah šādīli-darqāwi-Hāšimī*, le *šeyḥ* 'Omar, qui intervenait régulièrement dans cette *zāwiya*, m'a pourtant indiqué que cette voie était très proche de la confrérie *šādīli alawīyya*, la structure du *dīkr* étant menée dans la tradition mystique de cet ordre. Ce *šeyḥ* est considéré comme celui faisant le plus

---

44. Les oulémas sont des théoriciens spécialisés sur le monde de l'islam.

appel à la tolérance entre les religions et les cultures ; il est également connu pour son ascétisme.

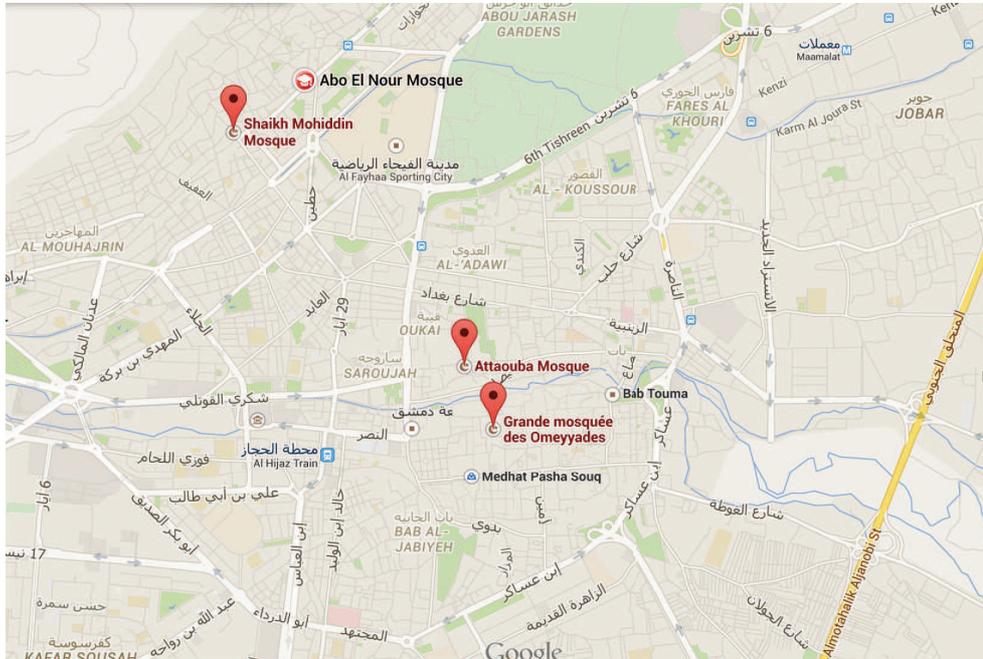


FIG. 12 : Emplacement des mosquées soufies šaḍiliyya à Damas

Source : Google maps

La mosquée du šeyh Moḥiddin Ibn ‘Arabī (šeyh Syed Muḥammad al-Yaqūbi) est située dans le quartier al-saliyeh, sur les pentes du Mont Qāsyūn ; la mosquée at-tawbah (šeyh Moḥammed Hišām Berhānī) se situe près de la vieille ville de Damas, proche du souq *al-ḥarāmiyya* ; tandis que le *muṣalā mu’awiyah aš-šaḡīr* (šeyh šukri Luhafi) peut être trouvé au sud de la mosquée des Omeyyades.

Au cours de mon séjour en Syrie, j’ai pu me rendre dans les lieux de cultes de ces trois šeyh, ayant même le privilège d’assister aux *ḍikr* collectifs d’invocation d’Allah (*ḥaḍrah*) dirigés par les šeyh šukri Luhafi (*muṣalā mu’awiyah aš-šaḡīr*, juste au sud de la mosquée des Omeyyades) et Moḥammed Hišām Berhānī (dans la mosquée *at-tawbah*) eux-mêmes.

## 1.2 Pratiques rituelles

Pour tenter de passer du monde visible et sensible au monde invisible et spirituel, les fidèles disposent de plusieurs moyens : la lecture du Coran, la prière,

la méditation, le *wird*, la musique religieuse (*anāšīd*)<sup>45</sup> et le *dīkr*. Littéralement, le terme *dīkr* signifie « se remémorer », « se souvenir ». Dans la terminologie soufie, le *dīkr* est une séance de prière intense où l'on récite des poèmes ou des chants religieux, et où l'on répète le nom d'Allah. Son but est le souvenir et la remémoration des origines, afin d'atteindre un éveil spirituel et d'accéder aux portes de la connaissance. Ces poèmes religieux peuvent être déclamés, chantés ou mis en musique, mais également emprunter la forme de chants issus de la musique savante. En raison de cette distinction de contenu, le *dīkr* peut revêtir trois dénominations différentes. Lorsque les poèmes ou *anāšīd* sont récités par une seule personne, ou un groupe restreint de personnes, dans la sphère privée, c'est un *dīkr*. Lorsqu'il est composé d'*anāšīd* ou de formes musicales empruntées à la musique savante<sup>46</sup>, qu'un public (même restreint) écoute ces productions, c'est un *samāʿ*. Lorsque ces poèmes sont récités ou chantés dans une mosquée, avec la présence d'un grand nombre de membres de la communauté, et que le but est d'atteindre un état de ravissement spirituel fort, il s'agit du rituel d'invocation d'Allah nommé *ḥaḍrah*.

### 1.2.1.1 Le *samāʿ*

Littéralement, le terme *samāʿ* se réfère à « l'écoute »<sup>47</sup>. Parfois également désigné comme « audition spirituelle », il est à différencier du *ḡināʿ*, ou chant, plus particulièrement associé à la musique profane savante et populaire. Dans les *samāʿ* soufis syriens, la formation instrumentale est assez proche du *taḥt* que l'on retrouve dans la musique savante. Le *taḥt* est alors composé d'un *nāy* (flûte oblique en roseau), d'un *daff* (grand tambour) ou d'un *riqq* (tambour muni de

---

45. Les *anāšīd* sont des poèmes religieux chantés, parfois accompagnés d'une musique instrumentale. Dans le cadre des *anāšīd*, les mots « chant » et « musique » sont uniquement à envisager selon une perspective religieuse ne s'agissant pas du domaine de la musique). Les *anāšīd* représentent une catégorie particulière dont je ne crois pas avoir connaissance en Occident, il s'agirait de poèmes ou de chants appartenant exclusivement au domaine sacré.

46. *Qaṣīdah* ou *muwašṣahat* ; avec la présence d'un chanteur.

47. Sultani et Milelli, *Dictionnaire fanco-libanais*, p. 307

cymbalettes), et parfois d'un *qānūn* (cithare trapézoïdale sur table à cordes pincées) ; plus rarement d'un *ūd*, d'un *rabāb* (instrument monocorde comprenant une caisse de résonance rectangulaire, cf. figure 15) ou d'un *tanbūr* (luth à manche long). Bien sûr, un chanteur (*muṭrib*) est également présent<sup>48</sup>. La relation entre musique sacrée et musique profane est ici assez étroite, de nombreux airs populaires étant repris dans le répertoire soufi. Ce n'est donc pas tant la musique qui est sacrée, mais l'audition en elle-même. Ainsi le *samā'* comporte des pièces religieuses pouvant être issues d'un répertoire populaire<sup>49</sup>, l'écoute étant orientée de manière spirituelle.



FIG. 13 : Un tanbūr, une derbouka, un riqq et un ūd  
P.D. Schuyler, « Moroccan andalusian music », *The world of music 1* (1978), p. 39



FIG. 14 : Séance de samā' avec l'ensemble Al-Kindī Hamza šakkur et l'ensemble Al-Kindī, Syrie, Musique des derviches tourneurs de Damas, CD *Auvidis Ethnic*, B6813, 1994

En haut à gauche, nous pouvons voir (de gauche à droite) un *nāy* (Ziad Qadi Amin), un *qānūn* (Julien Jalal Eddine Weiss et à sa gauche, le *šeyḥ* Hamza šakkur) et un *riqq* (Adel šams el-Din).

48. Celui-ci possède généralement la double fonction de *munšid* (chanteur religieux) et *muqrid* (récitant du Coran).

49. Les motifs mélodiques sont les mêmes ; en ce sens, la mélodie populaire est reconnaissable. Toutefois, les paroles et l'agencement des hauteurs diffèrent. Pour un avoir un exemple, consulter la brève « Un chantre du Coran imite un amateur de maqām » postée par Jean Lambert, où l'on peut écouter un *muqrid* mêler *maqāmat* religieux et profanes : < <http://www.ethnomusicologie.fr/plateforme-multimedia/humours/un-chantre-du-coran-imite-un-amateur-de-maqam> >, accédé le 13/11/2014.

Le *samā'* peut comporter des formules incantatoires, comme dans le *dīkr*<sup>50</sup>, ainsi que des *waṣla* (suites musicales). Les *waṣla* comprennent généralement différents types de poèmes mis en musique tels que les *muwaššah* ou les *qaṣīdah*, mais aussi des *mawlid* (chants évoquant la nativité du prophète Mahomet) et des *qadd* (chants profanes traditionnels dont les paroles ont été modifiées). Au cours du *samā'*, les émotions ressenties suite au texte entendu et à l'expressivité musicale peuvent être assez intenses, et similaires à celles intervenant dans le cadre du *dīkr*. Les deux émotions concernées sont alors le *ṭarab* et le *wajd*. Le *ṭarab* est une émotion esthétique, elle se rapporte donc plus à la musique qu'à la spiritualité qui s'en dégage. Toutefois, elle nécessite une connexion quasi suprasensible entre la disposition psychologique de l'interprète, celle de l'auditeur, et le caractère émotionnel du texte et de la musique. Il s'agit d'un instant « hors-temps », d'un sentiment de plénitude (teinté de nostalgie) qu'entretiennent à la fois le musicien et son auditoire. Le *wajd* (littéralement « existence », « présence ») possède une connotation religieuse plus importante, puisqu'il s'agirait de « se trouver », « d'être », et par prolongement d'accéder à un état spirituel supérieur.

Pour autant, ces émotions doivent être sincères et authentiques, dans l'héritage de la doctrine soufie. D'après les maîtres soufis, il peut arriver que les fidèles ne ressentent pas de forte émotion. Il est alors important qu'ils n'expriment que ce qu'ils ressentent ; dans le cas contraire, ces réactions exagérées seraient interprétées comme hypocrites : « l'hypocrisie dans le *samā'* – c'est-à-dire que tu fasses voir en toi un état que tu ne possèdes pas – est pire que de dire des calomnies pendant trente ans ou un peu plus ou moins<sup>51</sup> », ou encore « tant que le *samā'* n'a pas révélé sa force, il est essentiel de ne pas s'y forcer ; mais du moment où il est devenu puissant, il ne faut pas le repousser. Il faut suivre le "moment" en ce qu'il indique : s'il t'agite, agite-toi, s'il te tient tranquille, tiens-toi tranquille<sup>52</sup> ! »

Le *samā'* est donc relativement proche du *dīkr*, au sens où il peut comprendre

---

50. Toutefois, lors de récitations du Coran, aucun instrument n'accompagne le récitant.

51. Abū 'Amr, cité par Mole, « La danse extatique en islam », in *Les danses sacrées : anthologie* (collectif), Éditions du Seuil, Paris, 1963, p. 196.

52. Junayd, cité par Mole, « La danse extatique en islam », p. 192.

certaines litanies, et fait intervenir la même émotion, le *wajd*. Leur différence principale réside dans leur lieu de cérémonie et leur caractère instrumental : en ce qui concerne le *samā'*, il s'agit d'une performance intervenant généralement dans les lieux profanes et incluant un petit ensemble instrumental assimilé au *taht*.

### 1.2.1.2 Le *dikr*

Le *dikr* est le rituel du souvenir des origines. Dans son sens le plus strict, il s'agit du souvenir du nom de Dieu, mais dans une perspective ésotérique, il s'agirait du souvenir de l'origine, avant le passage d'un individu sur Terre.

Le *dikr* débute par la récitation des noms de Dieu : les soufis commencent généralement à réciter la *šahada* (la '*ilaha illa allah*, littéralement « Il n'y a de Dieu que Allah »), qui est un témoignage de la foi de l'adepte envers Dieu. Puis d'autres incantations peuvent suivre, certaines étant assez longues ; d'autres reprennent les formules du *wird*<sup>53</sup>. Ce rituel peut être réalisé individuellement, auquel cas il peut être silencieux ou être prononcé à voix haute. Il peut également être effectué avec d'autres personnes (qui ne sont pas nécessairement issues de la même confrérie), toujours à domicile. Le *dikr* peut être accompagné d'instruments de musique, mais ayant une connotation profane moins évidente. Ainsi seront admis uniquement<sup>54</sup> les instruments percussifs (*riqq* et *daff*) et le *nay* :

De même, les Amis de Dieu Très-Haut rapportent les formes à des contenus, car ils ont abandonné les degrés des formes et progressent dans les degrés des connaissances. Le tambour [le *daff*] est ainsi pour eux une allusion au cercle des êtres. La peau dont il est couvert indique l'être absolu ; les coups frappés sur le tambour indiquent l'entrée des visitations divines à partir des abîmes les plus intérieures dans l'être absolu, pour faire sortir les choses essentielles de l'intérieur à l'extérieur. Les cinq clochettes [du *riqq*] indiquent les degrés des prophètes, des Amis, des envoyés, des califes et des imams. Leur son combiné indique la manifestation des épiphanies divines et de la science absolue par l'intermédiaire de ces contenus dans les cœurs des

---

53. « *subhān allah* » (louanges à Dieu), « *al ḥamdulillah* » (Grâce à Dieu) et « *allahu 'akbar* » (Dieu est le plus grand).

54. À ma connaissance, on peut observer des variations selon les ordres soufis : les *rifā'iyya*, par exemple, n'utilisent que le *daff*, les *naqšbandi* n'utilisent aucun instrument.

Amis et des parfaits. Le souffle du musicien [*nafas al-muğannī* : il s'agit certainement du *nay*] est la forme du degré de Dieu Très-Haut et Très-Saint, car c'est Lui qui les met en mouvement, leur confère l'existence et les fait disparaître. La voix du musicien indique la vie divine qui arrive des abîmes intérieurs aux degrés des esprits, des cœurs et des mystères. La flûte indique l'essence humaine, ses neuf trous et ses neuf orifices. [...] Le souffle qui pénètre la flûte indique la pénétration de la lumière divine dans le roseau de l'existence humaine. <sup>55</sup>

Cet extrait nous montre l'importance du choix des instruments en fonction des symboles qu'ils véhiculent. Le fait d'accomplir le *dīkr* collectivement et accompagné d'instruments permet d'augmenter les émotions ressenties, mais aussi de conférer une structure, un cadre au rituel. Les émotions qui interviennent sont moins souvent le *ṭarab*, et plus fréquemment le *wajd*. Nous pouvons ici remarquer une différence de taille avec le *samā'* : c'est le type d'émotion qui est recherché. La volonté d'accéder à la connaissance ainsi que de voir se dévoiler la « lumière divine » n'est généralement pas le but principal du *samā'*. Le *dīkr* est une théophanie, c'est-à-dire une manifestation sensible de Dieu. Pour le soufi ʿomār Saʿīd al-arābī,

Le *wajd* lève le voile, permettant de contempler Celui qui veille (*al-raqīb*) ; il amène la compréhension, permet d'observer le mystère caché, de s'entretenir avec la conscience intime, et de se familiariser avec ce qui a été perdu. Le *wajd*, c'est l'extinction du moi <sup>56</sup>.

Il ne s'agit donc pas ici d'être incarné par Dieu (s'agissant, de plus, d'une religion monothéiste), mais de parvenir à entrevoir la « présence » du divin. Cet effet est recherché par les soufis et, dans l'héritage d'Abū Ḥāmid al-Gazzālī, ils tentent de l'expérimenter, de goûter la saveur de cette présence.

### 1.2.1.3 La ḥaḍrah

Enfin, le troisième et dernier rituel où peut intervenir la musique est la *ḥaḍrah*. Ce rituel est réalisé au sein d'une mosquée et est pratiqué collectivement

---

55. Aḥmad ḡazzālī cité par Mole, « La danse extatique en islam », p. 205.

56. Abū Ḥāmid al-ḡazzālī, *Auditions spirituelles et extase*, p. 88.

(les adeptes pouvant être très nombreux lors des fêtes de mawlid). Si d'un point de vue littéral, ce terme signifie « présence »<sup>57</sup>, dans la terminologie soufie, il évoque le rituel d'invocation de Dieu. Les mosquées dirigées par des *šeyḥ* soufis, à Damas, organisent des *ḥaḍrah* environ deux fois par semaine, généralement le lundi et le vendredi<sup>58</sup>, ou encore le jeudi soir<sup>59</sup>. En-dehors de ces manifestations, chaque adepte peut parfaitement assister à la *ḥaḍrah* d'une autre mosquée (que ce soit au sein de la même communauté ou non). Pour parvenir à cet état physique et intellectuel, diverses méthodes sont employées en fonction des communautés soufies, telles que certains « exercices » corporels et respiratoires, et l'alternance entre l'écoute de chanteurs et la participation aux chants, au centre du rituel. Les confréries soufies utilisent donc la musique sous diverses formes (instrumentale, vocale) pour faire émerger une émotion plus ou moins intense.

Dans ce rituel, les adeptes ont un rôle plus actif à mener dans leur recherche de la lumière spirituelle. Généralement, le corps est mis à contribution pour accentuer l'effet de l'invocation. Les adeptes vont effectuer un balancement du corps d'avant en arrière (ou de gauche à droite) pour rechercher cet état affectif et mieux se concentrer : « les membres de la congrégation [...] intègrent le motif [percussif] dans un cycle frénétique qui entraîne un balancement de leur corps, ayant pour effet d'accélérer le processus extatique plus efficacement<sup>60</sup>. » Les soufis, dans un élan spirituel, vont donc mettre à contribution leur corps dans un mouvement de plus en plus saccadé et rapide pour atteindre l'état émotionnel et spirituel recherché.

La *ḥaḍrah* diffère des deux premiers rituels dans son but, qui est de se rapprocher de Dieu non pas par une écoute spirituelle, voire par l'ajout d'une récitation, mais véritablement par la transe. En effet, dans son livre sur la musique

---

57. Sultani et Milelli, *Dictionnaire fanco-libanais*, p. 185.

58. Au moment de la prière du al-fajr (au lever du soleil), ou de la prière az-ḡouhour (milieu de journée).

59. Généralement au moment de la prière al-maḡreb (au coucher du soleil).

60. « the members of the congregation [...] involve the [percussive] motive on a cyclic (rhythmic) urgency to hasten and bring about the swaying of the body, thus accelerating most effectively the estatic procedure ». C. Poché, « Zikr and Musicology », *The world of music* 1 (1978), p. 61. Je traduis.

et la transe, Rouget définit trois types de transe mystique :

– la transe de possession : « le sujet est vu comme ayant changé de personnalité, celle d'un dieu, d'un esprit, d'un génie, d'un ancêtre, disons d'une divinité, ayant pris possession de son corps, s'étant substituée à lui et agissant à sa place <sup>61</sup> » ;

– la transe d'inspiration : « le sujet en transe est vu non pas comme étant investi par une divinité ou une force émanant d'elle, mais en le dominant, en le faisant agir ou parler en son nom <sup>62</sup> » ;

– la transe communielle : « la relation entre la divinité et le sujet en transe est vue comme une rencontre, vécue par le sujet, suivant les cas, comme une communion, comme une révélation ou comme une illumination. À l'inverse des deux précédentes relations, celle-ci ne met en jeu aucune sorte d'incarnation <sup>63</sup>. »

D'après Rouget, la transe communielle, non identificatoire, est une caractéristique des religions monothéistes, telles que la chrétienté, le judaïsme ou l'islam. La définition donnée par Rouget décrit bien le phénomène rapporté par les soufis. Dans certains cas, les rituels comportent des réactions émotionnelles très expressives, telles que la lacération de ses vêtements, l'évanouissement ou l'apparition de crises convulsives, l'automutilation, voire même la mort <sup>64</sup>. Toutefois, d'après Shiloah <sup>65</sup>, ces pratiques sont confinées à des confréries marginales et semblent dédaignées par les autres communautés <sup>66</sup>.

D'après les soufis que j'ai pu rencontrer, deux réactions émotionnelles peuvent survenir au cours de la *ḥaḍrah* : le *wajd* et le *fanā'*. Le *fanā'*, est une

---

61. G. Rouget, *La Musique et la transe*, p. 79.

62. G. Rouget, *ibidem*, p. 80.

63. *Idem*.

64. G. Rouget, *La musique et la transe*, p. 56.

65. A. Shiloah, *La musique dans le monde de l'islam*, Fayard, Paris, 1995, p. 100.

66. Et, semble-t-il, par Shiloah également : « Parmi [...] ceux qui se sont le plus éloignés de la norme classique, on peut inclure les communautés d'exorcistes, [...] la confrérie d'errants qui s'adonnent aux stupéfiants ; cette autre confrérie d'errants, les Qalandar, qui ne reconnaissent pas de pratique de piété publique ; [...] les Malāmatīya d'Anatolie qui, afin de dénoncer la vanité, la cultivent avec perversité ». A. Shiloah, *ibid.*, p. 100.

émotion suggérant un total abandon de soi et sous-entendant une certaine perte de contrôle de ses agissements. Une telle émotion est condamnable par les maîtres soufis, qui la considèrent comme déplacée ; si ce genre d'émotion survenait lors d'un rituel, elle serait mal considérée. D'après During, il existerait un troisième type d'émotion qu'il décrit comme supérieur à l'extase, le *wujūd*<sup>67</sup>. Lors d'un *dīkr* chez le *šeyḥ* ʿOmar, j'interrogeai les soufis présents à ce sujet. Le *šeyḥ* Muḥammad m'indiqua que seul le *wajd* était ressenti par les adeptes ; si un adepte ressentait cette émotion, alors il pouvait initier certains mouvements, crier, voire même débiter des mouvements de danse tels que des tournoiements. Toutefois, l'un des invités d'ʿOmar participant au *dīkr* n'était pas d'accord avec lui : selon cette personne, le *wajd* était une émotion intense ressentie et recherchée par les adeptes. Pour lui, les mouvements représentaient l'essence du *wajd*, ils n'étaient pas consécutifs à l'émotion mais participaient à son émergence. Le *wujūd*, lui, ne dépendait pas des fidèles, car ceux-ci ressentaient le *wajd*, et si la connexion avec Dieu était réellement sincère et vraie, ils pouvaient ressentir le *wujūd*. Il s'ensuit un débat animé entre les soufis présents sur cette question, qui n'aboutit pas à un consensus. La difficulté de la présente étude est que l'expérience mystique reste intime et mystérieuse, qu'elle ne relève pas de faits verbalisables et n'est pas de l'ordre du traduisible. C'est l'un des premiers fondements de la pratique soufie, en ce qu'elle relève de l'expérience phénoménologique.

Cette définition du *wujūd*, donnée par l'ami d'ʿOmar, est peut-être à rapprocher de celle donnée par Nurbaḥš :

*Wajd* et *wujūd* sont des formes de l'infinitif et ont deux sens différents. L'un signifie « nostalgie », l'autre « trouver », et tous les deux dérivent du verbe *wajid*. Les soufis désignent par *wajd* et *wujūd* deux états mystiques qui s'emparent d'eux au cours du *samāʿ*. L'un provient de la nostalgie, l'autre de la rencontre. La nostalgie vient du désir de donner la main à l'Être aimé et de l'empêchement de la réalisation de ce désir, et la rencontre est la réalisation de ce désir. [...] Donc le *wajd* est un secret que nul ne peut partager, entre celui qui désire et l'Être désiré, et *wujūd* [...] (surexistence) est une grâce que l'Aimé confère à l'amant, grâce qu'on ne peut même pas comprendre par l'allusion. *Wajd* est une peine qui touche le cœur comme une joie ou une douleur,

---

67. J. During, *Musique et extase*, p. 113.

alors que le *wujūd* dissipe toute douleur dans le cœur qui accède à l'objet de son désir. Les attributs de l'extatique dans l'état voilé sont l'agitation dans le bouillonnement de l'enthousiasme, et l'immobilité et le calme dans l'état de contemplation et de dévoilement des mystères <sup>68</sup>.

Le *wujūd*, même s'il est recherché par le fidèle, serait uniquement accordé à la faveur de Dieu. Le soufi, dans son désir ardent d'accéder « au dévoilement des mystères », esquisserait certains mouvements de balancement du corps, prononcerait avec conviction et authenticité les formules incantatoires dans la recherche de la gnose et de la spiritualité. Il pourrait alors parvenir au *wajd*, à la nostalgie de cet état acquis avant la naissance et si difficile à retrouver pendant la vie. Si son cheminement intérieur est suffisamment véridique, si le contrôle de soi est suffisant sans être excessif, il semble bien, d'après les autres auteurs soufis, que c'est Allah lui-même (ou le prophète, selon les ordres) qui lui accorderait l'accès au *wujūd* : « Celui dont l'habit fut déchiré par l'Amour fut purifié d'avidité, de tout défaut. Louange à toi, Amour, plein de profit pour nous ! O toi, le médecin de toutes nos misères <sup>69</sup> ! »

### 1.2.2 La danse extatique

La danse extatique, parce qu'elle représente une composante caractéristique des rituels soufis, a été maintes fois discutée dans l'histoire du soufisme. Pratiquée par la grande majorité des confréries, elle a été condamnée par certains maîtres soufis, qui voyaient en elle un accessoire artificiel entraînant un risque de débordements frivoles et désorganisés (voire « exhibitionnistes » ; il est notamment fait référence aux démonstrations fakiriques). Généralement, les danses extatiques sont réalisées en ligne ou en cercle <sup>70</sup>. Épaule contre épaule, souvent en se tenant

---

68. J. During, *Musique et extase*, p. 95.

69. Poème « L'amour mystique » de Rūmī, cité par Z. Safā, *Anthologie de la poésie persane (XI<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle)*, Gallimard, Paris, 1964, p. 209.

70. On notera également la danse extatique des derviches tourneurs (confrérie *mawlawiyya*), où les danseurs vêtus de blanc tournoient sur eux-mêmes, la tente penchée sur l'épaule, en un signe de ravissement. J'ai eu l'occasion d'assister à plusieurs reprises à ce rituel très codifié (mais uniquement dans le cadre du *dīkr*) : alors que le *nāy* débute un

par la main, les adeptes réalisent des mouvements du buste d'avant en arrière simultanément à la répétition des motifs mélodiques. Ces mouvements devenant généralement de plus en plus marqués et rapides au fur et à mesure du rituel, leur respiration et leur rythme cardiaque augmentent dans le déroulement du rituel.

D'après Poché<sup>71</sup>, ces mouvements saccadés du torse d'avant en arrière doivent être accompagnés de la récitation fervente d'une litanie pour obtenir l'effet escompté. Cette pratique se retrouverait également dans d'autres traditions religieuses monothéistes. Elle serait désignée par les expressions *hesychaame* pour la religion chrétienne, « la descente en *Merkabah* » pour la religion juive, et *nembutsu* pour les pratiques bouddhistes. Poché rapporte également que certains fidèles appliquent une stratégie appelée *mukarsah*, qui consiste à se partager le mouvement à réaliser, de manière synchronisée :

Alors que le premier fait un mouvement de tête en arrière et prononce la première syllabe de « Allah », la seconde hoche la tête vers l'avant en prononçant « Allah ». Ainsi est obtenue une sorte de décalage du mot « Allah ». Ceci est certainement la technique la plus complexe de Zikr et la plus subjuguante. Elle intervient à l'instant où le tempo est le plus rapide<sup>72</sup>.

Si cette danse est ici décrite en terme de « stratégies » qui suggèrent une structuration (en ligne ou en cercle), d'autres auteurs en revanche considèrent que ces mouvements ne sont absolument pas volontaires et résultent de l'expression d'une trop grande émotion. C'est le cas, par exemple, d'Abū Ḥāmid al-ğazzālī :

On se demande pourquoi les mélodies et le rythme provoquent un mouvement

---

motif introductif, les danseurs (*semazen*) marchent lentement en décrivant des cercles revêtus d'une grande robe blanche figurant un linceul, et enveloppés dans une cape noire à capuche, qui symbolise une tombe. Puis ils commencent à tourner, les deux mains croisées sur le cœur d'abord, puis tirant leur gilet vers l'extérieur (en signe de soumission), et enfin, la main droite tendue vers le ciel et la paume de la main gauche vers le sol (recevant le souffle divin et le transférant vers les profondeurs).

71. C. Poché, « Zikr et musicologie », *ibid.*, p. 62.

72. « While the first throws his head backwards and pronounces the first syllable of « Allah », the second throws his head forward while pronouncing « Allah ». Thus is achieved a sort of corruption of the word « Allah ». It is certainly the most complex technique of Zikr and the most gripping to listen to. It takes place at the point where the tempo is at its most rapid ». Je traduis. C. Poché, *ibid.*, p. 68.

instinctif du corps. La réponse est qu'il s'agit d'un désir ardent de l'intellect, et celui qui aime passionnément par l'intellect n'a nul besoin de cajoler l'objet de son amour par un discours rationnel, mais il le fait et s'entretient intimement avec lui à travers le sourire, le regard et les mouvements subtils et doux des cils, des sourcils, et par le geste. Toutes ces modalités d'expression sont spirituelles <sup>73</sup>.

Nous pouvons donc nous interroger sur la signification de ces mouvements. S'agit-il réellement d'éléments qui font partie des *causes* du *wajd*, ou en sont-ils la *conséquence* ? Ou encore, est-ce l'expression « d'un entretien » avec Dieu ? Et si oui, à quel moment cet entretien intervient-il : pendant la transe, ou pendant l'extase ?

Il apparaîtrait que ces balancements du corps soient tout du moins une volonté d'entrer en contact avec Dieu ; ou, comme pour figurer un élan, de pénétrer dans ce monde des mystères. Leur nature ne semble donc pas faire l'objet d'un consensus dans la littérature, où ils sont parfois décrits comme appartenant au processus de transe, parfois comme expression de l'extase. Les soufis eux-mêmes ont des opinions contrastées sur la fonction de ces mouvements. Si ces derniers font l'objet d'opinions différentes en fonction des écoles soufies, alors il serait pertinent d'interroger des soufis issus de différentes confréries (ou dont la pratique est influencée par des écoles distinctes) afin de recueillir leur avis à ce sujet, et de vérifier si des croyances similaires sont observables en fonction de la communauté d'appartenance. N'ayant assisté qu'à des rituels de la confrérie *šādīliyya*, il apparaîtrait que, dans ce contexte du moins, ces mouvements soient partie intégrante du processus de transe. Toutefois, ces observations peuvent être biaisées par une vision ethnocentriste : aussi, la question du rôle et de la nature de ces mouvements a fait l'objet de la construction de questionnaires et d'une étude expérimentale ; consultables dans le quatrième chapitre.

---

73. Abū Ḥāmid al-ğazzālī, *Auditions spirituelles et extase*, p. 90.

## 1.3 Statut de la musique

### 1.3.1 Spécificités de la musique syrienne

La tradition musicale syrienne, très riche, prend naissance avant la période islamique, comme en témoigne l'existence d'une théorie musicale <sup>74</sup> dès l'époque sumérienne (autour de – 3000 avant J.-C.) : des tablettes trouvées sur le site d'Ougarit <sup>75</sup> décrivent la vie musicale liturgique et profane (illustrée par certains instruments de musique et des contextes musicaux), ainsi qu'une théorie intervallaire <sup>76</sup>. Au début de l'al-Andalus, la musique syrienne était principalement vocale. Elle consistait pour une grande partie en la mise en musique de poèmes, et était donc fondée sur une rythmique relativement simple. La forme chantée qu'est le *ṣawt* était composée de deux parties, appelées le *basīt* et le *našīd*. Le *basīt* ne comprenait généralement qu'une seule et même mélodie, dans un tempo modéré dont le rythme était uniquement basé sur la métrique du poème. Le *našīd* correspondait davantage à une récitation libre, selon un rythme non mesuré, d'un mot à quelques vers <sup>77</sup>. Le *ṣawt* se basait sur des poèmes de forme *qaṣīdah* <sup>78</sup>, poème monorime représentatif de la culture arabe, notamment du Proche-Orient. Les *qaṣīdah* ont également connu un certain essor dans les pays perses. Ses subdivisions sont uniquement basées sur les thèmes abordés par le poème, et son rythme est entièrement basé sur le mètre. À partir du XII<sup>e</sup> siècle, le *ṣawt* est peu à peu tombé en désuétude pour la *nawba*, suite musicale également, comprenant

---

74. Il semble que ces tablettes évoquent l'existence d'échelles musicales et de certaines structures rythmiques. R. Dumbrill, *The archaeomusicology of the Ancient Near East*, Tadmora Press, Londres, 1998, p. 32 ; p. 38 ; p. 214.

75. Proche de la ville de Lataquiah, au nord-ouest de la Syrie.

76. R. Dumbrill, *The archaeomusicology of the Ancient Near East*.

77. N. Abou Mrad, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers d'ethnomusicologie* 17 (2004), p. 189.

78. Les *qaṣīdah* proviendraient de la tradition musicale syrienne bédouine. S. Jargy, « The folk music of Syria and Lebanon », *The world of music* 1 (1978), p. 84.

cette fois quatre mouvements : le *našid*, le *ṣawt*, la *muwaššah* et le *zajal*<sup>79</sup>. La *muwaššah* est une forme pérenne en Syrie, et continue à être utilisée dans la tradition musicale alépine.



FIG. 15 : Bédouin syrien jouant du rabāb

S. Jollet, Syrie mélomane : fais pleurer les pierres, L'Harmattan, Paris, 2005, couverture

La *muwaššah* est une forme poétique savante arabo-andalouse ; ses origines remonteraient à la période de l'Al-Andalus, au début du x<sup>e</sup> siècle<sup>80</sup>. Elle consiste en un poème mis en musique, et récité par un chœur, ou par un chœur en alternance avec un soliste. Les *muwaššahat* sont toujours constituées de trois parties. Le rythme de la première partie (*dawr*) est basé sur le mètre de la première strophe du poème, et permet d'exposer le principal *maqām* utilisé (celui qui définira la pièce). On pourrait qualifier la seconde partie (*ḥānah*) de développement musical, puisqu'elle amène de nouveaux éléments mélodiques et rythmiques, avant de revenir au thème principal, considéré alors comme un refrain. Enfin, la dernière partie (*qafrah*) utilise les mêmes éléments musicaux que le *dawr*, mais avec de nouveaux éléments textuels. La *muwaššah* est un genre très connu en Syrie et au Liban, qui a notamment été repris par des artistes populaires.

Actuellement, la ville d'Alep est mondialement reconnue pour sa maîtrise de la *waṣla*, suite musicale basée sur des poèmes de type *muwaššah*. Comme la *nawba*, dont elle est tirée, la *waṣla* comporte différentes pièces chantées, dont la

---

79. C. Poché, *La musique arabo-andalouse*, Cité de la musique/Actes Sud, Paris, 1995, p. 45.

80. L.I. Al-Faruqi, « *Muwaššah* : a Vocal Form in Islamic Culture », *Ethnomusicology* 19/1 (1975), p. 4.

*muwaššah*. Les poèmes qui composent la *wašla* sont toujours chantés à l'unisson et sont interprétés dans un *maqām*<sup>81</sup> donnant à la suite son caractère et sa cohérence.

Dans la *wašla*, le chanteur peut être accompagné de musiciens, généralement sous la forme du petit ensemble instrumental *taht*<sup>82</sup>. La musique populaire a rendu pérenne la *muwaššah*, de nombreux chanteurs ayant continué à en composer tout au long du xx<sup>e</sup> siècle. C'est le cas, par exemple de šabāḥ Faḥrī ou ʿOmar Sarmini.

Enfin, le *mawwāl* fait également partie de la culture syrienne, et peut être utilisé lors des rituels soufis. Ce genre poétique est caractérisé par une rythmique non mesurée, et par l'exagération de la longueur des phonèmes et en particulier des voyelles, que les chanteurs vont orner afin de mettre en avant une certaine virtuosité. Ce genre poétique reprend généralement les thèmes du sentiment mystique, ou du sentiment amoureux (souvent associé à la douleur) ; il est habituellement interprété dans la langue arabe littéraire.

Les *muwaššah* et les *qašidah* sont également à la base de la musique bédouine, à l'est de la Syrie. Les poèmes récités peuvent alors dater de périodes très anciennes, et sont transmis oralement au sein de la communauté bédouine depuis des générations. La *qašidah* est le genre de prédilection des bédouins, le chanteur s'accompagnant généralement lui-même d'un *rabāb*. Aujourd'hui, cette musique tombe en désuétude pour les plus jeunes générations, et est considérée comme un patrimoine sur le point de s'éteindre. La musique savante syrienne, quant à elle, est plutôt tournée vers des sonorités mêlant traditions orientales et occidentales, et vers le genre du jazz oriental<sup>83</sup>.

Les traditions musicales savantes et populaires syriennes (plus précisément toutes celles du Machreq, ou du *bilad el-šam*) sont avant tout tirées de l'hymnologie chrétienne et araméenne. L'hymnologie a apporté quelques

---

81. Structure modale sur laquelle se construisent des développements mélodiques.

82. Les instruments pouvant être le *nay*, le *riqq* (tambour muni de cymbalettes), le *qānūn* (cithare trapézoïdale sur table à cordes pincées) ; le *ūd* ; le *tanbūr* (luth à manche long), une derbouka, ou encore un violon. Plus rarement, on note la présence d'un *rabāb* (instrument monocorde comprenant une caisse de résonance rectangulaire).

83. On pourra notamment se référer aux artistes (parmi d'autres) Moḥammad Fityan (joueur de *nay*), Sahar Lotfi (chanteuse), Lena Chamamyān (chanteuse), et l'ensemble musical Hewar.

caractéristiques qui ont ensuite perduré dans la tradition populaire. Parmi celles-ci, on peut signaler le rythme (qui n'est autre que la métrique d'un poème ou d'un texte posant les fondements d'un lien fort entre la prosodie et la mélodie), l'aspect responsorial des formes vocales (où un soliste chante alternativement avec un chœur), mais également l'utilisation d'une mélodie monophonique et homophonique (les instruments l'accompagnant étant généralement à l'unisson ou reproduisant le motif mélodique<sup>84</sup>). Cette tradition hymnologique s'est poursuivie dans la musique de l'islam en Syrie, influençant même la structure de l'appel à la prière. L'appel à la prière (*aḍān*) de la mosquée des Omeyyades est unique au monde : fondé sur une antiphonie, deux chœurs de *muedḍīn*<sup>85</sup> répondent à un soliste<sup>86</sup>.

Actuellement, la musique religieuse est surtout appréciée lorsqu'elle appartient à une tradition soufie. Le talent des *munšīd* se rapporte néanmoins à cette riche tradition musicale syrienne.

### 1.3.2 Musique et soufisme

Contrairement à l'islam « traditionnel orthodoxe », la musique est largement acceptée dans les milieux soufis. À l'époque médiévale, elle représentait même l'une des caractéristiques du soufisme. Elle est surtout célébrée par la voix et les instruments à vent qui, métaphoriquement, sont assimilés au souffle divin. Désignée par le terme *samā'*, l'audition spirituelle reflète le monde divin (le souffle

---

84. S. Jargy, « The folk music of Syria and Lebanon », *The world of music* 1 (1978), p. 80.

85. Également écrit sous l'orthographe muezzin, ce terme désigne la personne chargée de lancer l'appel à la prière. La mosquée des Omeyyades comprend trois minarets. Du minaret *al-Arus* (la fiancée), situé sur le mur nord, le soliste déclame la première formule de l'*aḍān*. Les deux lui répondent du minaret *Isa* (Jésus) situé sur le mur est, et du minaret *Qaitbay* (construit sous le règne du sultan mamelouk Qaitbay), sur le mur ouest. Lors de grandes célébrations, il peut arriver que le *muedḍīn* récite l'appel à la prière dans la salle des prières.

86. Les anciens *munšīd* de la mosquée des Ommeyyades de Damas ont eu la gentillesse d'enregistrer un *aḍān* dans la tradition damascène. L'extrait peut être écouté sur le CD accompagnant la thèse.

divin, le « concert des anges <sup>87</sup> », « l'harmonie des sphères <sup>88</sup> ») et l'esthétique de la mystique soufie (le pur et le beau, dans l'héritage d'al-ğazzālī). L'univers comportant deux mondes (le monde divin, caché, et le monde sensible, visible), la musique serait le moyen de faire connecter ces deux mondes.

D'après DURING, dans la culture arabe, la vision serait « une faculté supérieure à toute autre <sup>89</sup> ». Les sources auditives sont effectivement préférées aux sources visuelles dans le monde de l'islam <sup>90</sup> : il est interdit de représenter Dieu ou Mahomet, et la parole de Dieu fut révélée oralement au prophète, qui l'a répétée à ses disciples, ces derniers l'ayant ensuite transcrite. La racine même du mot « coran » (*qor'an*) rappelle DURING, soit le verbe à l'infinitif « qr' », renvoie littéralement à l'acte de réciter (*yaqara'*)<sup>91</sup>. La primauté de l'audition sur la vision prend donc ses racines dans des traditions à la fois culturelles et religieuses ; il n'est donc pas si étonnant que la musique soit au cœur des traditions mystiques du monde arabo-musulman. La vision fait cependant partie des thèmes récurrents dans le soufisme ; mais elle est envisagée en tant que vision (en rêve) ou en tant que contemplation. Ce sens est donc plutôt indirect, et c'est l'audition spirituelle qui permet d'accéder à la vision, vue ici comme « la connaissance ». Ainsi, le son en lui-même devient mystique : certains sons, concrets, amènent à la dévotion (telle que l'écoute du Coran par exemple), et d'autres, suprasensibles, sont ceux des anges ou de la parole de Dieu, comme a pu les entendre le prophète Mahomet <sup>92</sup>. Les soufis feront alors la différence entre « l'oreille extérieure » et « l'oreille du cœur ».

Dans le quotidien des soufis, l'audition spirituelle prend place dans quatre types de rituels : l'écoute de la récitation du Coran, le *samāʿ*, le *dīkr* et la *ḥaḍrah*.

---

87. Bohāri, cité par J. DURING, *Musique et extase*, p. 27.

88. Avicenne, cité par J. DURING, *idem*.

89. J. DURING, *Musique et extase*, p. 35.

90. Et même avant l'avènement de l'islam, cf. section « Les prémices : à l'aube de l'écriture jusqu'à l'Antiquité » du chapitre 2 sur les théories de l'émotion.

91. C'est d'ailleurs le premier mot révélé au prophète : « *iqra'* ! » (littéralement « Récite ! », plus généralement traduit par « Lis ! »). Le Coran, xcvi, 1-3 ; cf. *Le sens des versets du Saint Qour'ân.*, p. 851.

92. J. DURING, *Musique et extase*, p. 50.

Dans tous ces rituels, la voix est bien sûr privilégiée. Dans la récitation coranique, le principal but étant l'intelligibilité du texte, le récitant (*muqri*) n'est jamais accompagné d'un instrument. En revanche, le *samāʿ* est toujours (à ma connaissance) réalisé par des instrumentistes et (au moins) un *munšid*, et consiste en la mise en musique de poèmes traditionnels comportant un thème religieux. Le contenu du *dīkr* et de la *ḥaḍrah* vont ensuite différer en fonction des ordres soufis.

Dans ces rituels vont fréquemment survenir des émotions plus ou moins intenses, telles que le *wajd* ou le *fanā'*<sup>93</sup>. La musique, selon al-ḡazzālī, est la cause de ces changements d'état, aidée de l'intelligence qui assure l'accès à la transe. L'intelligence revêt un aspect important, car elle interprète les différents sens des mots de la poésie ou du Coran, qui posséderait plusieurs significations : le sens propre des mots, le sens rapporté à soi et celui rapporté à Dieu. « Seul le plus haut degré d'intelligence, auquel accède celui qui a dépassé tous les autres stades, permet d'atteindre la transe totale, l'anéantissement<sup>94</sup> ». Les adeptes parviennent donc à entrer en transe grâce à la musique, à l'intelligence (celle de l'homme et celle du texte), mais uniquement s'ils sont empreints d'amour pour Dieu.

Les trois rituels du *samāʿ*, du *dīkr* et de la *ḥaḍrah* sont coutumiers dans la vie quotidienne du soufi, puisqu'ils contribuent à les guider dans leur cheminement spirituel. Leur contenu et leur structure sont fortement influencés par les différentes confréries soufies vues précédemment.

## 1.4 Le soufisme dans la vie quotidienne

### 1.4.1 Aspects sociaux

#### 1.4.1.1 Soufisme et classe sociale

La religion soufie ne connaît pas de classe sociale : du pauvre paysan au riche

---

93. Littéralement « annihilation en Dieu », traduit par fois par « abandon », « anéantissement », ou encore « néant », c'est un degré émotionnel supérieur au *wajd*.

94. G. Rouget, *La Musique et la transe*, p. 471.

émir, tout le monde peut être soufi. Parmi les soufis que j'ai rencontrés à Damas, toutes les classes sociales semblaient présentes lors des rituels ; toutefois (mais sans doute était-ce parce que j'étais à Damas, la capitale), les *mustaftah*<sup>95</sup> étaient généralement des personnes de bonne famille. Dans le quartier d'al-Qabūn ou d'al-Saliyeh en effet, les maisons des soufis étaient claires et spacieuses. Les enfants étaient initiés à la religion et à la musique, et leur avenir était déjà plus ou moins tracé : l'un des fils (au moins) serait *šeyḥ*, un autre musicien.

Dans la famille de Firās, tout le monde avait un rôle religieux octroyé depuis l'enfance. Grand *muqri*, chef de la chorale des Omeyyades et grand *munšid* de la Grande mosquée des Omeyyades de Damas, le *šeyḥ* Hamza *šakkūr* avait conduit sa famille (mais elle était déjà reconnue et appréciée) à la postérité. Accompli religieusement, il faisait également partie de l'ensemble de musiciens al-Kindī, de renommée internationale. Deux ans après son décès, il faisait toujours autorité dans sa famille. Je n'ai rencontré que les trois plus jeunes fils de la famille, de 7, 16 et 29 ans. Le plus âgé, Firās, était musicien et avait appris le *ney* auprès d'un maître soufi. Il faisait partie d'un groupe de musique soufie internationale et s'était produit dans de nombreux pays de culture musulmane, du Maroc à l'Inde, et à plusieurs reprises en Asie Centrale. Sa grande fierté était d'avoir participé au festival des musiques soufies de Fès, et d'être allé jusqu'en Inde, où il avait été émerveillé des différences culturelles qu'il avait pu y trouver. Les deux plus jeunes frères étaient derviches tourneurs. Le plus jeune, M.S., débutait dans cette pratique, mais commençait à se produire pour s'entraîner (à la sortie de restaurants par exemple, ou dans les *dīkr* familiaux). Le cadet, E.S., avait déjà passé plusieurs étapes dans l'accomplissement spirituel et commençait à se produire dans des comités restreints. Les deux frères revêtaient également leur costume blanc pour des séances de *dīkr* familiaux ou avec des amis.

Dans la famille de Muḥammad, le fils aîné assurerait également la relève : celui-ci bénéficiait déjà d'un apprentissage des *anāšid* et des doctrines religieuses auprès de son père ; il sera, plus tard, un *šeyḥ* apprécié. Les nièces de Muḥammad vivaient également dans le plus pur respect de la tradition musulmane. Elles

---

95. Personnes guidant les fidèles lors des rituels. J'y reviendrai dans la section « Déroulement d'une séance de *ḥaḍrah šaḍiliyya* » dans ce même chapitre.

réalisaient des études supérieures à l'université de Damas, et apprenaient l'anglais afin de lire des livres issus d'autres pays que la Syrie.

Ces familles vivaient donc dans un contexte d'instruction plutôt riche, comparativement aux habitants de ce pays. Les maîtres soufis qu'ils rencontraient étaient également issus du même milieu social.

#### 1.4.1.2 *Le soufisme : un microcosme masculin ?*

Dans la littérature<sup>96</sup>, le soufisme est souvent décrit comme un milieu masculin, les femmes étant très peu évoquées. Alors que je l'avais contacté afin de lui présenter mes projets (au début, partir en Iran), Daring m'avait avertie : « vous vous rendez compte que c'est un milieu machiste : vous serez uniquement mélangée aux femmes, dans d'autres pièces, et ne pourrez pas assister aux rituels ». C'est aussi ce que m'avait annoncé Julien Jalaleddine Weiss : je ne pourrai assister aux rituels qu'en dehors de la salle de culte, en pouvant éventuellement (si le *šeyḥ* l'autorisait) regarder par la fenêtre<sup>97</sup>. Pourtant, dans les faits, il est rarement arrivé que je sois séparée des hommes : mon statut d'étrangère non musulmane m'a permis de côtoyer à la fois le milieu masculin et le milieu féminin. Toutefois, je restais sous la « protection » de mes contacts Firās, Muḥammad et ʿOmar ; je leur servais en réalité de prétexte pour rencontrer certains grands maîtres, et eux favorisaient mon intégration dans le milieu soufi.

---

96. Se référer à J. Daring, J. Lambert, ou J. Shannon. Il faut dire que la majorité des anthropologues ou ethnomusicologues sont eux-mêmes des hommes ; de ce fait, ils ne peuvent fréquenter les femmes ni faire part de leurs pratiques.

97. Cette situation est d'ailleurs décrite par une étudiante française ayant « assisté » à un rituel *qādiriyya*. S. Jollet, *Syrie mélomane : fais pleurer les pierres*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 102. Elle parvient toutefois à assister au rituel d'une autre confrérie de la voie *qādiriyya* avec des femmes, *ibid.*, p. 116.



FIG. 16 : Salle de prière de la grande mosquée des Ommeyyades

*Photos personnelles*

Les femmes doivent se placer à gauche des colonnes, et les hommes à droites. Ils ne sont séparés que par un cordon.

Les femmes ont la possibilité de tenir un rôle religieux dans la pratique soufie : il leur arrive de diriger la prière d'autres femmes (à domicile ou dans les lieux de culte privés <sup>98</sup>), et peuvent même être *šeyḥah*. La seule différence entre un *šeyḥ* et une *šeyḥah* serait que le *šeyḥ* peut accompagner un homme comme une femme dans son cheminement spirituel, tandis que la *šeyḥah* ne peut guider que des femmes. J'ai eu l'occasion de rencontrer une *šeyḥah* lors d'une *ḥaḍrah*, et j'insistais auprès de Firās pour la revoir ; toutefois, je n'ai pas eu l'opportunité de la croiser à nouveau. Elle m'avait indiqué guider plusieurs disciples, qu'elle voyait en grande majorité à leur domicile. Il aurait été extrêmement intéressant de pouvoir échanger avec cette personne (à ma connaissance, le milieu soufi féminin n'a encore jamais été décrit dans une étude ethnographique), mais les possibilités de cette rencontre semblaient plus compliquées encore à envisager que d'assister à un rituel. Je n'ai pas réellement pu apprécier le caractère fréquent ou exceptionnel du statut de *šeyḥah*. Même si les soufis rencontrés m'ont assuré qu'il était coutumier d'en rencontrer, pour ma part, j'ai plutôt eu l'impression que même si elle était commune, cette pratique n'était pas manifeste. Le statut de *šeyḥah* est

---

98. Par « privé », j'entends à l'abri de la vue des hommes. À la mosquée des Ommeyyades, par exemple, pour toutes les prières mis à part la prière *al-duḥūr* (prière de mi-journée, à laquelle les hommes assistent en nombre), les femmes peuvent se rendre dans la salle de prières où elles sont uniquement séparées des hommes par un cordon. Il serait inconvenant donc, de diriger une prière en cet endroit.

bien sûr une marque de reconnaissance éminente. Nous pouvons également noter, à Damas, l'existence d'une confrérie soufie (la seule à ma connaissance) en grande majorité féminine. Il convient toutefois de remarquer que ces fidèles féminines (dont la *šeyḥah*) ne sont pas mariées pour certaines (fait plutôt rare en Syrie), et proviennent de familles aisées. La confrérie *qubaysi* compte quelques ramifications locales autour de la Syrie mais reste surtout concentrée à Damas <sup>99</sup>.

Moins nombreuses que les hommes, les femmes assistent néanmoins aux rituels de transe, dans une pièce à part ou séparées par un rideau. Leur présence minoritaire peut être expliquée pour deux raisons : religieuse, d'abord, puis pratique et culturelle. Dans la loi musulmane de la *šariā*, les femmes sont autorisées à prier à la maison, tandis que les hommes (pour la prière *al-ḡom.ah* <sup>100</sup> tous les cas) doivent se rendre à la mosquée. Cette norme religieuse aboutit à des habitudes culturelles où, traditionnellement, si l'un des deux époux doit se rendre dans un lieu de culte extérieur pour effectuer le *dīkr* collectif, ce sera l'homme <sup>101</sup>.

## 1.4.2 Musicien, *šeyḥ*, ...de la multiplicité des fonctions

### 1.4.2.1 Description d'une journée type

Au quotidien, Dieu est la préoccupation principale des soufis. La formule « *bismi Allah al-raḥman al-raḥīm* <sup>102</sup> » est prononcée avant chaque action réalisée :

---

99. La *šeyḥah* damascène Munira Qubaysi (née en 1933) est considérée comme l'un des 500 musulmans les plus influents au monde pour l'année 2013-2014. Elle prêche notamment en faveur de l'éducation des femmes dans le monde arabe et a fait construire plusieurs *madrasah* (écoles religieuses) à cet effet.

Ce classement est réalisé chaque année par l'université Georgetown et le centre royal d'études stratégiques d'Amman. Il donne les noms des musulmans ayant marqué l'année précédant l'édition par leur influence politique, économique, artistique, sportive, religieux, etc.

100. Prière de la mi-journée (*ṣalāt al-ḡuhūr*) du vendredi.

101. Traditionnellement, la femme est également considérée comme la personne la plus à même de garder les enfants (même si les syriens sont très impliqués dans l'éducation de leurs enfants).

102. Littéralement « Au nom de Dieu le clément le miséricordieux ».

de la première gorgée de thé ou de café, à la première (voire même plusieurs fois) bouchée de nourriture, en se levant ou en s’asseyant, en enclenchant le contact dans sa voiture, etc. ; chaque fait et geste est à envisager comme un fait de la création divine. D’ailleurs, la journée débute, puis se termine, par le *wird*. Afin de respecter une vie saine, les aliments sont équilibrés et sont associés à un bienfait selon une perspective mystique <sup>103</sup>. Le temps de sommeil doit être « suffisant » : il ne faut pas dormir trop longtemps pour ne pas tomber dans l’oisiveté, mais la durée de sommeil doit également être assez longue pour rester en bonne santé. Idéalement (mais bien sûr, ce n’est pas toujours le cas en fonction du travail des soufis), un adepte doit donc dormir entre quatre et six heures par nuit, et observer une période de repos d’une ou deux heures dans l’après-midi.

La communauté soufie est très présente, et les adeptes passent la majorité de leur temps avec d’autres fidèles (qu’ils appartiennent à la même confrérie ou non). Ainsi, la majorité des devoirs religieux à réaliser (jeûner pour le ramadan, réaliser les prières, effectuer le *dikr*) sont bien évidemment effectués, puisque tout le monde réalise ces mêmes gestes.

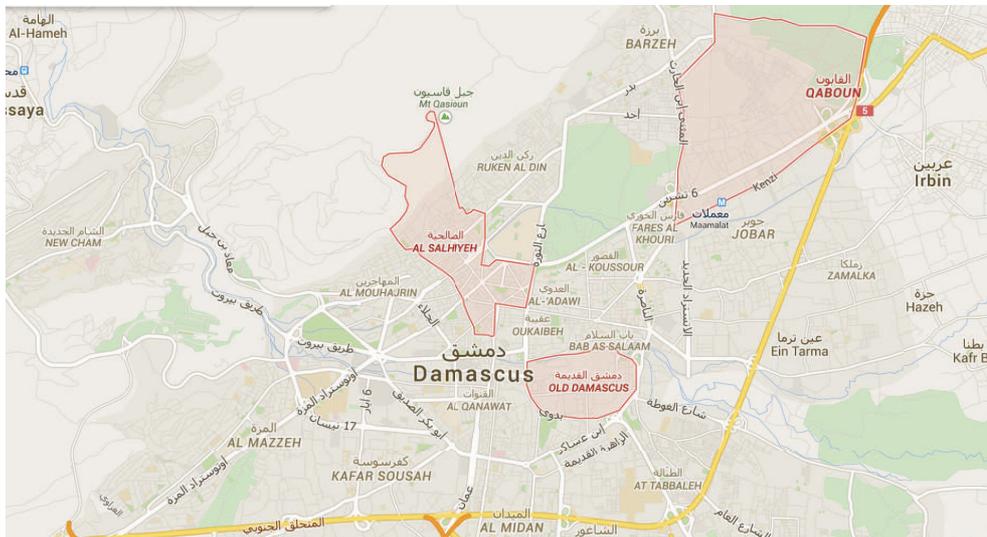


Fig. 17 : Quartiers damascènes

Source : google maps

103. Se référer à la section « La doctrine soufie » du même chapitre.

Certains quartiers de Damas sont particulièrement fréquentés par des soufis. Ces derniers résident en assez grand nombre dans les quartiers al-saliyeh et al-Qabūn. Ces quartiers comptent de nombreuses *zāwiya*, mais les mosquées des grandes voies soufies sont bien souvent situées dans les environs de la vieille ville (cf. figure 17).

Parmi les trois personnes contactées, seul Muḥammad n'occupait pas d'emploi. ʿOmar et Firās travaillaient tous les deux respectivement dans une entreprise et un magasin lié à l'informatique. La journée débutait donc dès l'aube, avec l'accomplissement de la première prière. La journée était ensuite rythmée par les prières suivantes, et par la journée de travail ; celle-ci finit généralement aux alentours de 18h. Comme tout musulman, les soufis doivent accomplir cinq prières au cours de la journée.

- La prière *al-fajr* est réalisée à l'aube ; à partir du moment où une lumière blanche est visible à l'horizon jusqu'au début du lever du soleil à proprement dit.

- La prière *al-dohor* est la prière de mi-journée, au moment où le soleil n'est plus complètement au zénith.

- La prière *al-ʿasr* intervient quand l'ombre d'un objet dépasse la longueur de cet objet.

- La prière *al-maḡreb*, ou prière du coucher du soleil, intervient après que le disque du soleil ait entièrement disparu.

- Enfin, la prière *al-aiṣa* est réalisée une fois la nuit tombée, lorsque l'on ne distingue plus de lumière rouge à l'horizon.

Muḥammad et ʿOmar étant *ṣeyḥ*, une partie de leurs journées était également dévolue à la lecture et à l'apprentissage des textes saints. Pour Firās, musicien, il s'agissait en revanche de jouer du *nay*, et de chercher des contrats pour se produire. Deux fois par semaine, Firās retrouvait d'autres musiciens et chanteurs afin de répéter de futurs concerts ou d'apprendre de nouvelles pièces. Bien sûr, au moins une fois par semaine (moins fréquemment pour Firās), Muḥammad et ʿOmar se rendaient dans une *zāwiya* pour accomplir le rituel collectif d'invocation (la *ḥaḍrah*), auquel ils participaient régulièrement en tant que *muṭrib*.

Après leur journée de travail, ʿOmar et Firās passaient un peu de temps en famille puis retrouvaient des amis musiciens avec qui réaliser des *dikr*. Le *dikr* est

un rituel d'invocation à accomplir tous les jours, de manière individuelle ou en groupe. Le *dīkr* individuel comporte des litanies récitées plus ou moins silencieusement en égrenant un chapelet (*misbaḥa*). Il peut également comprendre des *našīd* (chants religieux), chantés généralement à plusieurs et accompagnés d'un ou plusieurs instruments. Ces rassemblements se poursuivaient assez tard dans la nuit, souvent bien après minuit.

Le vendredi est l'occasion de répéter et d'invoquer Dieu plus longuement, cette journée étant chômée. Elle incite également les membres d'une même communauté à se rencontrer, puisque la prière du *ḡom.ah* (prière du vendredi matin) doit être réalisée, si possible, collectivement à la mosquée.

#### **1.4.2.1.1 Activités musicales**

Les soufis remplissent donc différentes fonctions. Pour Firās, il s'agissait d'intervenir dans les *mawlid* et autres fêtes religieuses en tant que joueur de *nay*.

Tous les vendredi soir, Firās rencontrait un groupe de jeunes hommes dans le quartier al-Qabūn pour répéter avant de se produire sur scène dans des mariages, des restaurants ou au cours de réceptions. Ces concerts spirituels comprennent un répertoire de pièces sacrées (pour la plupart, des *muwaššah*), mais se déroulent fréquemment dans un lieu profane. Dans ce groupe, le chanteur principal *munšīd* choisissait avec Firās la *muwaššah* qui serait interprétée, puis il indiquait la formule rythmique à un joueur de *riqq*. Firās jouait au *nay* le motif mélodique de la *muwaššah*, puis le *munšīd* faisait un geste à l'intention des neuf autres chanteurs, qui commençaient à chanter avec lui. Dans le groupe de jeunes chanteurs, tous ne connaissaient pas la *muwaššah*. La méthode d'apprentissage est toujours la même : la structure de la *muwaššah* est inchangée et est récitée du début à la fin, sans interruption. Les personnes qui connaissaient déjà la *muwaššah* doivent la chanter distinctement, ceux qui ne la connaissent pas doivent tout de même tenter de chanter le plus possible, et dès le départ, même si les paroles leur échappent. Les structures rythmique et mélodique sont rapidement comprises ; elles sont en place dès la deuxième répétition. Si toutefois une erreur persiste, le *munšīd* la relève, chante la version correcte, puis la *muwaššah* entière est reprise. J'ai été étonnée de constater que l'essentiel de la *muwaššah* (motifs mélodiques,

structure rythmique et modale, paroles) était maîtrisé au bout de quatre ou cinq répétitions seulement (rappelons que les interprètes ne bénéficient d'aucun support écrit). La semaine suivante, si la première tentative était à nouveau hésitante, dès la deuxième répétition, la structure mélodico-rythmique était à nouveau en place. S'agissant du répertoire sacré, de la nourriture était toujours distribuée pendant les répétitions<sup>104</sup>. Le groupe se produisait lors de grandes cérémonies religieuses, ou à la demande de connaissances voulant organiser une fête (*ḥaflah*). Ces jeunes hommes avaient tous entre 20 et 35 ans environ et avaient tous un travail, cette activité ne leur permettant pas de gagner leur vie.

Aucun travail spécifiquement musical et expressif n'était ensuite réalisé ; les adeptes récitaient plusieurs fois les pièces programmées et, une fois les aspects musicaux maîtrisés, pouvaient se concentrer davantage sur leurs propres émotions ressenties lors de la production de ces chants pour les exprimer au mieux et les partager avec l'auditoire. Il faut rappeler que dans la culture arabo-musulmane, ces concerts, même s'ils se déroulent dans des lieux profanes et même s'ils incluent des musiciens, ne sont pas considérés comme musicaux. La catégorie « musique » et la catégorie « religion » s'excluent mutuellement, tout ce qui est considéré comme musique étant profane. Ainsi, l'esthétique qui déterminera l'interprétation sera en lien avec la religion, et non avec la musique. Ce principe détermine même l'apprentissage et l'étude des chants : c'est donc bien une esthétique de l'authenticité qui est travaillée dans ces répétitions.

Tous les dimanche soir, Firās retrouvait Omar pour répéter de nouveau dans un autre groupe comprenant cette fois-ci uniquement des musiciens. Ce groupe avait une renommée un peu plus importante, puisqu'il était parfois invité dans des cérémonies religieuses (*mawlid*) ou des concerts profanes nationaux et internationaux ; les musiciens de ce groupe ont d'ailleurs été très fiers d'avoir participé au festival soufi de Fès (Maroc). S'agissant de musiciens confirmés, les *anāšid* étaient déjà connus des participants et ne nécessitaient donc pas d'apprentissage particulier. Ce groupe comptait un joueur de *nay* (Firās), un *munšid* et quatre chanteurs. Parmi les chanteurs, l'un était également joueur de *qanun* et un autre *udiste*. Dans ce groupe, les pièces étaient plus complexes et

---

104. Se référer à la section « La doctrine soufie » de ce chapitre.

laissaient une plus grande place à l'improvisation. Le travail expressif était abordé plus longuement, notamment par ʿOmar, qui réclamait parfois un retour des musiciens sur le timbre de sa voix. Dans la quasi totalité des *dīkr* auxquels j'ai pu assister, les *munšid* possédaient une table de mixage (mais pas pour le groupe évoqué précédemment) et utilisaient généreusement des micros produisant un écho assez important, ce qui me rappelait celui entendu lors des appels à la prière (*aḍan*). L'usage de micros (qui se retrouve également dans la *ḥaḍrah*) était justifié par l'idée de conférer un caractère de subsistance à la voix, rappelant métaphoriquement son caractère immortel (selon une perspective soufie).

#### 1.4.2.2 Activités religieuses

ʿOmar participait lui aussi aux activités musicales de Firās en tant que *munšid*. Les répétitions se déroulaient toujours chez lui, dans le quartier d'*al-qabūn*. ʿOmar accueillait également ses amis soufis de façon régulière pour des séances de *dīkr*, qui dérivait bien souvent sur des discussions se rapportant à leur vie quotidienne et à leurs interrogations sur leurs comportements ou leurs attitudes. Les performances des groupes de musique religieuse lors des *samāʿ* étaient fréquemment filmées par un professionnel, et étaient ensuite vendues dans le commerce. L'industrie du disque n'étant pas soumise à une réglementation précise (ou dans tous les cas, celle-ci n'étant pas suivie), il était facile de se procurer ces enregistrements qui étaient présents dans toutes les échoppes de la ville. Le premier CD était simplement copié sur un CD vierge à l'aide d'un ordinateur, et la couverture de la jaquette photocopiée ; aucun enregistrement « officiel » n'était donc réalisé. Toutefois ces enregistrements étaient diffusés en masse, et participaient à la popularité de ces musiciens.

Le *šeyḥ* ʿOmar étant également *muqri* (lecteur du Coran) ; il pouvait intervenir dans les cérémonies religieuses telles que les *mawlid* (célébrations de l'anniversaire des saints). Muḥammad et ʿOmar passaient beaucoup de temps à lire et à étudier les théories des anciens soufis. Tous les deux avaient reçu un enseignement religieux et connaissaient donc le Coran et quelques '*aḥādīṭ* (sing. *ḥadīṭ*, paroles du prophète) par cœur. Muḥammad se rendait quasiment tous les jours dans une

mosquée pour aller y prier. Muḥammad et ʿOmar ayant tous deux une bonne connaissance de la religion soufie et du *tajwīd*, ils intervenaient régulièrement lors des *ḥaḍrah* de la confrérie *šādīliyya* pour réciter des chants solistes. Ces *ḍikr* collectifs représentent véritablement la religion soufie, qui est à ma connaissance la seule branche de la communauté musulmane à réaliser ces rituels de transe.

#### 1.4.2.3 Dérroulement d'une séance de *ḥaḍrah šādīliyya*

Les séances de *ḥaḍrah šādīliyya* débutent toujours par la récitation d'extraits de sourates du Coran. Les adeptes, assis (les hommes étant séparés des femmes), écoutent un *muqrīd* (récitant) lire la sourate dans un style ornementé (*tajwīd*). Au fur et à mesure de leur arrivée, ceux-ci sont accueillis par le *šeyḥ* dirigeant la *zāwiya* (*el-šeyḥ el-zāwiya*), puis celui-ci s'assoit près du *mīhrab* (niche indiquant la direction de La Mecque). Cette récitation est suivie d'un *hizb*, la répétition de formules incantatoires que les adeptes suivent dans un petit livret (chacun a le sien, et le ramène ensuite avec lui). Lors du *hizb*, des biscuits et des fruits secs étaient distribués, ceux-ci étant mangés en appui sur la cuisse gauche, la jambe pliée, et le genou droit à la verticale, en ramenant son pied droit vers soi. Le *hizb* dure généralement une vingtaine de minutes, mais sa durée peut parfois doubler. Une fois le *hizb* terminé et après avoir récité la sourate *al-fātiḥah*<sup>105</sup>, les adeptes se lèvent et forment un cercle. Aux côtés du *šeyḥ el-zāwiya* sont placés les membres les plus prestigieux et ayant acquis un haut niveau spirituel ; à sa droite, les individus fréquentant assez assidument la *zāwiya* ou possédant un assez haut niveau spirituel. Face à ces derniers, les personnes ayant un cheminement spirituel moindre. Enfin, face au *šeyḥ el-zāwiya* sont situés les membres étant le moins habitués à la *ḥaḍrah*, et étant les plus sujets à atteindre de haut niveaux d'émotion, assez rapidement ; ces derniers ont donc besoin d'être guidés dans leur quête spirituelle. Ils seront justement aidés par les *mustaftah*, personnages intervenants au cours de la cérémonie afin de montrer les gestes à réaliser.

---

105. La sourate *al-fātiḥah* est la sourate d'ouverture du Coran.



FIG. 18 : *Disposition des adeptes*

*Photo personnelle*

Le *šeyḥ* principal (*el-šeyḥ el-zāwiya*) est assis, près du *mihrab*. À ses côtés sont placés les membres les plus importants de la *zāwiya*. Face à lui, les adeptes ne fréquentant pas assidument les rituels, et nécessitant le plus d'être guidés. À sa droite, des membres associés à un statut assez important (mais qui n'ont pas nécessairement de statut religieux). Sur la première et la seconde ligne, les *ajniḥa*, qui interviendront pendant le rituel, et le *rayyis* (sur cette photo, devant le micro le plus au fond), qui va diriger le rite et conduire les chants collectifs.

Les chants collectifs sont toujours dirigés par le *rayyis*, qui gère le tempo sur lequel se basent les *mustaftah* pour indiquer les mouvements à réaliser. Les chants collectifs sont tous basés sur une métrique binaire, le tempo étant de plus en plus rapide à mesure du chant. À la fin du chant, la valeur-étalon est divisée en deux, le tempo est alors basé sur les invocations des adeptes (*Allah* ou *Allah, Huwe*<sup>106</sup>). L'un des récitants, un *jināḥ* (pl. *ajniḥa*), débute alors un chant soliste<sup>107</sup> dans une

---

106. Allah peut être désigné par 99 termes différents. « Huwe » est l'un des plus communs, cela signifie littéralement « Lui ».

107. Dans le cadre de la culture arabe, il ne s'agit pas de chants, puisque n'appartenant pas à la catégorie de « musique », mais d'*anāšid* (pl. de *nāšid*), qui font référence à des textes écrits, dont la mise en musique est improvisée. Toutefois, ces textes peuvent également reprendre des formes poétiques déterminées, c'est pourquoi je garderai l'appellation de « chant soliste », que l'on peut considérer comme appartenant au genre des *anāšid*.

métrique non mesurée, ce qui crée un moment de flottement. Le tempo augmente à nouveau, puis cette récitation est poursuivie par un nouveau chant collectif. Les chants solistes et collectifs alternent ainsi pendant une à deux heures, le tempo passant de lent à rapide, les mouvements devenant de plus en plus saccadés, et la fébrilité des adeptes augmentant de manière de plus en plus manifeste au fur et à mesure de la progression du rituel :

Lorsque l'unité s'établit entre la musique, l'interprète, et les auditeurs, tout sentiment de distance disparaît, et dans le cercle de l'assemblée se manifeste une *présence*, une force mystérieuse qui est identifiée de diverses manières selon les cultures et les contextes : anges, muses, inspiration, extase, etc.<sup>108</sup>

Les chants collectifs sont récités d'une seule voix, claire et convaincante (ou convaincue). Les chants solistes, improvisés, oscillent entre le parlé et le chanté. Les voyelles sont longuement allongées, et les récitants butent sur les consonnes, ajoutant du bruit, du souffle, des hoquets sur certains mots, et générant un effort et une véritable tension vocale. Parfois, ils interpellent le prophète (« *ya ḥabībī !* », « mon Amour ! »), lui lance des supplications, et lui expriment leur désir et leur attente. Ces chants sont entrecoupés de deux longs arrêts où les soufis stoppent leurs mouvements et leurs chants, prennent une inspiration profonde pour dire dans un souffle « *Hu Allah* » (« Lui, Allah »). L'alternance des chants se conclue par un chant collectif, pour atteindre un climax émotionnel où les adeptes, extasiés, réalisent des mouvements plus anarchiques (sauts, tournoiements), en criant le nom d'Allah.

La cérémonie se termine par une oraison, puis la récitation d'une sourate du Coran, tous les fidèles se rassemblant en s'asseyant. Parfois, le *muqrid* ajoute quelques mots sous la forme d'un prêche ; toutefois, ceci n'est pas conventionnel.

Les chants solistes sont improvisés ; toutefois, les *ajniḥa* reprennent le plus souvent des poèmes écrits par le passé. Qu'ils soient improvisés ou non, tous les textes sont en arabe littéraire. Le plus souvent, ces poèmes sont des *muwaššah* ou des *qaṣīdah* célèbres, qui sont entrés dans le répertoire profane ; leur mélodie est donc très connue (même si le texte est différent). J'ai d'ailleurs été assez déroutée,

---

108. J. During, *L'âme des sons*, Éditions du Relié, Gordes, 2001, p. 112.

dans les premiers temps, d'entendre dans un café ou un taxi une chanson d'amour de Fairouz reprenant le même thème musical qu'un chant entendu quelques jours auparavant dans un rituel de transe. La transposition de l'amour profane et de l'amour spirituel est également réalisée dans le choix des chants qui, par leur construction même, amènent une ambiguïté et stimulent les sens.

Les rituels de transe prenant place dans un contexte très riche, différentes composantes des émotions doivent nécessairement être prises en compte. Étant donné que la musique semble posséder un rôle prépondérant dans le rituel de la *ḥaḍrah*, il m'a semblé nécessaire de définir ces émotions avant de les étudier dans les rituels de transe. Le chapitre suivant traitera de cet aspect en évoquant les recherches menées en psychologie cognitive, en premier dans un cadre théorique général. Puis ces données seront mises en relation avec les spécificités du traitement auditif et psychoacoustique. Enfin, les émotions intervenant dans les rituels de transe soufis seront plus longuement détaillées, en prenant en compte les attentes esthétiques du corpus étudié.

## 2 Étudier l'émotion en situation

Il est tout à fait possible d'apprécier les formes colorées et les parfums délicats des fleurs sans avoir aucune connaissance théorique sur les plantes. Mais si l'on entreprend de *comprendre* la floraison des plantes, on doit alors se renseigner sur les interactions entre le sol, l'air, l'eau et le soleil qui conditionnent la croissance des plantes.

DEWEY, 1934

Chacun sait ce qu'est une émotion, jusqu'à ce qu'on demande de produire une définition.

FEHR & RUSSELL, 1984 <sup>1</sup>

La présente étude tente d'apporter des éléments de réponse sur les stratégies utilisées par les musiciens soufis pour exprimer une émotion musicale. Cette branche mystique de la religion musulmane est en effet basée sur une vision phénoménologique et expérimentale de la pratique religieuse : c'est dans leur propre interaction avec le divin, par le biais de la *ḥaḍrah*, que les soufis avancent dans leur cheminement spirituel. Lors du rituel, les adeptes se débarrassent de toute émotion impure et atteignent l'extase, le *wajd*. Mais comment définir l'extase et en quoi est-elle différente des autres émotions ? Comment et pourquoi est-elle perçue, et quels sont ses déterminants culturels ?

Il semble nécessaire ici d'évoquer le cadre théorique de l'étude des émotions dans un contexte général. Les rituels de transe englobant une multitude de variables, l'étude des émotions y survenant ne pourrait être envisagée sans se

---

1. « Everyone knows what an emotion is, until asked to give a definition ». B. Fehr et J. Russel, « Concept of emotion viewed from a prototype perspective », *Journal of Experimental psychology* 113/3 (1984), p. 464. Je traduis.

référer à un cadre théorique précis. Les théories cognitives ont largement alimenté le débat sur la définition des émotions, leur nature innée ou le fait qu'elles soient acquises socialement, ainsi que leurs manifestations expressives. Dans un premier temps seront donc évoqués les principaux éléments ayant amené à la formulation de ces théories (dans une visée historique mettant en commun les perspectives occidentales et proche-orientales), puis les points sur lesquelles elles divergent. La perception des émotions étant au centre des préoccupations des auteurs de ces théories, je décrirai dans un deuxième temps les corrélats neuronaux associés à la perception auditive en contexte émotionnel, qui sont la base (biologique) de l'audition. Les musiques de transe utilisant différentes stratégies afin de modifier la perception, nous verrons brièvement comme des variations de composants acoustiques peuvent modifier le traitement des scènes auditives. Enfin, la philosophie esthétique a largement contribué à théoriser les émotions musicales. Elle a affiné les théories de la psychologie, notamment en abordant la perception musicale du point de vue de l'auditeur. Les principales hypothèses relatives aux émotions esthétiques musicales seront donc évoquées, toujours en relation avec les attentes esthétiques propres au répertoire étudié.

## 2.1 De l'émergence des émotions

### 2.1.1 Contexte théorique général

#### 2.1.1.1 Tentatives de définition

L'émotion est un concept difficile à appréhender, même si de nombreuses théories ont déjà été formulées à son sujet, notamment dans le cadre de la psychologie<sup>2</sup>. L'étymologie de ce terme, du latin *e* (« venir de ») et *movere*

---

2. Parmi les théories classiques des émotions en psychologie, nous pouvons citer les théories évolutionnistes des émotions (Darwin 1872 ; Tomkins 1962 ; Ekman 1992), la théorie périphérique de l'émotion (James 1884 ; Lange 1885), les théories de l'évaluation cognitive (Arnold 1960 ; Frijda 1986 ; Scherer 1984), et la théorie du constructivisme social

(« mouvement »), ne laisse pas de doute quant à l'implication d'un mouvement ou d'une agitation, qu'elle soit physique ou psychologique. Plutôt que de définir précisément ce que soulevaient réellement les émotions, les auteurs des théories psychologiques ont généralement eu tendance à différencier la notion d'émotion de celles de sentiment, d'affect, d'humeur ou de tempérament. La raison en est toute simple : il n'existe à ce jour aucun consensus sur la définition des émotions, sur leurs composantes, leur contenu, leur durée ou encore leur mode de fonctionnement. De nombreuses théories ont alimenté la littérature scientifique à ce sujet, et sont toujours à l'origine de vifs débats. Dans son ouvrage destiné à un public d'étudiants, Belzung<sup>3</sup> n'indique pas moins de treize définitions fondamentales des émotions, qui par ailleurs sont plutôt incompatibles les unes avec les autres.

L'émotion est à différencier en premier lieu des motivations, qui résulteraient d'une stimulation interne (et suggéreraient une intentionnalité). Ensuite, elle est distincte de l'affect, de l'humeur et du tempérament, qui auraient tous une intensité et une durée moindres<sup>4</sup>. Elle est également différente du sentiment, qui relèverait plus de l'aspect subjectif de l'émotion<sup>5</sup> :

La vue d'un paysage marin est un objet émotionnellement compétent. L'état du corps qui résulte de la saisie de ce paysage marin est l'objet réellement originaire, lequel est ensuite perçu dans l'état de sentiment<sup>6</sup>.

D'après Damasio, le sentiment serait l'un des aspects de l'émotion, et consisterait en la prise en compte consciente et subjective de l'état émotionnel. Par ailleurs, l'émotion engendrerait certaines réactions ou comportements, et serait

---

(Averill, 1986). Ces théories seront davantage développées dans la partie historique des émotions de ce chapitre. Notons qu'au fil du temps, les composants biologiques ont laissé de plus en plus d'importance aux déterminants cognitifs des émotions.

3. C. Belzung, *Biologie des émotions*, De Boeck, Paris, 2007.

4. A. Damasio, *Spinoza avait raison : joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Odile Jacob, 2005 (2003), p. 50.

5. « Les sentiments [...] proviennent de n'importe quel ensemble de réactions homéostatiques, pas seulement des émotions. Ils traduisent l'état vécu actuellement dans le langage de l'esprit. », A. Damasio, *Spinoza avait raison : joie et tristesse, le cerveau des émotions*, p. 93.

6. A. Damasio, *Spinoza avait raison*, p. 100. En italique dans le texte.

donc visible, contrairement au sentiment qui serait plus intériorisé et difficilement discernable par autrui.

Dans un premier temps, nous retiendrons que les émotions semblent être la conséquence d'une stimulation externe, et qu'elles se manifestent selon une certaine durée ainsi qu'une certaine intensité. Elles comporteraient un aspect physiologique (réactions somatiques), un aspect subjectif (sentiments ou processus cognitifs), et un aspect comportemental (dans le sens où une émotion induit généralement une réaction <sup>7</sup>).

### *2.1.1.2 Bref historique de l'étude des émotions*

#### *2.1.1.2.1 Les prémices : de l'aube de l'écriture jusqu'à l'Antiquité*

Les premières descriptions des émotions sont évoquées (selon leur nature et leur localisation dans le corps) dès l'aube de l'écriture, sur des tablettes mésopotamiennes. Le code d'Hammurabi (1750 av. J.-C.) est un texte juridique évoquant les lois de la société akkadienne, et décrivant les peines et châtiments à appliquer en fonction des crimes perpétrés. Le passage sur les erreurs médicales est intéressant : il explique que le médecin qui a réalisé une erreur ayant entraîné un dysfonctionnement de l'organisme (voire la mort de son patient) est puni en fonction de l'organe touché, certains ayant plus d'importance que d'autres <sup>8</sup>. Les akkadiens ayant observé que les émotions « bouleversent l'être intérieur et que les imaginations, les idées, les souvenirs, les actes de volonté proviennent de l'intérieur de l'homme <sup>9</sup> », celles-ci ont été localisées dans différents organes du corps. Le cœur représentait alors le siège des émotions, mais aussi de l'intelligence, qui était véhiculée par les yeux et les oreilles puisque les sens étaient traités en premier lieu par ces organes. Par ailleurs, il apparaît que les émotions étaient souvent consécutives à un stimulus auditif, un « bruit ». Cette

---

7. C. Belzung, *ibid.*, p. 15.

8. Ainsi, l'œil, le foie, ou le cœur semblent être des organes importants.

9. P. Cruveilhier, *Commentaire du code d'Hammourabi*, Librairie Ernest Leroux, Paris, 1938, p. 212.

association est à rechercher dans la signification du « bruit » chez les akkadiens, qui faisait référence à une logique divinatoire, et était souvent synonyme de bon ou de mauvais présage<sup>10</sup>. Les émotions étaient également reconnaissables par la manifestation vocale qui l'accompagnait. Ainsi, un grincement était associé à une réaction d'angoisse, des interjections traduisaient une émotion (positive ou négative) intense et incontrôlable (avec l'intention de la partager avec autrui), des lamentations étaient associées au contexte religieux et manifestées par des murmures ; tandis que la colère était en lien avec des éléments expressifs prosodiques tels que le sifflement ou le souffle<sup>11</sup>.

Ces descriptions ne font pas l'objet d'une théorie des émotions en soi, mais relèvent de constatations et sont inscrites dans une sémantique riche et établie. Bien qu'il ne s'agisse que de prémices et de croyances en lien avec la mythologie akkadienne<sup>12</sup>, ces suppositions ne sont pas inintéressantes : elles proposent un premier lien entre les émotions et le corps, et ne font pas de distinction entre l'intellect et les passions. Les textes décrits sur les tablettes dressent également plusieurs catégories d'émotions<sup>13</sup> et les définissent en lien avec la perception,

---

10. Cette association est assez intéressante quand on sait que dans la religion soufie, le son (mais surtout le souffle et la voix) est fortement associé à l'image des essences divines (cf. chapitre 1).

11. Les types de sons et leur association à une réaction émotionnelle sont décrits dans le recueil de présage *šumma ālu ina mēlē šakin*, écrit sur plus d'une centaine de tablettes autour du xvii<sup>e</sup> s. av. J.-C. Il est intéressant de constater que dans la culture akkadienne, la modalité auditive est particulièrement associée au monde mystique et à l'émotion. Cette caractéristique est toujours d'actualité dans le monde musulman proche-oriental (cf. chapitre 1, section « Musique et soufisme »).

A.-C. Rendu Loisel, « Bruit et émotion dans la littérature akkadienne », thèse de doctorat, sous la direction de A. Cavigneaux, université de Genève, Genève, 2010, p. 56, 99, 22, 188, 339 et 507.

12. L'empire akkadien désigne le royaume mésopotamien gouverné par les rois d'Akkad entre – 2400 et – 2200 environ.

13. « Les akkadiens pensaient que le foie était le siège des émotions sensibles, parce qu'il enflait sous leur impression. Cet organe a joué un rôle immense dans la divination. Les reins étaient le siège des affections secrètes, du désir et de la conscience. Le ventre était le réceptacle des opérations de l'âme. Les entrailles étaient le siège de la pitié en général ; le sein maternel celui de la tendresse d'une mère pour ses enfants. Dans le nez, on localisait la colère, l'orgueil et le dédain. Parce que la section de la gorge causait la mort instantanée et

relation qui sera systématiquement évoquée dans la littérature jusqu'à aujourd'hui.

Les premiers théoriciens à s'être interrogés sur la définition et le rôle des émotions sont les philosophes grecs. Dans *La République*, Platon envisage l'âme selon une structure tripartite où *raison* et *passions* (les deux premières structures) s'affrontent : les passions sont considérées comme néfastes pour l'homme, puisqu'elles le transformeraient en « homme tyrannique », qui se laisserait aller à ses bas instincts dans une vision égocentrée.

Un tel homme, ajoutai-je, pourra bien, pendant sa jeunesse, mépriser les richesses, mais plus il avancera en âge, plus il les aimera, parce que sa nature le porte à l'avarice, et que sa vertu, privée de son meilleur gardien, n'est point pure.

Quel est ce gardien? demanda Adimante.

La raison, répondis-je <sup>14</sup>.

Ainsi, les passions seraient subies par l'homme <sup>15</sup>, qui ne choisit pas de les ressentir, ni ne décide à quel moment les ressentir. La raison représente en revanche une sorte de point de référence qui permettrait d'inhiber quelque peu les désirs des hommes :

Parmi les plaisirs et les désirs non nécessaires, certains me semblent illégitimes ; ils sont probablement innés en chacun de nous, mais réprimés par les lois et les désirs meilleurs, avec l'aide de la raison, ils peuvent, chez quelques-uns, être totalement extirpés ou ne rester qu'en petit nombre et affaiblis, tandis que chez les autres ils subsistent plus forts et plus nombreux. [...]

Mais lorsqu'un homme [...] a donc calmé ces deux éléments de l'âme et stimulé le troisième, en qui réside la sagesse, et qu'enfin il repose, alors, tu le sais, il prend contact avec la vérité mieux que jamais, et les visions de ses songes ne sont nullement

---

aussi parce que le souffle vital s'exhale de cet organe, les akkadiens pensaient qu'il était le siège de l'âme, du principe vital. » Cruveilhier, *idem*.

Pour le vocabulaire associé à chaque type d'émotion (joie, puissance, fureur, douleur, etc.), voir A.-C. Rendu Loisel, *ibid*.

14. C'est-à-dire, un homme évoluant dans un gouvernement qui mêle oligarchie et démocratie. Platon, *La République*, (IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.), trad. R. Baccou, Garnier-Flammarion, Paris, 1966, p. 291.

15. Platon n'inclut pas de rôle d'agentivité aux individus ; ils subissent les émotions sans aucun contrôle sur elles. Cette vision sera rapidement débattue, notamment par son élève Aristote.

dérégées <sup>16</sup>.

Si l'homme tendrait à osciller entre ses passions et sa raison, la troisième structure de l'âme <sup>17</sup> rendrait finalement ce phénomène plus ou moins maîtrisable. D'après Platon, donc, les émotions seraient caractérisées par leur aspect coercitif et entraveraient l'intellect. Elles se manifesteraient par des réactions corporelles et certaines actions ; toutefois, une régulation émotionnelle serait éventuellement envisageable (mais au niveau du comportement uniquement) par ce que Platon semble décrire comme des motivations en lien avec la norme sociale, ou un concept de morale : il s'agirait donc ici d'un phénomène non automatique, et plus proche de la conscience.

Fondateur de la rhétorique, Aristote <sup>18</sup> cherche à analyser les caractéristiques de l'argumentation dans le discours et s'aperçoit que les émotions sont subjectives, qu'elles dépendent de nos croyances et de nos préférences : ainsi, les passions seraient « des mouvements de l'âme, qui changent nos jugements, et qui sont accompagnées de douleur et de plaisir <sup>19</sup> ». Contrairement à Platon, Aristote ne définit pas les réactions émotionnelles comme des tendances à l'action, mais plutôt comme des modifications physiologiques :

Toutes les modifications de l'âme semblent n'avoir lieu qu'en compagnie du corps : courage, douceur, crainte, pitié, audace, joie, aimer et haïr. Simultanément à toutes ces affections, le corps éprouve aussi une modification. [...] Par suite, des expressions telles que celles-ci : Se mettre en colère, signifient un mouvement du corps qui est dans tel état, ou un mouvement de telle partie du corps, de telle faculté du corps, causé par telle chose et ayant telle fin <sup>20</sup>.

Avec Aristote, les émotions ne sont plus simplement des manifestations biologiques subies, car elles sont reconnaissables : elles sont la conséquence d'un

---

16. Platon, *La République*, p. 321-322.

17. Platon ne lui associe pas de terme défini, mais cette structure s'approcherait des motivations et des buts qui animent l'homme et de tempéraments plus nobles, comme le courage et la sagesse.

18. Aristote, *Traité de l'âme*, (IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.), trad. J-B Saint-Hilaire, Éditions Ladrange, Paris, 1846 ; *Rhétorique*, (IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.), trad. N. Bonafous, Durand, Paris, 1856.

19. Aristote, *Rhétorique*, *ibid.*, p. 143.

20. Aristote, *Traité de l'âme*, p. 104.

stimulus particulier (« la colère est un désir de vengeance apparente accompagné de douleur contre ceux qui ont montré un injuste mépris pour nous ou pour quelqu'un des nôtres <sup>21</sup> ») et peuvent même être induites, notamment grâce à la rhétorique. Aristote catégorise différents types d'émotions (colère, calme, amitié ou haine, peur ou assurance, honte ou impudence, obligeance, pitié, indignation, envie, et émulation ou mépris <sup>22</sup>) en indiquant à chaque fois les conditions dans lesquelles ces émotions peuvent émerger <sup>23</sup>.

Aristote différencie les passions du pathos : le pathos <sup>24</sup> est élaboré par l'orateur (par le biais de la rhétorique), puisque le but de son discours est d'amener les auditeurs à ressentir des passions. Aristote décrit donc la rhétorique comme une méthode d'induction émotionnelle ; l'emphase du discours et le *pathos* de l'orateur agissent selon un effet de mimétisme sur les auditeurs. L'orateur se met dans une disposition émotionnelle, et suscite l'émotion selon certaines représentations (« on se met en colère contre ceux qui se rient de nous, qui nous tournent en ridicule et nous raillent <sup>25</sup> »).

Aristote fait considérablement avancer les connaissances sur les émotions. Il théorise les aspects sociaux et cognitifs des émotions en les situant dans l'interaction : il leur attribue une valence (« positivité » ou « négativité » des émotions) ainsi qu'une capacité à influencer le jugement, ou encore à conduire à l'action. Les passions, quoique biologiquement déterminées, comprendraient donc une composante cognitive non négligeable et pourraient assurer une certaine utilité sociale. Aristote catégorise plusieurs types d'émotions et leur attribue la

---

21. Aristote, *Rhétorique*, p. 144.

22. Pour l'analyse des passions énoncées par Aristote, consulter F. Woerther, « Les passions rhétoriques chez Aristote et al-Fārābī : formes discursives et mécanismes d'induction », *Organon* 36 (2007), p. 56.

23. « Dans quelle disposition sont les gens en colère, contre qui ils se mettent habituellement en colère, et à quels sujets; car si nous ne possédions qu'un ou deux de ces éléments – et non les trois –, il serait impossible de susciter la colère; il en va de même pour les autres [passions] ». Aristote, *Rhétorique*, p. 148.

24. Plutôt qu'une émotion en tant que telle, le pathos serait un affect (sur le plan de la tristesse ou du drame) mis en acte, ressenti artificiellement (comme le ferait un acteur) par l'orateur.

25. Aristote, *Rhétorique*, p. 145.

faculté de déclencher des sensations somatiques. L'élément déclencheur consiste en un stimulus extérieur (et non intérieur) défini : en ce sens, Aristote propose pour la première fois le concept d'induction émotionnelle (notamment par deux éléments de la rhétorique : l'activation de représentations associées à l'émotion et d'indices expressifs davantage liés à la prosodie, tels que l'emphase ou les interjections). Notons également qu'Aristote rompt avec la division entre corps et esprit ou raison et passion : si les passions ne résident pas exclusivement dans l'âme, elles ne peuvent exister que dans l'inter-relation entre l'âme et le corps (ou le corps et l'esprit).

La philosophie stoïcienne reprend la relation étroite entre passion et raison d'Aristote, dans le sens où l'âme (ici se référant aux notions d'intellect et de subjectivité) peut influencer l'intensité de l'émotion. Ainsi, d'après Marc-Aurèle <sup>26</sup>, si un événement extérieur nous rend triste, ce n'est pas l'événement en lui-même qui est la cause de la tristesse, mais la signification que nous lui apportons. Marc-Aurèle se base notamment sur le sentiment de la peur de mourir. Le but de la philosophie stoïcienne est l'ataraxie (la tranquillité de l'âme) ; ainsi, Marc-Aurèle conseille d'accepter la mort comme un élément naturel, et de philosopher à son sujet, pour garder une emprise sur ses émotions <sup>27</sup>. La conception stoïcienne amène pour la première fois le concept d'évaluation (qu'on qualifierait aujourd'hui de cognitive) permettant une régulation subjective des émotions.

---

26. Marc-Aurèle, *Méditations*, trad. J. Jackson, Éditions Ernest Rhys, Londres, 1906 (II<sup>e</sup> s.), livres IX et XII.

27. « Trois choses te composent : le corps, le souffle, l'intelligence. De ces choses, deux sont à toi, en tant seulement qu'il faut que tu en prennes soin. La troisième seule est proprement tienne. Si donc tu bannis de toi-même, c'est-à-dire de ta pensée, tout ce que les autres font ou disent, tout ce que toi-même a fait ou dit, tout ce qui, en tant qu'à venir, te trouble, tout ce qui, indépendamment de ta volonté, appartenant au corps qui t'enveloppe ou au souffle qui t'accompagne, s'attache en outre à toi-même [...] ; si tu bannis, dis-je, de ce principe intérieur tout ce qui provient de la passion, tout ce qui est avant ou après le moment présent [...] ; si tu t'exerces à vivre seulement ce que tu vis, c'est-à-dire le présent, tu pourras vivre tout le temps qui te reste jusqu'à la mort en le passant dans le calme, dans la bienveillance et l'amabilité envers ton Génie ». Marc-Aurèle, *Pensées pour moi-même*, trad. M. Meunier, Librairie Garnier Frères, Paris, 1933 (II<sup>e</sup> s.), p. 200.

### ***2.1.1.2 Le développement des textes fondateurs : l'époque médiévale et moderne***

Les philosophes arabes du Moyen-Âge vont largement traduire les traités hellénistiques, et vont généralement se positionner en accord ou en opposition à Aristote (dont les ouvrages complexes ont créé de nombreux commentaires et traductions) ; mais aussi par rapport à la philosophie soufie. Pour comprendre le positionnement des savants arabes de cette époque, il faut également imaginer le contexte géopolitique de l'époque : jusqu'en 750, le califat (régents successeurs de Mahomet) des Omeyyades représente le début de l'âge d'or de la philosophie arabe (dans son acception élargie et comprenant les territoires aujourd'hui européens et asiatiques). Ce califat, basé à Damas, est renversé par le califat des Abbassides en 750 ; l'un de ses membres réchappe à la mort et s'exile en Andalousie, où il perpétue sa dynastie (considérée alors comme la branche des Omeyyades de Cordoue) jusqu'en 1031, où le califat est divisé en 23 royaumes indépendants. Les Abbassides déplacent la capitale du califat de Damas à Bagdad, jusqu'à la destruction de cette ville par les Monghols en 1250. N'oublions pas non plus la période des croisades (1095-1291) qui ont certainement dû instaurer un climat politico-religieux. D'un point de vue idéologique, ces deux califats vont nettement se différencier : le califat des Omeyyades de Cordoue maintient des relations diplomatiques avec les non musulmans, et envisage la connaissance selon une vision quasi messianique. Les traités grecs et persans seront traduits et commentés, une large place est attribuée à la philosophie et aux arts. Le califat des Abbassides prône en revanche un retour aux vraies valeurs de l'Islam : les non musulmans sont considérés comme hérétiques et condamnés à l'exil. Toutefois, les califes abbassides soutiennent également le travail de traduction et l'expansion de la pensée philosophique. Dans ces deux califats se perpétuera l'âge d'or de la philosophie orientale (arabe, turque, persane et andalouse).<sup>28</sup>

Al-Kindī<sup>29</sup> différencie les émotions positives et négatives (joie et tristesse) en

---

28. H. Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*.

29. Abū Yūsuf ibn Iṣāq Al-Kindī est un savant (philosophe, métaphysicien, mathématicien) iraquien, 801-873.

les mettant en opposition. Les émotions négatives seraient subies car elles résulteraient d'un stimulus extérieur (dans le monde « sensible ») ; toutefois, d'après Al-Kindī, si cette cause est inévitable, l'émotion en elle-même pourrait être évitée, car c'est nous-mêmes qui, à partir d'un stimulus, choisissons d'être tristes :

Il ne faut pas que nous soyons tristes de ce qui nous manque, ou de la perte de ce que nous aimons et que nous rendions nos âmes, par une belle *habitude*, *satisfaites* de toute condition, *afin que nous soyons toujours heureux*.

[...]

Si nous aimons ou détestons une chose appartenant au monde sensible, notre amour ou notre haine ne résulte pas de la nature de l'objet, mais de nos habitudes et des répétitions<sup>30</sup>.

Ainsi, l'émotion positive résulterait d'une habitude. Al-Kindī reprend indirectement la notion d'évaluation cognitive amenée par Marc-Aurèle mais, plus qu'une simple motivation interne, cette évaluation proviendrait de nos expériences passées : un lien avec la mémoire des émotions est établi.

Al-ġazī<sup>31</sup> s'oppose assurément à l'approche aristotélicienne des émotions. D'après lui, la morale agit sur l'âme et, sans ce « gardien », l'âme serait en proie aux passions : ainsi, l'homme en colère pourrait réaliser des actions dépourvues de raison et de sens, et dont la finalité pourrait être finalement nuisible pour lui-même. Il prône donc le dualisme émotions et raison ; toutefois, l'idée de régulation des comportements émotionnels est plus présente que chez Platon. Il faut dire que pour Platon, la morale et les motivations de l'homme (la troisième structure de l'âme) sont dues à l'immortalité de l'âme : la crainte d'un « après la mort » influencerait donc l'homme à faire preuve de sentiments nobles de son vivant. Al-

---

30. S. Van Riet, « Joie et bonheur dans le traité d'Al-Kindī sur l'art de combattre la tristesse », *Revue philosophique de Louvain* 61/69 (1963), p. 15-16.

31. Abu Bakr Mohammad Ibn Zakariya al-ġazī est un persan (865-925), mieux connu sous son nom latinisé Rhazès. Al-ġazī est un savant philosophe, alchimiste et médecin (il aurait posé les premiers jalons de l'éthique et de la méthode clinique en psychiatrie et en neurologie ; notamment en proposant de se rendre régulièrement au chevet des malades et de déduire un diagnostic à partir des symptômes). M.M. Bar-Asher, « Quelques aspects de l'éthique d'Abū Bakr al-ġazī et ses origines dans l'œuvre de Galien », trad. et annotations d'Al-ġazī, *Traité sur la morale*, *Studia Islamica* 70 (1989), p. 126 et 140.

ġazī ne reconnaît pas l'immortalité de l'âme, et la morale est appliquée par l'homme par crainte de la justice, ainsi que par bonté.

Al-Fārābī<sup>32</sup> prône une approche métaphysique, en évoquant le caractère moral « beau » ou « laid » (dans une perspective religieuse). Ainsi, le but des individus serait de garder une certaine homéostasie (ce qu'il nomme « la position moyenne ») dans leurs réactions émotionnelles. Affronter systématiquement ses craintes, écrit-il, rendrait trop téméraire, et les éviter continuellement, au contraire, rendrait lâche<sup>33</sup>. Ce qui est nouveau dans cette conception, c'est l'idée selon laquelle cette « position moyenne » s'acquiert grâce à l'habitude, à l'expérience. Contrairement à al-Kindī (qui évoquait plutôt le sentiment), cette régulation émotionnelle interviendrait donc au niveau des tendances d'action.

Al-Fārābī propose un grand commentaire de la *Rhétorique* d'Aristote<sup>34</sup>. Il décrit les émotions en terme de comportements (les émotions qui incitent l'homme à obéir et celles qui le rendent inflexible et grave<sup>35</sup>). Pour Fārābī, l'émergence d'une émotion dépend de deux conditions : être dans la disposition qui peut susciter l'émotion, mais également que le stimulus extérieur (Fārābī l'envisage comme une personne) soit dans des dispositions qui permettront de faire susciter cette émotion. Toujours avec l'exemple de la colère, il faudrait donc que l'on soit dans une humeur qui permette l'émergence de la colère, mais également que la personne contre qui nous allons nous mettre en colère soit dans les dispositions propres à susciter cette émotion. Pour induire cette émotion, il faudrait employer

des propos passionnels, et plus encore [...] certains propos relatifs aux caractères. Il se peut aussi que cela soit produit par les propos induisant la croyance [...]. En effet, tu prouves ou établis que cet homme est dans une disposition telle qu'il est digne de la colère de l'auditeur, de sorte que tu auras établi en l'auditeur que cet homme est de la sorte des hommes qui sont dignes de susciter la colère. [...] Et tu conduiras l'auditeur à la disposition par laquelle il est apte à se mettre en colère en commençant, ensuite, à invoquer les choses qui excitent sa colère contre cet homme. Alors il conviendra que

---

32. Abū Nasr Moḥammad ibn Moham ibn Tarḥān ibn Uzalağ al-Fārābī est un savant iraquien (philosophe, théoricien de la musique), 872-950.

33. F. Woerther, *ibid.*, p. 127.

34. Ouvrage intitulé *Didascalía*, commenté par F. Woerther, *ibid.*

35. F. Woerther, *ibid.*, p. 69.

tu parviennes au but que tu recherchais <sup>36</sup>.

Fārābī va réinterpréter le pathos d'Aristote en lui adjoignant deux éléments : la réputation d'honnêteté du locuteur et son attitude corporelle. En effet, la stratégie de mise en disposition émotionnelle indiquée ci-dessus fonctionnera d'autant plus si l'interlocuteur détient la réputation d'être honnête. Ensuite, ses expressions faciales et son attitude corporelle doivent indiquer qu'il ressent cette émotion <sup>37</sup>.

Ainsi, Fārābī apporte une avancée importante dans la théorie des émotions en développant l'approche aristotélicienne à propos de l'induction émotionnelle : l'émotion peut être induite en fonction de l'évocation de certaines représentations, mais aussi grâce à certains indices expressifs corporels. Fārābī, même s'il ne l'exprime pas en ces propos, insinuerait donc que les émotions auraient un versant social (qui font appel à des représentations), ainsi qu'un versant biologique (les manifestations corporelles de l'émotion). Toutefois, d'après lui, les expressions de l'émotion (notamment faciales) peuvent être simulées : Fārābī introduit donc ici la notion d'intention et d'agentivité dans l'expression émotionnelle. Enfin, il aborde le concept d'évaluation (déjà amenée par la philosophie stoïcienne), qui ne serait pas nécessaire à l'émergence de l'émotion, mais aurait une influence sur son intensité.

Ibn Sīnā <sup>38</sup>, dans la lignée aristotélicienne, va avancer que les émotions sont perceptives, et en ce sens, qu'elles sont irrémédiablement reliées au corps. Dans son fameux exemple de « l'homme volant » (parfois appelé *cogito avicennien* <sup>39</sup>), il

---

36. F. Woerther, p. 70.

37. D'après Woerther, il ne s'agirait pas d'une réinterprétation mais d'une mécompréhension dans la traduction de Farabi.

38. Abū 'alī Hoseyn ibn 'Abdillāh Ibn Sīnā, incontestablement mieux connu sous son nom latinisé Avicenne. Savant (philosophe, médecin, mathématicien...) iranien, 980-1037.

39. « Il faut que l'un de nous s'imagine comme s'il était créé d'un coup, et créé parfait mais que sa vue soit voilée d'avoir une vision des choses extérieures ; et qu'il s'imagine qu'il est créé descendant dans l'air ou dans le vide, d'une manière telle que la constitution de l'air ne le heurte pas et ne l'oblige pas à éprouver une sensation ; et que ses membres sont séparés et qu'ainsi ils ne se rencontrent ni ne se touchent. Puis qu'il considère attentivement s'il affirmera l'existence de son essence. Il ne doutera pas dans l'affirmation de son moi existant, et il n'affirmera pas, avec cela, l'un quelconque de ses membres, ni

indique que d'une part les sensations perceptives, et d'autre part l'intellect et la subjectivité de l'âme, contribueraient toutes deux à construire la personnalité. Le concept d'essence est très important chez Avicenne, et cette conscience de soi (à la fois intellectuelle, relevant de l'âme, et corporelle car résultant des perceptions du monde sensible) sera maintes fois reprise par les auteurs qui lui ont succédé (en Orient comme en Occident). C'est le premier auteur à considérer que les émotions n'entraveraient pas le raisonnement, mais seraient utiles à la construction psychique, en relation avec l'intellect.

Le grand théoricien soufi al-gazzālī<sup>40</sup> fonde exclusivement son raisonnement sur les paroles du prophète Mahomet et selon une perspective mystique. D'après lui, quatre facultés fondamentales seraient présentes en chaque individu : la science, la violence, la passion et la pondération. La science est assimilable à la raison platonicienne. La violence et la passion sont inévitables car elles seraient en chacun de nous ; toutefois, elles ne sont pas négatives si elles sont guidées par la science. Enfin, la pondération aurait pour fonction de maîtriser la violence et la passion selon les règles religieuses. D'après al-gazzālī, la personne maîtrisant ces facultés aurait acquis un « beau caractère » (selon une perspective religieuse). Ce concept de « Beau » (toujours à comprendre selon une dimension mystique) est au centre des théories conceptuelles et esthétiques soufies, et détermine la quasi-

---

aucun de ses organes internes, ni un cœur ni un cerveau, ni aucune des choses extérieures. Mais il affirmera son moi sans affirmer comme lui revenant ni longueur, ni largeur, ni profondeur. Et s'il lui était possible, dans cette situation, d'imaginer une main ou un autre membre, il ne l'imaginerait pas comme une partie de son moi, ni comme une condition de son moi ». Avicenne, *Traité de l'âme*, cité par Joël Biard et R. Rashed, *Descartes et le Moyen-Âge*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1997, p. 283.

Ainsi cet homme, créé « d'un coup », serait exempt de tout phénomène d'enculturation et ne posséderait pas de référence liée à des expériences passées ; par ailleurs, il n'aurait ni sensation interne ou externe. Et pourtant, cet homme existe, et il peut affirmer qu'il existe. Ce *cogito* d'Avicenne consiste donc en une séparation entre l'essence (l'âme) et le corps.

40. Abū Hāmid al-Gazzālī est un savant iranien (1059-1111, ne pas le confondre avec son frère Ahmad, qui a notamment écrit sur le soufisme). M.-T. Hirsch, *Maladies de l'âme et maîtrise du cœur, Livre XXII du Livre de la discipline de l'âme, de l'éducation, des comportements moraux et du traitement des maladies du cœur*, Éditions du Cerf, Paris, 2007, trad. d'al-Gazzālī, *Iḥyā'ulūm al-dīn*, XI<sup>e</sup> s.

totalité des faits et des actions survenant dans l'univers <sup>41</sup>.

Al-Baġdādī <sup>42</sup> reprend notamment la métaphore de l'homme volant d'Ibn Sīnā, en évoquant la construction psychologique du Soi (ou du Moi). La construction psychologique du soi résulterait de son essence, de sa personnalité et de sa subjectivité, mais également de sa corporéité. En ce sens, la construction psychologique est changeante en fonction des âges de la vie <sup>43</sup>. Dans cette conception, chaque âme est unique ; le corps et l'esprit, ou les émotions et la raison, sont inextricablement liés. Enfin, pour al-Baġdādī, le corps reçoit sans arrêt des informations qui ne deviennent réellement perceptibles que par le biais de l'attention qu'on leur porte. Elles arriveraient alors à la conscience et feraient l'objet d'intuitions. Al-Baġdādī développe donc de manière très importante le débat sur les émotions : en leur accordant une valence (une dimension positive ou négative), il propose l'idée selon laquelle ces dernières sont déterminées par des perceptions qui, une fois conscientisées, feraient l'objet d'un sentiment <sup>44</sup>. Enfin, il avance que les émotions seraient nécessaires à la construction psychologique du soi. Cette avancée est proche des débats actuels des théories psychologiques cognitives des émotions.

Plusieurs siècles plus tard, Descartes revient à l'approche platonicienne, en indiquant que les passions entraveraient le raisonnement intellectuel <sup>45</sup>. Paradoxalement, et contrairement aux auteurs cités jusqu'à présent, Descartes distingue deux grands types d'émotions : celles traitées par l'âme et celles traitées par le corps :

Les perceptions qu'on rapporte seulement à l'âme sont celles dont on sent les effets comme en l'âme même, et desquelles on ne connaît communément aucune cause prochaine à laquelle on puisse les rapporter ; tels sont les sentiments de joie, de colère, et autres

---

41. Se référer au chapitre 1, section « Les écoles soufies ».

42. Abū 'al-Barakāt Al-Baġdādī est un physicien et philosophe iraquien, 1080-1164.

43. Dans la vieillesse, la faiblesse du corps engendrerait une autre forme de corporéité : ainsi, les personnes plus âgées seraient moins promptes à se laisser dominer par leurs passions, et privilégieraient l'intellect et l'expérience. R. Arnaldez, « La doctrine de l'âme dans la philosophie d'Abū 'al-Barakāt al-Baġdādī », *Studia Islamica* 66 (1987), p. 109.

44. Nous sommes très proches ici des définitions de l'émotion établies par les théories psychologiques lors de ces vingt-cinq dernières années.

45. R. Descartes, *Les passions de l'âme*, Éditions Henri le Gras, Paris, 1649, art. 25.

semblables <sup>46</sup>.

[...]

Les perceptions que nous rapportons à notre corps ou à quelques-unes de ses parties sont celles que nous avons de la faim, de la soif, et de nos autres appétits naturels ; à quoi on peut joindre la douleur, la chaleur, et les autres affections que nous sentons comme dans nos membres, et non pas comme dans les objets qui sont hors de nous <sup>47</sup>.

Toutefois, il identifie également (et pour la première fois) un traitement des émotions réalisé par le cerveau <sup>48</sup>. D'après Descartes, les émotions seraient toutes causées par des stimuli internes (« desquelles on ne connaît communément aucune cause prochaine à laquelle on puisse les rapporter », voir ci-dessus) : il revient donc au postulat selon lequel les passions seraient entièrement subies par l'homme. Les émotions corporelles semblent davantage traitées comme des expériences perceptives (plutôt qu'émotionnelles) ; d'ailleurs, celles-ci ne peuvent être régulées (elles sont, ou ne sont pas, satisfaites), à l'inverse des émotions de l'âme <sup>49</sup>.

Le philosophe avance qu'une tendance à l'action serait en jeu dans l'émergence des émotions <sup>50</sup>, et qu'une évaluation cognitive précéderait l'apparition d'un sentiment <sup>51</sup>. Cette évaluation cognitive résulterait à la fois de représentations culturelles et d'observations réalisées à partir d'un apprentissage antérieur. Enfin, Descartes définit six types d'émotions (« l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse » <sup>52</sup>) que l'on pourrait assimiler à des émotions « primaires » ou « de base », comme elles le feront par la suite les théories

---

46. R. Descartes, *ibid.*, art 23.

47. R. Descartes, *ibid.*, art. 24.

48. R. Descartes, *ibid.*, art. 31.

49. « Si la colère fait lever la main pour frapper, la volonté peut ordinairement la retenir ; si la peur incite les gens à fuir, la volonté peut les arrêter, et ainsi des autres », R. Descartes, *ibid.*, art. 47.

50. « Les passions [...] incitent et disposent l'âme à vouloir fuir, celui de la hardiesse à vouloir combattre, et ainsi des autres » R. Descartes, *ibid.*, art. 40.

51. « L'admiration est une subite surprise de l'âme [...] Ainsi elle est causée premièrement par l'impression qu'on a dans le cerveau qui représente l'objet comme rare et par conséquent digne d'être fort considérée. » R. Descartes, *ibid.*, art. 70.

52. R. Descartes, *ibid.*, art. 69.

psychologiques cognitives. Les autres émotions ne seraient que des résultantes d'une combinaison de ces émotions de base.

### ***2.1.1.2.3 Le concept d'émotion à l'aube du xx<sup>e</sup> siècle***

Les premières théories (essentiellement philosophiques) sur les émotions ont donc permis d'envisager leur nature et leur contenu. D'après les auteurs examinés précédemment, certaines émotions sont considérées comme principales ou « de base » (même si la classification n'est pas exactement la même en fonction des auteurs : Aristote, Descartes). Les émotions sont généralement déterminées dans l'interaction : si nous ressentons une émotion, c'est grâce à une autre personne, ou à cause d'elle. Les émotions ressenties pourraient être positives ou négatives (elles seraient agréables ou désagréables) ; une valence leur serait donc attribuée. Ensuite, certaines de leurs caractéristiques seraient contrôlables, notamment leur intensité et les comportements qu'elles génèrent. Ainsi, une évaluation cognitive (basée sur les expériences passées ou sur une habitude) plus ou moins consciente permettrait de réguler les tendances à l'action qui suivraient la perception des émotions. Une évaluation plus consciente, basée sur des motivations internes (ou des normes sociales), pourrait, elle, réguler les comportements sous-jacents. L'intensité de l'émotion peut être manipulée en fonction de certaines représentations (cf. Aristote et al-Fārābī), ce qui suggère que les émotions seraient également déterminées selon un aspect culturel<sup>53</sup>. En revanche, les modifications physiologiques de l'émotion ne paraissent pas maîtrisables. Les émotions semblent être envisagées comme la conséquence d'un stimulus externe, puisqu'elles sont distinctes des motivations (mis à part chez Descartes), qui relèveraient davantage de mécanismes internes. Enfin, les émotions peuvent être induites par une autre personne, notamment grâce à la rhétorique et à l'attitude corporelle (posture et expressions faciales) qu'elle adopterait ; ce qui sous-entend d'ailleurs qu'une simulation de l'expression des émotions est possible.

---

53. Les auteurs ne le formulent pas réellement en ces propos, mais la vision de l'époque reste relativement ethnocentrée. Pour le du moins, nous pouvons dire qu'il ne s'agit pas de déterminants biologiques, innés ou subis.

Les auteurs n'expriment pas de consensus quant au caractère utile des émotions. Pour Platon et Descartes, elles entravent le raisonnement et sont donc envisagées de manière négative. Par ailleurs, aucune communication n'est déterminée entre le corps et l'esprit, qui forment deux entités indépendantes. Pour les stoïciens, al-Kindī et al-Fārābī, le but des individus serait de conserver un équilibre homéostatique constant entre raison et émotions, afin d'obtenir l'ataraxie, c'est-à-dire le bonheur et la sérénité spirituels. Enfin, pour Ibn Sīnā et al-Bağdādī, les émotions résultent des perceptions du monde sensible (elles relèvent de l'expérience) et sont donc nécessaires à la construction de la personnalité, dans une relation étroite avec l'intellect et la subjectivité. La localisation des émotions reste également un point de divergence : dans le cœur, dans le corps, ou dans l'âme, divers centres de traitements sont envisagés en fonction du point de vue des auteurs sur l'utilité des émotions.

Ces traités ont permis la fondation de la théorisation des émotions dans le domaine de la psychologie cognitive. Celles-ci se sont notamment basées sur les écrits hellénisants et occidentaux pour formuler leurs hypothèses. Dans la section suivante ne seront abordées que les théories qui recueillent toujours un grand engouement à l'heure actuelle et qui sont pertinentes pour notre étude.

### **2.1.2 Aperçu des théories cognitives classiques des émotions**

Trois courants dominants sont d'actualité en psychologie cognitive des émotions. Le premier prétend que les émotions sont biologiquement déterminées et universelles. Le deuxième, quant à lui, postule que les émotions sont construites sur la base de normes culturelles et peuvent être régulées en fonction de l'évaluation du contexte d'émergence. Le troisième, enfin, suggère que les émotions consistent en la perception d'une réaction physiologique, et qu'elles peuvent donc être induites ou réprimées en fonction de données motrices. De ces approches sont nés divers modèles théoriques ; je ne les évoquerai pas tous (même si certains sont très pertinents et considérés comme majeurs) mais, à la suite de la présentation de ces courants dominants, j'aborderai uniquement ceux qui s'avèrent

intéressants pour l'objet d'étude traité dans cette thèse.

### *2.1.2.1 La théorie biopsychologique de l'émotion : les émotions sont universelles et biologiquement déterminées*

Ce modèle théorique est largement représenté par Darwin et les auteurs issus du « néo-darwinisme » (notamment Tomkins et Ekman<sup>54</sup>). Le principal postulat de Darwin est que les émotions seraient innées et universelles, car elles résulteraient de l'évolution. Leurs manifestations internes et externes auraient donc pour fonction première d'adapter l'organisme à son environnement. Son ouvrage, *The Expression of Emotion in Man and Animal*<sup>55</sup> détaille sa théorie évolutionniste des émotions en leur attribuant sept caractéristiques majeures :

- les émotions sont innées : leurs manifestations peuvent être observées chez l'enfant dès la naissance ;
- les émotions sont envisagées selon une perspective phylogénétique : elles caractérisent le genre humain puisqu'elles sont inscrites dans la phylogenèse et sont également observables chez des espèces animales proches ;
- il existe plusieurs catégories d'émotions, et à chacune correspond des mimiques faciales spécifiques ;
- les manifestations des émotions sont analysables : les mimiques faciales pourraient être analysées en fonction des muscles qu'elles mettent en jeu ;
- les émotions sont informatives et assistent la communication sociale : elles sont reconnaissables par nos pairs ;
- les expressions des émotions sont universelles : identifiables dans toutes les cultures et chez certaines espèces animales proches ;
- les manifestations de l'émotion ont un impact sur l'expérience subjective :

---

54. P. Ekman, « Basic Emotions », in T. Dalgleish et M. Power (éd.), *Handbook of Cognition and Emotion*, John Wiley et Sons Ltd, New-York, 1999, p. 45-60 ; S. Tomkins, *Affect, Imagery, and consciousness*, Springer, New-York, 1962.

55. C. Darwin, *The Expression of Emotion in Man and Animal*, Chicago University Press, Chicago, 1965 (1872).

la simple simulation des manifestations externes de l'émotion peut entraîner un affect <sup>56</sup>.

La principale idée de ce modèle théorique est que les émotions et leurs expressions sont universelles et indispensables à la survie de l'espèce humaine. Ainsi, certaines émotions dites « de base » sont décrites comme relevant des besoins de l'homme (tels que « la faim, la soif, l'anoxie, la sexualité <sup>57</sup> ») ; et la stimulation de ces besoins activera les émotions : le besoin et sa résolution (par exemple : la faim) vont activer une émotion (selon les contextes : la peur, la colère, la curiosité, la satisfaction, la joie) qui se manifestera par un affect (froncement des sourcils, sourire ; cf. figure 19). Ainsi, sans la sensation perceptive d'un état d'insatisfaction, l'homme n'assouvirait pas nécessairement sa faim. Les émotions seraient alors un système inné de survie, comprenant des programmes d'affects nommés *affect-program*, considérés comme des signaux adaptatifs.

La perspective évolutionniste des émotions, mais surtout le fait de les envisager selon leur régularité et leur singularité, a eu un effet considérable sur les recherches sociales, interculturelles et développementales, notamment avec les travaux d'Ekman à propos de la notion d'*affect-program* <sup>58</sup>. Selon cette notion théorique, les émotions de base seraient biologiquement déterminées et universelles, indépendantes de la culture. Pour vérifier cette hypothèse, Paul Ekman a mené une grande étude interculturelle. À partir de photos d'individus papous et occidentaux, il a demandé à des personnes de chaque culture de reconnaître les expressions faciales exprimées par les individus issus des deux cultures. Les émotions « de base » étant reconnues par les sujets, indépendamment

---

56. B. Rimé, *Le partage social des émotions*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005, p. 17.

57. B. Rimé, *Le partage social des émotions*, p. 37. D'après Ekman, il existerait seize émotions de base et qui seraient : l'amusement, la colère, le soulagement, la joie, le dégoût, la gêne, l'excitation, la peur, la culpabilité, le mépris, la fierté dans la réussite, la surprise, la tristesse, la satisfaction, le plaisir sensoriel et la honte. (« *amusement, anger, contempt, contentment, disgust, embarrassment, excitement, fear, guilt, pride in achievement, relief, sadness/distress, satisfaction, sensory pleasure, and shame* »), Paul Ekman « Basic Emotions », p. 55.

58. P. Ekman, « Basic Emotions », *ibid.*, p. 45-60.

de leur culture. Cette étude apporte des arguments en faveur de l'universalité des émotions et de leurs manifestations <sup>59</sup>.

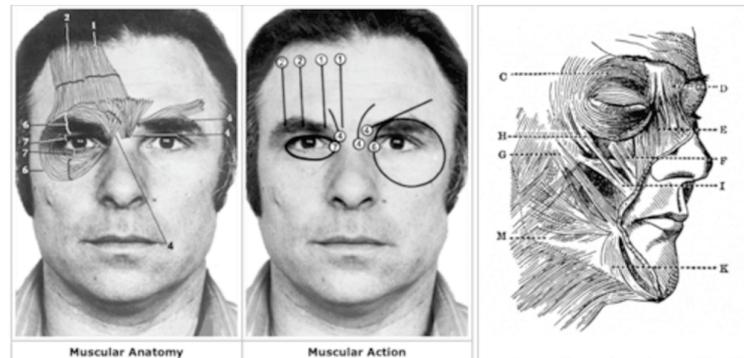


FIG. 19 : Analyse des muscles intervenant dans l'expression d'une émotion

P. Ekman, *Batterie Facial Action Coding System*, image issue du cours *Psychologie de l'émotion*,  
David Sander, janvier 2013

Les muscles sont désignés par des chiffres, et leur mouvement (haussement, froncement, etc.), par des lettres.

Une étude poussée des manifestations faciales permettrait de reconnaître des nuances très fines d'émotions et d'établir une catégorisation des différents types d'émotions <sup>60</sup>. Actuellement, ce modèle théorique est largement accepté dans la communauté scientifique, et les « visages » d'Ekman sont fréquemment utilisés dans les protocoles de recherche scientifique, ou encore dans certaines batteries de tests en neuropsychologie clinique <sup>61</sup>.

---

59. P. Ekman, « Facial Expression and Emotion », *American Psychologist* (1993), p. 384-392.

60. Si la méthode FACS (Facial Action Coding System) permet d'étudier l'expression des émotions sur un plan visuel, dans le cadre d'un autre modèle théorique de l'émotion, Scherer s'est attaché à décrire l'expression des émotions vocales.

61. P. Ekman et W.V. Friesen, *Pictures of facial affect*, CA: consulting psychologists press, Palo Alto, 1976. Révisé en 2001.

### 2.1.2.2 Les théories de l'évaluation cognitive et les théories du constructivisme social : les émotions sont construites socialement et dépendent du contexte d'émergence

Les théories biopsychologiques laissent donc peu de place au déterminisme social dans les manifestations des émotions<sup>62</sup> et n'évoquent que très rarement le concept de régulation émotionnelle. De même, les émotions semblent s'imposer aux individus indépendamment de leur contexte d'apparition. Or, si l'expression des émotions implique des manifestations somatiques qui sont universelles, nous pouvons inhiber notre émotion en fonction du contexte. De même, certaines émotions sont typiquement sociales et représentatives d'une culture en particulier<sup>63</sup>. En opposition à la perspective darwiniste des émotions, les théories de l'évaluation cognitive et du constructivisme social proposent l'idée selon laquelle les émotions dépendent de leur contexte d'émergence et résulteraient d'un apprentissage socioculturel. Pour Averill<sup>64</sup>, en effet, les émotions sont apprises par le biais d'un phénomène d'enculturation : les enfants prendraient conscience des émotions par le biais des thèmes des chansons ou des contes, et par l'observation des manifestations des émotions des personnes qui les entourent. Une émotion serait donc définie comme ayant un rôle social cohérent avec la situation en cours et

---

62. Ekman reconnaît toutefois que même si les émotions sont universelles, celles-ci pourraient être inhibées par des facteurs culturels : P. Ekman « L'expression des émotions », in Rimé et Scherer (éd.), *Les émotions*, Delachaux Niestlé, Paris, 1984, p. 183-201.

63. Certaines émotions n'auraient une existence que dans certaines cultures, et d'autres émotions amèneraient des réactions spécifiques à certaines cultures : d'après Le Breton, l'émotion *amae* qui consisterait à dépendre amoureusement et agréablement de manière plus ou moins passive et totale d'une autre personne ne se rencontrerait que dans la culture japonaise. À Bali, certaines ethnies associeraient la colère à une vengeance immédiate. Ainsi, voir une personne en colère ou admettre sa colère engendrerait un danger. Enfin, Margaret Mead décrit que la réaction naturelle à la peur, chez les Balinais, serait de s'assoupir. David Le Breton, « Des affects comme symbole », *Mouvement anti-utilitariste dans les sciences sociales*, 12/2 (1998), p. 174.

64. J.R. Averill, « A Constructivist View of Emotion », in R. Plutchik et H. Kellerman (éd.), *Emotion : Theory, Research and Experience*, vol. I : *Theories of Emotion*, New-York Academic Press, New-York, 1980, p. 305-339.

dans la société donnée, l'expression des émotions étant déterminée par des normes sociales.

Les chercheurs partisans de la théorie de l'*appraisal* (ou théorie de l'évaluation cognitive) s'accordent sur l'idée d'une régulation émotionnelle ; toutefois, celle-ci serait dépendante du contexte d'émergence de l'émotion. Ainsi, si l'on ressent de la peur, c'est parce que l'on est dans une situation qui justifie que l'on ait peur, énonce Frijda <sup>65</sup> pour qui l'évaluation est nécessaire à l'émergence de l'émotion. Dans une situation donnée, les individus évalueraient le degré de dangerosité (par exemple) du stimulus, afin d'obtenir un comportement adapté : si nous voyons quelque chose qui ressemble à un serpent près de nous, nous pourrions avoir peur. Mais si nous nous apercevions qu'il ne s'agissait que d'une branche, la première émotion ressentie (la peur) serait inhibée. Arnold <sup>66</sup> considère qu'une activité corticale principalement dévolue aux émotions anticiperait les stimuli émotionnels extérieurs. Ce schéma automatique et inconscient, qu'elle nomme *appraisal*, est nécessaire à la perception de l'émotion. Le mécanisme d'évaluation cognitive impliquerait également un aspect social et culturel, puisque ce pattern psychologique cognitif se construirait en même temps que nos expériences, qui se situent dans une société et un contexte donnés.

### *2.1.2.3 La théorie périphérique : les émotions sont déterminées par la perception de changements physiologiques*

La théorie périphérique <sup>67</sup> considère que l'émotion est la conséquence d'un changement physiologique, et non pas sa cause ; elle serait donc postérieure aux modifications somatiques. D'après ce cadre théorique, c'est la perception d'un changement au sein de l'organisme qui permet de ressentir une émotion : ainsi, ce

---

65. N. Frijda, *The Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

66. Citée par B. Rimé, *Le partage social des émotions*.

67. Appelée également théorie « James-Lange ». Lange a proposé une théorie similaire à la même période que James ; toutefois, ils sont en désaccord sur les centres de traitement des émotions. Pour James, les émotions sont uniquement le fait du corps et sont traitées par les viscères ; toutefois, pour Lange, il existerait une aire cérébrale dévolue au traitement des émotions (il propose d'ailleurs de l'appeler le « centre vasomoteur »).

n'est pas parce que nous avons peur que nous avons la chair de poule, mais c'est bien parce que nous avons la chair de poule que nous avons peur. Selon cette conception, certaines émotions pourraient être générées ou inhibées suite à l'adoption d'une posture corporelle. James se positionne donc à l'opposé de Descartes, puisque la perception de réactions somatiques engendrerait une réponse subjective.

L'idée selon laquelle des manifestations corporelles peuvent avoir un impact sur la subjectivité est le concept central de la théorie de James, qui propose cette hypothèse impertinente et contraire au sens commun en écrivant en 1884 :

L'idée que nous nous faisons naturellement de ces émotions grossières, c'est que la perception mentale d'un fait excite l'affection mentale appelée émotion, et que ce dernier état d'esprit donne naissance à l'expression corporelle. Ma théorie, au contraire, est que les *changements corporels suivent immédiatement la PERCEPTION du fait excitant, et que le sentiment que nous avons de ces changements à mesure qu'ils se produisent C'EST l'émotion* <sup>68</sup>.

En d'autres termes, nous n'aurions pas de réaction émotionnelle qui engendrerait un mouvement, une action ou une réaction (« j'ai peur, donc je tremble »), mais c'est parce que nous détectons un changement dans notre corps que nous ressentons une émotion (« je tremble, donc j'ai peur »). La principale idée de cette théorie est donc que nous ne pourrions pas ressentir d'émotion en l'absence de perception proprioceptive. Ces sensations sont ressenties de manière agréable ou désagréable, ce qui constitue les deux grands types d'émotions. En suivant le raisonnement de James, si l'on supprimait les sensations corporelles, l'individu ne ressentirait plus d'émotion. De la même manière, en adoptant certaines postures corporelles, l'état émotionnel pourrait être accentué ou inhibé.

La perspective jamesienne a été vivement critiquée lors de sa réception, notamment concernant le principe selon lequel les émotions succéderaient aux changements somatiques <sup>69</sup>. Si cette théorie a été réactualisée de nombreuses fois

---

68. W. James, *Les émotions*, trad. G. Dumas, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 27. C'est James qui souligne.

69. L'un des vifs détracteurs de James est Cannon qui, en opposition à la théorie périphérique, construit la théorie centrale des émotions. En effet, pour James, les émotions

depuis sa première formulation, elle a été la première à mettre en avant le rôle des réactions physiologiques périphériques de l'émotion et à proposer une explication quant à son expérience subjective. James a tout de même introduit l'idée que les manifestations somatiques (accélération du rythme cardiaque, de la respiration, dilatation de la pupille ou encore augmentation de la transpiration) peuvent être mesurées afin de vérifier l'intensité et la durée des émotions. Ces méthodes d'analyses de l'émotion sont toujours d'actualité.

L'idée que l'adoption de certains gestes ou de certaines postures permettrait d'intensifier, voire même de faire émerger une émotion, fait partie de l'acception plus large de la perspective jamesienne, qui a été testée à plusieurs reprises par des auteurs contemporains. Philippot, Chapelle et Blairy<sup>70</sup> ont manipulé la respiration de sujets et mesuré leurs émotions ressenties. Dans le type de respiration correspondant à celle des soufis (profonde et rapide), les participants ont déclaré ressentir un fort état d'excitation, appelant une sensation de peur ainsi que de quelques éléments de joie. Cette étude est intéressante car elle suppose que certaines émotions pourraient être ressenties plus ou moins « à la demande » : dans les rituels soufis, nous avons vu que les adeptes devaient respecter des

---

seraient traitées par les viscères, le cerveau ne pouvant pas à lui seul faire émerger une émotion. Grâce à une étude réalisée sur des animaux, Cannon met effectivement en évidence que la stimulation de certaines aires cérébrales (et notamment au niveau de l'hypothalamus, dans le système limbique), peut créer une émotion. Ainsi, pour Cannon, le siège du traitement des émotions résiderait bien dans le cerveau, et les réactions observées seraient bien consécutives au sentiment émotionnel. W. Cannon, « The James-Lange theory of emotions : a critical examination and an alternative theory », *American Journal of Psychology*, 39 (1927), p. 106-124.

En réponse, S. Schachter et J. Singer proposeront la théorie bi-factorielle des émotions : dans la lignée de la théorie périphérique des émotions, ils distingueront une première activation physiologique (nommée *arousal*), mais aussi une évaluation cognitive qui déterminerait le type d'émotion ressentie (ainsi que sa valence et son intensité). Ainsi, l'activation physiologique est nécessaire pour déclencher une émotion, tout comme l'évaluation cognitive qui pourra l'interpréter. S. Schachter et J. Singer, « Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state », *Psychological review* 69 (1962), p. 379-399.

70. P. Philippot, G. Chapelle et S. Blairy, « Respiratory feedback in the generation of emotion », *Cognition and emotion*, 16/5 (2002), p. 605-627.

mouvements et respirations précis pour la bonne conduite du rituel dans l'accès à l'extase. En suggérant que les émotions peuvent être déclenchées par certains mouvements corporels et respiratoires, ces auteurs donnent une autre perspective à l'étude des mouvements dans les rituels soufis. Dans une autre étude, Briñol et Petty <sup>71</sup> ont fait écouter un message vocal persuasif sur un fond musical (pour donner une pulsation, et donc un tempo à respecter pour les mouvements) à des sujets qui devaient soit ne pas bouger, soit hocher la tête de haut en bas, soit la secouer horizontalement. D'après Hatfield <sup>72</sup>, le fait d'induire ces mouvements corporels aurait même la capacité d'exacerber l'émotion ressentie, car l'individu aurait tendance à assimiler, par « contagion », l'émotion de son voisin. Ce concept a également été développé par Bernard Rimé <sup>73</sup> dans sa théorie du partage social des émotions : d'après lui, lorsque nous ressentons une émotion forte, nous éprouvons le besoin d'en parler, de la décrire et de la transmettre (dans le cas d'une émotion positive) à nos proches. Ainsi, si l'un de nos amis ou l'un des membres de notre famille ressent une émotion forte, nous devrions, comme en écho, ressentir la même émotion (à une intensité égale ou moindre). Cette théorie a été vérifiée par des psychologues cognitivistes, notamment Fridlung. Celui-ci a placé des personnes dans une salle plongée dans l'obscurité, puis leur a projeté un film. Ces individus étaient divisés en deux groupes. Dans le premier groupe, les sujets pensaient être en compagnie d'amis proches, alors que les individus du second groupe pensaient être en compagnie de personnes leur étant inconnues. Dans le premier groupe, Fridlung a mesuré une fréquence de sourires plus importante que dans le second : d'après lui, les émotions ressenties seraient donc plus intenses lorsqu'on les partage avec des personnes issues de notre même groupe social (qu'il soit professionnel, amical, familial). Dans la même optique, Wagner et Smith <sup>74</sup> se sont aperçus que lors d'une projection d'images expressives,

---

71. P. Briñol et R. Petty, « Overt head movements and persuasion : a self-validation analysis », *Journal of personality and social psychology*, 6 (2003), p. 1123-1139.

72. E. Hatfield, et R. Rapson, « Emotional contagion and the communication of emotion », in *Progress in Communication Sciences*, 14 (2005), p. 73-89.

73. B. Rimé, *Le partage social des émotions*.

74. E. Hatfield, et R. Rapson, « Emotional contagion and the communication of emotion ».

des couples d'amis manifestaient corporellement plus d'émotions que des couples réunissant des personnes ne se connaissant pas. Au vu de ces résultats, il pourrait être intéressant de mesurer non seulement l'intensité de l'émotion, mais aussi les manifestations motrices et les comportements sociaux en découlant. Hatfield et Rapson vont même plus loin en proposant la notion de contagion émotionnelle, qui consisterait en « la tendance à imiter automatiquement des mimiques et à synchroniser nos expressions, postures et mouvements à ceux d'une autre personne, et, par conséquent, de converger émotionnellement <sup>75</sup>. » Cette contagion émotionnelle serait donc d'autant plus intense (ou efficace) entre personnes issues du même groupe social.

### **2.1.3 Théories cognitives actuelles : vers une synthèse**

#### *2.1.3.1 La théorie des marqueurs somatiques ou la raison des émotions <sup>76</sup>*

Considérée comme une théorie de synthèse reprenant les concepts de manifestation somatique et d'évaluation cognitive dans l'émotion, la théorie des marqueurs somatiques de Damasio <sup>77</sup> a eu un impact très important sur les théories cognitives de l'émotion, ainsi qu'en psychologie clinique et en neuropsychologie, notamment dans la compréhension de certains troubles psychopathologiques. Néanmoins, Damasio <sup>78</sup> se situe bien dans l'héritage d'une perspective jamesienne des émotions, puisque le postulat principal reste celui de James : les émotions seraient le résultat de la perception de certains états somatiques. Mais contrairement à James, Damasio ne situe pas le traitement des émotions dans les viscères, mais au niveau cérébral (notamment dans des régions

---

75. Citée par Rimé, *Le partage social des émotions*, p. 5.

76. En référence au sous-titre de son ouvrage de vulgarisation, *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*, Odile Jacob, Paris, 2010 (1994).

77. A. Damasio, *L'erreur de Descartes*, ibid.

78. A. Damasio, *L'erreur de Descartes : la raison des émotions. ; Spinoza avait raison : joie et tristesse, le cerveau des émotions*.

frontales, mais aussi dans le système limbique) ; et il y ajoute également une évaluation cognitive sur la base d'expériences passées. Il ira même plus loin en suggérant que les émotions seraient utiles pour raisonner et prendre des décisions adaptées dans notre vie quotidienne.

À partir d'observations cliniques, ce neurologue identifie une aire cérébrale impliquée à la fois dans le traitement des émotions et dans le raisonnement et la prise de décision <sup>79</sup>. D'après lui, nous anticipons les coûts et les bénéfices d'une situation avant chaque prise de décision : avant même de prendre cette décision, nous pouvons ressentir une sensation agréable ou désagréable en fonction des conséquences de cette décision. Cette sensation somatique est forcément associée, d'après Damasio, à une image ou à un souvenir, en bref, à un point de repère. Ce point de repère et sa manifestation physiologique constitueraient un marqueur somatique, dans le sens où ce signal va pouvoir encourager ou inhiber certaines prises de décision :

Lorsque vous visualisez dans votre esprit, même fugitivement, la conséquence néfaste d'une réponse que vous pourriez choisir, vous ressentez une sensation déplaisante au niveau du ventre. Puisque cette perception concerne le corps, je donne à ce phénomène le terme de perception d'un « état somatique » [...] ; et puisqu'elle est

---

79. Damasio se base sur les observations de l'un de ses patients contemporains, Elliot (atteint d'une tumeur cérébrale), et sur le très célèbre cas « Phineas Gage », un ouvrier mineur. En 1848 aux USA, suite à une erreur d'inattention, une mine explose près du pauvre homme alors qu'il bourrait le sol de poudre à l'aide d'une barre de fer. Lors de l'explosion, la barre de fer lui échappe des mains et s'enfonce dans sa joue gauche pour ressortir entièrement au-dessus de sa tête, lui transperçant le crâne. Étonnement, Gage se relève, survit à ses blessures et aux infections (rapidement) et semble ne montrer aucun trouble cognitif. Pourtant, selon la formule de ses amis, « Gage was no longer Gage » : son comportement, ses goûts et sa personnalité avaient été fortement altérés par cet accident. Damasio fait le parallèle entre ces symptômes, partagés par son patient, et la localisation des atteintes cérébrales. Il met en évidence une région du cerveau, le cortex pré-frontal qui serait impliqué dans le traitement de la prise de décision, mais également dans l'interprétation de ses émotions et des émotions sociales (notamment l'empathie). Son postulat principal est que les émotions interviendraient dans le processus de prise de décision ; un déficit émotionnel impliquant des décisions incorrectes : « l'affaiblissement de la capacité de réagir émotionnellement peut également être à la source de comportements irrationnels », Damasio, *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*, p. 26 et 84.

associée à une image particulière, à la façon d'un repère ou d'une marque, je l'appelle « marqueur ».

[...]

En bref, *les marqueurs somatiques représentent un cas particulier de la perception des émotions secondaires*, dans le cadre duquel ces dernières ont été reliées, par apprentissage, aux conséquences prévisibles de certains scénarios <sup>80</sup>.

Damasio revient donc à l'ancienne opposition entre raison et passion en affirmant que les émotions sont nécessaires à la production de processus rationnels, et catégorise les émotions en plusieurs types : les émotions primaires (le bonheur, la tristesse, la peur, la colère, la surprise et le dégoût), les émotions sociales (la sympathie, la honte, la culpabilité et l'envie), et les émotions d'arrière-plan (les « états d'être » comme le bien-être, le calme, l'excitation ou le malaise). Il définit les émotions primaires selon une perspective jamesienne : certaines émotions sont en effet exprimées par des enfants, et semblent partagées par toutes les cultures connues, même si la manifestation de ces émotions peut varier. La perception d'un objet ou d'un concept impliquerait des réactions somatiques détectées par des zones cérébrales <sup>81</sup>. La prise de conscience de l'association entre l'élément perçu et la réaction physiologique constituerait alors un apprentissage, qui permettrait de réguler l'émotion et d'adapter le comportement en conséquence.

Les émotions sociales et d'arrière-plan seraient considérées comme des émotions secondaires. Damasio commence à les théoriser dans le premier ouvrage de sa trilogie, mais les développe réellement dans le dernier volet <sup>82</sup>. Les émotions sociales seraient également plus ou moins automatiques et traitées par le système limbique. Toutefois, les réactions et les expressions de ces émotions seraient beaucoup plus influencées par des données socioculturelles, puisque les émotions se déclencheraient notamment en situation d'interaction. La frontière entre émotion primaire et émotion sociale est assez mince. Toutefois, les réactions observées seraient beaucoup plus variées dans le cas d'émotions sociales : celles-ci

---

80. A. Damasio, *ibid.*, p. 237. C'est Damasio qui souligne.

81. Notamment au niveau du système limbique.

82. A. Damasio, *Spinoza avait raison*.

se situent dans l'interaction. Ainsi, elles résulteraient moins fréquemment d'un stimulus externe comme les émotions primaires (tel qu'apercevoir une branche d'arbre et craindre qu'il s'agisse d'un serpent), mais interviendraient plus lors de représentations sur l'autre et son comportement, ou ses modes de pensée. L'aspect sociocognitif y est donc beaucoup plus saillant que dans les émotions primaires.

Les émotions d'arrière-plan, enfin, sont des « états d'être <sup>83</sup> » et concerneraient d'avantage l'homéostasie de nos sensations somatiques. Elles pourraient être assimilées à nos humeurs (elles les influencent d'ailleurs), mais seraient d'une durée plus longue.

### *2.1.3.2 Le modèle de Scherer : un compromis entre réactions universelles et faits culturels*

Scherer <sup>84</sup> se situe indubitablement dans le courant de l'évaluation cognitive des émotions. Toutefois, il reconnaît que certaines émotions semblent déterminées par des substrats biologiques similaires chez tous les individus (notamment en ce qui concerne l'expression des émotions).

Pour Scherer, l'émotion est un « processus cumulatif » : elle se décomposerait en plusieurs événements qui relieraient entre eux différentes structures cognitives (perceptives, émotionnelles, mnésiques, activation du système nerveux autonome). Dans cette perspective, « l'émotion serait une fenêtre temporelle durant laquelle les différentes composantes de l'émotion se synchroniseraient et se désynchroniseraient <sup>85</sup> ».

Scherer définit cinq facteurs qui interviendraient dans l'évaluation cognitive d'une émotion, et qu'il appelle « SEC » (*Stimulus Evaluation Check* : contrôle de l'évaluation du stimulus). Ces facteurs seraient : l'évaluation de la nouveauté

---

83. Damasio, *Spinoza avait raison.*, p. 50.

84. K. Scherer se base sur les travaux d'Ekman. Toutefois, il critique la méthode utilisée : les émotions étaient à reconnaître parmi un panel de choix restreint (et au sein de types d'émotions très différentes telles que la joie ou la tristesse). Par ailleurs, ces émotions étaient toutes actées et jamais spontanées, ce qui crée un biais dans le protocole.

85. O. Luminet, *Psychologie des émotions : confrontation et évitement*, De Boeck, Bruxelles, 2008, p. 33.

(présence d'un changement dans la stimulation interne ou externe), l'évaluation du caractère agréable ou désagréable du stimulus (entraînant une réaction d'attraction ou d'aversion), l'évaluation du rapport au but (le stimulus est-il pertinent pour satisfaire les buts et les besoins de l'organisme ?), l'évaluation de la maîtrise de l'individu (déterminer la causalité de l'événement, déterminer à quel point le corps sera affecté, déterminer le degré de contrôle de l'individu en fonction des difficultés engendrées par le stimulus, évaluer la facilité de récupération de l'organisme), l'évaluation de la compatibilité avec l'image de soi (si la réaction ne correspond pas aux attentes de la société, l'émotion ressentie pourrait être la honte <sup>86</sup>).

Selon Scherer, il n'y aurait donc pas une mais plusieurs évaluations de l'émotion, qui vont influencer le type et l'intensité de l'émotion ressentie. Sa conception est donc inverse à celle de James et Damasio, puisque l'évaluation cognitive précéderait les manifestations somatiques des émotions.

De la même manière qu'Ekman avait décrit les manifestations expressives des émotions selon une perspective analytique visuelle (notamment les expressions faciales), Scherer étudiera les réactions musculaires et physiologiques influençant la prosodie expressive. D'après Scherer et Bänziger <sup>87</sup>, les émotions seraient déterminées par les normes socioculturelles implicitement représentées par un signal (*pull effects*), et les manifestations biologiques internes et externes lors du traitement de ce signal (*push effects*) :

Dans le cas des *push effects*, les sous-systèmes d'action et de support auront une incidence sur la production de la vocalisation de manière essentiellement indirecte. Par exemple, l'augmentation de la tension musculaire produite par un éveil ergotropique peut affecter les schémas de respiration, le fonctionnement des cordes vocales, la forme du conduit vocal et l'expression faciale. Par ailleurs, les comportements générés par un état émotionnel spécifique [...] vont affecter la vocalisation. Les *pull effects*, d'un autre côté, sont régis par des productions de

---

86. K.R. Scherer, « Emotion as a multicomponent process : a model and some cultural data », in P. Shaver (éd.), *Review of Personality and Social Psychology Sage*, Beverly Hills, 1984, p. 37-63.

87. T. Bänzinger et K.R. Scherer, « The role of intonation in emotional expressions », *Speech communication* 46 (2005), p. 252-267.

communication physiques (par exemple, le bruit), des normes sociales ou conventionnelles telles que des attentes perceptives ou autres facteurs contextuels <sup>88</sup>.

Si l'on se réfère à la musique, certains éléments comme le mode ou le rythme sont des signes expressifs, car ils se réfèrent à certaines représentations ayant un sens dans la culture ; c'est ce que Scherer nomme les *pull-effects*.

Les *push-effects* consistent en d'autres déterminants expressifs et physiologiques, tels que la respiration, le hoquet, les attaques sonores. Au niveau de l'organisme, une émotion entrainera donc la modification de la forme du conduit vocal, de la respiration, et de la tension musculaire de l'appareil phonatoire et articulatoire. Au niveau acoustique, cela se traduira par l'évolution de la fréquence fondamentale dans un discours, la distribution de l'énergie, ou encore la durée des éléments prosodiques.

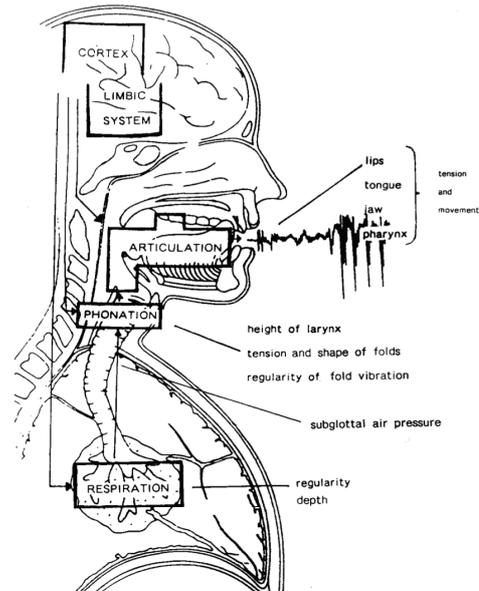


FIG. 20 : Les mécanismes de production vocale  
K.R. Scherer, « Vocal measurement of emotion », in R. Plutchik, et H. Kellerman (éd.), *Emotion : Theory, Research, and Experience*, vol. 4, Academic Press, New-York, 1989, p. 242

88. « In the case of push effects, internal support and action subsystems will affect the production of vocalization in an essentially non directive manner. For example, increased muscle tension produced by ergotropic arousal can affect breathing patterns, the functioning of the vocal folds, the shape of the vocal tract and facial expression. In addition, the behaviors of resulting from a particular emotional state [...] will affect vocalization [...]. Pull effects, in the other hand, are governed by physical communication conditions (e.g. noise), social norms or conventions such as display rules listener expectations, or other context factors », je traduis. T. Johnstone et K. R. Scherer, « Vocal communication of emotion », in M. Lewis et J.M. Iaviland-Jones (éd.), *Handbook of Emotions*, The Guilford Press, New-York, 2001, p. 221.

Le signal acoustique étant modifié en fonction du contexte consonantique (présence et enchaînement de voyelles et de consonnes), la prosodie apporte à l'auditeur de nombreuses informations sur le locuteur, comme son origine (intonations et accent) et son état émotionnel (cf. figure 20). Le modèle proposé par Scherer est intéressant car il traite de la qualité de la voix du locuteur, place les indices expressifs de l'émotion dans une analyse acoustique, tout en mettant en avant des différences interculturelles. Dans la parole, l'émotion est vectorisée par la prosodie, c'est-à-dire par la prononciation des sons émis : on observera leur durée, leur intonation, etc. Contrairement à la musicologie qui ne traite presque exclusivement que de la perception de l'émotion, l'étude de la prosodie en linguistique analyse de manière générale l'expression de l'émotion dans la parole, qu'elle soit naturelle ou actée <sup>89</sup>.

### 2.1.3.3 *Le modèle de Niedenthal : la catégorisation à fondement émotionnel*

Ce modèle émergent de la cognition située (*grounded cognition*) et incarnée (*embodied cognition*) s'intéresse à l'influence de l'état affectif d'un individu sur ses représentations, croyances et catégorisations. Ce modèle théorique se base largement sur la théorie des marqueurs somatiques de Damasio et celle du *Perceptual symbols system* (ou « *PSS theory* ») de Barsalou <sup>90</sup> qui suppose qu'un individu, en repensant à ses expériences passées, les « ré-expérimente » ; ainsi les connaissances relatives à un objet émergeraient de la simulation des états sensoriels (perceptifs et émotionnels) et moteurs que l'individu a pu ressentir au cours de cette expérience. Ces symboles perceptifs, qui résultent donc de l'interaction entre un individu et son environnement, se modifieraient au fur et à mesure des expériences vécues. La représentation d'un objet ou d'un concept serait dynamique et dépendante de nos perceptions et simulations sensorielles et motrices. Cette approche cognitive située et incarnée montre à quel point nos

---

89. C'est-à-dire de manière non spontanée, simulée.

90. L. Barsalou, « Perceptual Symbols System », *The Behavioral and Brain Sciences*, 22 (1999), p. 577-660.

perceptions ont une influence sur la conceptualisation. Pour Niedenthal et ses collaborateurs<sup>91</sup>, l'état affectif d'un individu pourrait ainsi influencer ses représentations émotionnelles mais également son mode de conceptualisation, voire même déterminer ses projets de vie quotidienne. Dans ce cadre, les émotions dirigeraient notre perception de notre environnement : si une personne en colère rencontre des individus, le jugement qu'elle leur portera sera teintée de cette coloration émotionnelle, renforçant par ailleurs des stéréotypes pouvant y être associés<sup>92</sup>.

Ces hypothèses tendent à être confirmées à la fois par les expériences menées en psychologie cognitive et par les neurosciences cognitives. En effet, si la perception d'un stimulus engendre l'activation de zones cérébrales traitant de données sensorielles, motrices et émotionnelles, ces mêmes zones sont réactivées lorsque l'individu se remémore la perception de ce stimulus (cf. Figure 21) : les connaissances relatives à cette expérience semblent donc émerger de la simulation de l'état émotionnel et sensoriel déjà connu.

---

91. P. Winkielman, P. Niedenthal, et L. Oberman, « The Embodied Emotional Mind », in Semin et Smith (éd.), *Embodied grounded : Social, Cognitive, Affective, and Neuroscientific Approaches*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008 ; P. Niedenthal, L. Barsalou, P. Winkielman, S. Kauth-Gruber, et F. Ric, « Embodiment in Attitudes, Social Perception, and Emotion », *Personality and Social Psychology Review* 9/3 (2005), p. 184-211 ; P. Niedenthal, « Embodying Emotion », *Science* 316 (2007), p. 1002-1005.

92. A. Channouf et G. Rouan, *Émotions et cognitions*, De Boeck, Bruxelles, 2004, p. 143.

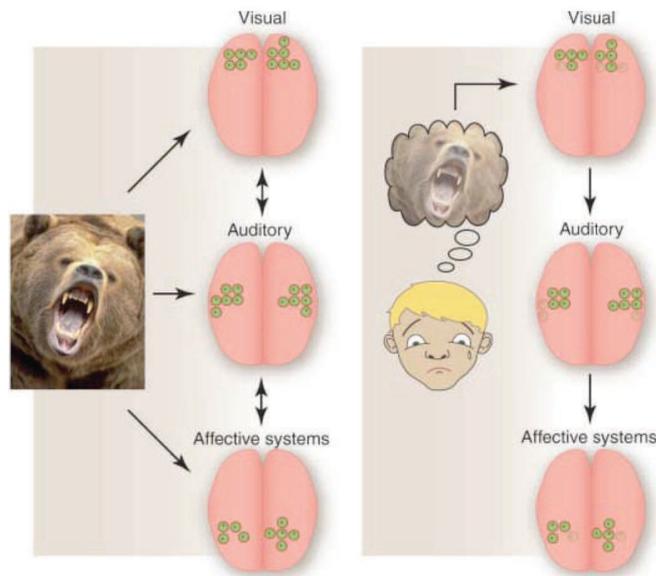


FIG. 21 : Activation et réaction des états sensoriels générés par un stimulus

Lors de la perception d'un stimulus, des neurones sont activés dans les zones sensorielles correspondant à l'interaction du sujet avec ce stimulus (ici, les zones visuelles, auditives et affectives). Lorsque le sujet se remémore cette expérience, des neurones sont réactivés dans les mêmes zones cérébrales, représentant une simulation des états sensoriels

D'un point de vue expérimental, Niedenthal et ses collaborateurs ont induit une émotion de valence positive ou négative chez des participants, par le biais d'extraits musicaux. Dans un second temps, les sujets devaient catégoriser des items fortement reliés à une émotion en « mots » ou « non mots », le temps de latence étant mesuré. Il s'est avéré que le temps de réponse était significativement plus rapide pour les items corrélés à l'émotion induite<sup>93</sup>. Dans une expérience similaire<sup>94</sup>, les participants dont l'état affectif avait été induit devaient classer des mots selon deux catégories. Les résultats permettent d'observer que les sujets ont intuitivement regroupé entre eux les mots correspondant à l'émotion induite.

Ainsi, ce modèle envisage que les émotions influenceraient les processus cognitifs dans leur ensemble, qu'il s'agisse de mémorisation, de raisonnement, d'attention ou de processus ayant trait à la cognition sociale.

93. P. Niedenthal, et J. Halberstadt, « Being Happy and seeing "Happy" : Emotional state mediates visual word recognition », *Cognition and Emotion* 11/4 (1997), p. 403-432.

94. P. Lemaire, *Psychologie cognitive*, De Boeck, Bruxelles, 1999, p. 475.

## 2.1.4 Les théories cognitives des émotions, apports pour l'étude des musiques de transe

En résumé, les théories cognitives s'accordent sur le fait que les émotions sont de nature épisodique, car elles sont déclenchées par des événements externes, qu'elles sont caractérisées par des manifestations proprioceptives et physiques, et qu'elles peuvent être mesurées selon leur intensité, leur valeur et leur *arousal*<sup>95</sup>. Elles comprendraient donc une dimension physiologique, une composante cognitive (dessinée par des normes sociales et par nos expériences passées) et une réaction motrice préparant une tendance à l'action. Si tous ces processus sont nécessaires à l'émotion, il en résulterait une impression subjective, un *sentiment* ou un *affect*, dont l'expression serait analysable. Si les théories philosophiques de l'émotion placent cet objet d'étude dans l'interaction, nous pouvons remarquer que les théories cognitives de l'émotion le situent dans un cadre individuel. En effet, l'émotion n'est pas déterminée en relation avec les autres individus et n'est pas partagée. Il s'agirait d'un processus hautement personnel, en relation avec l'évaluation cognitive du contexte et la propre perception sensible de l'individu qui est intimement lié à sa culture d'appartenance, sa personnalité et ses expériences passées. Les émotions sont donc envisagées selon une perspective intime, subjective et individuelle. Toutefois, cette émotion peut être partagée, et notamment avec ses proches. Le fait de partager le même contexte émotionnel permettrait en effet d'augmenter l'intensité de l'émotion vécue.

La perspective jamesienne et la théorie des marqueurs somatiques de Damasio sont particulièrement intéressantes dans l'étude de la musique de transe soufie. Comme nous l'avons vu dans les rituels de transe soufis, les mouvements précéderaient l'émotion. Or, d'après la perspective jamesienne, réaliser des actions (adopter une certaine posture corporelle, réaliser des mimiques, etc.) pourrait engendrer une émotion. Par ailleurs, d'après Damasio, l'association entre un

---

95. L'*arousal* pourrait être défini comme la composante dynamique, ou plutôt « l'état d'alerte » que peuvent comporter certaines émotions. Par exemple, dans le stress, la colère ou l'enthousiasme, cet état d'alerte est beaucoup plus important que dans la nostalgie ou la sérénité.

contexte particulier et une sensation somatique pourrait constituer un apprentissage qui permettrait de réguler l'émotion ressentie en fonction des buts et motivations de l'individu. Se pourrait-il que les mouvements réalisés par les soufis constituent un marqueur somatique leur permettant d'intégrer corporellement et d'intensifier les émotions ressenties ? Le modèle de Niedenthal correspond entièrement à la vision phénoménologique de la pratique soufie. En effet, les soufis se basent sur leurs représentations sensibles expérimentées lors des rituels pour fonder leurs croyances et se positionner par rapport à leur religion. Si l'on se réfère à Niedenthal, le contexte émotionnel de ces rituels est fondamental dans l'appréciation du rapport des soufis à la musique et aux émotions religieuses. Le type d'émotion ressenti dans la *ḥaḍrah* et les éléments qui y sont associés sont donc déterminants dans la définition du but du rituel même. Le modèle de Scherer concernant les manifestations expressives vocales est lui aussi particulièrement intéressant pour cette étude. Selon lui, les émotions prosodiques seraient à la fois engendrées par des symboles culturels et par certains éléments expressifs de l'ordre de l'acoustique. Il conviendrait donc d'identifier ces deux niveaux de traitement dans les réitations chantées de la *ḥaḍrah*.

Les émotions pourraient donc émerger suite à un stimulus extérieur, qui ferait naître à la fois des réactions physiologiques et une évaluation cognitive du contexte de la situation, le mettant en relation avec des appréciations relatives à des expériences passées et à des normes socioculturelles. Ce premier mécanisme, rapide et inconscient, permettrait de réduire ou d'intensifier les réactions physiologiques (et les tendances d'actions) pour générer un sentiment subjectif et, éventuellement, un comportement. Les manifestations expressives de l'émotion peuvent elles aussi être intensifiées ou diminuées en fonction de normes ou de valeurs (relatives à l'individu lui-même ou à son environnement social). Toutefois, les caractéristiques de ces manifestations expressives semblent comporter un important aspect culturel : ces manifestations (qu'elles soient faciales ou vocales) intègrent en effet des réponses biologiques (larmes, accélération du rythme cardiaque, activations musculaires) partagées par tous les individus.

Les émotions et leurs expressions décrites jusqu'à présent sont à situer dans un contexte général, mais certaines d'entre elles sont spécifiques à l'art. Pour al-

Fārābī, pour qu'il y ait l'induction d'une émotion, l'objet inducteur doit à la fois faire référence à des symboles émotionnels pertinents, mais également les exprimer. Ainsi, la musique pourrait émouvoir à la fois en étant considérée comme un objet émotionnel propre, mais également en tant que signe. Pour étudier ce double aspect des émotions musicales, il est donc nécessaire de comprendre à quels symboles fait référence la musique soufie dans la tradition arabe, mais également d'envisager comment l'expressivité est perçue de manière auditive, pour faire émerger ensuite l'émotion. La section suivante aborde donc le traitement perceptif de l'audition, dans un premier temps en envisageant les composants acoustiques individuellement et, dans un second temps, en interaction et tels qu'ils peuvent être envisagés dans l'analyse d'une scène auditive.

## 2.2 De la perception des émotions

Dans tous les domaines décrits jusqu'à présent, les théories de l'émotion s'entendent à dire que celles-ci sont créées par des sentiments d'attentes perceptives : qu'il s'agisse d'émotions musicales ou que l'on se situe dans un cadre général, une situation donnée va créer une première réaction (physiologique) qui sera modulée en fonction de l'évaluation cognitive du contexte et/ou de croyances sociales. Cette évaluation cognitive ne peut être comprise sans savoirs implicites, ni préférences esthétiques, autrement dit sans une approche du lien entre mémoire, émotion et perception. Parce que le domaine de la musicologie se réfère encore très souvent à des modèles de la mémoire issus de l'approche computationnelle (qui, avouons-le, n'ont rien de très humain), j'évoquerai rapidement l'existence de nouveaux modèles de la mémoire, qui placent l'émotion et la perception sensorielle et motrice au cœur de la mémoire, et qui me semblent beaucoup plus adaptés à l'étude de la musique. Puisque la mémoire semble influencer notre propre perception de l'environnement, j'évoquerai rapidement comment sont perçus les sons musicaux selon une approche anatomique fonctionnelle, puis j'aborderai les éléments susceptibles d'influencer et de moduler la perception auditive.

## **2.2.1 La perception auditive : approche anatomique fonctionnelle**

### *2.2.1.1 Pourquoi décrire les mécanismes de la perception auditive ?*

Parce que les musiques de transe vont employer différentes stratégies pour tromper la perception du son, il est utile de connaître les mécanismes du traitement auditif en condition « normale », mais également de décrire quels liens sous-tendent les composants sonores, ainsi que la manière dont ils peuvent s'influencer l'un l'autre. Les mécanismes sous-jacents à la perception auditive ayant été décrits par des psychoacousticiens, d'une part, et par des neuroscientifiques, d'autre part, je ne ferai qu'en énoncer les grandes lignes.

### *2.2.1.2 En guise de préambule : principales caractéristiques du son*

D'un point de vue strictement physique, le son consiste en la propagation d'une compression ou d'une dilatation de molécules dans l'air, ces molécules se propageant à une vitesse plus ou moins rapide (on observera plus ou moins de cycles sur une même durée donnée : se référer à la figure 22). Ainsi, plus on observe de cycles sur une période de temps donnée, et plus on dira que la fréquence (exprimée en Hertz) est haute ; et plus la fréquence est haute, plus le son est aigu. Si l'on observe moins de battements sur la même période de temps donnée, la fréquence sera plus basse, et le son sera plus grave. Le son est caractérisé par quatre composantes principales sans lesquelles il ne serait pas perceptible : une durée, une hauteur, une intensité et un timbre. La dimension timbrique, fait appel à la qualité sonore (brillance, attaques, etc.) et permet de différencier une voix d'un piano, une guitare d'un violon, ou encore une flûte d'une clarinette.

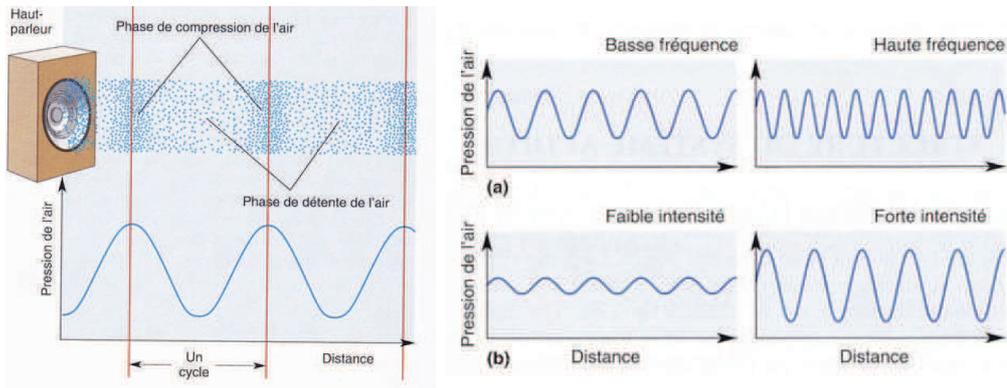


FIG. 22 : Représentation du phénomène sonore

M.F. Bear, B.W. Connors et M.A. Paradiso, *Neurosciences, à la découverte du cerveau*, trad. A. Nieoullon, Pradel, Paris, 2002, p. 362.

La fréquence et l'intensité sont deux caractéristiques étroitement liées : ainsi, l'intensité minimale de perception d'un son serait fonction de sa hauteur, le champ auditif perçu par l'homme étant compris entre 20 et 20 000 Hertz.

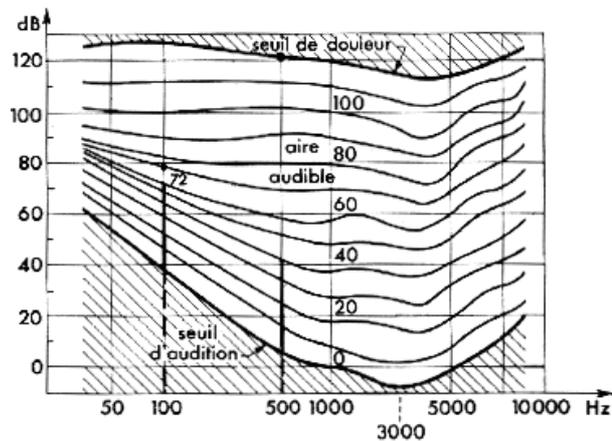


FIG. 23 : Lignes isosoniques – Diagramme de Fletcher et Munson

P. Buser et M. Imbert, *Neurophysiologie fonctionnelle*, tome 3 : Audition, Hermann, Paris, 1987, p. 32

Sur la figure 23, nous pouvons effectivement remarquer qu'un son de 100 Hertz devra être produit à 40 décibels au minimum pour pouvoir être entendu. Sur la même figure, sont représentés le seuil minimal de perception, en dessous duquel un son est inaudible, et le seuil de douleur, au-dessus duquel l'intensité est tellement forte qu'elle occasionne une importante douleur. Entre ces deux lignes

extrêmes figurerait un « continuum sensoriel <sup>96</sup> », qui représenterait toutes les palettes d'intensités et de hauteurs possibles. D'un point de vue musical, sept niveaux d'intensité relative seraient déterminés entre ces deux seuils, correspondant à des nuances précises : *p*, *mp*, *mf*, *f*...

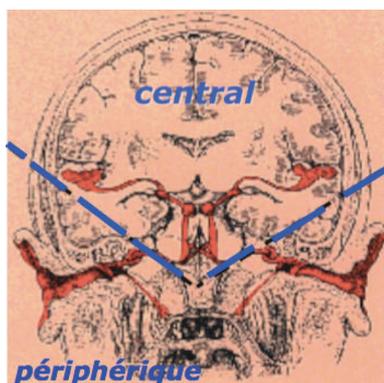


FIG. 24 : Le système auditif

Adapté de A. de Cheveigné, « *The Auditory System* », diapositive du cours de M1 Cogmaster

Le seuil de douleur est situé à 120 décibels environ, et représenterait le volume sonore du décollage d'un avion situé à quelques mètres. Néanmoins, à partir de 80 décibels déjà, nous pouvons observer des lésions sur les cellules ciliées de l'oreille interne <sup>97</sup>. Même si à ce degré d'intensité (qui correspond au volume sonore entendu lors de concerts) les lésions observées ne sont pas irréversibles, le degré d'intensité aura forcément un effet sur notre écoute <sup>98</sup>. L'onde sonore est traitée par le système auditif, que l'on peut subdiviser en deux structures

---

96. J.-D. Bagot, *Information, sensation, perception*, Masson, Paris, 1996, p. 20. Bagot dénombre trois-cent vingt sensations d'intensité différentes. Les différences d'intensité et de hauteur sont discernables suivant un seuil différentiel relatif de perception d'intensité et un seuil différentiel relatif de perception des hauteurs (qui équivaldrait à cinq cents). Il s'agit des plus petites unités qu'il est perceptivement possible de discerner entre deux intensités ou deux hauteurs. Le seuil différentiel de hauteur s'exprime par le rapport  $(f_2 - f_1)/f_1$  pour deux fréquences  $f_1$  et  $f_2$ , où  $f_1$  est inférieure à  $f_2$ . Ce seuil décroît jusqu'à 500 Hertz puis reste constant jusqu'à 4 000 Hertz, puis croît au-delà.

97. Pour plus d'informations, se référer à la partie sur l'anatomie fonctionnelle du système périphérique : chaque cellule ciliée est relayée à un nerf transmettant l'information sonore jusqu'au système central auditif.

98. Se référer à la partie « Variations acoustiques, modifications perceptives » de ce chapitre.

distinctes : le système périphérique, représenté par l'oreille, et le système central, représenté par le cerveau (voir figure 24).

### 2.2.1.3 Le système périphérique

Le système périphérique est organisé de manière tripartite, et comprend l'oreille externe, l'oreille moyenne et l'oreille interne, chacune de ces structures jouant un rôle important dans la transduction sonore.

#### 2.2.1.3.1 L'oreille externe

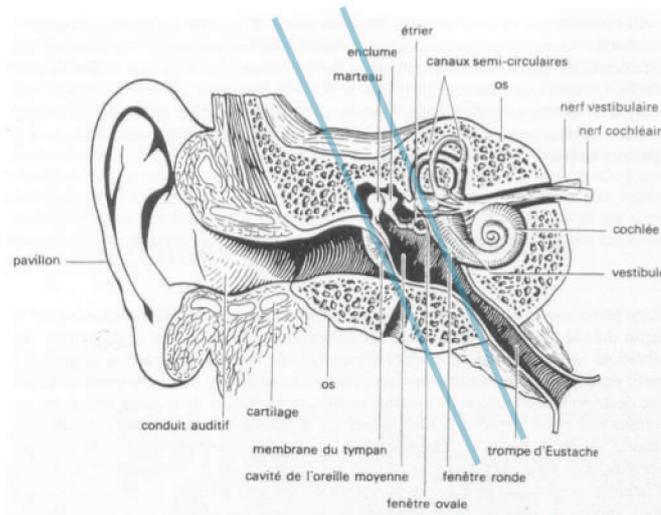


FIG. 25 : Le système auditif périphérique

Adapté de *J.-D. Bagot, Information, sensation et perception, Armand Colin, Paris, 2002, p.86.*

La membrane du tympan représente la limite partagée entre l'oreille externe et l'oreille moyenne. La fenêtre ovale illustre le pont de jonction entre l'oreille moyenne et l'oreille interne.

L'oreille externe, composée du pavillon, du conduit auditif externe et de la membrane extérieure du tympan, a pour objectif premier d'augmenter l'intensité sonore<sup>99</sup> et de localiser l'origine du son<sup>100</sup>. Une fois transmise dans le conduit

---

99. Plus précisément, les fréquences graves seraient amorties, contrairement aux fréquences aiguës. Ce mode de fonctionnement serait à placer dans la phylogénèse et aurait une visée adaptative, la majorité des fréquences aiguës pouvant potentiellement faire

auditif externe, la propagation de l'onde sonore fera vibrer la membrane du tympan.

### 2.2.1.3.2 L'oreille moyenne

L'oreille moyenne, cavité de l'os temporal, comprend la membrane intérieure du tympan et la chaîne ossiculaire. Lorsque la membrane du tympan entre en vibration, sous l'effet de la dilatation des molécules dans l'air, elle actionne la chaîne des osselets (constituée du marteau, de l'enclume et de l'étrier) pour transmettre l'information sonore à l'oreille interne, par un effet de succession de coups.

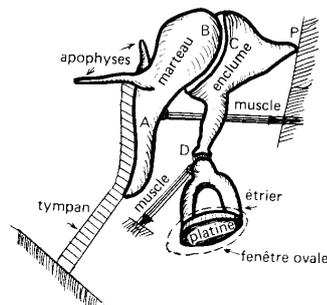


FIG. 26 : Le système ossiculaire

E. Leipp, *La machine à écouter : essai de psycho-acoustique*, Masson, Paris, 1977, p. 6

Sous l'effet de la vibration de la membrane du tympan, le manche du marteau (A) va actionner un mouvement. La tête du marteau (B) bascule alors jusqu'au point P, entraînant l'enclume (C). Le bas de l'enclume (D) entreprendra un mouvement de balancier, déplaçant l'étrier jusqu'à la platine de la fenêtre ovale. Le muscle stapédien est désigné par le terme « muscle ».

La principale fonction de l'oreille moyenne est donc de transformer une énergie vibratoire aérienne en une énergie matérielle<sup>101</sup>. Lors de cette étape,

---

référence à des bruits menaçants. E. Leipp, *La machine à écouter : essai de psycho-acoustique*, Masson, Paris, 1977, p. 52.

100. La localisation du son s'effectue par le calcul de la différence d'intensité perçue entre les deux oreilles.

101. L'oreille interne est emplie de liquides qui seront mis en branle sous l'effet des coups de l'étrier. Cette traduction de la vibration aérienne en mouvement de fluide est désignée par le terme d'« énergie matérielle ».

l'intensité du volume sonore sera également augmentée, ou au contraire diminuée en fonction des mouvements du muscle stapédien. Ce muscle va contrôler les mouvements de l'étrier en régulant leur amplitude, intensifiant les sons d'un faible volume sonore, et assurant un rôle de protection contre les sons d'un fort volume sonore (plus de 80 décibels et de 1 500 Hertz <sup>102</sup>). En se contractant, le muscle stapédien pourrait diminuer l'intensité sonore de près de 20 décibels avant que le son n'atteigne l'oreille interne. Ce mécanisme serait néanmoins défaillant pour les bruits soudains (explosions), la latence de déclenchement de ce système étant comprise entre 20 et 150 millisecondes <sup>103</sup>.

### **2.2.1.3.3 L'oreille interne**

L'oreille interne, enfin, est composée de la cochlée, dont les fonctions sont dévolues à l'audition, et du vestibule, organe intervenant dans l'équilibre. Ces deux éléments sont entourés d'une matière osseuse (appelée labyrinthe osseux) qui renferme la périlymphe, un liquide similaire au liquide céphalo-rachidien et protégeant les membranes du labyrinthe et de la cochlée, respectivement appelées membrane vestibulaire et membrane basilaire. La membrane basilaire s'enroule sur elle-même à la manière d'un escargot, sur deux tours et demi. Si l'on réalise une coupe axiale de la cochlée (figure 28, à gauche), on s'aperçoit que celle-ci contient trois canaux, séparés entre eux par la membrane basilaire : la rampe tympanique, la rampe vestibulaire et le canal cochléaire. Les rampes vestibulaire et tympaniques sont également emplies de périlymphe, tandis que le canal cochléaire, en forme de triangle (figure 28, à gauche en violet), est rempli d'endolymphe. Le vestibule et la cochlée partageant les mêmes liquides, des sons

---

102. M.-C. Botte, « L'audition : système auditif, perceptions et organisation perceptive élémentaire », in C. Bonnet, *Traité de psychologie cognitive.*, vol. 1, Bordas, Paris, 1989, p. 92.

103. Cette différence est notamment due à l'âge et à l'exposition à des sons de forte intensité : avec le temps (ou suite à de nombreuses expositions à des sons intenses), le muscle se relâche, la latence de déclenchement devient plus longue. M.-C. Botte, *ibid.*, p. 93.

brusques et d'une grande intensité peuvent provoquer un déséquilibre <sup>104</sup>.

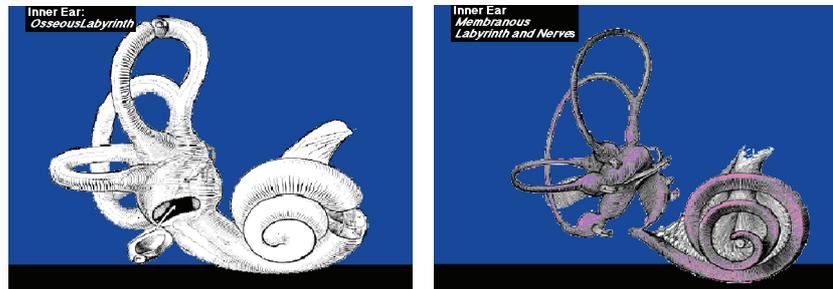


FIG. 27 : L'oreille interne

John Bugge, Dan Geisler et coll., site Internet « Hearing and Balance » ;

< <http://www.neurophys.wisc.edu/~ychen/auditory/anatomy/a07.html> >, accédé le 08/01/2013

À gauche, le labyrinthe osseux recouvre entièrement la cochlée et le vestibule. L'ouverture représente la fenêtre ovale, qui assure la jonction entre l'oreille moyenne, le vestibule et la cochlée. À droite, une fois le labyrinthe osseux enlevé, nous discernons mieux la membrane vestibulaire et la membrane basilaire, enroulée sur elle-même. Ces deux membranes sont baignées dans le périlymphe, liquide contenu par le labyrinthe osseux, et communiquant entre le vestibule et la cochlée.

À l'intérieur du canal cochléaire, sur la membrane basilaire, se situent un ensemble de cellules, dont des cellules ciliées, coiffées par la membrane tectoriale. Cet ensemble de cellules est désigné par le terme d'organe de Corti ; il s'étend sur toute la longueur de la membrane basilaire. L'organe de Corti comprend trois rangées de cellules ciliées externes (de forme cylindrique) et une rangée de cellules ciliées internes (de forme ovoïde). À l'une de leurs extrémités, les cellules possèdent des cils baignant dans l'endolymphe et sont rattachées à la membrane tectoriale <sup>105</sup> ; à l'autre extrémité, elles sont reliées à un nerf auditif rejoignant le système central.

---

104. Un liquide chargé en ions potassium  $K^+$ .

105. Plus précisément, l'un de ces cils (le kinocil) est rattaché à la membrane tectoriale à son extrémité. Les autres cils (les stéréocils) sont agglutinés au kinocil (par l'effet de protéines) et suivent ses mouvements.

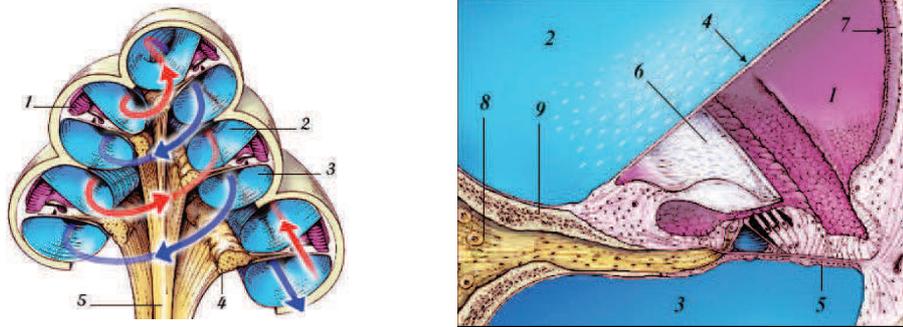


FIG. 28 : Coupe axiale de la cochlée

Rémi Pujol, site Internet « Voyage au centre de l'audition »,

< <http://www.cochlea.eu/cochlee/fonctionnement> >, accédé le 08/01/2013

À gauche, nous pouvons observer les rampes tympanique et vestibulaire (en bleu) et le canal cochléaire (triangulaire, en violet). À droite, il s'agit toujours d'une coupe axiale de la cochlée, mais avec un zoom sur le canal cochléaire : nous pouvons observer la membrane basilaire (5) et la membrane tectoriaire (6). La membrane basilaire est recouverte par l'organe de Corti.

Lorsqu'un son est perçu par un individu, l'étrier vient frapper contre la fenêtre ovale, ce qui a pour effet de provoquer un déplacement de la périlymphe ainsi qu'un soulèvement de la membrane basilaire. En fonction des fréquences du son, l'amplitude du soulèvement de la membrane basilaire sera plus fortement marquée à son apex ou à sa base : un son grave provoquera un soulèvement à l'apex de la cochlée, alors qu'un son aigu provoquera préférentiellement un mouvement vers la base de la membrane (près de la fenêtre ovale). Il existerait donc une organisation spatiale dans le traitement de la hauteur des sons (appelée « tonotopie », « carte tonotopique » ou encore « organisation tonotopique ») dès le système périphérique. Toutefois, plus l'intensité du message sonore est importante, moins la cochlée sera sélective en fréquence (à partir de 60 décibels environ).

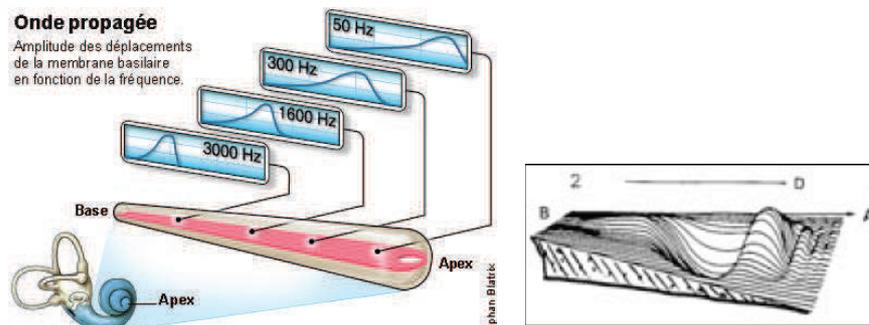


FIG. 29 : Déplacement de la membrane basilaire en fonction de la propagation de l'onde sonore  
 Rémi Pujol, site Internet « Voyage au centre de l'audition »,  
 < <http://www.cochlea.eu/cochlee/fonctionnement> >, accédé le 08/01/2013

La membrane basilaire se soulevant, les cils rattachés d'une part à une cellule ciliée et d'autre part à la membrane tectoriale se déplaceraient à la manière d'un coulissement (voir figure 30). Ce basculement produirait une ouverture de canaux où des ions présents dans l'endolymphe entreraient dans les cils et la cellule ciliée<sup>106</sup>, ce qui engendrerait une dépolarisation des cellules ciliées. Ce signal serait ensuite transmis au nerf auditif qui prolonge les cellules ciliées.

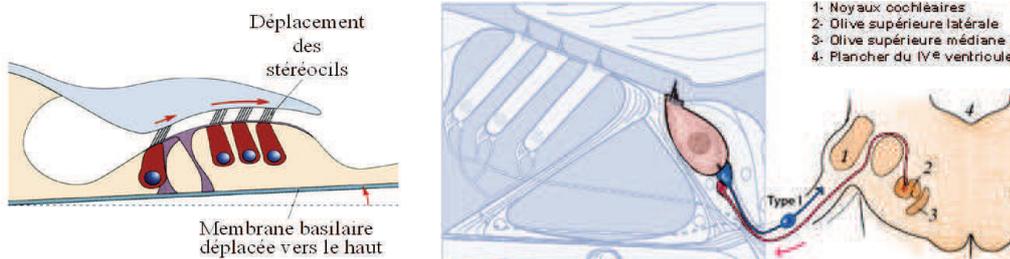


FIG. 30 : Transduction mécano-électrique

M.F. Bear, B.W. Connors et M.A. Paradiso, Neurosciences, à la découverte du cerveau, trad. A. Nieoullon, Pradel, Paris, 2002.

Ce système de transmission de l'information sonore, débutant par une énergie mécanique (par l'oreille moyenne), puis suivi d'un déplacement de liquides transformé en influx nerveux, est nommé transduction mécano-électrique.

Ce message serait ensuite transmis jusqu'au système central, sous forme

106. Le basculement des cils provoque l'ouverture mécanique des canaux  $K^+$ , puis  $Ca^{2+}$  (qui sont voltage-dépendants, c'est-à-dire activés par l'entrée de  $K^+$ ). L'entrée de ces ions positifs dans les cellules ciliées, qui sont chargées en ions négatifs, crée une dépolarisation de la cellule.

d'influx électrique. En réalité, deux nerfs sont présents à l'extrémité de chaque cellule ciliée : un nerf afférent, qui envoie les informations du système périphérique vers le système central, et un nerf efférent, amenant d'autres informations du système central vers le système périphérique, et permettant le maintien ou l'inhibition de l'activité de la cellule ciliée (voir figure 30).

#### *2.2.1.4 Le système central*

Avant de décrire l'anatomie fonctionnelle du système auditif central, il me paraît essentiel d'interrompre le fil de la description de la transduction sonore par une rapide parenthèse à propos de l'anatomie cérébrale.

Le cerveau est traditionnellement divisé en cinq lobes, qui sont le lobe frontal, le lobe pariétal, le lobe temporal, le lobe occipital et le lobe limbique (cf. figures 31 et 32). Si le lobe frontal est souvent décrit comme le siège de certaines fonctions cognitives de haut niveau telles que le raisonnement ou la prise de décision (mais il traite également l'olfaction), les autres lobes cérébraux sont plus généralement représentés en fonction de leur traitement perceptif<sup>107</sup> : ainsi, le cortex moteur est situé au niveau du lobe pariétal, le cortex visuel est situé au niveau du lobe occipital et le cortex auditif, lui, dans le lobe temporal. Le dernier lobe n'est pas visible de l'extérieur puisqu'il est situé sous le cortex ; il abrite le système limbique. Les aires du système limbique seraient notamment impliquées dans le traitement des émotions<sup>108</sup>.

---

107. Attention, les lobes cérébraux ne se limitent pas au traitement de certaines sensations perceptives ; il s'agit simplement d'illustrer rapidement où sont traités les cinq sens au niveau neural. Les lobes cérébraux sont reliés par des réseaux de neurones qui permettent de transmettre l'information en simultané à divers centres de traitement. Le traitement d'une information est donc multimodal (multisensoriel) et en relation avec des composants émotionnels et mnésiques.

108. Ce réseau sous-cortical est impliqué dans le traitement émotionnel et mnésique ; il est fortement relié au cortex orbitofrontal (région décrite par Damasio) et à l'insula (qui côtoie le cortex auditif) ; le système limbique serait également impliqué dans les processus viscéraux.

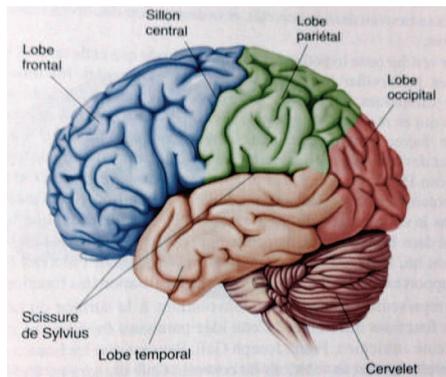


FIG. 31 : Les lobes cérébraux vus de l'hémisphère gauche

M.F. Bear, B.W. Connors et M.A. Paradiso, Neurosciences, à la découverte du cerveau, trad. A. Nieoullon, Pradel, Paris, 2002, p. 9

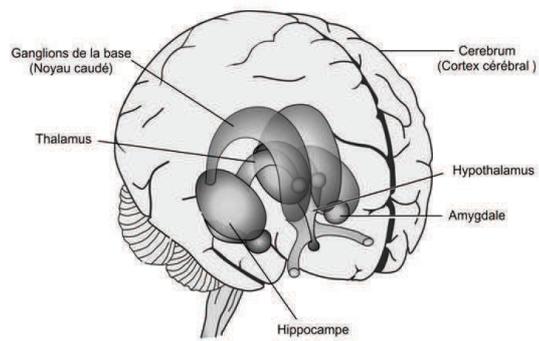


FIG. 32 : Le système limbique

Centre pour la recherche et l'innovation dans l'enseignement (CERI), site Internet

< <http://www.oecd.org/fr/sites/educeri/15696673.gif> >, accédé le 10/12/2014

Mais revenons à la transduction du signal sonore. Les cellules ciliées, sous l'effet du mouvement de la membrane basilaire, vont donc changer de polarité, ce changement étant perçu par les nerfs afférents qui leur succèdent. Ces derniers vont ensuite converger vers les noyaux cochléaires, au niveau du tronc cérébral<sup>109</sup>. À cette étape, les nerfs sont relayés par des neurones, qui atteindront le cortex auditif primaire (PAC) ou le cortex polysensoriel, selon qu'ils prolongent les cellules ciliées internes ou les cellules ciliées externes. Les nerfs rattachés aux cellules ciliées externes constituent la première étape des voies ascendantes non primaires, qui rejoindront le cortex polysensoriel ; et les nerfs associés aux cellules ciliées internes constituent la première étape des voies auditives primaires et transmettront l'information sonore jusqu'au cortex auditif. Les voies auditives primaires traitent uniquement les informations sonores, alors que les voies auditives non primaires traitent l'information sonore en relation avec d'autres informations sensorielles (visuelles, motrices, etc.) ; je n'évoquerai ici que les voies primaires auditives.

Les étapes précises des voies auditives primaires (et leur fonction) sont un

---

109. Le tronc cérébral est une région de l'encéphale (qui comprend également le cerveau et le cervelet). Il est relié au cerveau et au cervelet, et se prolonge par la moelle épinière.

sujet très complexe, en constante évolution, et à propos duquel de nouvelles informations sont fréquemment découvertes par les neuroscientifiques ; je n'en ferai donc qu'une description très sommaire (illustrée par la figure 33) et en rapporterai uniquement l'essentiel.

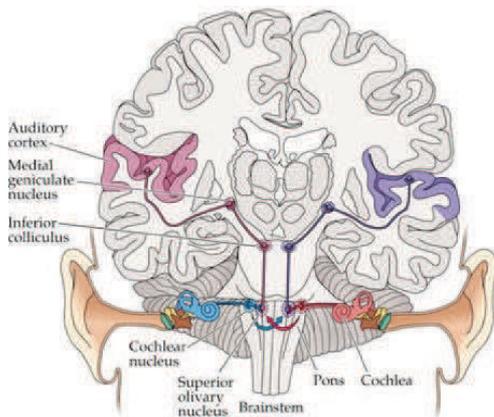


FIG. 33 : Les voies auditives primaires ascendantes

S.M. Breedlove et N.V. Watson, *Biological Psychology : an Introduction to Behavioral, Cognitive, and Clinical Neuroscience*, Sinauer Associates, Sunderland, 2001, p. 263

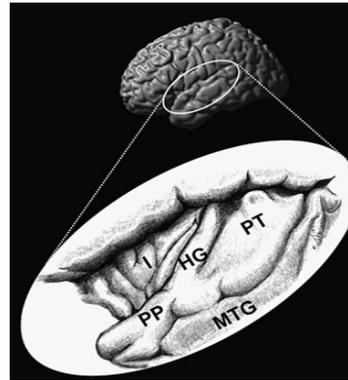


FIG. 34 : Organisation du PAC

I.S. Johnsrude, A-L. Giraud, et R.S.J. Frackowiak, « *Functional Imaging of the Auditory System : the Use of Positron Emission Tomography* », *Audiology et Neuro-otology* 7(2002), p. 256

Où I = insula ; PT = planum temporale ; PP = planum polare ; HG = Gyrus de Heschl.

À partir des noyaux cochléaires, plusieurs relais de neurones interviennent jusqu'au cortex auditif primaire, leur rôle étant plus ou moins connu (et reconnu) dans la transduction sonore. Ainsi, une deuxième étape se situerait dans le complexe olivaire supérieur (toujours au sein du tronc cérébral), qui jouerait un rôle important dans la localisation des sources sonores<sup>110</sup>. Un troisième relais de neurones joindrait le colliculus inférieur (tronc cérébral) au corps genouillé médian (dans le cerveau, proche du système limbique), avant d'atteindre le cortex auditif, dans le lobe temporal du cerveau, au niveau du gyrus temporal supérieur et sous l'insula. Le cortex auditif primaire est composé du gyrus de Heschl (qui jouerait un rôle important dans le traitement fréquentiel des sons), du planum

110. A. de Cheveigné, « Espace et son », in Berthoz et Recht (éd.), *Les espaces de l'homme*, Odile Jacob, Paris, 2004, p. 195-218.

temporale et du planum polare (qui interviendraient notamment dans le traitement temporel des sons ; se reporter à la figure 34).

Sur la quasi-totalité des représentations des voies auditives, nous pouvons remarquer que celles-ci sont décrites comme ipsilatérales<sup>111</sup>. Un système d'analyse des principales caractéristiques du son (durée, intensité, hauteur, timbre) ayant déjà été effectué dès le système périphérique, les bruits ne seront pas traités par le système central en fonction de leur origine, mais bien en fonction de leurs composantes. Toutefois, de nombreuses connexions inter-hémisphériques ont été décrites par les auteurs<sup>112</sup> ; ainsi, les informations sonores transmises par chaque oreille seraient donc traitées par les deux hémisphères.

#### ***2.2.1.4.1 Spécialisations neurales dans le traitement des caractéristiques sonores***

L'organisation tonotopique évoquée dans la cochlée a été retrouvée dans la totalité de ces étapes de traitement du système central (cf. Figure 34)<sup>113</sup>. Dans chacune de ces étapes, l'organisation tonotopique est strictement linéaire, les hautes fréquences étant traitées à une extrémité de l'aire, et les basses fréquences à l'autre extrémité. Un codage tonotopique a également été mis en lumière au niveau du cortex auditif primaire. Toutefois, cette organisation n'est pas représentée sous la forme d'un continuum linéaire où les basses fréquences seraient traitées à l'une des extrémités de l'aire, et les hautes fréquences à son autre extrémité. Cette organisation se présente de manière symétrique en miroir, où les hautes fréquences seraient traitées aux extrémités du cortex auditif primaire (en bleu sur les figures 35 et 36), et les basses fréquences en son centre (en jaune

---

111. C'est-à-dire qu'un hémisphère va traiter les sons provenant de l'oreille située du même côté (l'hémisphère droit traitera les sons de l'oreille droite).

112. Pour plus d'informations, se référer à A. de Cheveigné, « Espace et son » ; G. Ehret et R. Romand, *The central auditory system*, Oxford University Press, Oxford, 1997 ; D.B. Webster, A.N. Popper et R.R. Fay, *The mammalian auditory pathway : neuroanatomy*, Springer-Verlag, New-York, 1992.

113. M. Saenz, et D.R.M. Langers, « Tonotopic mapping of human auditory cortex », *Hearing Research* 307 (2014), p. 42-52.

sur la figure 35<sup>114</sup>).

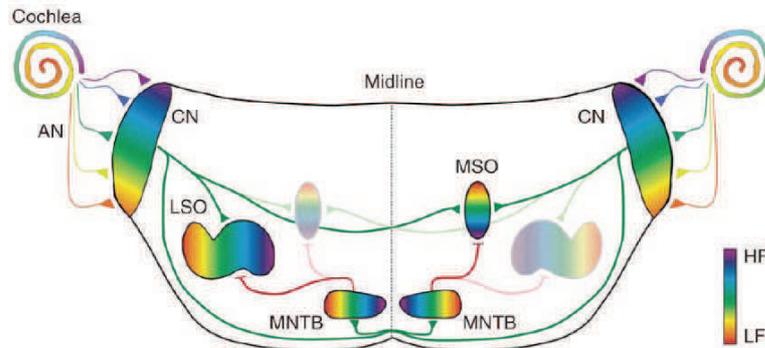


FIG. 35 : Codage tonotopique du système auditif central

K. Kandler, A. Clause et J. Noh, « Tonotopic reorganization of developing auditory brainstem circuits », *Nature Neuroscience*, 12/6 (2009), p. 724

Où AN = nerfs auditifs ; CN = noyaux cochléaires ; LSO MSO et MNTB se rapportent au complexe olivaire supérieur (respectivement noyau latéral olivaire supérieur, noyau médian du complexe olivaire supérieur et noyau médian du corps trapézoïde du complexe olivaire supérieur).

De même, une organisation périodotopique été mise en avant au niveau du cortex auditif primaire, autour du gyrus de Heschl<sup>115</sup> (contour blanc sur la figure 37). Plus on s'approcherait du gyrus de Heschl, et plus les sons traités seraient de courte durée<sup>116</sup>.

---

114. Dans l'étude illustrée, six individus écoutaient (de manière binaurale) des sons de 70 décibels SPL et compris entre 300 hertz et 3 000 hertz. L'activité neurale a été observée grâce à une IRMf (imagerie à résonance magnétique fonctionnelle : cette technique permet de visualiser les régions cérébrales fortement concentrées en sang oxygéné, et par conséquent mobilisées dans le traitement de l'information).

115. Le gyrus de Heschl est notamment impliqué dans le traitement fréquentiel de la hauteur.

116. Dans cette étude, une carte tonotopique a été établie par le biais d'une IRMf à partir de l'écoute de bruits blancs de différentes fréquences (500, 1 000, 2 000, 4 000 et 8 000 hertz) réalisée par six sujets. Ces bruits blancs ont été à nouveau présentés aux sujets, cette fois-ci en modulant leur fréquence temporelle de manière progressive (de 2 à 32 hertz). Les activations neurales observées ont révélé une organisation spatiale du traitement du son différente du hasard et distincte de l'organisation tonotopique. B. Barton, J. H. Venezia, K. Saberi, G. Hickok et A.A. Brewer, « Orthogonal acoustic dimensions define auditory fields maps in human cortex », *Proceedings of the National Academy of Sciences* 109/50 (2012), p. 20738-20743.

Les chercheurs ont également mis en avant une organisation spatiale préférentielle dans le traitement de l'intensité des sons (« amplitopicitie »), qui se situerait autour du planum polare et dans la périphérie du cortex auditif primaire, selon une graduation linéaire <sup>117</sup>.

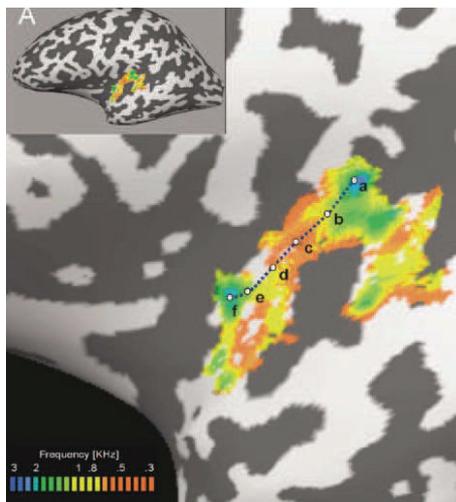


FIG. 36 : Organisation tonotopique du PAC  
E. Formisano et coll., « Mirror-Symmetric Tonotopic Maps in Human Primary Auditory Cortex », *Neuron* 40 (2003), p. 863

La fréquence des sons est représentée selon un gradient de couleur, où les fréquences les plus basses sont illustrées en orange et les fréquences les plus hautes en bleu.

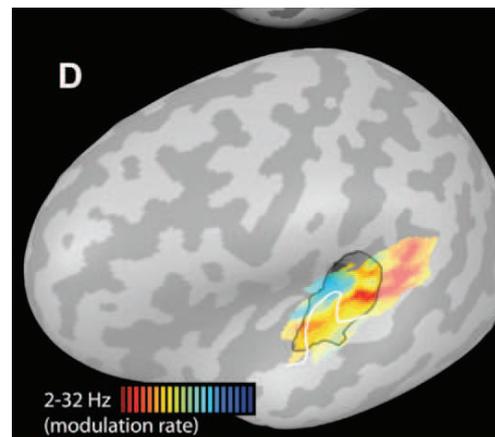


FIG. 37 : Organisation périodotopique du PAC

M. Herdener et coll. « Spatial representations of temporal and spectral sounds cues in human auditory cortex », *Cortex* 49 (2013), p. 2827

Le gradient de couleur représente la durée des sons, où bleu correspond aux durées les plus longues et rouge aux durées les plus courtes.

La perception du timbre ne serait pas reliée à une organisation tonotopique ni

Se référer également à M. Herdener et coll. « Spatial representations of temporal and spectral sounds cues in human auditory cortex », *Cortex* 49 (2013), p. 2822-2833.

117. D. Bilecen, E. Seifritz, K. Scheffler, J. Henning et A-C. Schulte, « Amplitopicity of the Human Auditory Cortex : an fMRI Study », *NeuroImage* 17 (2002), p. 710-718. Neuf personnes ont écouté dans un casque des sons sinusoïdaux de 1000 Hz répétés à un volume de 70 puis 82 et enfin 90 décibels SPL. Les activations neurales étaient observées par le biais d'une IRMf. Il s'est avéré que les différentes intensités ont été traitées selon des localisations neurales précises, au niveau du cortex auditif primaire (planum polare et gyrus de Heschl). D'après les auteurs, certaines de ces localisations sembleraient communes avec le traitement de la hauteur des sons ; ce qui finalement est en accord avec le lien entre intensité et fréquence observé en psychoacoustique.

à une région particulière du cerveau. Le timbre consiste en des paramètres acoustiques (brillance, nasalité, attaques, etc.) qui sont la résultante de la hauteur, de la durée et de l'intensité <sup>118</sup>. Différentes dimensions sonores étant impliquées dans ce concept, les mêmes régions neurales seraient donc impliquées dans le traitement timbrique.

Ces récentes recherches en neurosciences semblent montrer un lien extrêmement étroit entre les caractéristiques du son, ainsi que des localisations communes dans l'organisation spatiale de leur traitement. Ainsi, l'augmentation ou la diminution de l'une des composantes du son aurait un effet direct sur son traitement cérébral : en effet, d'après les chercheurs en psychoacoustique <sup>119</sup>, un changement de hauteur peut influencer la perception de la durée de ce même son. Ainsi, le cerveau ne traite que ce qu'il perçoit, et non le son dans ses composantes « brutes ». Ce fait est d'une importance capitale pour cette étude sur les rituels de transe, où la perception des adeptes est sans cesse perturbée par les stratégies des musiciens pour faire émerger l'émotion.

### *2.2.1.5 Perception des sons musicaux et des sons vocaux*

Les études présentées jusqu'à présent ont traité le son généralement en terme de son pur, ou, si cela est possible, en-dehors de tout autre stimulus. Or, plus le son est complexe, plus il comprendra de composants, et plus il impliquera de zones de traitement d'un point de vue cérébral. L'analyse de scènes auditives devient alors extrêmement complexe et, même si les connaissances en neurosciences auditives sont avancées et évoluent très rapidement, comprendre ce que le sujet perçoit de manière consciente (en interaction avec des stimuli visuels, moteurs, émotionnels, attentionnels, etc.) reste toutefois assez restreint.

---

118. Dans une seconde acception, il représente également la différence entre un son produit par la voix, ou un instrument de musique à corde, ou encore à vent. S. McAdams et B. Giordano, « The perception of musical timbre », in Hallam, Cross et Thaut (éd.), *Handbook of Musical Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 72-80.

119. Pour un résumé, se référer à la section « Variations acoustiques, modifications perceptives » de ce chapitre.

À titre d'exemple, nous pouvons voir sur la figure 38 <sup>120</sup> qu'un son pur sera traité exclusivement par le cortex auditif primaire (au niveau du lobe temporal), alors que les sons musicaux et vocaux englobent le cortex auditif primaire et secondaire, ainsi que des régions plus frontales (en lien avec l'interprétation des stimuli perceptifs) et limbiques (en lien avec le geste et le traitement émotionnel <sup>121</sup>).

---

120. Il s'agit d'une coupe axiale du cerveau (une vue « du dessus »), les photographies les plus à droite figurant les parties les plus basses du cerveau (vers le cou), et celles les plus à gauche les parties les plus hautes du cerveau (vers le sommet de la tête). Le cerveau est présenté dans l'axe conventionnel, avec le lobe frontal vers le haut de la figure et le lobe occipital vers le bas de la figure (pour une représentation des lobes cérébraux, se référer à la figure 30).

121. Au niveau des sons purs, seul le gyrus de Heschl est activé ; en ce qui concerne les bruits, les zones activées sont le cortex auditif (gyrus temporal supérieur), le cortex frontal (gyri frontaux inférieur, précentral et supérieur), et le cervelet (généralement impliqué dans des activités liées à la motricité ou à l'équilibre). Les sons musicaux impliquent le cortex auditif (gyrus temporal supérieur), le lobe frontal (gyri frontaux inférieur, pré-central, médian et supérieur), ainsi que le cervelet. Enfin, les zones activées lors de l'écoute de sons vocaux sont le cortex auditif (gyrus temporal supérieur), le lobe frontal (gyrus frontal inférieur, généralement impliqué dans le traitement phonologique), et le système limbique (gyrus cingulaire, impliqué dans le traitement des émotions, mais aussi dans le traitement mnésique). F. Samson, T. A. Zeffiro, A. Toussaint, P. Belin, « Stimulus complexity and categorical effects in human auditory cortex : An activation likelihood estimation meta-analysis », *Frontiers in Psychology* 1/241 (2011), p. 9.

Pour une revue détaillée du traitement des différents types de sons, consulter également D. Hall, « Representations of Spectral Coding in the Human Brain », *International review of neurobiology* 70 (2005), p. 331-369.

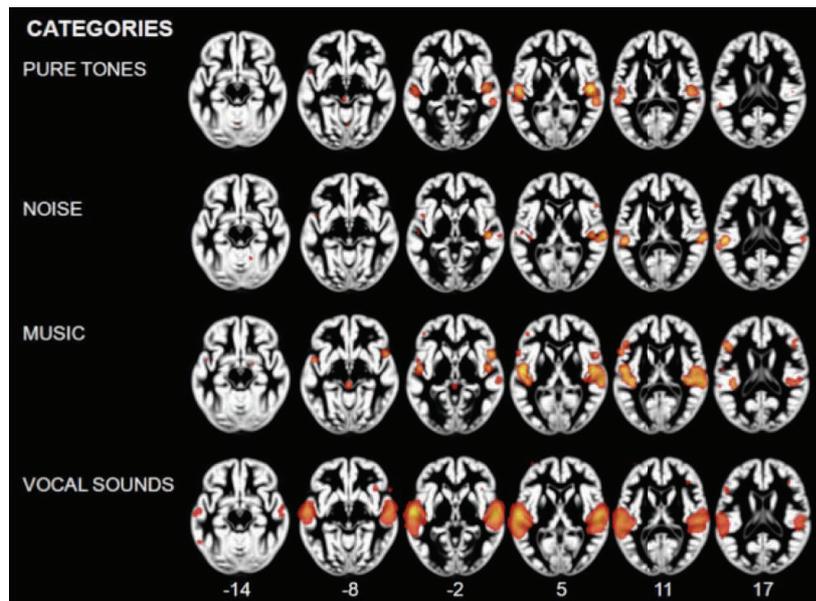


FIG. 38 : Hiérarchie et complexité du traitement des sons

F. Samson, T. A. Zeffiro, A. Toussaint, P. Belin, « Stimulus complexity and categorical effects in human auditory cortex: an Activation Likelihood Estimation meta-analysis », *Frontiers in Psychology* 1/241 (2011), p. 8.

Les sons vocaux activent donc un plus grand nombre de zones hétéromodales que les sons musicaux. Cette particularité semble être due à l’aspect communicatif de la voix : la perception d’une voix engendrerait à la fois une préparation à l’action de répondre (les zones pré-motrices seraient alors activées), mais aussi une activation « empathique » (en miroir avec les zones motrices activées chez le locuteur, celles de l’auditeur s’activeraient également <sup>122</sup>).

---

122. J’y reviendrai dans les sections « De la mémoire comme propriété émergente de la perception » et « De l’empathie » de ce chapitre.

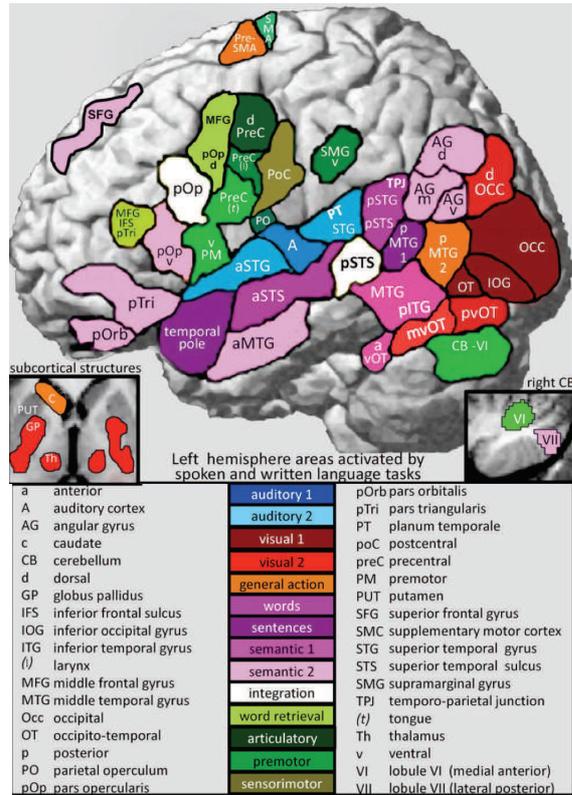


FIG. 39 : Zones de l'hémisphère gauche impliquées dans des tâches de langage (production et écriture)

C.J. Price, « A review and synthesis of the first 20 years of PET and fMRI studies of heard speech, spoken language and Reading », *NeuroImage* 62 (2012), p. 821

D'après une méta-analyse évoquant toutes les zones dont l'activation a été mise en évidence dans le traitement de la voix lors de l'écoute d'une scène auditive commune, l'ampleur des aires cérébrales impliquées dépasse de très loin celle du cortex auditif primaire (en bleu foncé sur la figure 39). Les « zones de traitement », en couleur sur la figure 39, impliquent à la fois des aires perceptives (aires auditives bien sûr, mais également visuelles, pré-motrices, motrices, sensori-motrices, olfactives), mais aussi émotionnelles (implication des noyaux caudés, du thalamus – aussi impliqué dans le traitement mnésique – et du putamen) et d'autres régions assimilées au traitement sémantique <sup>123</sup>.

123. Cette conception restant discutable d'après les modèles théoriques unisystème de la mémoire (se référer à la section « De la mémoire comme propriété émergente de la perception » de ce chapitre).

Grâce à la figure 39, nous pouvons nous rendre compte de la complexité des mécanismes mis en jeu ici (n'oublions pas non plus que des réseaux de neurones transmettent l'information sonore simultanément à toutes les aires impliquées, permettant de l'interpréter mais aussi de moduler sa perception). De multiples éléments, en rapport avec le contexte d'écoute, interviennent dans la perception auditive. Dans le cas des musiques de transe, nous l'avons vu, les sens sont démultipliés et sans cesse sollicités : les soufis sont presque saturés d'informations visuelles, auditives, émotionnelles et somatiques. D'autres perceptions <sup>124</sup> entrent également en jeu et sont donc traitées simultanément à la transduction sonore ; elles pourraient avoir une incidence sur celle-ci. Enfin, la *ḥaḍrah* étant un rituel de remémoration, des informations de l'ordre du domaine mnésique influenceront sans aucun doute la perception sonore. Parce que la perception est multisensorielle, il est donc nécessaire de comprendre comment des données sonores sont traitées avec d'autres données perceptives pour l'appréhension de scènes auditives.

### *2.2.1.6 Musique et émotion*

#### *2.2.1.6.1 Réactions affectives*

De nombreuses recherches <sup>125</sup> ont établi l'activation de zones cérébrales traitant des émotions (système limbique) lors de l'écoute de sons musicaux (que la musique soit instrumentale ou vocale, voir figure 40). L'activation de zones du système limbique explique certaines réactions somatiques observées lors d'une écoute musicale.

---

124. Le goût, avec les biscuits et les dattes ; le toucher (les adeptes se tenant la main), l'odorat (qui est même suprasensible, puisque l'indice de la présence divine se manifesterait par sa perception olfactive ; cf. chapitre 1 section « La doctrine soufie »).

125. Se référer à S. Koelsch, « Towards a neural basis of music-evoked emotions », *Trends in Cognitive Sciences* 14/3 (2010), p. 131-137.

En effet, le système limbique, et en particulier l'hypothalamus, sont des parties du système nerveux autonome (avec le bulbe rachidien) qui contrôlent l'activité végétative (par exemple, le rythme respiratoire, le rythme cardiaque, l'activité des glandes endocriniennes, etc.). Ainsi, plusieurs auteurs ont avancé le rôle du tempo musical sur les variations du rythme cardiaque ou du rythme respiratoire, ou ont décrit la manifestation d'émotions musicales par le déclenchement de « frissons <sup>126</sup> ».

Il semblerait donc que les sons musicaux soient à l'origine de réactions végétatives, en lien avec la théorie de James (dans son acception large <sup>127</sup>) et de Damasio. Toutefois, les réactions végétatives seules n'expliquent

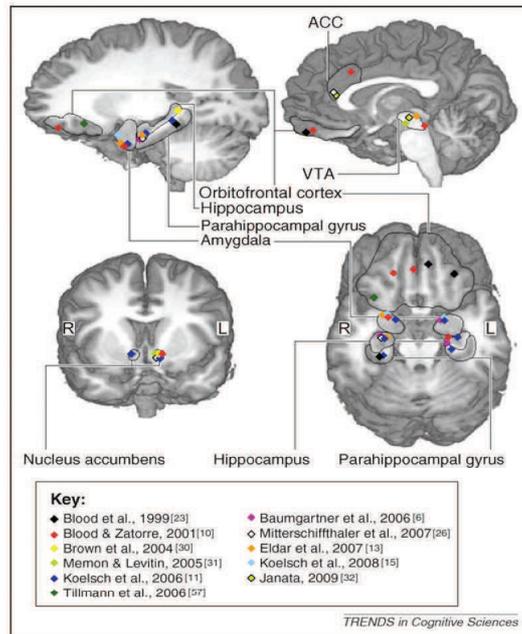


Figure 1. Illustration of some structures belonging to the limbic/paralimbic system. The diamonds represent music-evoked activity changes in these structures (see figure legend for references). Note the repeatedly reported activations of amygdala, nucleus accumbens and hippocampus, reflecting that music is capable of modulating activity in core structures of emotion. Top left: view of the right hemisphere; top right: medial view; bottom left: anterior view; bottom right: bottom view.

FIG. 40 : *Activations du système limbique à l'écoute de sons musicaux*  
S. Koelsch, « *Towards a neural basis of music-evoked emotions* », *Trends in Cognitive Sciences* 14/3 (2010), p. 132

126. M. Iwanaga, A. Kobayashi, C. Kawasaki, « Heart rate variability with repetitive exposure to music », *Biological Psychology* 70 (2005), p. 61-66 ; J.A. Etzel, E.L. Johnsen, J. Dickerson, D. Tranel, R. Adolphs, « Cardiovascular and respiratory responses during musical mood induction », *International Journal of Psychophysiology* 61 (2006), p. 57-69 ; E. L. Johnsen, D. Tranel, S. Lutgendorf, R. Adolphs, « A neuroanatomical dissociation for emotion induced by music », *International Journal of Psychophysiology* 72 (2009), p. 24-33.

Pour plus de détails sur les zones activées dans le système limbique et le cortex auditif en fonction du type de musique écoutée, consulter C. Liégeois-Chauvel, C. Bénar, J. Krieg, C. Delbé, P. Chauvel, B. Giusiano et E. Bigand, « How functional coupling between the auditory cortex and the amygdala induces musical emotion : a single-case study », *Cortex* 60 (2014), p. 82-93.

127. Dans sa première formulation, la théorie jamesienne des émotions postule que ces dernières sont uniquement traitées par le système viscéral. Depuis, le fondement

pas l'évaluation cognitive de la musique, en lien avec les attentes de l'individu et ses catégorisations culturelles. L'information sonore est traitée en relation avec d'autres centres perceptifs selon des projections qui s'établissent grâce à des réseaux de neurones : des « voies » relient de manière quasi automatique certaines régions du cerveau entre elles. Par exemple, la voie mésolimbique a été mise en évidence dans l'écoute musicale <sup>128</sup>. Cette voie est constituée de projection de neurones qui relient le système limbique (plutôt impliqué dans le traitement des émotions) à des régions plus frontales <sup>129</sup> (plutôt impliquées dans des mécanismes de raisonnement, de prises de décision, etc., voir figure 41). Appelée également « circuit de la récompense », cette voie traite l'information en accord avec les besoins ou les buts de l'individu, et sa motivation à les atteindre (ou à les éviter), créant à la fois une situation d'attente et de réaction émotionnelle positive ou négative, en fonction du but recherché. Dans ce circuit, la dopamine joue un rôle de renforcement dans l'apprentissage et dans les réactions émotionnelles. Les régions impliquées traitent également de données motrices, ce qui pourrait éventuellement expliquer des tendances à l'action assez saillantes dans l'écoute musicale.

---

principal de cette théorie reste le même (les émotions sont une perception consciente de manifestations somatiques, c'est-à-dire que les réactions physiologiques précéderaient l'évaluation cognitive). Toutefois, il n'est plus admis à présent que le système viscéral seul traite les émotions : celle-ci sont largement déterminées par des substrats neuraux.

128. Se référer à I. Peretz, « Towards a neurobiology of musical emotions », in P.N. Juslin et J.A. Sloboda (éd.), *Handbook of Music and Emotion : Theory Research, Applications*, Oxford University Press, Oxford, 2010 ; S. Koelsch, « Towards a neural basis of music-evoked emotions ».

129. Et notamment vers les régions orbito-frontales, décrites par Damasio comme ayant un rôle dans la prise de décision en relation avec les émotions et dans l'adaptation du comportement. La voie mésocorticolimbique est également souvent activée lors de la prise de drogues.

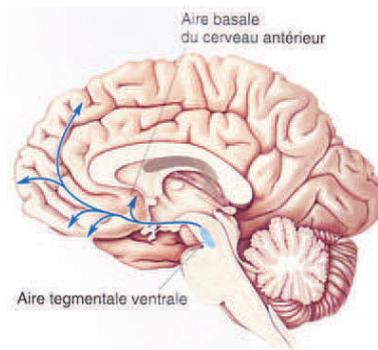


FIG. 41 : Voie dopaminergique du système mésocorticolimbique

M.F. Bear, B.W. Connors et M.A. Paradiso, *Neurosciences, à la découverte du cerveau*, trad. A. Nieoullon, Pradel, Paris, 2002, p. 558.

D'après une étude de Salimpoor, une écoute musicale impliquerait la libération de dopamine dans le circuit mésolimbique, en premier lieu lorsque le stimulus est présenté au participant, mais de manière plus importante encore dans les zones limbiques au moment où les participants ont indiqué que leurs attentes musicales étaient atteintes<sup>130</sup>. D'après les auteurs de l'étude, les émotions agiraient tel un système de récompense à l'attente perceptive. Dans la lignée de certaines théories sur les émotions musicales<sup>131</sup>, ils stipulent donc que les émotions ne seraient pas réellement inhérentes à la musique, mais surviendraient surtout à la résolution de l'attente d'un signe associé. Par ailleurs, des attentes liées à la hauteur des sons ont été mises en évidence : lorsque cette attente est transgressée, une modification des potentiels évoqués<sup>132</sup> est remarquée au sein

130. V. N. Salimpoor, M. Benovoy, K. Larcher, A. Daher et R. Zatorre, « Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music », *Nature Neuroscience* 14/2 (2011), p. 260.

131. L. Meyer, *Émotion et signification en musique*, trad. C. Delaruelle, Actes Sud, Paris, 2011.

132. Pour plus de précisions, il s'agit des potentiels évoqués N1 et P300. La lettre « N » ou « P » désigne si l'onde est positive ou négative, et le chiffre la suivant sa latence. Par exemple, l'onde P300 est une onde positive qui survient 300 ms après la présentation d'un stimulus ; l'onde N1 est une onde négative qui survient 100 ms après la présentation d'un stimulus. L'activation de la P300 est considéré comme un processus reflétant la détection d'un élément nouveau ou d'un élément de surprise. D. Sander, D. Granjean, K. R. Scherer, « A system approach to appraisal mechanisms in emotion » , *Neural networks* 18 (2005), p. 332.

même de l'aire auditive (modifiant le traitement perceptif du son), puis plus tardivement lors de processus de haut niveau et de l'ordre de la prise de décision<sup>133</sup>. Ces études mettent en avant l'aspect expectatif du traitement de la musique en tant que signe. Toutefois, les recherches décrites dans la section suivante ont mis en évidence le rôle d'indices acoustiques (tels que le tempo, le timbre, la tonalité ou encore la durée) dans l'expression d'une émotion.

#### **2.2.1.6.2 Corrélats acoustiques**

Eerola et ses collaborateurs<sup>134</sup> ont demandé à des participants d'évaluer l'expressivité d'extraits musicaux, qui ont été considérés (lors d'un pré-test) comme typiquement tristes, effrayants, joyeux ou apaisants<sup>135</sup>. L'importance de l'expressivité musicale évaluée par les sujets a ensuite été reportée en fonction de la présence de certains paramètres acoustiques, ce qui est représenté sur la figure 41. Par exemple, un tempo rapide est considéré comme un indice acoustique pertinent dans les musiques joyeuses, pour autant, des musiques tristes seront plus fréquemment caractérisées par un tempo lent. Une forte intensité exprimera davantage une musique effrayante, alors qu'une musique apaisante sera plutôt caractérisée par une faible intensité. Les indices acoustiques sont donc l'expression de certaines représentations liées à la musique.

D'après Scherer<sup>136</sup>, ces associations entre une catégorie émotionnelle et un composant musical sont en réalité issues d'apprentissages culturels et sociaux. Ceci expliquerait d'ailleurs pourquoi les émotions musicales sont reconnues sans

---

133. K. Lange, « Brain correlates of early auditory processing are attenuated by expectations for time and pitch », *Brain and Cognition* 69 (2009), p. 127-137 ; et « Can a regular context induce temporal orienting to a target sound? », *International Journal of Psychophysiology* 78 (2010), p. 231-238.

134. T. Eerola, A. Friberg, et R. Bresin, « Emotional expression in music: contribution, linearity, and additivity of primary musical Cues », *Frontiers in Psychology* 487 (2014), p. 7-18.

135. « *sad* », « *scary* », « *happy* », « *peaceful* ». *Ibid.*, p. 10

136. K.R. Scherer, « Vocal Affect Expression: A Review and a Model for Future Research ».

distinction d'expertise au sein d'une même culture <sup>137</sup>, mais que des différences interculturelles dans la reconnaissance de ces mêmes émotions subsistent <sup>138</sup>. Si le contexte émotionnel permet d'avoir une influence sur le traitement perceptif de l'information, il paraît évident que des règles sociales déterminent les intentions du locuteur et les attentes de l'auditeur. La plupart de ces études sont réalisées dans le cadre de la population occidentale. Or, il pourrait être intéressant de réaliser des études similaires sur la musique arabe, et éventuellement de distinguer les indices expressifs pertinents de manière culturelle mais aussi transculturelle.

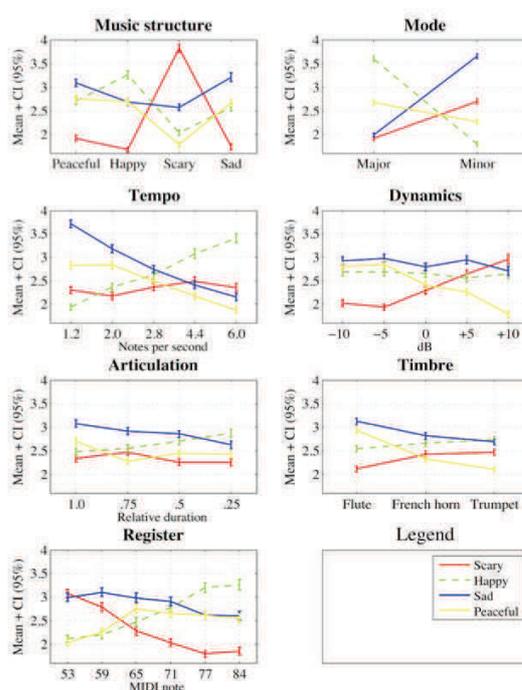


FIG. 42 : Moyennes des taux d'expressivité évalués en fonction de paramètres acoustiques  
T. Eerola, A. Friberg, et R. Bresin, « Emotional expression in music: contribution, linearity, and additivity of primary musical Cues », *Frontiers in Psychology* 487 (2014), p. 12

En effet, dans le traitement émotionnel, Scherer distingue les indices sociaux (qui seraient culturellement construits et refléteraient des processus d'évaluation

137. S. Vieillard, I. Peretz, N. Gosselin, S. Khalfa, L. Gagnon et B. Bouchard, « Happy, sad, scary and peaceful musical excerpts for research on emotions », *Cognition & Emotion* 22 (1998), p. 720–752.

138. T. Eerola, A. Friberg, et R. Bresin, « Emotional expression in music: contribution, linearity, and additivity of primary musical Cues ».

cognitive conscients) de ceux qui relèvent de l'expression de l'émotion, et qu'il nomme *affect bursts*<sup>139</sup>. Les *affect bursts* concerneraient des indices acoustiques (interjections, cri, etc.) qui accompagnent l'expression d'émotions intenses, tandis que les affects sociaux sont plutôt retrouvés dans l'intonation<sup>140</sup>. Si le concept d'*affect burst* a été développé dans la prosodie en premier lieu, son existence a également été étudiée dans le domaine musical. Un ensemble de près de quatre-vingts *affect bursts* a été établi par l'équipe canadienne du Brams (à un assez haut degré de précision atteignant plus de 80% de reconnaissance) et catégorisé par type d'émotion exprimée, en faisant varier le timbre instrumental<sup>141</sup>.

S'agissant de modalités auditives, les traitements des sons musicaux et des sons vocaux sont très proches, excepté le fait que le traitement vocal mobilise un nombre plus important d'aires associatives (se référer aux figures 39 et 40). En comparant des versions instrumentales et vocales de mêmes extraits audio, Loui et coll. ont mis en évidence l'importance de la voix en tant que facteur émotionnel<sup>142</sup>. L'une des explications serait bien sûr qu'avec l'ajout de mots, la mélodie serait d'autant plus expressive, puisqu'elle apporte une verbalisation des émotions. Toutefois, le timbre vocal serait également un indice expressif saillant, puisqu'il renseigne sur l'état émotionnel du locuteur, des indices que nous serions habitués à interpréter dans la vie quotidienne. Avec l'ajout de la voix, la musique aurait donc une portée émotionnelle plus importante, puisqu'à l'émotion esthétique s'ajouterait une expression émotionnelle plus générale.

---

139. K.R. Scherer, « Emotion as a multicomponent process : a model and some cultural data ».

140. K.R. Scherer, et R. Bance, « Acoustic Profiles in Vocal Emotion Expression », *Journal of Personality and Social Psychology* 70/3 (1996), p. 614-636.

141. S. Paquette, I. Peretz et P. Belin, « The “Musical Emotional Bursts”: a validated set of musical affect bursts to investigate auditory affective processing », *Frontiers in Psychology* 509 (2014), p. 240-246 ; P. Belin, S. Fillon-Bilodeau et F. Gosselin, « The Montreal Affective Voices : A validated set of nonverbal affect bursts for research on auditory affective processing », *Behavior research methods* 40/2 (2008), p. 531-539.

142. P. Loui, J.P. Bachorik, H.C. Li, et G. Schlaug, « Effects of voice on emotional arousal », *Frontiers in Psychology* 675 (2014), p. 51-56.

## 2.2.2 Processus influant sur la perception sonore

### 2.2.2.1 Variations acoustiques, modifications perceptives

#### 2.2.2.1.1 Au niveau de la perception auditive

Les propriétés acoustiques du son (la hauteur, la durée et l'intensité), nous l'avons vu, sont étroitement liés. En nous référant à nouveau à la figure 23 (p. 132), nous pouvons voir que l'intensité comme la hauteur dépendent du temps. La modification de l'un de ces constituants a donc nécessairement un effet sur un autre. Le son étant généré par une compression des molécules de l'air, la perception de sa dimension spatiale s'en trouve également modifiée<sup>143</sup>. Ainsi, au niveau de l'espace, augmenter l'intensité sonore revient à renforcer l'impression de proximité avec la source sonore, tandis qu'une diminution de l'intensité donnerait l'impression d'un éloignement de la source sonore<sup>144</sup>. Olsen et coll. ont conduit une expérience au cours de laquelle vingt-neuf participants ont écouté quatre extraits musicaux, réarrangés de manière à ce que leur structure mélodique ne soit plus assimilée au système tonal. Certaines de ces versions comportaient un contour mélodique ascendant, d'autres, un contour mélodique descendant, ainsi qu'un *crescendo* ou un *decrescendo*<sup>145</sup> (voir figure 43). Dans une première expérience, les motifs étaient présentés aléatoirement et avec un intervalle silencieux entre chaque extrait. Les individus devaient évaluer un changement d'intensité, « 0 » représentant un faible volume sonore et « 100 » un fort volume sonore. D'après les observations des auteurs, lorsque l'intensité sonore décroît, la différence d'intensité entre le début et la fin du motif est perçue comme plus importante que

---

143. Les fréquences graves et aiguës ne sont pas filtrées de manière similaire. T. Blondeau, « Offrandes sonores », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 4 (2006), en ligne : <<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=368>>, accédé le 12/11/2014.

144. K.N. Olsen, C. J. Stevens, R. T. Dean et F. Bayles, « Continuous loudness response to acoustic intensity dynamics in melodies: Effects of melodic contour, tempo, and tonality », *Acta Psychologica* 149 (2014), p. 118.

145. Ces variables étaient contrebalancées.

lorsque l'intensité augmente <sup>146</sup>. Au même seuil d'intensité, le volume sonore le plus bas est considéré comme plus important dans le cas d'une augmentation de l'intensité sonore que dans celui d'une diminution de l'intensité (se référer à la figure 44).

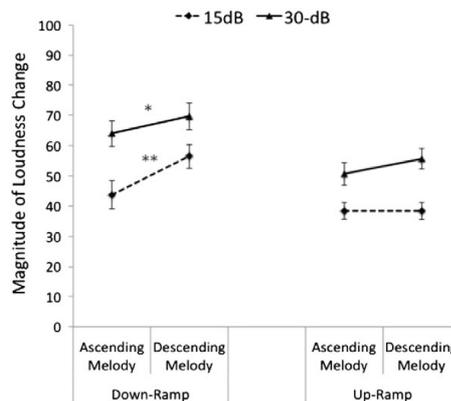


FIG. 43 : Perception des changements de volume sonore en fonction des modifications d'intensité et du contour mélodique

K.N. Olsen, C.J. Stevens, R.T. Dean, F. Bayles, « Continuous loudness response to acoustic intensity dynamics in melodies: Effects of melodic contour, tempo, and tonality », *Acta Psychologica* 149 (2014), p. 124

La ligne des ordonnées représente la différence moyenne de volume perçue par les auditeurs. Par exemple, pour les valeurs situées à gauche de la figure : lorsque l'intensité sonore diminue de 15 décibels (ligne pointillée) et que le motif mélodique écouté est ascendant, la différence de changement d'intensité est considérée comme significativement moins importante que si le motif mélodique est descendant. La perception d'un changement du volume sonore est d'autant plus importante lorsque la différence d'intensité (toujours quand elle décroît) est de 30 décibels (ligne continue).

Toujours dans la même expérience, un rapport entre l'intensité et la hauteur a également été mis en évidence. Les changements d'intensité seraient perçus comme plus importants lors d'une diminution d'intensité par rapport à une augmentation d'intensité (où le volume est toujours perçu « plus fort » qu'il ne l'est réellement). Dans la même optique, Susini et coll. ont observé que la différence d'intensité serait également mieux perçue quand le motif mélodique est

146. K.N. Olsen et coll., *ibid.*, p. 118.

descendant (par rapport à un motif ascendant <sup>147</sup>). Par ailleurs, nous aurions tendance à percevoir un volume sonore plus élevé avec une augmentation de la fréquence, et à entendre un volume sonore plus faible avec une diminution de la fréquence, et ceci, même si l'intensité reste constante <sup>148</sup>.

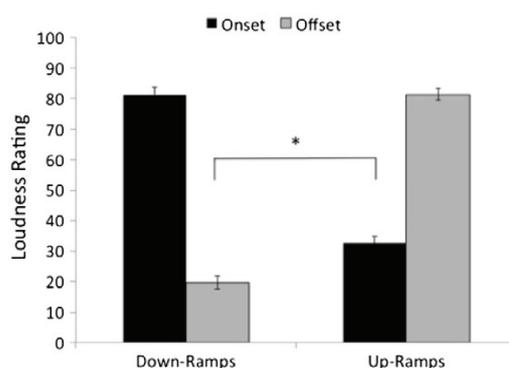


FIG. 44 : Perception du volume sonore lors d'un changement d'intensité

K.N. Olsen, C.J. Stevens, R.T. Dean et F. Bayles, « Continuous loudness response to acoustic intensity dynamics in melodies : Effects of melodic contour, tempo, and tonality », *Acta Psychologica* 149 (2014), p. 123

Le terme *down-ramps* se réfère à un *decrescendo*, et le terme *up-ramps* à un *crescendo*.

Dans une deuxième expérience, Olsen et coll. ont présenté les mêmes stimuli aux participants, cette fois-ci en faisant varier leur durée. D'après les résultats observés, la modification de l'intensité sonore ferait varier la perception du temps, puisque sur une même période, un *crescendo* serait perçu comme étant plus long qu'un *decrescendo*. Enfin, lorsque le tempo est lent, le changement d'intensité est perçu comme plus important quand l'intensité diminue que lorsqu'elle augmente, cette différence s'estompant quand le tempo est rapide <sup>149</sup>.

En résumé, il semble que le volume sonore soit toujours perçu comme étant plus fort qu'il ne l'est réellement lorsque l'intensité augmente. Les différences

147. P. Susini, S. McAdams et B. K. Smith, « Loudness asymmetries for tones with increasing and decreasing levels », *Acta Acustica United with Acustica*, 93 (2007), p. 623–631.

148. J.G. Neuhoff, W.C. Wanzie et M.K. McBeath, « Dynamic frequency change influences loudness perception : a central, analytic process », *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 25/4, (1999), p. 1056.

149. K.N. Olsen et coll., *ibid.*, p. 124.

d'intensité sont alors moins bien perçues que si l'intensité diminuait. En revanche, d'après Botte <sup>150</sup>, les changements de fréquence seraient mieux discriminés avec l'augmentation de l'intensité sonore. Le timbre résultant de toutes les composantes acoustiques sonores, celui-ci s'en trouverait également modifié. Le changement de hauteur aurait lui un effet sur la brillance spectrale <sup>151</sup>. Dans une étude de Marozeau et De Cheveigné, les sujets devaient indiquer, après écoute d'une paire de sons instrumentaux <sup>152</sup>, si ces deux sons étaient similaires ou dissemblables, sans tenir compte des changements de timbre. Les sons utilisés pouvaient varier en fonction de leur fréquence ou de leur centre de gravité spectral <sup>153</sup>. Il s'est avéré que les individus ont perçu des changements de fréquence de l'ordre d'un huitième de ton, quand ce changement était corrélé avec une modification du centre de gravité spectral. L'interprétation des auteurs est que le centre de gravité spectral covarie avec l'échelle logarithmique de fréquence ; ainsi, un changement de fréquence influencerait sur le timbre lui-même.

L'influence d'un paramètre sonore sur un autre est très importante, étant donné que l'auditeur perçoit et interprète une scène auditive en fonction de l'organisation globale des différents composants acoustiques. Ainsi, l'écoute est dynamique et ne peut se restreindre à l'écoute d'un seul composant. Concernant la problématique abordée dans cette thèse, cela signifie, d'une part, qu'un élément inhérent à la musique n'est pas seul vecteur d'émotion (il l'est en interaction avec d'autres éléments) et, d'autre part, que la modification de l'un des éléments de l'organisation sonore modifiera la perception globale des adeptes. Dans les rituels

---

150. « La plus petite différence de fréquence détectable diminue à mesure que l'intensité augmente entre le seuil d'audition et environ 50 dB au-dessus de ce seuil ». M-C. Botte, « L'audition : système auditif, perceptions et organisation perceptive élémentaire », dans *Traité de psychologie cognitive*, dir. C. Bonnet et coll., vol. 1, Bordas, Paris, 1989, p. 107.

151. J. Marozeau, et A. De Cheveigné, « The effect of fundamental frequency on the brightness dimension of timbre », *Journal of Acoustical society of America* 121/1 (2007), p. 383-387.

152. En réalité les sons étaient construits sur un modèle de synthèse additive.

153. Le centre de gravité spectral (CGS) consiste en la répartition de l'énergie dans le spectre (la brillance sera caractérisée par une forte présence d'harmoniques aiguës). Le centre de gravité spectral est un indice acoustique de la brillance du son.

soufis, le climax émotionnel est généralement amené par une augmentation du tempo, de l'intensité et de la fréquence fondamentale. D'après les recherches en psychoacoustique, le volume sonore serait donc perçu comme relativement important dans le cas d'une augmentation de l'intensité. Par ces modifications acoustiques, c'est toute la perception de la scène auditive qui s'en trouve changée, qui plus est de manière significative, puisque l'espace sonore et la temporalité sont eux-mêmes remis en perspective.

### 2.2.2.1.2 Au niveau de l'équilibre

Les variations acoustiques entraînent des modifications perceptives et influencent le traitement auditif, ce dès la cochlée. Or, comme nous l'avons vu précédemment, la cochlée partage certains éléments anatomiques avec le vestibule (parfois appelé « système labyrinthique »), impliqué dans le traitement de l'équilibre allocentré <sup>154</sup>.

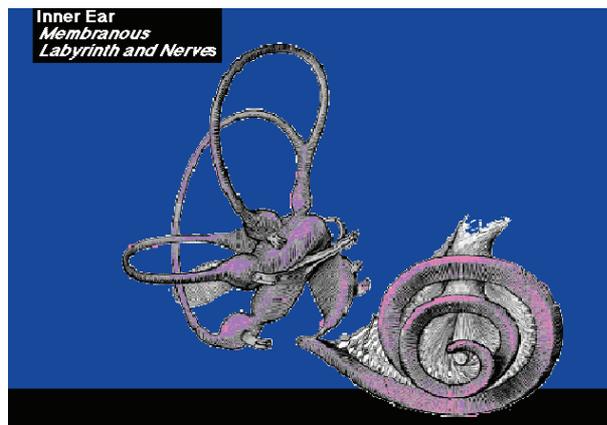


FIG. 45 : L'oreille interne

John BUGGE, Dan Geisler et coll., site Internet « Hearing and Balance » ;  
< <http://www.neurophys.wisc.edu/~ychen/auditory/anatomy/a07.html> >, accédé le  
08/01/2013

Le vestibule et la cochlée sont reliés au niveau de la fenêtre ovale, qui est

---

154. Le traitement vestibulaire est relativement similaire à celui de la cochlée : des cellules ciliées sont présentes sur la membrane vestibulaire. Lorsque l'axe de la tête est modifié, les cellules ciliées changent de polarité ; ce changement est capté par un nerf qui envoie un influx nerveux vers le système central.

également le point de jonction entre l'oreille moyenne et l'oreille interne. La membrane jouxtant la fenêtre ovale entoure l'ensemble du système vestibulaire et du système cochléaire ; elle est dénommée « membrane cochléaire » au niveau de la cochlée et « membrane vestibulaire » au niveau du vestibule.

Le vestibule est composé de canaux semi-circulaires, qui interviendront dans le traitement des mouvements de rotation de la tête, et d'organes à otolithes, responsables du traitement des changements de position de la tête et sensibles à la gravité<sup>155</sup>. Les organes otolithiques désignent les deux importantes protubérances centrales du labyrinthe vestibulaire, dénommés « utricule » et « saccule ». Ces organes otolithiques comprennent des cellules ciliées, dont les cils baignent dans une substance gélatineuse, à la surface de laquelle sont incrustés des cristaux de carbonate de calcium appelés otolithes<sup>156</sup>. Lorsque la tête est inclinée (ou lors d'un changement de gravité), les otolithes vont exercer une force sur la cape gélatineuse, qui va engendrer un déplacement des cils puis une dépolarisation de la cellule<sup>157</sup> (voir figure 46).

Les canaux semi-circulaires sont achevés à leurs extrémités de protubérances qui contiennent sur leur paroi interne des cellules ciliées, dont le fonctionnement est similaire à celles de la cochlée : lorsqu'un individu incline de la tête, l'endolymphe (liquide qui va parcourir la cochlée et le système labyrinthique) se déplace dans les canaux et courbe les cellules ciliées<sup>158</sup>. Le traitement des canaux semi-circulaires est notamment sensible à l'accélération des mouvements de

---

155. Par exemple, le fait de gérer l'équilibre et la posture de la tête (et la coordination des mouvements de la tête et des yeux) dans un avion ou un ascenseur.

156. M.F. Bear, B.W. Connors et M.A. Paradiso, *Neurosciences, à la découverte du cerveau*, p. 397.

157. Plus précisément, les cils sont tous orientés dans la même direction ; suivant la direction du mouvement effectué se produira donc un phénomène de dépolarisation ou d'hyperpolarisation de la cellule. M.F. Bear, B.W. Connors et M.A. Paradiso, *Neurosciences, à la découverte du cerveau*, p. 399.

158. Plus précisément, les protubérances, appelées « crêtes ampullaires », contiennent une cupule, que nous pourrions comparer à un agrégat de fibres autour desquelles sont disposées les cellules ciliées. L'endolymphe (dont la substance est quelque peu gélatineuse) exercera une pression sur la cupule qui se courbera, entraînant dans son mouvement les cellules ciliées.

rotation. Dans le cas de mouvements de rotation constants de la tête, tels que nous pouvons les observer dans les rituels soufis, l'endolymphe continuera à se déplacer ; toutefois, la cupule restera dans sa position habituelle. Quand les mouvements de tête cessent, l'endolymphe retrouve son immobilité habituelle, moyennant un dernier déplacement dans la direction opposée, ce qui peut faire survenir des sensations de déséquilibre, voire de vertiges.

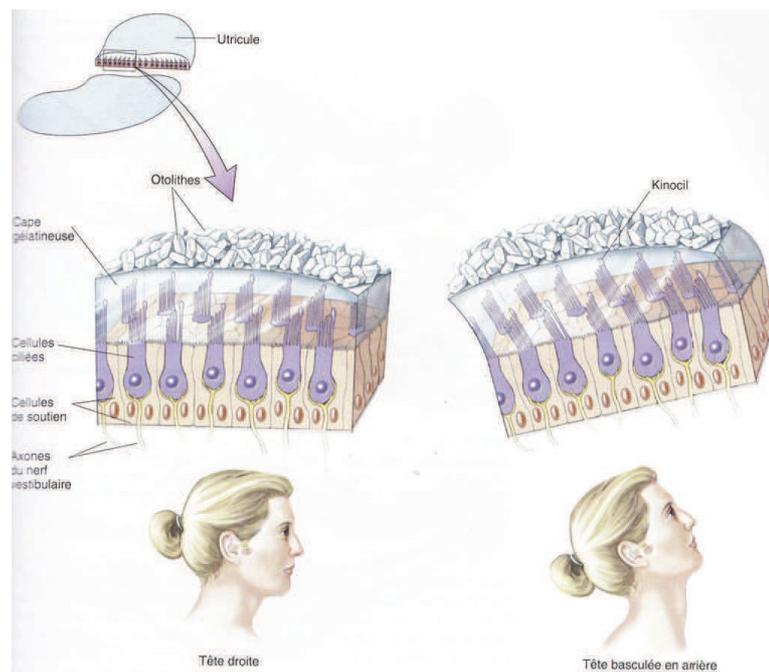


FIG. 46 : Réponses des cellules ciliées du système vestibulaire au balancement de la tête d'avant en arrière

M.F. Bear, B.W. Connors et M.A. Paradiso, *Neurosciences, à la découverte du cerveau*, trad. A. Nieoullon, Pradel, Paris, 2002, p. 399

D'après McAngus Todd et Cody<sup>159</sup>, le vestibule et la cochlée partageant les mêmes liquides et la même membrane, certains sons pourraient avoir un effet sur l'équilibre. Dans une étude parue en 2000, ils ont effectivement observé des réactions vestibulaires suite à l'écoute de sons supérieurs à 90 décibels, et pour des fréquences de plus de 100 hertz. Ces auteurs désignent par l'expression de seuil

159. N.P. McAngus Todd et Frederik W. Cody, « Vestibular responses to loud dance music : a philosophical basis of the "rock and roll threshold" ? », *Journal of acoustical society of America*, 107/1 (2000), p. 499. Dix individus ont été testés dans cette étude.

« rock and roll » le seuil d'intensité générant une activation acoustique de la saccule, qu'ils fixent à 106 décibels (seuil à partir duquel cette activation est observée sur plus de 50% des sujets). Par ailleurs, une activation acoustique de la saccule interviendrait également lors de l'audition de fréquences de plus de 300 hertz <sup>160</sup>. D'après McAngus Todd et Cody, l'activation acoustique de la saccule donnerait la sensation d'un déséquilibre similaire à celui éprouvé dans des manèges à sensations.

Par ailleurs, des projections neuronales relient le vestibule aux régions cérébrales associées au système nerveux autonome (qui participe à la régulation du rythme cardiaque et du système viscéral). Le système viscéral et le système nerveux autonome étant reliés au système limbique, ces activations acoustiques du labyrinthe pourraient, dans une perspective jamesienne, engendrer une réponse affective, ne serait-ce que par une sensation agréable ou désagréable. C'est d'ailleurs la conclusion de McAngus Todd et Cody, qui rapportent que les participants de leur étude auraient éprouvé des sensations de plaisir lors des activations acoustiques <sup>161</sup>.

### 2.2.2.2 Influence de l'attention

L'attention semble jouer un rôle prépondérant dans la perception auditive. Il était déjà communément reconnu en psychologie qu'au milieu de différentes sources sonores, un individu pouvait diriger son attention selon ce qu'il voulait entendre. C'est ce que l'on appelle l'effet « cocktail party » : même si nous sommes dans un lieu très fréquenté, nous orientons notre attention vers notre interlocuteur

---

160. Neil, P. M. Todd, Frederik W. Cody et Jon R. Banks, « A saccular origin of frequency tuning in myogenic vestibular evoked potentials? : implications for human responses to loud sounds », *Hearing Research* 141 (2000), p. 184.

161. *Ibid.*, p. 186. Il me semble important de préciser que cette étude a été conduite auprès de dix individus seulement. Une recherche similaire incluant un plus grand nombre de sujets pourrait être très intéressante à mener, ne serait-ce que pour vérifier la valeur de ce « seuil rock n'roll ». Une perspective interculturelle pourrait également donner quelques informations sur la portée biologique ou culturelle des sensations de plaisir associées aux sons intenses.

pour le comprendre, et nous inhibons ainsi les autres conversations. Toutefois, il peut arriver que notre attention dérive soudainement vers d'autres dialogues (en fonction de leur contenu par exemple).

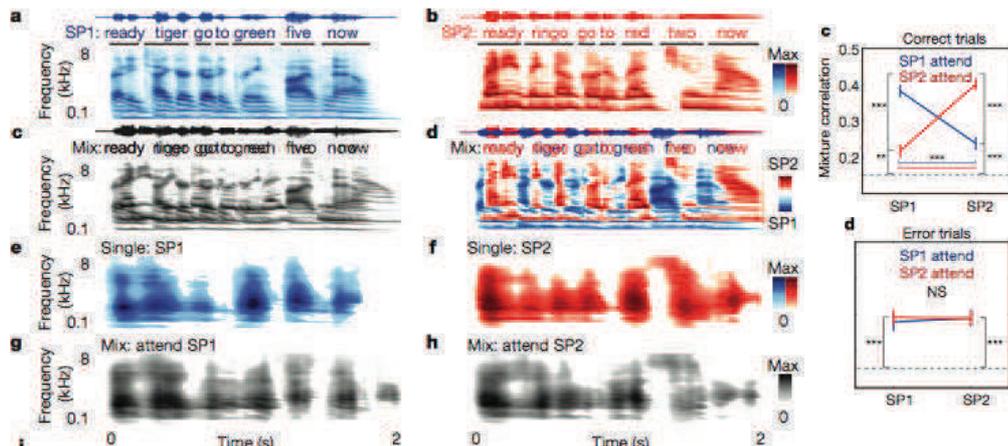


FIG. 47 : Sonagrammes acoustiques et neuraux d'un locuteur en écoute séquentielle et simultanée, et taux de bonnes réponses en fonction du locuteur écouté

N. Mesgarani et E.F. Chang, « Selective cortical représentation of attended speaker in multi-talker speech perception », *Nature* 485 (2012), p. 234

À gauche : *a* et *b* représentent les sonagrammes des phrases énoncées par les deux locuteurs de manière séquentielle (où *a* : locuteur 1 et *b* : locuteur 2) ; *c* et *d* de manière simultanée. Les sonagrammes *e*, *f*, *g* et *h* ont été reconstruits à partir de l'activité neurale des individus. Les sonagrammes *e* et *f* correspondent aux sons traités par les individus lors de l'écoute des phrases respectivement illustrées en *a* et en *b*. Les sonagrammes *g* et *h* correspondent aux sons traités par les individus lors de l'écoute des phrases respectivement illustrées en *c* et en *d*.

À droite : les courbes bleues représentent les écoutes simultanées alors que le sujet focalise son attention sur le locuteur 1 (les courbes rouges pour le locuteur 2). Le graphique *c* illustre le taux de bonnes réponses, et le graphique *d* le taux d'erreurs des sujets.

Dans leur étude, Mesgarani et Chang<sup>162</sup> ont demandé à trois individus d'écouter deux locuteurs (une femme et un homme) énoncer une courte phrase, soit de manière séquentielle, soit de manière simultanée. Dans cette phrase étaient évoqués le nom d'un animal, d'une couleur ainsi que d'un chiffre<sup>163</sup>. Sur un écran

162. N. Mesgarani et E.F. Chang, « Selective cortical representation of attended speaker in multi-talker speech perception », *Nature* 485 (2012), p. 233-237.

163. Il s'agissait de phrases stéréotypées. Si l'on considère « x » comme la cible, « c »

d'ordinateur, le nom de l'animal (le « mot-cible ») était affiché avant l'écoute, de manière à ce que les individus concentrent leur attention sur le locuteur qui allait prononcer ce mot. Afin d'être certain que les individus se focalisent sur le bon locuteur, il leur était demandé d'indiquer la couleur et le chiffre énoncé dans la même phrase, et d'identifier le locuteur qui avait prononcé ces mots. En même temps était réalisée une SEEG (stéréoencéphalographie <sup>164</sup>) qui permettait aux auteurs d'observer les sons traités de manière neurale.

La représentation visuelle <sup>165</sup> des phrases énoncées est reportée sur la figure 47, ainsi que la représentation visuelle du son traité par les auditeurs (à partir des activations de leurs aires cérébrales). À partir des sonagrammes *a* et *b*, nous pouvons remarquer de manière explicite la définition des voyelles et la segmentation syllabique des deux phrases. Les sonagrammes *e* et *f* représentent le traitement de ces mêmes phrases : la définition des voyelles n'est plus visible (mais nous pouvons tout de même remarquer que les fréquences traitées semblent similaires à celles ayant été produites) ; toutefois la segmentation reste observable. Sur les sonagrammes *c* et *d*, les deux phrases ont été mélangées, et la représentation visuelle ne peut que refléter un imbroglio de sons. Les sonagrammes *g* et *h* désignent le traitement neural lors de l'écoute simultanée des deux phrases, alors que l'auditeur s'est concentré sur l'un des deux locuteurs. D'après une étude statistique, il s'est avéré que ces deux sonagrammes étaient significativement plus proches de la production séquentielle de sons

---

comme la couleur et « *n* » comme le chiffre, toutes ces phrases étaient construites selon le modèle suivant : « ready x go to c n now ». Soit, par exemple « ready tiger go to green five now ».

164. Une stéréoencéphalographie consiste à déposer des électrodes à même le scalp pour relever l'activité corticale ; cette technique est semblable à l'électroencéphalographie mais permet d'obtenir une localisation spatiale plus précise.

165. Le son est ici transcrit sous la forme d'un sonagramme. Cet outil permet d'observer la représentation temporelle du son (la ligne des abscisses figurant le temps en secondes), son intensité (en nuances de gris : plus le schéma est foncé et plus l'intensité sonore est importante), et sa hauteur (bandes de fréquences représentées par des lignes horizontales). Parmi d'autres fonctionnalités, le sonagramme permet également d'observer la définition de la voyelle (ou de la consonne), son attaque vocalique, la présence éventuelle de vibrato, etc.

(sonagrammes *a* et *b*) que de la production simultanée (sonagrammes *e* et *f*). Ce résultat est très intéressant, car il suggère que les sons auxquels nous ne prêtons pas attention ne seraient pas simplement inhibés, mais qu'ils ne seraient pas traités par le système central. Ainsi, la focalisation de l'attention, guidant l'écoute, permettrait d'éliminer les autres sons environnementaux pour ne traiter que les éléments d'intérêt.

Dans les rituels de transe, l'attention des adeptes est constamment interpellée par les chanteurs ou les *mustaftah*, de sorte que les fidèles n'ont aucun répit quant à un éventuel repos ou recul sur leurs perceptions. Il est parfois rapporté<sup>166</sup> que les soufis ont l'impression d'entendre les voix de leurs voisins de manière démultipliée et floue, ce qui les amène à s'imaginer une présence immanente autour d'eux. De tels phénomènes pourraient éventuellement être expliqués par un traitement attentionnel non abouti des sources sonores sur laquelle leur attention n'est pas fixée.

### **2.2.3 De la mémoire comme propriété émergente de la perception**

D'après les observations des études neuropsychologiques sur le traitement sonore, les attentes perceptives semblent jouer un rôle essentiel dans l'émergence d'une émotion musicale. Elles découleraient d'une familiarité avec certaines structures musicales, et sont tout autant observables chez les musiciens que chez les non musiciens (cette familiarité n'est donc pas due à un degré d'expertise<sup>167</sup>).

---

166. J. During, *Quelque chose se passe*, p. 54.

167. E. Bigand, *L'organisation perceptive d'œuvres musicales tonales*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1995 ; S. McAdams, et E. Bigand, *Penser les sons : Psychologie cognitive de l'audition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994 ; E. Bigand et C. Delbé, « Apprentissage implicite en musique : Théorie et Modèles », *Intellectica : Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 49/1-2 (2008), p. 13-26 ; E. Bigand et S. Filippic, « Cognition et émotion musicales », *Intellectica : Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 49/1-2 (2008), p. 37-50 ; F. Esposito, Bigand, E., et Molin, P., « L'effet expressif des modulations chez les auditeurs experts et novices », *Revue de Neuropsychologie* 18/1-2 (2008), p. 79-102. ; B. Tillmann, et B. Poulin-Charonnat, « Étudier les attentes musicales de

La sensibilité à la musique dépendrait donc de l'acculturation : par exemple, un enfant qui naîtrait dans le monde occidental écouterait des berceuses dès sa naissance, entendrait des chansons à l'école, au supermarché, à la radio, plus ou moins malgré lui, et serait formé à entendre certaines structures musicales spécifiques à la musique occidentale. D'après Imberty<sup>168</sup>, les premières interactions verbales mère-enfant sont déterminées par le rythme et l'intonation des phrases, d'une part sur le mode de l'imitation et de la répétition, et d'autre part sur le mode de la variation : la mère répète peut-être les mêmes mots et l'enfant lui répond (ou inversement, par des vocalisations), mais l'intonation, le rythme et la *musicalité* sont constamment différents. Ainsi, les interactions structurent le langage, mais elles participent également à la construction des expériences subjectives de l'enfant<sup>169</sup>. Pour Bigand, ceci montre qu'il n'existerait pas de différence entre un musicien et un non-musicien dans l'appréhension de la musique qu'ils ont l'habitude d'écouter, ni dans celle de la musique emblématique de leur culture. Tous deux sont capables de reconnaître les émotions associées à telle ou telle échelle musicale (mineure ou majeure), de segmenter perceptivement des pièces musicales, et de reconnaître un accord congruent ou non-congruent dans le déroulement du morceau<sup>170</sup>. Le non-musicien est alors considéré comme

---

l'auditeur non-musicien : le paradigme d'amorçage musical », *Intellectica : Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 49/1-2 (2008), p. 27-36.

168. M. Imberty, « Avant-propos: Quelques réflexions sur les origines psychologiques et biologiques de la musique », in M. Ayari et H. Makhoulf (éd.), *Musique, Signification et Emotion*, Delatour, Paris, 2010, p. 2.

169. La relation entre musicalité et affect serait alors ancrée dès les premières semaines de vie, et le savoir expert se développerait beaucoup plus tard, aux alentours de neuf ans.

170. Bigand a construit plusieurs protocoles sur la notion de grammaire musicale : la musique occidentale est soumise à une structure tonale qui comprend des enchaînements plus ou moins fréquents. Puisqu'il est habitué à entendre ces développements, à la manière d'un discours oral, l'auditeur peut parfois anticiper la fin d'un déroulement musical. Si la résolution du développement tonal est représentée par un accord dans une autre tonalité que celle du morceau, l'accord n'est donc pas congruent avec le discours tonal. En revanche, s'il est dans une tonalité correcte et que, par ailleurs, il produit un enchaînement cadentiel fréquent (typiquement, une cadence parfaite ou une demi-cadence), l'accord est considéré par l'auditeur comme congruent dans le discours tonal.

expert musical dans sa culture. Cette hypothèse, mainte fois testée avec des participants européens musiciens et non musiciens, semble confirmée par les résultats observés. Dans une perspective interculturelle, Ayari a évalué l'appréhension de la « grammaire musicale » en demandant à des musiciens d'origine tunisienne et française de segmenter des pièces traditionnelles tunisiennes. Ces pièces étaient improvisées par un *oudiste* et la segmentation était demandée lors de la première écoute. Non seulement le consensus est plus important chez les musiciens tunisiens en ce qui concerne la segmentation mais, en outre, ces derniers tendent à anticiper la fin d'une section, les musiciens français segmentant *a posteriori* <sup>171</sup>.

Le fait qu'un auditeur ait des attentes spécifiques en matière de discours musical indique que certains patterns ont été mémorisés par le passé et servent de référence pour l'écoute en situation. Toutefois, si l'émotion acquiert une place plus importante dans l'étude des mécanismes cognitifs, elle reste toujours égocentrée dans son rapport à la mémoire, puisque ces deux fonctions ne sont envisagées de manière parallèle que dans le cas d'une mémoire autobiographique ou prospective. Les modèles dominants de la mémoire, comme le modèle SPI (pour « sériel, parallèle et indépendant », voir figure 48) <sup>172</sup>, contribuent à maintenir cette dissociation en indiquant que mémoire et émotions sont soumises à des processus distincts impliquant des activations neurales différentes.

---

E. Bigand et C. Delbé, « Apprentissage implicite en musique : Théorie et Modèles », *ibid.* ; M. Ayari, « Performance and Musical Perception Analysis », *Intellectica : Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 49/1-2 (2008), p. 51-80.

171. M. Ayari, *L'écoute des musiques arabes improvisées*, essai de psychologie cognitive de l'audition, L'Harmattan, Paris, 2003 ; « Performance and Musical Perception Analysis », *Intellectica : Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 49/1-2 (2008), p. 51-80.

172. E. Tulving et C.A.G. Hayman, « Stochastic independence in the recognition/identification paradigm », *European Journal of Cognitive Psychology* 5 (1993), p. 353-374. ; E. Tulving, « Memory and consciousness », *Canadian Psychology* 26 (1985), p. 1-12 ; E. Tulving, « Organization of memory : quo vadis ? » in Gazzaniga (éd.), *The Cognitive Neurosciences*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p 839-847.

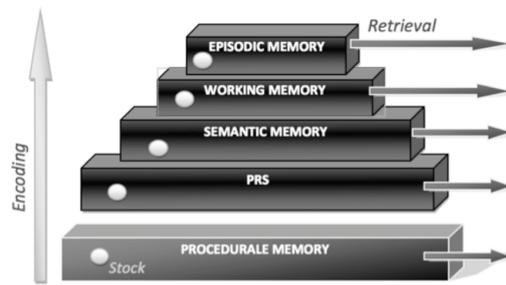


FIG. 48 : Le modèle de mémoire SPI (Sérial, Parallèle, Indépendant)

Endel Tulving, « Organization of memory : quo vadis ? » in Gazzaniga (éd.), The Cognitive Neurosciences, The MIT Press, Cambridge, 1995, p 839-847

Selon ce modèle, l'information en mémoire est encodée<sup>173</sup> de manière sérielle, stockée parallèlement, et récupérée de façon indépendante, si bien que la connaissance est par nature amodale<sup>174</sup>. De ces constatations naissent plusieurs types de mémoires (épisodique, sémantique et procédurale) selon une perspective hiérarchique ascendante. Dans ce modèle, les émotions ne sont considérées que dans le champ de la mémoire épisodique, et parfois plus précisément sous l'angle de la mémoire autobiographique, mais n'ont pas leur place dans la conceptualisation. En effet, les connaissances (conceptuelles) d'un individu sont représentées par la mémoire sémantique. L'encodage, le stockage et la récupération des connaissances sont effectués indépendamment de la récupération d'informations perceptives (en mémoire procédurale ou épisodique).

Si nous tentions d'appliquer ce modèle au corpus étudié, nous dirions que, la

---

173. D'un point de vue fonctionnel, le traitement d'informations en mémoire est régi par trois grands processus : l'encodage de l'information (que nous pourrions définir comme le traitement de l'information, son maintien à court terme), le stockage de l'information (son maintien à plus long terme), et la récupération de l'information (désignée comme la capacité à conscientiser, ou transmettre, les informations stockées).

174. Le lien entre des informations mnésiques et des données perceptives (auditives, visuelles, olfactives, etc.) ou émotionnelles est uniquement envisagé selon un processus de traitement vertical, hiérarchique et séquentiel : selon un mécanisme *bottom-up*, l'information perceptive est transmise à des centres de traitement de plus haut niveau (prises de décision, raisonnement, etc.) qui, selon un mécanisme *top-down* vont « décider » d'inhiber ou de maintenir certaines informations sensorielles, pour inciter une réponse (qu'elle soit verbale, subjective ou active). Les connaissances sont donc indépendantes du contexte d'apprentissage et ne sont pas liées à des données sensorielles ou émotionnelles.

connaissance conceptuelle étant par définition amodale, l'encodage des informations perceptives (sensorielles et émotionnelles) serait indépendant du contexte épisodique d'apprentissage (ici, le rituel de transe). Ainsi, les connaissances conceptuelles des soufis à propos de la *ḥaḍrah* ne seraient pas influencées par leurs expériences sensorielles émotionnelles. Cette interprétation se situe donc à l'exact opposé de la pensée phénoménologique du soufisme. Dans le cadre plus général de la musicologie aussi, l'aspect mnésique est primordial : sans l'aspect mnésique, pour Meyer <sup>175</sup>, nous n'aurions pas d'émotion musicale. Par ailleurs, les études de Bigand et de Tillmann ont abordé l'apprentissage implicite de la musique comme des concepts (même s'ils ne sont pas nécessairement verbalisés) qui émergent de la perception.

De tels modèles ne me semblent donc pas très adaptés pour décrire les expériences émotionnelles et musicales. Pourtant, la majorité des musicologues s'intéressant à la mémoire se réfère à ces modèles, tout en ayant un regard critique sur la dissociation entre conceptualisation et perception sensible <sup>176</sup>. C'est pourquoi, dans cette étude, je me suis intéressée au fonctionnement cognitif dans une vision intégrative, en prenant en compte la perception multimodale (sensorielle, émotionnelle et corporelle) et spatio-temporelle de l'expérience phénoménologique. J'évoquerai ici les paradigmes des modèles distribués de la mémoire, qui donnent certaines explications sur l'intégration de données conceptuelles, épisodiques, sensorimotrices et émotionnelles, et qui me semblent plus adaptés à l'étude de la musique.

Tentons une vision écologique d'une situation émotionnelle. Dans le cadre

---

175. L. Meyer, *Émotion et signification en musique*.

176. S. McAdams et I. Deliège, *La musique et les sciences cognitives*, Mardaga, Liège, 1989 ; S. McAdams et E. Bigand, *Penser les sons : Psychologie cognitive de l'audition*. ; S. McAdams, « Audition : physiologie, perception et cognition », in M. Richelle (éd.), *Traité de psychologie expérimentale*, Presses universitaires de France, Paris, 1994, p. 283-344 ; I. Peretz, « Towards a neurobiology of musical emotions » ; J.A. Sloboda et P.N. Juslin, *Music and emotion : Theory and research*, Oxford University Press, Oxford, 2001 ; J.-M. Chouvel, *Analyse musicale : Sémiologie et cognition des formes temporelles*, L'Harmattan, Paris, 2006 ; F. Bonini Baraldi, « L'émotion en partage : Approche anthropologique d'une musique tsigane de Roumanie », thèse de doctorat, sous la dir. de B. Lortat-Jacob et E. Bigand, Université Paris 10, Paris, 2010.

d'une émotion, nous l'avons vu précédemment, des manifestations somatiques sont observées, et certains schémas socio-culturels participent à l'évaluation de l'objet émotionnel (c'est-à-dire à la *catégorisation* de la situation émotionnelle) pour *s'adapter* et *préparer* une certaine tendance à l'action. Cette vision de l'émotion implique un aspect mnésique (où la mémoire est envisagée comme un système de catégorisation), dont elle ne peut être indépendante. D'après les modèles de mémoire située et distribuée <sup>177</sup>, l'individu va agir en fonction de ce contexte qui se présente à lui, désigné par le terme « situation locale ». Cette situation locale prenant place dans un cadre spatio-temporel spécifique, son interprétation est amenée à changer : les connaissances et les schémas cognitifs d'un individu évoluant avec le temps (et les expériences accumulées), celui-ci n'aura pas la même interprétation de d'une même situation locale sur le moment ou quelques années plus tard. De même, si l'objet émotionnel de cette situation locale prend place dans un autre cadre spatio-temporel (à une autre époque ou dans une culture différente), son appréciation de cette expérience en sera modifiée.

D'après ce courant théorique, une situation donnée n'est donc plus considérée comme un « contexte de peur », « de joie », etc., plus ou moins invariant (c'est-à-

---

177. Dans ces modèles théoriques, la mémoire est envisagée comme un système unique et épisodique par nature. Les informations traitées sont avant tout sensorielles, et sont inscrites dans le cadre de la situation d'apprentissage. Une expérience similaire permettra la réactivation de ces données sensorielles et motrices par simulation du contexte d'apprentissage. Le traitement perceptif et mnésique (ainsi que l'accès à la connaissance), à l'inverse des modèles structuralistes et multi-systèmes ; est donc simultané et horizontal, supposant des mécanismes communs entre processus mnésiques et perceptifs. La connaissance ne peut donc être envisagée sans la prise en compte de la définition globale de l'individu, en impliquant ses interactions sensorielles passées et présentes avec son propre environnement physique et social.

F. Varela, Thompson, E., Rosch, E., *L'inscription corporelle de l'esprit*, Éditions du Seuil, Paris, 1993. ; L. Barsalou, « Perceptual Symbol Systems » ; Solomon, K.O., et Barsalou, L.W., « Perceptual simulation in property verification », *Memory et Cognition* 32 (2004), p. 244-259 ; L.W. Barsalou, « Grounded Cognition », *Annual review of Psychology* 59 (2008), p. 617-645 ; Hintzman, D. L., « "Schema abstraction" in a multiple-trace memory model », *Psychological Review* 93 (1986), p. 411-428 ; A.M. Glenberg, « What memory is for », *Behavioral and Brain Sciences* 1 (1997), p. 1-55 ; C. Maho, B. Hars, J.-M. Edeline et E. Hennevin, « Conditioned changes in the basal forebrain : relations with learning-induced cortical plasticity », *Psychobiology* 23 (1995), p. 10-25.

dire une situation prédéterminée et indépendante de la perception du sujet), mais bel et bien comme une expérience phénoménologique unique que le sujet va percevoir et interpréter à ce moment (à un niveau plus ou moins conscient), en fonction de ses propres représentations basées sur des expériences passées. Chaque expérience serait intégrée en mémoire sous la forme de traces comprenant des éléments sensoriels, moteurs et émotionnels. Les traces mnésiques de l'expérience seraient codées par un ensemble de structures distribuées sur l'ensemble du cerveau. Leurs propriétés seraient réactivées simultanément aux dimensions multimodales propres à la situation locale permettant de la catégoriser et de guider l'action du sujet.

Le modèle *Act-In*<sup>178</sup> envisage la mémoire comme un système de catégorisation qui aurait pour fonction première l'adaptation à la situation en cours. Dans l'héritage des modèles de mémoire à traces multiples<sup>179</sup> et de l'approche connexionniste<sup>180</sup>, celui-ci conçoit la connaissance comme un ensemble de traits multimodaux qui la caractérisent. Ici, chaque situation est encodée sous la forme d'une trace mnésique qui reflète les composants sensori-moteurs et émotionnels relatifs à l'objet même, mais également au contexte dans lequel prend place cette situation. Ces composants sont multimodaux ; ils participent tous à la définition de l'objet en question et ne sont donc pas indépendants les uns des autres<sup>181</sup> :

---

178. Pour « activation-intégration ». R. Versace, B. Nevers et C. Padovan, *La mémoire dans tous ses états*. ; R. Versace, E. Labeye, G. Badard, G. et M. Rose, « The Contents of Long-Term Memory and the Emergence of Knowledge », *The European Journal of Cognitive psychology* 21/4 (2009), p. 522-560.

179. D.L. Hintzman, « "Schema abstraction" in a multiple-trace memory model », *Psychological Review* 93 (1986), p. 411-428.

180. J.L. McClelland, et D.E. Rumelhart, *Parallel distributed processing*, Cambridge, MA : MIT Press, Cambridge, 1986 ; J.L. McClelland, et D.E. Rumelhart, « Distributed memory and the representation of general and specific information », *Journal of Experimental Psychology : General* 114 (1985), p. 159-188.

181. Sur la nature modale (et non sémantique) des connaissances, consulter G.T. Vallet, L. Brunel et R. Versace, « The Perceptual nature of the cross-modal priming effect : Arguments in favor of a Sensory-Based Conception of Memory », *Experimental Psychology* 57/5 (2010), p. 376-382.

Le modèle est basé sur quatre hypothèses principales : (1) les traces mnésiques reflètent tous les composants des expériences passées, et, en particulier, leurs propriétés sensorielles, les actions réalisées en interaction avec les objets de l'environnement, et les états émotionnels des individus. Les traces mnésiques sont par conséquent distribuées par de multiples systèmes neuronaux qui vont coder les multiples composants des expériences. (2) La connaissance est émergente, elle résulte du couplage de l'expérience présente aux expériences passées. (3) Le cerveau est un système de catégorisation qui se développe et produit des connaissances catégorielles grâce à l'accumulation des expériences. (4) L'émergence d'une connaissance spécifique (souvenirs ou connaissance épisodique) requiert des mécanismes très simples qui surviennent lors de situations d'apprentissage ou de rappel <sup>182</sup>.

Dans ce modèle, la mémoire est située dans le contexte présent ; ces traces sont donc épisodiques, multisensorielles et distribuées, car elles sont codées par plusieurs localisations sur l'intégralité du cerveau. On dit que les composants multisensoriels de la situation sont intégrés en mémoire, et que les composants des traces sont réactivés lorsque l'on est confronté à une situation similaire.

---

182. « *The model is based on four main assumptions : (1) Memory traces reflect all the components of past experiences and, in particular, their sensory properties, actions performed on the objects in the environment and the emotional states of individuals. Memory traces are therefore distributed across multiple neuronal systems which code the multiple components of the experiences. (2) Knowledge is emergent and is the product of the coupling of the present experience with past experiences. (3) The brain is a categorisation system which develops by accumulating experiences and which, by default, produces categorical knowledge. (4) The emergence of specific knowledge (memories or episodic knowledge) requires very simple mechanisms which occur during learning and/or during retrieval.* ». R. Versace, G.T. Vallet, B. Riou, M. Lesourd, E. Labeye et L. Brunel, « Act-in : An integrated view of memory mechanisms », p. 280. Je traduis.

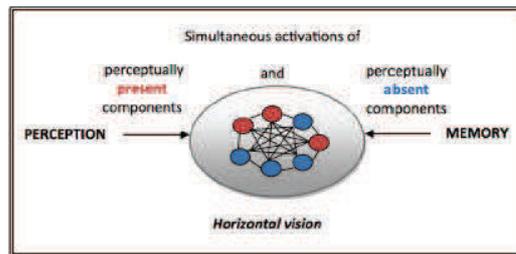
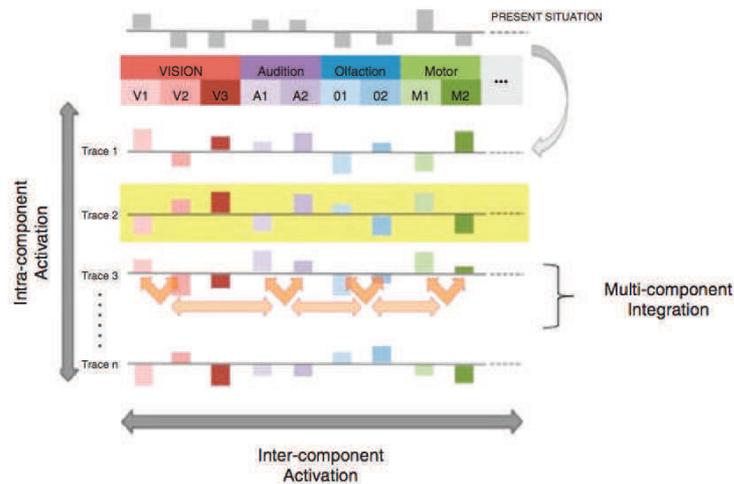


FIG. 49 : Une vision horizontale du lien entre mémoire et perception  
 R. Versace, G.T. Vallet, B. Riou, M. Lesourd, E. Labeye et L. Brunel, « Act-in : An integrated view of memory mechanisms », *Journal of Cognitive Psychology* 26, 2014, p. 293

En effet, l'interaction avec l'environnement (situation présente) va activer les composants sensori-moteurs perceptivement présents, c'est-à-dire perçus par l'individu. L'activation de ces composants présents va ensuite être diffusée aux composants sensori-moteurs (même ceux perceptivement absents) des traces qui correspondent à une situation semblable passée par un phénomène en cascade (voir figure 49). Au niveau cérébral, on observe l'activation d'un groupe de neurones dans une certaine région, et des rétro-activations très rapides dans d'autres localisations<sup>183</sup>. L'information traitée provoque ainsi l'activation d'anciennes traces ayant des propriétés communes, qui à leur tour provoquent d'autres activations en cascade. Les traces activées sont continuellement modifiées par le nouveau contexte, en fonction de la présence ou de l'absence de certains composants (émotionnels, sensoriels, etc.). De l'activation des traces épisodiques (multisensorielles) émerge la connaissance. Les traitements perceptifs et mnésiques sont donc envisagés dans une relation horizontale et simultanée, et non selon des processus *top-down* ou *bottom-up*.

---

183. É. Labeye, « La dynamique d'émergence des connaissances : processus d'activation et d'intégration des composants sensoriels et moteurs », thèse de doctorat, sous la direction de R. Versace, Université Lyon 2, Lyon, 2008.



**Figure 1.** Schematic representation of Act-In based on the MINERVA II model (Hintzman, 1986). Each row represents an episode (an event) encoded as a memory trace. Each episode is composed of different, primarily sensory-motor, features. [To view this figure in colour, please visit the online version of this Journal.]

FIG. 50 : *Principe d'activations inter-composants et intra-composants*

R. Versace, G.T. Vallet, B. Riou, M. Lesourd, E. Labeye et L. Brunel, « Act-in : An integrated view of memory mechanisms », *Journal of Cognitive Psychology* 26, 2014, p. 284

L'émergence de la connaissance pourra s'effectuer selon deux mécanismes distincts. Chaque trace ayant une composante sensorielle, affective ou motrice plus ou moins saillante<sup>184</sup>, une activation de type intra-composants ou une activation de type inter-composants peut être différenciée (cf. figure 50). Une activation intra-composants correspond à la diffusion d'activation au sein des composants d'une même trace. Elle favorise ainsi l'émergence d'une connaissance épisodique, car les différents composants de la trace seront réactivés, privilégiant ainsi sa spécificité. Une activation inter-composants correspond à la diffusion d'activation de traces en traces ; elle favorisera l'émergence d'une connaissance sémantique, puisqu'il s'agit de l'activation de peu de composants à travers un grand nombre de traces :

La perception visuelle d'une orange active dans le système des composants visuels et olfactifs présents dans la situation. La diffusion d'activation inter-traces permet la réactivation de traces d'expériences passées similaires (i.e. traces créées dans des situations où une orange était présente) grâce à la diffusion intra-composants

184. Dans l'héritage d'Hintzman : Hintzman, D. L., « "Schema abstraction" in a multiple-trace memory model ».

ainsi que l'activation de composants associés au sein des traces réactivées grâce à la propagation d'activation inter-composants. L'activation inter-composants et l'intégration multi-composants permettent l'activation des composants gustatifs et moteurs associés non présents dans la situation en cours et donne ainsi accès aux connaissances sur l'objet <sup>185</sup>.

La mémoire est donc à la fois impliquée dans l'établissement d'un lien entre les traits de la situation présente et les traces reflétant les expériences antérieures, mais également dans la formation de l'expérience actuellement perçue grâce aux mécanismes d'activation et d'intégration. C'est donc l'épisode perceptif de l'information qui crée la trace. Ainsi, le système est sans cesse renouvelé, et la mémoire est conçue sous un aspect dynamique.

Le processus de catégorisation généré par la mémoire est mesuré en terme de distance de similarité avec l'exemplaire traité actuellement et avec les exemplaires déjà intégrés en mémoire. Quand une situation donnée est proche d'une situation déjà rencontrée, une activation se met en place et une nouvelle trace est construite. La conceptualisation de l'information va dépendre de la fréquence de rencontre de certaines composantes des traces. Dans la lignée des travaux de Nosofsky <sup>186</sup> et de Solomon et Barsalou <sup>187</sup>, certains composants seront rencontrés plus fréquemment que d'autres dans le traitement d'un même objet, le contexte situationnel étant sensiblement proche ; ces composants ne subiront que peu de modifications et deviendront plus saillants que d'autres composants qui sont plus rarement intégrés, et plus souvent modifiés. Ainsi, les connaissances conceptuelles sont définies par les caractéristiques communes à un grand nombre de situations (ou traces) passées.

---

185 A. Rey, « Liens entre mémoire et perception : vers des mécanismes communs », thèse de doctorat, sous la direction de R. Versace, Université Lyon 2, Lyon, 2014, p. 63.

186. R.M. Nosofsky, « Attention, similarity, and the identification-categorization Relationship », *Journal of Experimental Psychology: General*, 115/1 (1986), p. 39-57.

187. Solomon, K.O. et Barsalou, L.W., « Perceptual simulation in property vérification ».

À propos des mécanismes de généralisation et de discrimination, consulter L. Brunel, R.L. Goldstone, G.T. Vallet, B. Riou B. et R. Versace, « When seeing a dog activates the bark : multisensory generalization and distinctiveness effects », *Experimental Psychology* 60 (2013), p. 100-112.

Selon un aspect neuropsychologique, ces hypothèses ont été étayées par des études réalisées en IRMf. Diverses recherches montrent que, dans des tâches de rappel, certaines zones sensorielles ou motrices sont activées, alors même que la tâche ne nécessite pas l'activation de ces composants. Wheeler et coll.<sup>188</sup> ont présenté lors d'une phase d'apprentissage des mots appariés soit avec des stimuli visuels, soit avec des stimuli auditifs congruents (par exemple, le mot « perroquet » avec une image de perroquet, ou le mot « chat » présenté avec un miaulement). Dans un deuxième temps, les participants voyaient à nouveau les mots et devaient soit indiquer si ceux-ci avaient été présentés avec un son ou une image, soit effectuer une tâche de catégorisation perceptive (la même consigne étant donnée, mais les mots étant présentés à nouveau soit avec un son, soit avec une image).

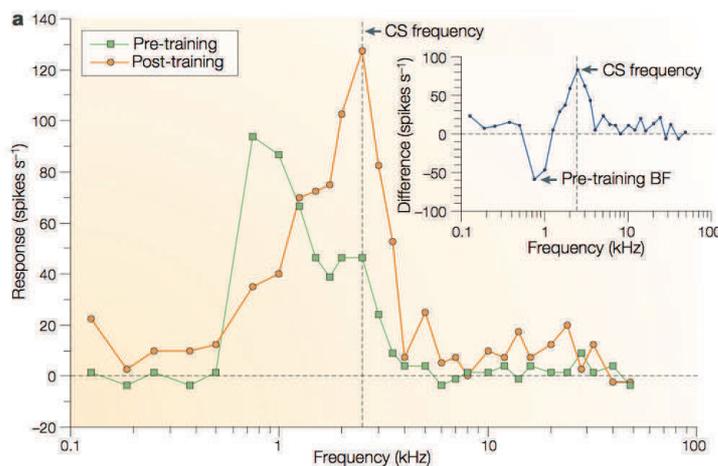


FIG. 51 : Effets des apprentissages sur le traitement fréquentiel cochléaire

N.M. Weinberger, « Specific long-term memory traces in primary auditory cortex », *Nature reviews. Neuroscience* 5 (2004), p. 279–290

Après plusieurs écoutes de sons de 70 dB, la fréquence observée (CS : *conditioned stimulus*) est parfaitement discriminée par les cellules ciliées de la cochlée (en orange), par rapport à la première écoute (en vert). En bleu, la figure montre la différence de sélectivité de la fréquence par la cochlée entre la première écoute (BF : meilleure sélectivité pour la fréquence concernée), et la dernière écoute.

---

188. M.E. Wheeler, S.E. Petersen et R.L. Buckner, « Memory's echo : Vivid remembering reactivates sensory-specific cortex », *Proceedings of the National Academy of Sciences* 97/20 (2000), p. 11125-11129.

Parmi les résultats constatés, il est intéressant de remarquer que, pour les participants effectuant la tâche de rappel, certaines zones sensorielles étaient activées alors que le sujet ne voyait que des mots. En effet, des activations au niveau du cortex auditif primaire ont été observées lors du rappel de mots précédemment présentés avec un son ; de la même manière, des activations au niveau du cortex visuel ont été observées lorsque les mots avaient été présentés avec l'image correspondante. Les résultats de cette étude sont donc en faveur de l'idée selon laquelle le traitement mnésique serait avant tout perceptif.

D'autres études neuropsychologiques ont montré que les processus conceptuels étaient dépendants de traitements sensoriels, notamment pour la perception auditive. Lors d'extraits sonores répétés, le cortex auditif primaire traitera les sons de manière distincte en fonction des répétitions, évoquant un effet d'accoutumance<sup>189</sup> et l'existence d'attentes perceptives (cf. Figure 51).

Par ailleurs, les apprentissages sonores auraient un effet sur la plasticité cérébrale : une variabilité inter-sujets est observable dans l'organisation tonotopique cérébrale, suggérant des habitudes perceptives (et éventuellement des degrés d'expertises) distinctes. Toutefois, les variations de cette organisation ont également été mis en évidence à un niveau ontologique<sup>190</sup>. Cette découverte met donc en lumière l'existence d'une construction perceptive et phénoménologique des traitements conceptuels, et la nature substantiellement multimodale de la connaissance.

Ces résultats sont intéressants, car ils suggèrent que les zones impliquées dans des tâches conceptuelles sensorielles sont activées dans une moindre mesure que celles impliquées dans des tâches perceptives. En outre, l'activation de ces zones sensorielles spécifiques (gustatives, auditives, etc.) ne serait observée que si ces informations perceptives sont pertinentes dans la situation donnée. Ainsi, l'investissement de composants mnésiques et émotionnels est nécessaire à l'interprétation de la situation, sans pour autant que des localisations

---

189. N.M. Weinberger, « Specific long-term memory traces in primary auditory cortex », *Nature reviews. Neuroscience* 5 (2004), p. 279–290.

190. S. Bao, V.T. Chan et M.M. Merzenich, « Cortical remodelling induced by activity of ventral tegmental dopamine neurons », *Nature* 412 (2001), p. 79-83.

traditionnellement attribuées à la mémoire (complexe hippocampique) ne soient observées. Ces constatations neuropsychologiques ont contribué au développement de modèles de mémoire à traces multiples qui avancent que la mémoire émerge de la perception, et que la connaissance est encodée sous forme de traces sensori-motrices et émotionnelles.

Dans le cadre de notre étude, la prise en compte du contexte du rituel semble donc essentielle à la compréhension des mécanismes émotionnels s'y jouant. Si les paramètres acoustiques ont un effet majeur sur l'écoute, l'étude des représentations liées à la musique est tout aussi primordiale. Les mécanismes d'attentes perceptives décrits jusqu'à présents semblent donc jouer un rôle important dans l'émergence d'une émotion esthétique. La spécificité de cette catégorie émotionnelle sera donc abordée en lien avec les caractéristiques de la musique arabe soufie.

### 2.3 Des émotions musicales

L'émotion esthétique est souvent définie par comparaison avec les autres émotions. La principale différence résiderait dans l'intention qu'a un individu de se confronter à un objet d'art et de tenter de le comprendre, dans une recherche de plaisir. Elle impliquerait également des mécanismes mnésiques et corporels dans le cadre de la perception sensible de l'environnement.

Pour définir l'émotion esthétique, Dewey reprend l'idée phénoménologique de la connaissance acquise grâce à l'expérience sensible. Pour lui, « il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence <sup>191</sup> », l'émotion étant « le signe conscient d'une rupture actuelle ou imminente » dans l'environnement <sup>192</sup>. Cette expérience et ses multiples composants perceptifs seraient intégrés en mémoire et constitueraient un apprentissage de l'interaction avec notre environnement.

---

191 J. Dewey, *L'art comme expérience*, trad. J.-P. Cometti, Gallimard, Paris, 2010 (1934), p. 48.

192. J. Dewey, *ibid.*, p. 80.

D'après lui, une émotion pourrait se définir comme l'apparition d'un évènement inattendu, qui viendrait rompre l'homéostasie de l'environnement. Dans une perspective husserlienne, il prolonge sa réflexion en qualifiant cette expérience d'esthétique si l'objet de l'interaction est un objet d'art, l'émotion survenant alors de l'intentionnalité du sujet à comprendre et appréhender cet objet d'art<sup>193</sup>. En effet, l'art est considéré comme le reflet de la société dans laquelle il a été produit. En tant que signe, l'objet d'art reflète des symboles qui sont interprétés par les individus<sup>194</sup> (positivement ou négativement), en imaginant « l'acte expressif » de l'artiste en fonction du contexte spatio-temporel où l'objet d'art a été produit. La compréhension de l'œuvre et son adéquation avec nos attentes (résultant de nos expériences sensibles et esthétiques passées) seraient source de plaisir :

La question de la relation existant entre la matière sensible directe et ce qui est incorporé avec elle du fait d'expériences antérieures plonge au cœur de l'expressivité d'un objet<sup>195</sup>.

[...]

« pour percevoir les choses esthétiquement, il faut revivre ses expériences passées en sorte qu'elles puissent s'inscrire complètement dans une nouvelle structure<sup>196</sup>.

L'idée de l'objet d'art en tant que signe est également reprise par Meyer, qui va développer cette idée de rupture homéostatique dans le domaine musical :

Dans l'expérience affective, distincte de l'affect en soi, il y a conscience et cognition d'une situation de stimulus qui fait réagir des individus particuliers à des

---

193. « De l'avis de tous, le Parthénon est une grande œuvre d'art. Il ne prend toutefois un statut esthétique que lorsqu'il devient objet d'expérience pour un être humain. [...] Afin de *comprendre* l'esthétique dans ses formes accomplies et reconnues, on doit recommencer à la chercher dans la manière brute de l'expérience, dans les évènements et les scènes qui captent l'attention auditive et visuelle de l'homme, suscitent son intérêt et lui procurent du plaisir lorsqu'il observe et écoute, tels les spectacles qui fascinent les foules ». Dewey, *ibid.*, p. 31.

194. « [le matériau] de l'expérience qui a une conclusion intellectuelle se compose de signes ou de symboles qui, sans avoir de qualité intrinsèque propre, représentent des choses qui, lors d'une autre expérience, peuvent être appréciées sur un plan qualitatif. » Dewey, *ibid.*, p. 85.

195. J. Dewey, *ibid.*, p. 178.

196. J. Dewey, *ibid.*, p. 237.

stimuli spécifiques. [...] Les états affectifs que nous savons nommer sont regroupés et nommés en fonction de la situation du stimulus, et non parce que les affects des différents groupes sont en soi différents. L'amour et la peur ne sont pas des affects différents, mais des expériences affectives différentes <sup>197</sup>.

D'après Meyer, ce n'est donc pas l'objet en lui-même qui serait émotionnel, mais le cadre contextuel dans lequel il prend place, en lien avec les motivations de l'individu. L'émotion « quotidienne » émergerait de l'adéquation entre les besoins psychiques et physiques de l'individu, qui doivent être assouvis, et les causes externes résultant de l'environnement, qui permettront la résolution ou la non-résolution de ces besoins <sup>198</sup>. Dans le cas de l'émotion esthétique, la différence résiderait en ce que la création du besoin et sa résolution sont tous deux amenés par le même objet : la musique <sup>199</sup>.

L'idée est donc légèrement différente de celle de Dewey, pour qui l'expérience esthétique nécessite une implication plus active de la part de l'auditeur, dans la recherche de la compréhension de l'objet d'art. Pour Meyer, il s'agit plutôt de besoins devant être résolus : la musique crée un besoin et l'auditeur est dans l'attente de sa résolution. Il s'agit donc d'un processus relativement passif, qui n'est pas nécessairement conscient, même s'il implique un jugement voire des processus de raisonnement. Toutefois, la répétition de l'exposition à ces musiques va créer des attentes perceptives façonnées par cet apprentissage implicite de la grammaire musicale. Cette attente proviendrait d'un stimulus ambigu, d'une incertitude quant au déroulement du discours musical ; sa résolution déclencherait l'émotion, à condition que le temps d'attente ne soit pas trop long.

Meyer recherche « les raisons de l'émotion musicale <sup>200</sup> » dans les propriétés inhérentes à la musique (mélodies, rythmes, timbre, relations tonales, ornements) et l'organisation hiérarchique de ces éléments. D'après lui, c'est la combinaison

---

197. L. Meyer, *Émotion et signification en musique*, p. 67.

198. *Ibid.*, p. 71. Meyer indique que l'environnement extérieur peut également être la cause d'un stimulus, l'organisme résolvant ou non la tension établie.

199. « En musique, en revanche, c'est le même stimulus, à savoir la musique, qui active les tendances, qui les inhibe et qui apporte les solutions appropriées et significatives ». Meyer, *idem*.

200. D'après la formulation de F. Bonini Baraldi, p. 360.

entre toutes les composantes de la structure musicale qui est à l'origine des émotions ressenties. La question de la perception globale de tous les éléments s'appuie largement sur la théorie de la Gestalt, qui connaît toujours un certain engouement dans les études actuelles sur la perception musicale<sup>201</sup>. Ainsi, les éléments inhérents à la musique seraient émotionnels, mais selon la perception globale de leur articulation<sup>202</sup>. À l'origine de l'expérience esthétique se trouverait donc la rencontre raisonnée avec un objet d'art, l'émotion surgissant de l'adéquation entre l'expressivité de cet objet et les expériences antérieures de l'individu. Ce double aspect est lui aussi défendu par les musiciens arabes, qui avancent que la musique et l'agencement des sons permettent de générer des images mentales du contexte dans lequel elle a été composée et de la vie quotidienne des Anciens<sup>203</sup>. Dans la *ḥaḍrah*, cette représentation permettrait d'ailleurs d'établir un lien (symbolique) avec les anciens soufis, élargissant l'espace temporel où l'ici et le maintenant s'effacent pour laisser apparaître la communication et le souvenir vivace (incorporé) des origines<sup>204</sup>.

Dans la musique arabe, différentes émotions esthétiques sont distinguées<sup>205</sup> en fonction du cadre contextuel dans lequel elles prennent place, en fonction de l'intensité de l'émotion, ou encore de leur caractère licite du point de vue

---

201. La théorie de la Gestalt avance que la forme est perçue spontanément avant les éléments qui la composent, d'où la maxime empruntée à Aristote : « le tout est supérieur à la forme des parties ».

Le regroupement perceptif spontané s'opère selon les lois de proximité, de continuité, de similitude, de familiarité, de destin commun et de la bonne forme. S. McAdams et E. Bigand, *Penser les sons : Psychologie cognitive de l'audition* ; S. McAdams et I. Deliège, *La musique et les sciences cognitives*.

Les théories esthétiques phénoménologiques de la musique se sont également intéressées à ces questions, notamment avec M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945 ; E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. H. Dussort, Paris, Presses universitaires de France, 1964.

202. « On peut alors définir la forme comme l'opération des forces qui confèrent à l'expérience d'un événement, d'un objet, d'une scène et d'une situation son plein aboutissement ». J. Dewey, *L'art comme expérience*, p. 235.

203. J. Dering, *L'âme des sons*, p. 150.

204. La question des origines dans la *ḥaḍrah* est détaillée dans le chapitre 1.

205. Se référer à la section « Pratiques rituelles », chapitre 1.

religieux. Dans le contexte musical arabe, le *ṭarab* consiste en une forte émotion esthétique et en une relation dynamique entre un interprète et un auditeur. Pour parvenir à cette émotion, le musicien doit identifier les attentes et les préférences de l'auditeur, pour adopter un jeu (généralement improvisé) en lien avec leurs traditions perceptives. Cette émotion serait transmise par le caractère expressif des modes musicaux, ainsi que par des indices expressifs liés au timbre et à la prosodie, tels que les attaques du son, le souffle, etc.

### 2.3.1 La spécificité du *ṭarab*

Le *ṭarab* est une émotion esthétique existant dans la culture arabe et consistant en un sentiment d'adhésion esthétique à la forme d'art vue ou entendue. Au départ plutôt spécifique à la poésie, il s'étend à l'art musical, où il désigne le pic d'émotion à la fois atteint par le musicien et partagé par les auditeurs, pouvant aller jusqu'à l'extase. Dans une vision spirituelle de l'art, la musique renvoie en effet au monde de l'invisible, c'est-à-dire du non verbal mais du palpable ; elle reflète par sa nature le concept de *présence*, cher aux maîtres soufis<sup>206</sup>. Pour parvenir à cette émotion, le musicien doit passer par l'évaluation de son public, déterminer ses attentes et préférences, pour adopter un « cheminement expressif » en lien avec leurs traditions perceptives. Le *ṭarab* s'inscrit donc dans une relation dynamique entre l'interprète et l'auditeur : le musicien cherche à influencer l'auditeur et à stimuler son plaisir en recherchant un répertoire, des motifs, des modes, des successions d'intervalles et un style de jeu susceptibles de lui plaire de le surprendre positivement. Dans les études sur le *ṭarab*, il est intéressant de noter que les interprètes insistent sur le fait que leur style de jeu (notamment au violon ou au *ney*) doit se calquer sur les intonations de la voix, généralement considérés comme l'« instrument » le plus expressif puisqu'elle fait directement appel à des caractéristiques organiques. Le *ṭarab* est donc une adéquation entre les émotions de l'auditeur (dans sa personnalité intime, en relation avec sa disposition psychologique, ses représentations catégorielles culturelles et ses expériences

---

206. cf. chapitre 1.

perceptives passées : ce que Shannon appelle la « conception du Soi <sup>207</sup> ») et les symboles auxquels la musique fait appel. L'interprétation est alors considérée comme située et « incarnée <sup>208</sup> ».

Ainsi que l'avait déterminé Dewey, l'émotion naissant dans l'expérience esthétique renfermerait nécessairement la recherche de la compréhension de l'objet d'art. Dans le cas du *ṭarab*, cette compréhension se joue à deux niveaux : le musicien doit avoir la capacité de comprendre l'auditeur et ses attentes en fonction de ce qu'il exprime ; l'auditeur, lui, doit concentrer son écoute pour comprendre la performance du musicien. Ce dernier guide l'auditeur et stimule cette disposition esthétique pour « orienter son intention », en faisant référence à des symboles traditionnels et identitaires. Le *ṭarab* requiert donc une participation commune et active de l'auditeur et de l'interprète.

Si ce concept de *ṭarab* n'est pas clairement défini par les auteurs, c'est qu'il recouvre des réalités complexes : plusieurs types d'émotions, avec des valences positives ou négatives, peuvent le déclencher. Comme il est généralement considéré comme le point culminant d'une charge émotionnelle, sa durée n'est pas mesurable car il est inclus dans d'autres formes d'émotions. Enfin, son intensité est variable d'un individu à un autre, d'une situation à l'autre, et ses manifestations sont donc très diverses : elles peuvent aller de l'intériorisation de ses manifestations à des réactions démesurées comme le malaise, le déchirement des vêtements et même, comme le rapporte Gilbert Rouget, la mort <sup>209</sup>.

L'esthétique du Beau et du Vrai (dans les arts mais également dans toutes les expériences de la vie quotidienne) est l'essence même de l'esthétique arabe, dans l'héritage des théories mystiques <sup>210</sup>. En ce sens, l'émotion est un trait esthétique arabe particulièrement important. Loin d'être un trait esthétique parmi d'autres, le *ṭarab* est une condition nécessaire à l'audition spirituelle. Ainsi, l'esthétique n'est pas une fin en soi, mais un moyen de trouver le cheminement mystique pour

---

207. J. Shannon, « Emotion, Performance and temporality in Arab Music : Reflections on *Tarab* », *Cultural Anthropology* 18/1 (2003), p. 92.

208. Se référer à la section « De la mémoire comme propriété émergente de la perception » dans ce même chapitre.

209. G. Rouget, *La musique et la transe*, p. 123.

210. Al-ḡazzālī, *Auditions spirituelles et extase*.

rencontrer le divin (Dieu et les autres figures saintes), par le biais de l'émotion. Le musicien, par sa performance, aidera l'auditeur à trouver son propre cheminement. Pour cela, il utilisera d'abord des indices expressifs faisant référence à certaines données émotionnelles :

Parmi les qualités distinctives des notes, il nous faut compter aussi celles qui sont des *indices* (des signes) des passions que souffre notre âme. Ces passions sont des accidents qui affectent l'âme, tels que la clémence, la cruauté, la tristesse, la peur, la gaieté, la colère, le plaisir, la douleur et d'autres affections de même genre. L'homme a, en effet, pour chaque passion, des sons qui en sont l'indice et qui correspondent aux différents accidents de son âme ; lorsque ces sons se trouvent émis, ils suggèrent à l'auditeur la passion correspondante <sup>211</sup>.

Ces « notes » (nous pourrions plutôt parler de « hauteurs ») sont agencées de manière à former des intervalles consonants ou dissonants. Ces combinaisons d'intervalles vont construire des mélodies qui posséderont un caractère plus ou moins harmonieux, selon des buts bien précis :

L'aide que les mélodies apportent à la parfaite compréhension du but vers lequel tendent les paroles poétiques ne tient pas à la seule composition harmonieuse des notes aiguës et graves ; ces notes doivent avoir d'autres manières d'être qui rendent les mélodies plus parfaites, plus nobles et plus aptes à la recherche de buts vers lesquels tendent le plaisir et le profit (les paroles poétiques). Ces manières d'être des notes sont au nombre de quatre. Les unes procurent à l'auditeur du plaisir et la plus plaisante des auditions ; aussi donnent-elles à la mélodie élégance et beauté. D'autres font naître dans l'âme des images qui s'y établissent de la façon dont il est parlé en poétique. D'autres provoquent dans l'âme des passions telles que la satisfaction, l'emportement, la colère, la clémence, la cruauté, la tristesse, le regret et d'autres du même genre. La quatrième de ces manières d'être donne une meilleure compréhension du sens exprimé par les paroles dont les lettres sont associées aux notes des mélodies ; nous entendons par là le poème mis en musique, la lecture (du Coran) et d'autres choses semblables <sup>212</sup>.

Al-Fārābī établit donc une hiérarchie dans les signes utilisés. Les trois

---

211. Al-Fārābī, cité par D'Erlanger, *La musique arabe*, vol. 2, p. 58.

212. Al-Fārābī, *ibid.*, p. 89. Les annotations entre parenthèses sont celles de D'Erlanger.

premiers niveaux impliquent des « signifiants <sup>213</sup> » amenant des représentations de plus en plus précises : certains concernent simplement le caractère agréable/désagréable de la musique, d'autres possèdent la capacité à faire émerger une image mentale, jusqu'à amener l'évocation de catégories émotionnelles plus fines. La nature des signes du dernier niveau semble légèrement différente, puisqu'il ne s'agit plus d'évoquer des représentations en tant que telles, mais de servir la compréhension des émotions amenées par le texte. La question de la compréhension du texte est centrale dans l'esthétique arabe. Elle fait l'objet de différentes méthodes théorisées pour la bonne restitution de la parole du prophète, dans la récitation de textes sacrés par exemple <sup>214</sup>. À l'époque où les traités anciens ont présenté la théorie de l'esthétique musicale, la musique arabe était essentiellement vocale, l'instrumentation ayant donc pour principale fonction de souligner l'expressivité du texte, qui devait rester intelligible. Les instruments devaient donc imiter les inflexions de la voix, prolonger certaines notes tenues pour sublimer les vers récités. Les signifiants de l'émotion résidaient alors en la qualité vocale et la correcte élocution, l'ornementation, le rythme (dans un premier temps dérivé du mètre poétique), le mode d'expression privilégié restant celui amené par les modes (*maqāmat*) et la complexité modale.

### 2.3.1.1 *L'éthos des modes*

Le *maqām* (pl. *maqāmat*) est une structure modale sur laquelle se fondent des développements mélodiques. Ce mode heptatonique est construit sur une échelle organisant des rapports d'intervalles. L'idée que chaque mode posséderait un *ethos* <sup>215</sup> particulier est peut-être l'élément le plus saillant dans la littérature

---

213. J.-J. Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Éditions 10/18, Paris, 1975 ; J. Molino, *Le singe musicien : sémiologie et anthropologie de la musique*, Actes Sud, Paris, 2009.

214. J'y reviendrai dans la section « La psalmodie coranique » de ce même chapitre et dans le chapitre 5.

215. Dans ce cadre, nous pourrions définir l'*ethos* comme la composante affective prototypique d'un mode.

musicale arabe <sup>216</sup>. La composition des modes est le signe émotionnel préférentiel de la musique arabe puisque la combinaison des intervalles qu'il renferme va constituer son ethos ; c'est également leur théorisation et son origine (en lien avec la cosmologie) qui élève la musique au rang de science.

Décrit par les grands théoriciens arabes du Moyen-Âge et repris par les auteurs contemporains, le pouvoir expressif des modes est à chercher dans leur relation cosmologique avec « l'harmonie des sphères » : pour Pythagore, le Beau est explicable par les relations mathématiques qui relient les éléments. La Terre (centre de l'univers) est considérée à cette époque comme une sphère autour de laquelle tournent cinq planètes et deux astres (le soleil, la lune, Mercure, Vénus, Mars, Jupiter et Saturne ; les autres planètes ne sont pas connues à cette époque). De façon métaphorique, Pythagore compare l'axe sur lequel se positionnent et se meuvent ces sphères à une corde tendue (voir figure 52) : telle cette corde d'une dimension connue que l'on pincerait à un endroit spécifique afin d'en tirer un son, les sphères en mouvement produiraient des sons créant une harmonie céleste <sup>217</sup>.

---

216. « Sache que tout *shadd* parmi les *shudūd* a un certain effet sur l'âme ; tous les modes l'impressionnent agréablement, mais chacun de façon différente. Il en est qui inspirent la force, le courage, poussent à l'exaltation ; cela concerne plus précisément trois d'entre eux : *'ushshāq*, *nawā* et *abūsaliq*. Ils correspondent au tempérament des Turcs, des Abyssiniens et des Noirs, et à celui des peuples montagnards. En ce qui concerne *rast*, *nawrūz*, *'irāq* et *iṣfāhān*, ces modes agrémentent l'âme et instillent une joie délicate et agréable. Pour ce qui relève de *buzūrk*, *rahāwī*, *zīrāfkand*, *zankula* et *ḥusaynī*, leur effet procure tristesse et langueur. Il faut donc associer à chaque *shadd* un poème lui convenant. Ce serait une erreur d'estimer par exemple que tel vers colporte un état de bonheur puis de le chanter en *zīrāfkand*, la combinaison serait ici tout à fait inappropriée. » *ṣafi al-Dīn, Kitāb al-adwār*, cité par A. Shiloah, *La musique dans le monde de l'islam*, p. 259.

Il semblerait également qu'un lien puisse être établi entre les intervalles et certaines facultés de l'âme, toutefois, les passages des traités exprimant cette idée restent relativement confus. A. Shiloah, *La perfection des connaissances musicales*, Geuthner, Paris, 1975, trad. annotée d'Al ḥasan Ibn Aḥmad Ibn 'Al-Kātib, *Kamāl adab al-ḡinā'*, xi<sup>e</sup> s., p. 70.

217. D'après Pythagore, l'harmonie des sphères ne serait pas audible car nous ne pouvons pas tout percevoir, par habitude. S. Jacquemard, *Pythagore et l'harmonie des sphères*, Éditions du Seuil, Paris, 2004.

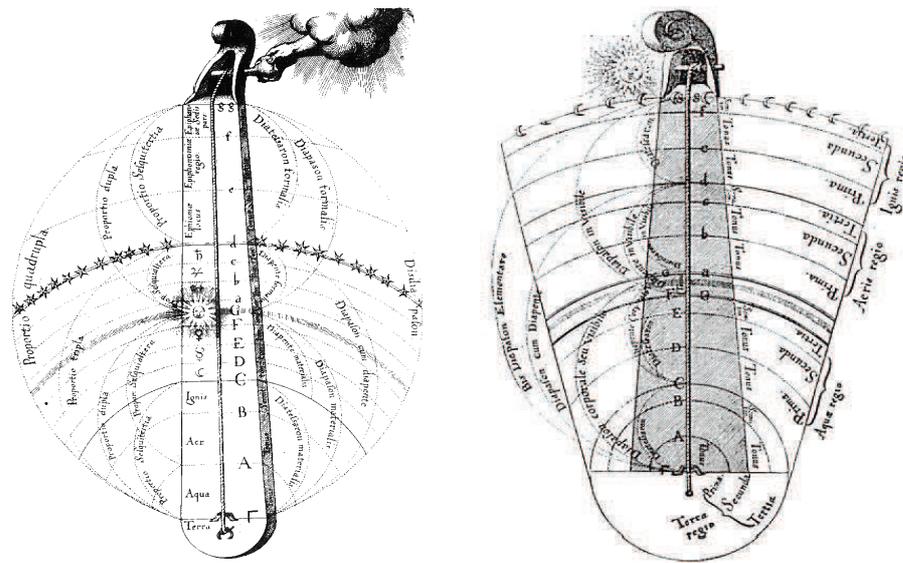


FIG. 52 : *Mouvement des planètes et division des intervalles sur le monocorde, d'après Pythagore*  
*Robert Fludd, Utriusque Cosmi Historia, maioris salicet et minoris metaphysica, tome 1 Livre*  
*3 : De Musicae Mundana, Oppenheim, 1617, p. 90 (à gauche) et p. 100*

À droite, un monocorde illustre les rapports numériques définissant les intervalles (rapports de fréquence). La longueur de la corde est comparée au tracé dessiné par les planètes lorsqu'elles tournent autour de la Terre. Du fait de leurs positions sur ce tracé et de leur vitesse de rotation, les planètes pourraient donc être à l'origine de la production de sons.

L'analogie serait possible en raison du fait que les rapports mathématiques entre les intervalles musicaux et ceux des positions des planètes suivraient les mêmes proportions ; ainsi, une note est attribuée à chaque planète (également en fonction de sa vitesse de rotation <sup>218</sup>). Al-Kātīb explique que, tout comme les sept planètes, le système musical comprend sept intervalles, et que le « système

218. Pythagore définit les intervalles musicaux selon des rapports de longueur : en faisant vibrer une corde d'une longueur donnée, il obtient un son (par exemple à 440 Hz). Pour ce premier son, le rapport numérique est donc de 1/1. Avec une deuxième corde de moitié moins longue que la première, Pythagore obtient la réplique à l'octave du premier son obtenu (soit 880 Hz), le rapport numérique étant cette fois de 1/2. La procédure est la même pour trouver les autres intervalles (où 3/2 représente la quinte, 4/3 la quarte, etc.).

Pour une revue détaillée sur les différentes méthodes de division de l'échelle musicale, consulter M. Ayari, *L'écoute des musiques arabes improvisées : essai de psychologie cognitive de l'audition*.

complet <sup>219</sup> » (la double octave), pour se diviser en rapports de demi, de tiers ou de quart, a été établi en parallèle aux douze signes du zodiaque.

D'un point de vue mystique, la musique (« humaine ») est considérée comme « le reflet imparfait de la [musique céleste] mais dont l'audition éveille dans les âmes le souvenir de son origine première <sup>220</sup> ». L'essence divine de la musique a bien sûr été reprise par différents maîtres soufis pour justifier son utilisation <sup>221</sup>. L'utilisation de ces modes est donc ancrée dans une tradition mystique et reflète la représentation de fortes croyances identitaires, autant en tant que développement mélodique qu'en tant qu'échelle musicale. La spécificité des modes arabes réside dans leur caractère irrégulier : contrairement aux échelles occidentales, où une octave est divisée en douze demi-tons égaux, l'échelle musicale arabe est constituée des intervalles de 1/2 ton, 3/4 ton et 3/2 ton. L'intervalle neutre (le 3/4 de ton) occupe une place de choix dans la musique arabe, puisqu'il est devenu emblématique de cette musique.

D'après During, le rythme et les intervalles sont des « marqueurs culturels <sup>222</sup> ». Il les oppose au timbre, phénomène physique qui serait en relation avec la nature et immédiatement perceptible par tous. Le travail du timbre, en revanche, relève de l'esthétique et répond à des normes culturelles sous-jacentes. La forme, ainsi que l'appréhension globale du rythme et des intervalles, dépend en revanche directement de « filtres culturels <sup>223</sup> » :

---

219. « Le système complet qui est qualifié de double octave (*bis diapason*) renferme le plus grand intervalle sonore deux fois, car le plus grand intervalle est celui du tout (l'octave). », A. Shiloah, *La perfection des connaissances musicales*, p. 73.

220. J. During, *Musique et extase*, p. 39.

During ajoute que l'harmonie des sphères reflète également « l'origine mystique de la connaissance », cette découverte étant attribuée aux hellénistiques. On note toutefois qu'Aristote a réfuté la théorie de l'harmonie des sphères ; son chapitre IX du *Traité du ciel* est d'ailleurs intitulé « Fausseté et insuffisance des théories qui croient à une harmonie des sphères, et qui supposent que les astres doivent faire du bruit dans leur course ». Aristote, *Traité du ciel*, (IV<sup>e</sup> av. J.C.), trad. J.-B. de Saint-Hilaire, Livre II Chapitre IX, Ladrance, Paris, 1866, p. 167.

221. Sohrawardi, širāzi, al-ğazzālī... Se référer à J. During, *Musique et extase*, p. 40.

222. J. During, *Quelque chose se passe*, p. 89.

223. Expression empruntée à Ayari et McAdams. M. Ayari et S. McAdams, « Quelles catégories et quels filtres culturels sont à l'œuvre dans notre écoute ? », in Ayari (éd.), *De la*

Si un Indien, un Arabe et un Européen, écoutent par exemple le bruit du train sur les rails, chacun d'eux organise ce son d'une autre manière. Les poèmes de l'un sont réguliers et il organise les sons selon cet ordre mental, par exemple en 2/4. Si c'est un Iranien, il les organisera en 6/8. [...] Le rythme doit s'accorder avec le rythme de la culture. Quand il l'est, il s'accorde avec tous les autres rythmes des arts, de l'architecture, de la vie, etc. La musique s'accorde avec la poésie, or elle n'est pas régulière, elle n'est pas réductible à 2/4, en 3/4 <sup>224</sup>.

Dans le développement musical, c'est donc bien la disposition psychologique de l'auditeur (ce qu'il recherche, sa disposition préalable et son évolution au cours de la performance), en relation avec celle de l'interprète, qui justifie l'emploi de tel ou tel mode. Et ce mode va éveiller certaines catégories (ou représentations) qui vont à leur tour nourrir le *ṭarab* de l'interprète. Ici, le *ṭarab* prend un autre sens, où il est assimilé à un flux et ne représente pas un aboutissement <sup>225</sup>. Il s'agit d'une catégorie d'émotion au sens strict, où le musicien et l'auditeur trouvent le *ṭarab* comme on trouve la peine ou la joie, et restent joyeux ou peines du fait d'éléments venant nourrir cette émotion dans le temps. Dans la terminologie de James, Dewey ou Damasio, la perception de cette émotion la rend consciente et la transforme en sentiment subjectif. Toute la difficulté du musicien est de savoir s'abandonner à l'émotion pour la ressentir et la transmettre, tout en restant attentif aux réactions de son auditoire afin d'adapter l'évolution de son cheminement modal (et parfois rythmique), et donc de créer une atmosphère reliant perceptions présentes et catégorisations émergeant du passé, tout ceci dans l'improvisation.

---

*théorie de l'art à l'improvisation, Analyse de Performances et Modélisation musicale*, Delatour, Paris, 2006, p. 185-234.

224. Majid Kiani, cité par J. During, *Quelque chose se passe*, p. 90.

225. Cet aspect évanescence, mouvant et éphémère est surtout à considérer dans une vision soufie, mais il est moins observable dans la musique savante. Chez les perses, le *hāl* (parfois comparé au *ṭarab*) serait plus fugace encore que le *ṭarab* ; During le décrit d'ailleurs comme une « modalité de l'instant ». J. During, *Quelque chose se passe*, p. 162.

### 2.3.1.2 La voix

La voix possède un statut particulier dans la musique arabe. Objet de communication, elle représente également la parole sacrée : « La voix du chanteur est un indice de la vie divine qui émane des profondeurs du mystère <sup>226</sup> ».

Par rapport au son instrumental, « la voix a d'autres qualités encore qui donnent plus de force et d'expression au langage. Elles fournissent à l'homme les moyens d'expression les plus directs <sup>227</sup> ». Le « Beau » en musique est souvent décrit comme la parfaite adéquation entre le poème et la mélodie ; la voix est donc considérée comme l'expression privilégiée du raffinement musical <sup>228</sup>. Ainsi, pour al-Fārābī :

Les notes engendrées par tous les instruments sont de qualité inférieure, si on les compare à celles de la voix. Elles ne peuvent donc servir qu'à enrichir la sonorité du chant, à l'amplifier, à l'embellir, l'accompagner, et le rendre plus facile à retenir de mémoire. [...] Pour le luth, ses sons ressemblent à ceux de la voix parce qu'ils peuvent, comme eux, se soutenir et fluctuer. Quant aux flûtes, au rabāb et aux instruments qui leur ressemblent, ils correspondent à la voix humaine d'une façon plus parfaite. Leurs notes possèdent certaines qualités qui leur font produire sur nous certains effets de la voix. Ils peuvent donc dans une certaine mesure imiter (accompagner) celle-ci <sup>229</sup>.

La qualité esthétique des instruments n'est donc pas due à certaines représentations mythologiques, ou à leur timbre, mais à leur capacité à reproduire les sons de la voix. Il n'est donc pas étonnant que la musique vocale ait occupé

---

226. Selon la doctrine soufie, l'âme précède l'existence corporelle (comme elle subsiste après la mort charnelle). Assimilée au « souffle divin », la voix représente le média à partir duquel la communication entre le monde du visible et le monde de l'invisible devient possible.

Majd al-dīn, cité par A. Shiloah, « La voix et les techniques vocales chez les Arabes », *Cahiers d'ethnomusicologie* 4 (1991), p. 85.

227. R. D'Erlanger, *La musique arabe*, vol. 2, trad. Ibn Sīnā, *Kitābu' š-šifā*, p. 109.

228. Cette esthétique évolue depuis quelques années, où la musique instrumentale est de plus en plus présente. M. Ayari, *L'écoute des musiques arabes improvisées*, p. 97.

229. R. D'Erlanger, *La musique arabe*, vol. 1, trad. d'Al-Fārābī, *Kitāb al-musiqī al-kabīr*, p. 22.

une place de choix dans les anciens traités des philosophes sur la musique. De véritables glossaires décrivent les différentes caractéristiques timbriques de la voix chantée, les ornements vocales à réaliser, ainsi que certains artifices expressifs (chevrotements, nasalisation, etc.<sup>230</sup>). La voix est considérée sous deux aspects : ses qualités (que l'on pourrait assimiler aujourd'hui au timbre) et, tel un instrument, ses caractéristiques phonatoires et ses modes de production, dans l'optique de rendre le texte intelligible.

### **2.3.1.2.1 La psalmodie coranique**

Rapportées par différents auteurs<sup>231</sup>, les situations où l'extase survient à l'écoute de versets du Coran semblent assez fréquentes. À vrai dire, la récitation coranique est à la base de l'expressivité des chants soufis, qui reposent en premier lieu sur une esthétique de sobriété de l'expression.

Historiquement, l'art de la récitation coranique (*tajwīd*) se baserait en premier lieu sur la récitation syllabique des poèmes de l'époque antéislamique<sup>232</sup>. Le *tajwīd* comprend deux aspects fondamentaux, qui sont le *taḥqīq* et le *tartil*<sup>233</sup>. Le *taḥqīq* représente la manière correcte de réciter le Coran, en s'appuyant sur des règles de prononciation précises. Le *tartil* représente la manière de réciter en recherchant la sobriété et la spiritualité, le texte devant être parfaitement compréhensible pour les auditeurs : à cet effet, l'interprète doit respecter la longueur des voyelles (longues ou brèves), ainsi que les temps de pause et la structure métrique du texte.

---

230. A. Shiloah, « Notions d'esthétique dans les traités arabes sur la musique », *Cahiers d'ethnomusicologie* 7 (1994), p. 51-58. Je reviendrai plus précisément sur ces aspects dans le chapitre 5, section « Déterminants expressifs relatifs au chants ».

231. J. During, *Musique et extase*, p. 18 ; Rouget, *La musique et la transe*, *ibid.*, p. 455 ; Shiloah, *La musique dans le monde de l'islam*.

232. « Le Prophète a voulu que la récitation du *Qur'ān* devienne leur unique passion, se substituant ainsi au *rakbānī* qu'ils avaient l'habitude de chanter ». Ibn Arabi, cité par A. Shiloah, *La musique dans le monde de l'islam*, trad. C. Poché, Fayard, Paris, 2002 (1995), p. 91.

233. Je reviendrai plus précisément sur les règles régissant le *taḥqīq* et le *tartil* dans le chapitre 5, section « Psalmodie coranique ».

Un dernier niveau de récitation serait le *qirā'a bi al'alḥān*<sup>234</sup>, qui consisterait en une récitation chantée du Coran comprenant de nombreuses ornements et de nombreux mélismes.

Le *tajwīd* est donc strictement fondé sur des règles prosodiques, et non pas musicales. Il faut bien comprendre que la récitation chantée de poèmes (*anāšīd*), tels que nous les retrouvons dans les rituels de transe soufis, est elle aussi basée sur l'art du *tajwīd* (et plus spécifiquement sur le dernier niveau, ornementé et mélismatique). Elle est donc essentiellement prosodique, puisqu'elle reflète des caractéristiques phonatoires, mais comprend également des caractéristiques plus proches de la musique (uniquement dans une vision sacrée), telles que l'utilisation d'échelles modales qui servent des motifs mélodiques pouvant être denses et complexes. Dans ce type de récitations, l'aspect rythmique est naturellement moins saillant que dans d'autres formes musicales, puisque celui-ci est basé sur le mètre poétique ; le rythme est donc anisochrone (une périodicité peut être retrouvée sans pour autant établir un étalon rythmique).

### **2.3.1.2.2 La qualité vocale**

Al-Kātib énumère les différentes qualités vocales recherchées en termes de timbre et de puissance vocale. D'après lui, les voix « les plus belles » sont désignées parmi

la voix enrouée et accablée (*abaḥḥ mut'ab*), la voix ronde, qui est moyenne, tendant vers l'éclat, la voix sonore (*ḡahr*), qui est puissante, lourde, et dont les notes sont claires, et enfin, la voix lisse (*amlas*), qui est pure et détimbrée. Toutes ces voix sont louables<sup>235</sup>.

D'après Shiloah, dans la musique ancienne, les voix claires, aiguës et éclatantes étaient plus appréciées que les voix graves et sombres<sup>236</sup>. Il semble que ces critères esthétiques aient pu varier au cours du temps. En Syrie, les voix les

---

234. Que l'on pourrait traduire par « récitation avec des mélodies ».

235. A. Shiloah, *La perfection des connaissances musicales*, p. 174. Vingt-huit caractéristiques vocales sont répertoriées dans cette section (chapitre XXXV).

236. *Idem*.

plus appréciées sont les voix graves, claires et profondes. Le *šeyḥ* Hamza šakkūr (1947-2008), qui était grand *muqri* (lecteur du Coran) et *munšid* (hymnode) de la mosquée des Ommeyyades de Damas, était d'ailleurs souvent cité en exemple pour son timbre chaud et sa voix de basse. Selon la classification d'al-Kātib, sa voix aurait tout de même été appréciée dans la musique ancienne, puisqu'elle semblait correspondre à la voix sonore (*ḡahr*).

En plus de ces qualités timbriques, pour al-Fārābī, le chanteur doit pouvoir répondre à certains critères musicaux. L'émergence de l'expressivité dépendrait alors des critères suivants :

1° La pureté (la justesse) des notes ; c'est là une condition universelle ; toutes les notes doivent la remplir, qu'elles soient produites par la voix de l'homme ou engendrées par n'importe quel corps.

2° Chevroter, briser les notes de longue durée.

3° Émettre avec douceur les notes dont la durée a été allongée.

4° Chanter certaines notes *de tête*.

5° Faire en sorte que certaines notes soient nasillantes, quelle que soit leur durée.

6° Précipiter certaines notes au cours ou à la fin de la mélodie.

7° Chanter certaines notes à *gorge déployée*.

8° Donner parfois de l'emphase à une note, en la chantant de poitrine ; surtout quand il s'agit de l'espère de mélodies dont nous parlons <sup>237</sup>.

Ces critères établis, al-Fārābī indique que des ornements doivent ensuite être introduites pour embellir la mélodie.

### **2.3.1.2.3 Les ornements**

Les ornements sont des éléments importants de la musique arabe, et plus encore dans la musique religieuse : les appoggiatures, ou les broderies, reflètent la recherche du divin et de l'extase par les adeptes, et figurent cette dichotomie entre monde visible et invisible, monde sensible et spirituel si cher aux soufis. Plus encore, les ornements relèvent de la performance, car l'habileté de l'interprète (notamment dans le chant) dépendra de sa capacité à introduire

---

237. R. D'Erlanger, *La musique arabe*, vol. 2, trad. d'Al-Fārābī, *Kitāb al-musiqī al-kabīr*, p. 90.

différents ornements au sein d'un même développement mélodique. Ainsi, l'esthétique de l'ornementation rejoint celle du Beau, où performance, authenticité et mystique se rejoignent pour créer l'émotion esthétique :

La beauté est un des aspects de l'ornementation, mais celle-ci est plus que cela : elle est partie intégrante de la structure. Dans une mosquée ancienne, les colonnes sont là pour la beauté, et en même temps pour soutenir le bâtiment, sans quoi il s'effondre. De même, nous voyons des ornements aussi discrets qu'une allusion, mais sans lesquels la mélodie s'effondre, perd son sens. Il y a aussi des ornements indifférents qui n'affectent pas la structure. Dans les ornements, il y a beaucoup de répétitions, de *rosalies*. Tout cela implique une culture <sup>238</sup>.

Certains ornements sont donc nécessaires au développement mélodique, en appuyant certains motifs ou en distillant le caractère de l'échelle modale par exemple. D'autres seraient considérés comme des artifices et auraient pour fonction d'embellir le discours musical :

1° Les *nabarāt*, soit des notes dont la durée la plus longue correspond à celle d'un *watad*, et que l'on attaque sur des *hamzat* (pluriel de *hamzah* : hiatus).

2° Les *šadārāt*, des notes brèves, moelleuses (douces), attaquées avec douceur.

[...]

On embellit le début des mélodies en chantant les notes du nez et en les faisant trembler dans la poitrine (trémolo) ; ou encore en remplaçant certaines notes graves par leur réplique à l'octave, à la quinte ou à la quarte aiguës (mot-à-mot en remplaçant les *šahājāt*), surtout quand la mélodie débute par des *našāyid* (pluriel de *našīd*, mélodie non rythmée). On emploie aussi dans ce but quelques *nabarāt* et quelques *šadārāt*.

La dernière partie d'une mélodie est plus belle quand ses notes sont chantées en douceur, et attaquées sur des phonèmes vocaux, (de préférence) des *imālāt*. Les notes finales sont-elles tenues, elles seront de préférence associées à un N quiescent. Sont-elles brèves ou *syncopées*, elles seront mélangées (à d'autres) et glisseront, à la fin de leur durée, vers l'aigu <sup>239</sup>.

Ces règles sont toujours appliquées aujourd'hui, puisqu'elles appartiennent à la tradition. La notion de tradition est centrale dans l'esthétique arabe : s'agissant

---

238. Majid Kiani, cité par J. During, *Quelque chose se passe*, p. 91.

239. D'Erlanger, *La musique arabe*, vol. 2, p. 90.

d'un répertoire de tradition exclusivement orale, celui-ci est transmis de maître à élève uniquement. L'élève doit respecter les règles du passé pour les transmettre correctement à son tour, tout en trouvant son propre style interprétatif. Par ailleurs, l'apogée de la musique arabe est considérée comme appartenant au passé, et un soin particulier est appliqué à sauvegarder l'interprétation en tant que science musicale. Entre tradition et création émerge alors l'idée d'une esthétique de l'authenticité et de la sincérité.

### *2.3.1.3 La tradition et la création : une esthétique de l'authenticité et de la sincérité*

Comme nous l'avons vu précédemment, les concepts du *Beau* et du *Vrai* (dans un sens spirituel et religieux, où ce qui est Beau est pur et sans excès) sont fondamentaux dans la compréhension de la musique arabe soufie. Le discours esthétique est donc à rapprocher des théories plus larges des émotions, toujours en relation avec la mystique, et dans le respect de la tradition. Dans cette transmission orale de la musique (et des sagesse soufies), les premières interprétations du disciple sont donc réalisées en mimétisme à celles de son Maître<sup>240</sup>. Toutefois, ce mimétisme n'est en rien une imitation, qui rencontrerait de vives critiques de la part d'un auditoire. Rapidement, l'élève doit trouver sa propre manière d'amener une figure mélodique ou l'arrivée d'une nouvelle structure modale. Cette décentration par rapport au maître est notamment possible par l'improvisation comme mode privilégié de l'expression stylistique<sup>241</sup>. Dans l'improvisation, le musicien peut exposer sa connaissance des modes et des rythmes anciens, montrer son agilité en ornementant les mélodies et révéler toute

---

240. Qu'il soit un musicien (dans l'apprentissage d'un instrument), ou une personnalité religieuse (où l'apprentissage des *maqāmat*, ou étapes religieuses, implique nécessairement la compréhension des structures modales, dans l'idée d'embellir la récitation coranique).

241. Ce mode d'expression est utilisé autant dans la musique populaire que religieuse ou savante. Dans la musique savante, le *taqsīm* révèle l'étendue de la connaissance musicale de l'interprète, car c'est le mode privilégié de l'exploration modale et de la performance de l'ornementation et du timbre.

l'expressivité de son jeu, qu'il soit vocal ou instrumental. Par son aspect aléatoire et toujours en mouvement, l'improvisation accroît l'atmosphère émotionnelle de la performance, et crée un espace social où se jouent l'expression individuelle et sa réception collective.

Pour During<sup>242</sup>, dans sa relation avec l'auditoire, l'improvisateur oscille entre effet de reconnaissance (feed-back émotionnel) et effet de surprise (dû à la nouveauté de son interprétation). La reconnaissance du public représente donc l'approbation de la performance comme étant en adéquation au modèle. Toujours d'après During, les intervalles cautionnent l'authenticité, puisqu'ils ne sont pas modifiés par les interprètes, et ce depuis plusieurs siècles. Nous pourrions ajouter que les instruments utilisés lors des rituels soufis (lors du *ḍikr* et du *samā'*, le chant vocal pour la *ḥaḍrah*) restant traditionnels, ils sont également porteurs de cette authenticité. Le *ṭarab*, pour qu'il soit perçu, doit être « véritable » et « sincère ». Ces éléments (les modes, les instruments, le *ṭarab*) sont garants d'une authenticité qui, dans la lignée de la philosophie soufie (et d'al-ḡazzālī), permettent de s'affranchir des sens pour accéder à l'émotion spirituelle<sup>243</sup>. L'authenticité et la production d'éléments appartenant à la tradition (que d'autres ont produit antérieurement) permettent alors

un arrêt ou un retour sur l'axe du temps horizontal mais [comme] une boucle, une rétrojection. [...] C'est une façon de vivre plus intensément l'instant dans la mémoire ou dans la représentation d'un passé, de vivre la présence dans l'absence et réciproquement<sup>244</sup>.

---

242. J. During, « Le point de vue du musicien : improvisation et communication », in B. Lortat-Jacob (éd.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Selaf, Paris, 1987, p. 38.

243. À ce propos, Rūmī (savant et poète perse, fondateur de la confrérie soufie des mawlawi) écrit que « tu as besoin de l'oreille du cœur, pas de celle du corps ». Cité par During, *Quelque chose se passe*, p. 291.

244. J. During, « De la nostalgie et de la peine comme fondements des traditions musicales », in M. Demeuldre (éd.), *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 140.

### 2.3.1.4 L'empathie

La question de l'empathie est un sujet assez peu traité dans la recherche en musicologie et en ethnomusicologie (mis à part pour l'empathie entre le chercheur et les musiciens dont il étudie la musique). L'idée de communion musicale a été évoquée à plusieurs reprises en ethnomusicologie<sup>245</sup> ; toutefois, à ma connaissance, seul Bonini Baraldi a traité ce sujet en profondeur<sup>246</sup>. Celui-ci situe les premières théorisations de l'empathie dans le domaine de l'esthétique<sup>247</sup>. L'empathie serait la « capacité de nous mettre à la place d'autrui afin de comprendre ce qu'il éprouve<sup>248</sup> ». Suivant cette définition le concept même de *tarab* ne pourrait donc être envisagé sans empathie. Celle-ci passe également par la recherche en son fort intérieur d'expériences passées pour ressentir (de nouveau) l'émotion si intense que l'on avait éprouvé à ce moment : « l'artiste ainsi que l'amateur éclairé doivent avoir expérimenté la souffrance afin de pouvoir appréhender cet ethos, d'en goûter les charmes et de le communiquer au public<sup>249</sup>. »

Dans le cas des rituels soufis, l'empathie intervient à deux niveaux : avec l'interprète, pour ressentir le *tarab*, mais aussi avec les autres adeptes. C'est je pense l'une des conditions pour dépasser le *tarab* et entrer dans une autre catégorie d'émotion, le *wajd*. En effet, le rituel est considéré comme le médium privilégié de l'empathie musicale<sup>250</sup> : chacun montre son appartenance au groupe

---

245. J. Lambert, *La médecine de l'âme: Le chant de Sanaa dans la société Yéménite*, Publications de la Société d'Ethnologie, Nanterre, 1997 ; B. Lortat-Jacob, *Chants de Passion, au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Cerf, Paris, 1998 ; S. Feld, *Sound and sentiment : Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphie, 1982

246. F. Bonini Baraldi, « L'émotion en partage : approche anthropologique d'une musique tzigane de Roumanie », partie 3 « Une anthropologie de l'empathie musicale ? ».

247. F. Bonini Baraldi, *ibid.*, p. 325.

248. E. Pacherie, « L'empathie et ses degrés », in A. Berthoz et G. Jorland (éd.), *L'empathie*, Odile Jacob, Paris, 2004, p. 149.

249. Bien sûr, cette émotion doit rester authentique. J. Durning, « De la nostalgie et de la peine comme fondements des traditions musicales », *ibid.*, p. 138.

250. D. Lüddeckens, « Emotion », in J. Kreinath, J. Snoek, et M. Stausberg (éd.),

par l'expression (normée) d'une émotion correspondant aux déterminants sociaux de ce groupe. D'après During, ce sentiment d'extase serait plus important si une personnalité mystique importante est présente dans l'assemblée<sup>251</sup> : le *hāl* se transmettrait par contagion par le biais du rayonnement spirituel de ce personnage. Dans le rituel, tous les sens sont exacerbés et, au fil du temps, une *présence immanente* se profile.

L'expression individuelle démultipliée en expression collective permet l'exaltation de l'émotion et, en s'affranchissant des barrières temporelles et spatiales, révèle l'écho des voix des anciens soufis. L'expression collective transcende l'émotion, connecte les âmes présentes et celles qui sont évoquées en une vibration à l'unisson.

---

*Theorizing rituals : Issues, Topics, Approaches, Concepts*, Brill, Leiden, p. 558.

251. J. During, *L'âme des sons*, *ibid.*, p. 150.

## 3 Étudier la musique dans la *ḥadrah*

Les concepts de l'analyse musicale sont toujours « émiques » : ils se fondent sur un savoir culturellement et historiquement déterminé.

Jean-Jacques NATTIEZ

### 3.1 Musique et *wajd*

Qu'est-ce que le *wajd* ? Après avoir évoqué plusieurs témoignages de musiciens et d'adeptes, décrit les conditions d'émergence de cette émotion dans la doctrine soufie, et avoir abordé les recherches en psychologie cognitive des émotions, comment définir ce qu'est le *wajd* ? Et la musique est-elle une condition nécessaire à sa génération ?

Si l'on tente de rassembler les propos tenus à ce sujet jusqu'à présent, nous pourrions dire que, à l'instar du *ṭarab* ou du *hāl*, le *wajd* :

- intervient lors de la rencontre avec un objet d'art (musique, poésie, etc.) ;
- est une émotion recherchée et motivée ;
- a une certaine durée et n'est pas le fait d'une humeur ;
- est consécutif à une rupture de l'équilibre homéostatique, et simultané à la perception de ce changement homéostatique (tous les sens sont en éveil, la perception devenant « suprasensible ») ;
- est consécutif à un stimulus bref mais intense. Celui-ci peut être, ou faire référence à un concept émotionnel (souffle, ornement, association d'un *maqām* à un lieu, une époque, une catégorie émotionnelle ou un souvenir) ;
- s'exprime par un comportement contemplatif, un sentiment d'extase teintée de nostalgie.

De nombreux éléments sont donc communs entre ces deux types d'émotions. La spécificité du *wajd* résiderait en :

- son association à un contexte religieux ;
- son degré d'intensité : il correspond à une émotion plus intense que le *tarab*, mais nécessite un certain contrôle de son *naf* (il est donc moins intense que le *fanā'*) ;
- sa connexion avec un objet qui nous dépasse (accès à la connaissance ou à la lumière divine) ;
- sa nature incertaine (les soufis parlent de la « grâce » de Dieu).

Le *wajd* apparaît préférentiellement dans les contextes musicaux ; toutefois, la musique n'est pas absolument nécessaire à son apparition :

Le *hāl* survient tantôt sans préparation, tantôt après quelque préparation, mais, même dans ce cas, rien ne peut garantir qu'il se manifeste à coup sûr. En tout état de cause, *la préparation ne peut se réduire à une technique* ou à un conditionnement rituel tel que la répétition d'une formule d'invocation, d'un chant ou de mouvements du corps <sup>405</sup>.

Plusieurs éléments seraient donc à l'origine de cette émotion, qui va largement dépendre des habitudes perceptives et des attentes des auditeurs. Le fait de fréquenter une confrérie par rapport à une autre va sensiblement former leurs attentes perceptives et leurs catégories, créant des habitudes d'écoute. Aussi, l'analyse en sera nécessairement intégrative.

### 3.1.1 Musique et *ḥaḍrah*

Dans la communauté *šādiliyya*, la musique vocale est centrale, puisqu'elle accompagne le processus de transe du début à la fin du rituel. Dans le soufisme, nous l'avons vu, la voix chantée possède un statut particulier puisqu'elle représente des éléments ésotériques associés à l'âme. Dans les théories de la psychologie cognitive, le chant semble être un outil particulièrement expressif, en ce que son instrument principal, la voix, se trouve également être le support de la communication émotionnelle « quotidienne ». Dans la *ḥaḍrah*, la musique n'est pas

---

405. Ici, le *hāl* est défini comme l'émotion intervenant dans les séances de *ḥaḍrah*. J. During, *L'âme des sons*, p. 95.

simplement vue comme une expérience sensible et esthétique amenant du plaisir, elle est également à replacer dans un contexte mystique, où un effet « sur l'âme » est recherché. La musique semble donc être un média préférentiel pour générer le *wajd*. En effet, elle permet à la fois la traduction de l'état somatique du chanteur, mais aussi la représentation d'éléments mystiques pertinents dans la culture soufie :

On recherche, par l'entremise de la plupart de ces mélodies, à refléter des états d'âme et des situations pour les doter de significations. Et cela, à l'instar de ce qui se passe pour les poèmes, comme il a été dit auparavant. En effet tout poème, une fois établi, a besoin d'être doté de significations ; ou plutôt il arrive que la conception des poèmes soit due aux significations qu'ils renferment ; dans ce cas, ce sont tout d'abord les significations qui se créent dans l'âme, puis, le discours est composé en fonction d'elles et pour elles. Ce sont ces significations qui font naître des images et des passions dans l'âme. Or, ce qui est dépourvu de signification procure seulement un plaisir auditif, tandis que ce qui en est pourvu produit sur l'âme, dans la sérénité comme dans la légèreté, des effets universellement connus et nombreux <sup>406</sup>.

À un niveau local, la musique aurait alors la double fonction de faire naître le *wajd* en tant que signifiant et en tant qu'objet émotionnel autonome. À un niveau global, elle permettrait d'associer au son un geste, ce qui aurait pour effet d'intensifier l'expression émotionnelle. Dans la *ḥaḍrah ṣaḍiliyya*, les pièces musicales consistent en l'écoute de chants improvisés à partir de poèmes profanes, et en la production chantée collective de poèmes soufis arabes très célèbres. Grâce à l'alternance entre chants collectifs et chants individuels, l'émotion est ressentie (par le biais des *ajniḥa*, dans les chants individuels) et partagée entre les auditeurs (dans les chants collectifs), l'empathie décuplant son intensité. Par sa capacité à mettre en mouvement, la musique incitera les soufis à réaliser un geste, une posture, qui participera à ancrer l'émotion dans le corps, associant là aussi chaque phase du rituel à une valence et à une intensité émotionnelle particulière. La variation de ces mouvements évolue en parallèle avec les variations acoustiques des chants au cours de la cérémonie (augmentation de la fréquence ou de l'intensité). Enfin, dans les chants solistes, de nombreux indices expressifs, en lien

---

406. A. Shiloah, *La perfection des connaissances musicales*, p. 52.

avec des données culturelles, seront utilisés par les récitants afin d'incarner et de transmettre aux auditeurs une forte émotion esthétique.

### 3.1.2 L'émotion incorporée

Il semble évident que les mouvements adoptés lors du rituel jouent un rôle, quel qu'il soit, dans l'accession à la transe. Que les maîtres soufis les aient décrits pour les approuver ou les récuser, le fait même qu'ils soient sujets à débat suggère leur importance au sein du rituel.

Pour Ostad Elahi, l'extase ne serait pas due à l'écoute musicale seule, mais à la perception d'une scène auditive dans sa globalité, incluant le geste musical qui accompagne l'écoute. La réalisation correcte des mouvements liés à la *ḥaḍrah* et l'intention spirituelle du fidèle auront nécessairement un effet émotionnel, même s'il ne s'agit pas nécessairement du *wajd*<sup>407</sup>. En décrivant les stratégies des adeptes dans la réalisation des mouvements, Poché<sup>408</sup> souscrit indirectement au fait que ces mouvements ne sont pas le résultat de l'extase, mais qu'ils participent bien au processus de transe. Pourtant, ceci n'est pas l'interprétation la plus fréquente dans la littérature.

Ainsi, il s'avère que « c'est la danse qui est le produit de l'état intérieur de l'âme ; ce n'est pas l'état intérieur qui est le produit de la danse. La danse, c'est pour les soufis le choc du monde suprasensible<sup>409</sup> », ou encore « les derviches ne dansent pas pour parvenir à l'extase, mais dansent lorsqu'ils ne peuvent plus se contenir<sup>410</sup> ». Plus encore, ces mouvements si caractéristiques sont considérés comme une spécificité de l'extase soufie :

La poésie récitée ou chantée (il n'est pas toujours possible de tracer une limite nette entre les deux), surtout accompagnée de la musique, met l'homme en extase.

---

407. « Cependant, si cette danse est faite dans une intention spirituelle, avec un *zeker* propre au mouvement de chaque membre du corps et selon des prescriptions justes, elle n'est pas sans effets ». O. Elahi, cité par J. During, *L'âme des sons*, p. 96.

408. C. Poché, « Zikr et musicologie », *ibid.*, p. 62.

409. Sohrawardi (XI<sup>e</sup> s.), cité par J. During, *L'âme des sons*, *ibid.*, p. 95.

410. J. During, *Quelque chose se passe*, p. 59.

Cette dernière peut se manifester de diverses façons : par des pleurs, des cris, le déchirement de vêtements, et surtout par la danse. Celle-ci devient ainsi le moyen le plus naturel d'exprimer son émotion, et la réaction la plus spontanée à la musique <sup>411</sup>.

Il semble donc que l'idée selon laquelle le mouvement est conséquent à l'émotion fait consensus dans la littérature. Il serait envisageable de penser que cette représentation du mouvement comme *conséquence* de l'émotion puisse venir de la confrérie *mawlawiyya*. Cette communauté, qui est vraisemblablement la plus connue, admet que les derviches tourneurs tournoient sous l'impulsion de l'extase.



FIG. 53 : Étapes de la danse extatique du derviche tourneur

Un grand merci à Essam šakkur qui m'a généreusement transmis ses photos personnelles pour illustrer la thèse

Au début du *samā*, le derviche se concentre et cherche l'inspiration. Lorsqu'il y parvient, il se lève et marche lentement en décrivant des cercles, et en gardant la main droite levée. Chaque derviche a une place prédéterminée dans la salle. Puis il commence à tourner sur lui-même, les bras croisés, puis les mains jointes au-dessus de lui. Puis il pose sa main droite sur le cœur, en signe d'amour pour Dieu. Le derviche va ensuite tirer son gilet vers l'extérieur (parfois des deux côtés avec les deux mains), en signe de soumission envers Dieu. Enfin, plusieurs gestes sont réalisés alternativement (mais pas nécessairement dans un ordre) dont la main sur le cœur, les deux bras levés, et bien sûr, la main droite paume vers le haut et la main gauche paume vers le bas (le soufi accueillant la *barakah* de Dieu et la transmettant vers la Terre). Nous pouvons donc constater que cette danse est extrêmement codifiée et loin d'être entièrement spontanée.

Pourtant, cette pratique est elle aussi soumise à certaines codifications (voir figure 53). Les derviches, assis à côté des musiciens, écoutent le *samā*, concentrés. Puis (dans la littérature : sous l'effet de l'émotion), ils se lèvent dans un ordre

---

411. M. Molé, « La danse extatique en Islam », in collectif, *Les danses sacrées : anthologie*, Éditions du Seuil, Paris, 1963, p. 147.

précis (le *šeyh* se lèvera en dernier, les autres derviches le précèdent<sup>412</sup>) et commencent par marcher en réalisant des cercles dans la salle. Ils commencent ensuite à tourner, leurs gestes ayant une signification précise et codée. Ces gestes ne sont pas anarchiques sous l'effet de l'émotion : ils sont sereins et relèvent d'une grande concentration spirituelle<sup>413</sup>. Par ailleurs, s'ils sont réalisés par les soufis dès le début du rituel, ces mouvements ne semblent pas exprimer l'émotion. Ils pourraient, à la limite, l'accompagner. Les soufis damascènes et *šādīlī* interrogés à ce sujet n'ont pas décrit ces mouvements comme le résultat de l'extase : ils ont tous évoqué le fait qu'ils étaient accomplis même s'ils n'avaient pas atteint le *wajd*. Sans doute, les multiples confréries vont utiliser ces mouvements de balancement du corps dans des perspectives variées ; ceci pourrait expliquer de telles divergences dans la littérature et entre les soufis. D'après le modèle théorique des émotions de Niedenthal, en effet, ces conceptualisations seraient très dépendantes de l'état affectif émergeant dans le rituel, et de la méthode d'induction de cet état affectif. L'étude de cet état affectif étant extrêmement complexe à envisager dans un tel contexte, je propose dans une deuxième partie d'analyser les catégorisations qui y sont associées. Étudier les représentations de ces mouvements, à l'aide de questionnaires par exemple, pourrait être intéressant. La psychologie cognitive et sociale comportant une application expérimentale, leurs méthodes s'avèrent particulièrement intéressantes afin d'étudier la nature de ces mouvements.

D'après les théories de la psychologie cognitive située et incarnée<sup>414</sup>, il est probable que les mouvements dansés soient utilisés pour intégrer l'émotion dans le corps et pour faciliter l'accès à la transe lors des prochains rituels. En effet, ces mouvements sont associés à certaines émotions et uniquement au rituel de la *ḥaḍrah*. Leur réalisation pourrait alors activer une trace mnésique correspondant à une performance passée. Cette trace activerait également les autres composants, correspondant à la situation passée, tel que le composant émotionnel. Ainsi, ces

---

412. Cet ordre symboliserait le fait que la connaissance (unique) est toujours précédée de la recherche (multiple).

413. Nous pourrions ajouter que ces gestes sont appris et répétés depuis l'enfance. Dans certaines familles, l'apprentissage de ces gestes débute avant l'âge de sept ans.

414. Se référer au chapitre 2, « De la mémoire comme propriété émergente de la perception ».

mouvements pourraient être envisagés comme un moyen d'intégrer l'émotion musicale, facilitant sa réapparition dans une nouvelle situation, et permettant de retrouver plus efficacement « l'émotion correcte » pour atteindre le *wajd*, selon un processus d'apprentissage. Cette hypothèse fera donc l'objet d'une étude expérimentale rapportée dans la deuxième partie de cette thèse.

La réalisation de ces mouvements implique une deuxième perspective : ces gestes dansés sont réalisés de manière synchrone par tous les participants de la *ḥaḍrah*. Dans les chants collectifs, la musique associée aux mouvements encouragerait également le développement d'un sentiment d'empathie circulant entre les adeptes : dans la *ḥaḍrah*, la musique consisterait en « l'art de s'émouvoir ensemble <sup>415</sup> ». Les fidèles chantent et se meuvent en homorythmie et en homophonie, renforçant ainsi l'image réconfortante d'appartenance à un groupe identitaire. À l'unisson, les soufis ne forment plus qu'un seul être et s'entraident dans la recherche de l'extase.

### 3.1.3 La contagion émotionnelle

Si dans la *ḥaḍrah* les émotions intenses (*wajd*) sont plus fréquentes que dans le *dīkr*, c'est également parce que ce rituel est collectif. Firās me répétait souvent que je devais revenir à Damas lors de la période du *mawlid*, durant laquelle un tel nombre de fidèles était présent que la mosquée des Omeyyades était pleine. Lors du *mawlid*, disait-il, une grande force se dégageait des adeptes, et il se sentait porté par cet élan. Il est en effet admis en psychologie que les émotions survenant au sein d'un groupe sont plus intenses et plus longues que les émotions individuelles <sup>416</sup>. Certains comportements (un bâillement, un rire) sont communicatifs, ce qui suggère que les émotions d'un individu pourraient être exprimées puis transmises à un autre individu, par un phénomène de contagion.

---

415. La phrase originale étant « La Culture est l'art de s'émouvoir ensemble », B. Lortat-Jacob, *Chants de Passion, au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Cerf, Paris, 1998, p. 15.

416. P. Niedenthal, S. Grauth-Gruber et F. Ric, *Comprendre les émotions : perspectives cognitives et psycho-sociales*, Mardaga, Paris, 2009, p. 237.

Plusieurs expériences de psychologie sociale ont contribué à confirmer cette hypothèse, qu'il s'agisse d'émotions faciales ou vocales<sup>417</sup>. La contagion émotionnelle se définit comme « la tendance à imiter de manière automatique et synchronisée des expressions faciales, des vocalisations, ou des postures, et conséquemment, à converger émotionnellement<sup>418</sup> ». Elle est donc différente de l'empathie dans le sens où elle est automatique, non contrôlée et non conscientisée.

La théorie des neurones miroirs apporte un éclairage neuropsychologique à cette hypothèse : d'après cette théorie, la perception d'une action réalisée par une autre personne activerait, en miroir, les substrats neuronaux associés au traitement de cette même action<sup>419</sup>. La fonction des neurones miroirs serait la discrimination et la compréhension des actes de l'Autre. Par un effet de simulation, cette action serait en quelque sorte « pré-actée », sans toutefois aboutir. Dans la lignée de la psychologie située incarnée, ce phénomène s'expliquerait par le fait que nous avons tous ressenti une émotion, qui a activé certains corrélats neuronaux lors de son traitement<sup>420</sup>. Lorsque nous voyons une personne exprimer une émotion, le traitement global et perceptif (sensoriel, moteur et émotionnel) activerait en mémoire une trace comprenant des composants similaires ; plus la dimension émotionnelle est importante, plus celle-ci sera saillante dans le traitement de la situation en cours (et dans la formation ou la modification de la trace). Les rituels collectifs étant réalisés par de très nombreux soufis, les émotions de l'un d'entre eux pourraient ainsi se propager à tous les autres.

Au cours de la *ḥaḍrah*, la contagion émotionnelle émergerait à la fois de la

---

417. P. Niedenthal, S. Grauth-Gruber et F. Ric, *ibid*, p. 240.

418. « [T]he tendency to automatically mimic and synchronize facial expression, vocalizations, postures, and movement with those of another person and, consequently, to converge emotionally ». Je traduis. E. Hatfield, J. Cacioppo et R. Rapson, « Emotional contagion », in M.S. Clark (éd.), *Review of personality and social psychology*, Sage, Newbury Park, 1992, p. 153.

419. G. Rizzolatti et C. Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Odile Jacob, Paris, 2011 (2006).

420. Se référer au chapitre 2, section « Musique et émotion ».

relation du *jināh* au disciple, mais aussi de celle existant entre les fidèles. Dans l'esthétique arabe, l'interprète doit effectivement ressentir une émotion pour faire émerger le *wajd*. En exprimant cette émotion, le *jināh* la transmettrait aux auditeurs. Enfin, par l'unicité de leurs mouvements, l'auditeur propagerait sa propre émotion aux autres fidèles. Nous verrons que cet effet de « contagion émotionnelle » est particulièrement efficace en ce qui concerne les manifestations faciales et vocales des émotions, ainsi que l'adoption des postures corporelles.

## 3.2 Étudier l'émergence de l'extase musicale

### 3.2.1 Quelle méthode pour analyser les musiques expressives de tradition orale ?

Au vu des données précitées, le lecteur pourrait penser que le *wajd* est totalement indépendant d'éléments musicaux. En effet, il s'agit des mêmes poèmes, avec le même développement mélodico-rythmique, qui sont interprétés dans le *samāʿ*, dans le *dīkr* et dans la *ḥaḍrah*. Comment, à partir des mêmes chants, des émotions distinctes dans leur expression et dans leur intensité pourraient donc être générées, si ce n'est grâce à des éléments extrinsèques à la musique ? Il me semble que cette différence vient de l'interprétation des *muṭrib*. Dans le *samāʿ* en effet, les *muṭrib* vont interpréter leur répertoire d'une manière très solennelle, à l'unisson (voir figure 54). L'expressivité des « pièces musicales » sera en lien avec une esthétique de l'authenticité. Néanmoins le but de ces concerts spirituels n'est pas la rencontre avec Allah, mais l'idée d'un partage avec le public. Les émotions ressenties par les *muṭrib* seront donc moins intenses (tout comme leur expression) dans ce cadre.



FIG. 54 : Samāc dirigé par le šeyḥ Hamza šakkur dans le répertoire rifā'iyya  
 Photo d'Essam šakkur <sup>421</sup>

Dans le *dīkr*, le but est de se remémorer l'immanence du divin. Dans ce cadre, les soufis participent à la production des *anāšīd*; contrairement au *samāc*, ils ne sont plus auditeurs mais interprètes. Ce rituel est réalisé dans un groupe restreint, uniquement avec des proches, et le plus souvent chez soi (voir figure 55). Ici, l'émotion pourrait être plus forte ; toutefois, dans la littérature, les anecdotes évoquant des soufis ayant ressenti des émotions très intenses portent invariablement sur l'écoute, mais non sur la production musicale ou vocale.

---

421. On retrouve bien, dans le groupe du šeyḥ Hamza šakkur, cette idée d'enrichissement interculturel et inter-religieux. Au premier plan, les musiciens (nous pouvons apercevoir, de g. à d., des violons, un *ūd*, un *qanūn* et un *nay*). Sur la deuxième ligne, les *munšīd*. Enfin, derrière, le chœur féminin, dont certaines femmes sont issues de la religion musulmane et d'autres de la religion chrétienne.

Je ne peux que citer également la dernière création de Julien Jalaeddine Weiss, le *Stabat Mater Dolorosa : Hommage chrétien et musulman à Marie*, qui réussit le tour de force de réunir les traditions chrétiennes et musulmanes, prêtres et šeyḥ chantant ensemble une magnifique liturgie œcuménique. Julien Jalaeddine Weiss n'aura malheureusement pas eu le temps d'enregistrer cette œuvre, mais certains extraits de cette représentation scénique sont visibles sur internet.



FIG. 55 : Séance de ḍikr dans la famille šakkur

Photos personnelles

Le rituel de la ḥaḍrah šaḍiliyya comprend les deux types de participation évoqués dans le samāʿ et le ḍikr, puisqu'elle consiste en l'alternance entre production et écoute des poèmes chantés. Le but de ce rituel est véritablement d'expérimenter la connaissance du monde mystique ; le fidèle se prépare donc *a priori* à cette rencontre. Le but de ce rituel est bien différent du samāʿ, et la motivation des adeptes à lâcher prise et à se concentrer sur leurs sensations est plus importante dans la ḥaḍrah. L'expressivité des *ajniha* est poussée à son paroxysme dans ce rituel collectif, mêlant des indices expressifs musicaux et prosodiques.

Aussi, même si les poèmes chantés sont identiques dans ces trois catégories de rituels, la performance expressive étant différente, les émotions qu'ils vont générer seront distinctes. Partant de cette constatation, il m'a semblé qu'une analyse de type structuraliste<sup>422</sup> était inadéquate pour ce type de corpus et la thématique

---

422. Deux méthodologies principales sont observées dans le recueil et l'analyse des musiques de tradition orale, en ethnomusicologie. Le courant « structuraliste », représenté par l'équipe de Simha Arom ou Susanne Furniss, et le courant « culturaliste », représenté par Bernard Lortat-Jacob ou Jérôme Cler, qui s'inscrit dans l'héritage de l'*anthropology of music* d'Alan Merriam, John Blacking ou encore Ki Mantle Hood. Simha Arom s'illustre par des méthodes ingénieuses et très efficaces de recueil et d'analyse des musiques orales (technique du *re-recording*, du « xylophone africain »). D'après lui, l'ethnomusicologie doit uniquement se référer aux éléments intrinsèques musicaux; en ce sens, il adopte une perspective « formaliste ». Arom utilise notamment des techniques de réduction pour parvenir au modèle générateur des pièces.

S. Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale: structure et*

adoptée. Ce type d'analyse aurait certainement permis de dégager des traits pertinents de la structure de ces chants, mais n'aurait pas pu mettre en lumière ce qu'il se passe dans le *wajd* spécifiquement. La musique semblant étroitement dépendante du contexte de la *ḥaḍrah*, les éléments extrinsèques à la musique doivent indubitablement être pris en compte dans l'analyse. D'après les études sur les émotions dans le domaine de la psychologie cognitive, si les expressions émotionnelles semblent partagées par de nombreuses cultures (voire toutes les cultures, par leurs propriétés biologiques), les émotions font appel à des représentations codifiées et complexes reposant sur des catégories culturelles.

J'adopterai donc un point de vue fondamentalement *émique*, car fondé sur le système de catégorisations et de représentations des soufis de la communauté observée. De même, les poèmes chantés analysés sont ceux qui ont été considérés comme les plus intéressants par les soufis. Les *anāšid* étant considérés comme relevant de la parole, une partie de l'analyse relèvera de leur étude prosodique. En effet, l'accentuation, l'élocution ou le timbre, qui sont des éléments structurant la musique, sont également considérés en tant que composants langagiers, et sont étudiés par la prosodie. Dans la culture soufie, en effet, l'esthétique expressive est largement ciblée sur le langage, la musique étant plutôt envisagée comme un référent faisant appel à un signifié émotionnel. Les rapports entre les émotions et

---

*méthodologie*, Selaf, Paris, 1985 ; S. Arom, *La fanfare de Bangui*, Éditions La Découverte, Paris, 2009 ; S. Arom, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Presses Universitaires de Montréal, Montréal, 2007 ; S. Arom, « The Use of Play-back Techniques in the Study of Oral Polyphonies », *Ethnomusicology* XX/3 (1976), p. 483-519 ; S. Arom, « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale », *Revue de Musicologie*, 68/1 (1982), p. 198-212.

La tendance culturaliste va considérer la musique comme une production culturelle déterminée par des systèmes de croyances. La musique naît de l'interaction sociale et ne peut être comprise indépendamment de son contexte. Son analyse passe donc par l'étude d'éléments extrinsèques. La méthodologie mise en avant est celle de « l'observation participante », où le chercheur doit s'impliquer dans la culture étudiée pour tenter d'appréhender ses concepts culturels et envisager son analyse d'un point de vue *émique*.

A.P. Merriam, *The anthropology of music* ; K. Mantle Hood, *The Ethnomusicologist* ; B. Lortat-Jacob, « L'ethnomusicologie en France » ; B. Lortat-Jacob, « Méthodes d'analyse en ethnomusicologie » ; B. Lortat-Jacob et M. Rosving-Olsen, « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire ».

la musique, et les émotions et le langage, peuvent alors se retrouver modifiés en comparaison de ceux habituellement retrouvés dans le modèle occidental. Ainsi, comme l'écrit Lortat-Jacob <sup>423</sup>, la musique serait définie par une composante attributive et le langage par une composante affective (voir figure 56). Dans cet article, Lortat-Jacob évoque les enregistrements prosodiques de la voix d'une femme qui répond à ses questions, la réponse étant toujours « non ». Toutefois, le profil acoustique de ces réponses est différent en fonction des questions. Certains de ces « non » ont une fréquence grave et un profil droit, d'autres en revanche sont plus aigus et ont un contour descendant : ils ont le profil d'un « oui ». Ainsi, si l'on dépasse le cadre grammatical du langage, celui-ci aurait également une composante prosodique affective (ou, si nous le déterminons en tant que contour mélodique, la musique aurait une composante attributive <sup>424</sup>).

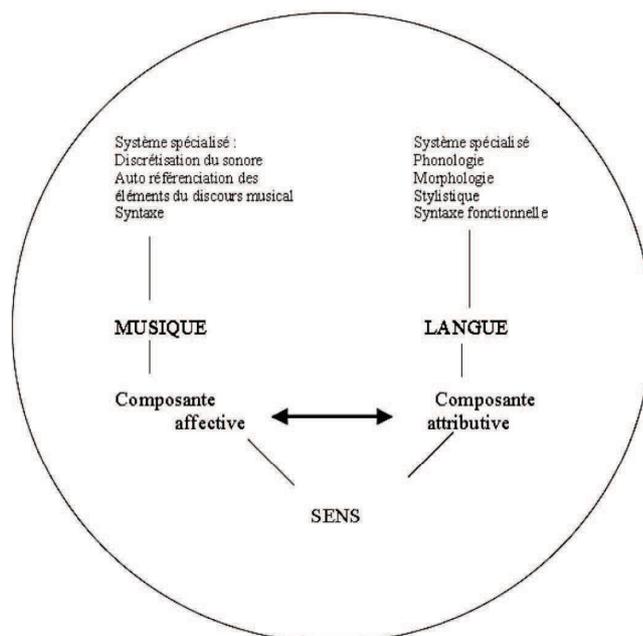


FIG. 56 : Composantes attributives et affectives de la musique et du langage  
 B. Lortat-Jacob, « Quand les affects confondent parole et musique », in *La voix actée : pour une nouvelle ethnopoétique*, Kimé, Paris, 2010, p. 6

423. B. Lortat-Jacob, « Quand les affects confondent parole et musique », in Dupont, Lortat-Jacob, Mianca, Guillebaud et Calame (éd.), *La voix actée : pour une nouvelle ethnopoétique*, Kimé, Paris, 2010, p. 251.

424. B. Lortat-Jacob, *ibid.*, p. 255.

La prosodie, en effet, reflète notre état d'être : le timbre, la fréquence ou l'utilisation d'interjections sont autant d'indices prosodiques exprimant une émotion <sup>425</sup>. Pour Scherer, ces émotions sont définies par nos réactions somatiques ; ainsi, ce sont nos muscles, sous l'effet de nos mouvements et de la proprioception, qui agiront sur la qualité vocale et son expressivité. C'est, d'après Moran, ce qui rend possible que nous « entendions des sourires et des froncements de sourcils » au téléphone <sup>426</sup>. Ainsi, le geste participe pleinement à la composante affective du son.

La question de l'*embodiment* (dans l'héritage de la psychologie située et incarnée) est d'ailleurs un paradigme fondamental de l'ethnomusicologie culturaliste : « quand il nous semble entendre un silence entre deux frappes percussives, nous devons réaliser que pour l'interprète, ce n'est pas un silence : chaque frappe du tambour est intégrée à un mouvement total du corps dans lequel la main ou le bâton frappe la peau du tambour <sup>427</sup> ». Ce courant ethnomusicologique envisage la musique comme une performance, qui prend racine dans l'interaction sociale. D'après Nicholas Cook, d'ailleurs, la musique est une performance inscrite dans l'instant, et c'est de cette performance, située dans un cadre spatio-temporel et émotionnel donné, qu'elle prend tout son sens <sup>428</sup>. Cook ajoute qu'une pièce musicale « doit véritablement être envisagée comme une série indéfiniment prolongée de traces <sup>429</sup> » : telles les traces mnésiques des

---

425. K.R. Scherer, « Emotions can be Rational », *Social Science Information* 24 (1985), p. 331-335.

426. N. Moran, « Measuring musical interaction : analysing communion in embodied musical behaviour », *thèse de doctorat*, Open university, Cambridge, 2007, p. 13.

427. « *when we seem to hear a rest between two drum beats, we must realize that for the player it is not a rest : each drum beat is the part of a total body movement in which the hand or stick strikes the drum skin* ». J. Blacking, « Deep and Surface Structures in Venda Music », *Yearbook of the International Folk Music Council*, 3 (1971), p. 91. Je traduis.

428. « *As constructed in performance, then, meaning is emergent : it is not reproduced in but created through the act of performance. And it is this emergent quality, together with the idea of a bundle or cluster of semiotic potential, that I want to invoke in the analysis of musical meaning* ». N. Cook, « Theorizing Musical Meaning », *Music Theory Spectrum* 23/2 (2001), p. 179.

429. « [A] "piece" of music should really be conceived as an indefinitely extended series of traces », N. Cook, *idem*. Je traduis.

modèles de mémoire distribuée, la musique est considérée comme un processus dynamique, dont la qualité (le sens) émerge de la performance, et dont le contenu (les traces) renferme des propriétés sensibles et signifiantes (modes, ornements, etc.) structurées temporellement.

Ainsi, les données intrinsèques et extrinsèques à la musique, faisant sens dans le contexte de la *ḥaḍrah*, seront abordées sur le même plan. Les mouvements et les gestes dansés générés par la musique feront l'objet d'une étude expérimentale. L'effet de la musique comme support de la contagion émotionnelle sera donc discutée, ainsi que les représentations auxquelles elle fait référence.

### 3.2.2 Transcription et notation

La transcription des musiques de tradition orale pose un problème de fond, en premier lieu parce qu'une notation musicale, d'après la perspective ethnomusicologique culturaliste, ne parviendrait pas à rendre compte des subtilités de la musique étudiée. La transcription (qu'elle soit solfégique ou qu'elle utilise un autre type de notation) est en effet un outil occidental, qui s'avère inapproprié à l'étude de ces musiques. En second lieu, le corpus étudié étant formé de chants improvisés, une transcription n'aurait que peu de sens : trop détaillée, elle s'avèrerait incompréhensible, car elle ne permettrait pas de dégager les éléments structurants à partir des éléments ornementaux de la pièce. Pas assez détaillée, elle ne permettrait pas d'observer les subtilités expressives de la musique. Faut-il alors traduire le corpus observé, et si oui, comment ? D'après Ayari, il est « nécessaire de chercher à transcrire fidèlement les nuances les plus subtiles à des fins d'analyse ou de sauvegarde <sup>430</sup> ». Ce dernier préconise ensuite de réaliser une notation « schématique », et de représenter les indices expressifs « par des spectres, par exemple, s'ils ne peuvent pas être reproduits en partant de la partition <sup>431</sup> ». D'après Féki, en revanche, la transcription doit être « fiable [et permettre] au lecteur d'imaginer un climat sonore, de penser et chanter le rythme

---

430. M. Ayari, *L'écoute des musiques arabes improvisées*, p. 93.

431. *Idem*.

et la mélodie, enfin, d'optimiser la compréhension du phénomène musical <sup>432</sup> ».

La transcription est donc sujet à débat, puisqu'elle se doit d'être fiable, suffisamment détaillée, descriptive et pertinente ; elle semble toutefois nécessaire à l'appréhension des pièces étudiées. Choisir de réaliser une transcription implique donc à la fois de prendre en compte les capacités du chercheur à transcrire une musique qui n'est pas la sienne et les potentialités du type de notation à refléter les éléments pertinents de la pièce musicale.

Le corpus des musiques de transe de tradition orale pose un problème de taille. Comme nous l'avons vu, les développements mélodiques sont construits sur des échelles modales (*maqāmat*), qui comportent des intervalles dont la hauteur ne correspond pas au système tempéré. Une transcription « à l'oreille » comprendrait donc une marge d'erreur beaucoup trop importante, les habitudes perceptives ayant tendance à orienter le traitement auditif à des formes apprises au préalable. Aussi, je me suis surprise plus d'une fois à réécouter un extrait transcrit et à observer que ce qui était écrit reproduisait certains schémas occidentaux et ne correspondait pas à ce qui était entendu. Par ailleurs, l'écoute est également orientée vers des attentes perceptives : ce qui est entendu ne correspond donc pas forcément à ce qui est joué. Les *maqāmat*, en tant qu'échelles modales, sont en outre un système très complexe, puisqu'ils dépendent à la fois d'une combinaison de rapports entre les intervalles, mais aussi du développement mélodique qui l'accompagne. En effet, une même échelle modale peut correspondre à plusieurs *maqāmat*, ceux-ci étant différenciés en fonction des développements mélodiques les introduisant ou les concluant <sup>433</sup>. Contrairement aux gammes tonales occidentales, dont la structure comprend des combinaisons d'intervalles fixes, le *maqām* n'est donc d'aucune aide pour la transcription des hauteurs. Enfin, le corpus étudié étant considéré par les musiciens soufis comme appartenant au domaine du langage, et ses éléments expressifs comme de l'ordre de la prosodie, la légitimité d'une transcription solfégique apparaît comme non pertinente.

---

432. S. Féki, « Musicologie, sémiologie ou ethnomusicologie : quel cadre épistémologique, quelles méthodes pour l'analyse des musiques du maqām ? », Thèse de doctorat, sous la dir. de François Picard, Université Paris IV-Sorbonne, Paris, 2006, p. 78.

433. M. Ayari, *ibid*, p. 100.

VOICE

4. BOW

7.

This musical notation shows two staves. The top staff is labeled 'VOICE' and contains a melodic line with some rests. The bottom staff is labeled '4. BOW' and contains a rhythmic line of eighth notes. A measure number '7.' is indicated at the end of the bow part.

a. Version de Garfias

VOICE

$J = 152$

OVERTONES

FUNDAMENTAL:

m n m m o p m q j m

This musical notation features three staves. The top staff is labeled 'VOICE' and includes a tempo marking  $J = 152$  and various performance instructions like 'I', 'K', 'a', 'v', 'y', 'l', 'b'. The middle staff is labeled 'OVERTONES' and the bottom staff is labeled 'FUNDAMENTAL:'. Both the overtone and fundamental staves show a sequence of notes corresponding to the syllables 'm n m m o p m q j m' written below them.

b. Version de Kolinski

7 8 9 10 11 12 13

This musical notation consists of three staves. The top staff has a downward arrow above the first measure. Below the staves, measures are numbered from 7 to 13. The notation includes various rhythmic values and rests across the three staves.

c. Version de List

Voice\*

9. Harmonics

Bow

14.

\* The voice and bow sound one octave lower than notated.

This musical notation features three staves. The top staff is labeled 'Voice\*' and contains a melodic line. The middle staff is labeled '9. Harmonics' and the bottom staff is labeled 'Bow'. Both the harmonics and bow staves show a sequence of notes. A measure number '14.' is indicated at the start of the bottom staff. A footnote at the bottom states: '\* The voice and bow sound one octave lower than notated.'

d. Version de Rhodes

FIG. 57 : Quatre transcriptions pour un même extrait

N. England, « Symposium on Transcription and Analysis : A Hukwe Song with Musical Bow », Ethnomusicology, VIII/3 (1963), p. 223-277

Pour illustrer les difficultés du chercheur à transcrire les musiques de tradition orale et l'importance du biais dû aux habitudes perceptives, je rappellerai seulement l'expérience bien connue en ethnomusicologie, qui a été menée lors du symposium sur la transcription et l'analyse de 1963. Lors de ce symposium, quatre ethnomusicologues ont accepté de transcrire une même mélodie vocale issue d'Afrique de l'Ouest. Il est à préciser qu'aucun de ces chercheurs ne connaissaient la langue vernaculaire du texte, ni même sa provenance. Les premières mesures de ces transcriptions ont été reportées sur la figure 57. Il faut remarquer, tout d'abord, que pour le même extrait sonore, la structure rythmique est différente en fonction des chercheurs, même si elle reste dans une métrique ternaire. Ensuite, les hauteurs entendues par les ethnomusicologues sont différentes, l'un d'entre eux ajoutant des altérations. Mais surtout, la compréhension et l'interprétation de la pièce musicale est totalement différente : chaque auteur a « projeté » certaines représentations sur la musique entendue. Bien sûr, il s'agit de transcriptions qui ont été réalisées sans connaissance préalable du contexte d'émission ; toutefois, la démonstration reste probante.

En ce qui concerne cette thèse, le choix de la réalisation (ou non) d'une transcription a fait l'objet d'une longue réflexion. Finalement, il m'a semblé que l'analyse des déterminants musicaux et prosodiques nécessitait une représentation visuelle. Les composants acoustiques ont donc été analysés grâce à la représentation du spectre sonore. L'étude de la hauteur a fait l'objet d'une double transcription. Tout d'abord, l'extraction de la hauteur en elle-même a été réalisée par le biais du logiciel *Praat*, de manière informatisée. Si cet outil présente l'avantage d'indiquer des hauteurs précises, sa lecture n'est pas des plus aisées, car la notation y est inhabituelle : elle ne fait pas apparaître de séparation entre les notes tenues. Afin de rendre la lecture plus aisée, une transcription solfégique a été effectuée ; toutefois, elle reste un support de lecture, peu d'éléments analytiques reposant sur cette transcription. Enfin, l'ensemble des poèmes a fait l'objet d'une transcription prosodique, s'agissant de textes récités, et non chantés, pour les soufis. Si une telle transcription reste toujours restrictive, elle semble néanmoins adaptée pour illustrer les chants vocaux non mesurés et certains patterns expressifs associés.

Dans le contexte de la *ḥaḍrah*, la musique permet donc de contrôler l'émergence et l'intensité des émotions : c'est bien elle qui constitue le véritable support créant un processus privilégié pour accéder à la transe. Il semble donc que cette dernière doive être étudiée à différents niveaux. Tout d'abord, il est important de connaître son rôle dans le rituel, et ce à quoi les soufis l'associent. Ensuite, les méthodes d'expression de l'émotion propres à la musique seront étudiées. La frontière entre musique et langage, nous l'avons vu, est éminemment floue dans ces poèmes mis en musique. Ces derniers dépendent de catégories cognitives différentes si nous les envisageons d'un point de vue occidental ou oriental ; ainsi, les *anāšīd*, que j'entends personnellement comme des chants, appartiennent pour les soufis au domaine de la parole. Par ailleurs, le *ṭarab* et le *wajd*, semble-t-il, peuvent naître suite à l'écoute d'un indice expressif qui est amené par la musique, mais qui fait référence à des déterminants prosodiques ; c'est le cas du souffle, du bruit ou de l'effort vocal. Ces artefacts ne sont pas proprement musicaux et ne sauraient être mis en valeur par une analyse formelle purement musicale. L'expressivité étant magnifiée dans les chants solistes improvisés, ceux-ci seront analysés à la fois selon leurs déterminants musicaux et acoustiques.

La seconde partie de cette thèse consistera en l'étude d'une séance de *ḥaḍrah ṣaḍīliyya*, dirigée par le *šeyḥ* šukri Luhafi. Les éléments de ce rituel seront étudiés en fonction de l'approche méthodologique m'ayant semblé la plus appropriée pour rendre saillantes leurs composantes expressives. La structure globale de la séance et son déroulement seront décrits de façon prioritaire. Une enquête par questionnaires ainsi qu'une étude expérimentale ont été conduites pour appréhender les chants collectifs et les gestes qu'ils mettent en place. Deux chants solistes seront ensuite étudiés selon une perspective musicale et acoustique, et comparés dans leurs stratégies visant à faire émerger l'émotion. La seconde partie de la thèse est conçue à la manière d'un « zoom », où le contexte de la *ḥaḍrah* sera d'abord évoqué, puis la musique elle-même et enfin, au niveau microstructurel, ses déterminants acoustiques.



## PARTIE 2

*MUSIQUE & EXTASE : APPROCHE ANALYTIQUE*



## 4 De l'émotion en partage : étudier les chants collectifs

« J'ai failli m'envoler d'émotion, mais ensuite cette émotion me paraissait troublée et incomplète, étant donné qu'il n'y avait personne avec moi capable de comprendre ce chant »

AL-KATIB (trad. Shiloah)

Hence... it becomes possible for motion in music to imitate the peculiar characteristics of motive forces in space... And on this, as I believe, essentially depends the power of music to picture emotion.

HEMHOTLZ (1985)

### 4.1 Description du rituel et postulats de base

Le rituel que j'ai choisi d'étudier dans cette thèse s'est déroulé le vendredi 7 janvier 2011, aux alentours de 13h, dans la *muṣalā mu'awiyah aṣ-ṣaḡīr* (lieu de prière) de Damas. Le matin, Firās m'indiqua de me tenir prête, car un *ṣeyḥ* avait accepté que j'assiste et que je filme une *ḥaḍrah*. Je rejoignis Firās directement à la grande mosquée des Omeyyades où nous attendîmes la fin de la prière *al-ḡom.ah* (prière du début d'après-midi du vendredi). Il me présenta un *ṣeyḥ* soufi, qui n'était autre que ʿOmar, et que nous suivîmes dans le dédale des ruelles adjacentes au souq al-ḥamadiyyah et au souq Medhat Paša, jusqu'à une petite porte en bois, au milieu des échoppes couvertes (cf. Figure 58).





FIG. 59 : Salle des femmes

Photo personnelle

Celles-ci se disposèrent face au rideau pour réaliser des mouvements, en trois rangées (la dernière rangée étant assise).

Le rituel commença par la récitation de litanies, que les adeptes lisaient dans un petit livre<sup>3</sup>. Ces litanies débutent généralement par des phrases prescrites assez générales mais dans un ordre particulier, puis continuent avec des formules plus spécifiques à la confrérie (*tariqah*). Par exemple, la première formule de la confrérie *šādiliyya* est *subhân allah* (Gloire à Allah), la deuxième formule est *‘ilaha illa allah* (il n’y a de véritable dieu qu’Allah), la troisième est *al ḥamdulillah* (je rends grâce à Allah) et la quatrième *allahu ‘akbar* (Allah est le plus grand). Ces litanies débutent chaque rituel et auraient pour fonction de « réchauffer le cœur » (d’après Firās) en amenant les fidèles à tourner leurs pensées uniquement vers

---

femmes ; seule leur écoute leur sert donc de guide, puisqu’elles ne peuvent pas voir le *šeyḥ* qui dirige la cérémonie, ni les *šeyḥ* qui récitent les poèmes, ni ceux qui orientent la gestuelle. Ainsi, grâce aux indications des *šeyḥ*, les hommes ont accès à une perception multimodale de l’émotion (auditive, visuelle, tactile) que n’ont pas les femmes. Ce placement soulève de nombreux questionnements quant à la différence de l’impact émotionnel en fonction du genre : les femmes, du fait de cette disposition, ressentent-elles des émotions aussi intenses que les hommes ? Nous reviendrons sur ce questionnement dans la discussion sur les résultats analytiques.

3. Le *šeyḥ* n’accepta pas de m’en délivrer un exemplaire. Quelques jours plus tard, à l’occasion d’une *ḥaḍrah* de la confrérie *mawlawi*, ‘Omar me donna son petit livre personnel de litanies.

Allah.



FIG. 60 : *Emplacement des adeptes dans la salle de prières*

*Photo personnelle*

Au premier plan à droite, on aperçoit un homme qui place les adeptes au fur et à mesure de leur arrivée. Face aux membres les plus éminents (de face, sur la photo), les membres fréquentant le moins assidument les *ḥaḍrah*, invisibles des femmes. Sur la gauche de la photo, les personnes susceptibles d'intervenir pendant la *ḥaḍrah* ou pouvant jouir d'un statut religieux intermédiaire.

Les adeptes arrivaient au fur et à mesure, et étaient placés en fonction de leur rang religieux, et de leur habitude de fréquentation des *ḥaḍrah* (voir figure 60). Dans ce lieu de prière, les individus ayant une fréquentation moindre des rituels, et étant plus susceptibles d'accéder à la transe, étaient situés face au *ṣeyḥ el-zāwiya*, mais aussi sous l'emplacement réservé aux femmes. Grâce à cette installation, les membres plus expérimentés (face à eux) avaient la possibilité de mieux guider leur cheminement spirituel, et les femmes ne voyaient pas les expressions émotionnelles de ces fidèles. Les personnes plus âgées avaient la possibilité de s'asseoir sur des chaises, aux côtés des membres les plus expérimentés. Selon la tradition islamique, les jeunes enfants (moins de 7 ans) n'étaient pas obligés de suivre le déroulement de la cérémonie, et restaient généralement avec les femmes. En revanche, les enfants dont l'âge est compris entre 7 ans et le début de la puberté commençaient à être incités à participer à la cérémonie <sup>4</sup>.

---

4. Lors d'une communication orale où j'avais présenté un extrait de cette vidéo, un intervenant me demanda où étaient les adolescents. J'avoue ne pas avoir remarqué qu'une tranche d'âge n'était pas présente dans la salle des hommes, mais à la réflexion, je n'ai pas aperçu d'adolescents dans les autres rituels auxquels j'ai assisté non plus. Pourtant, des

### 4.1.1 Éléments composant la *ḥaḍrah*

La *ḥaḍrah* proprement dite débuta par la cantillation de la fin de la sourate Al-Kahf<sup>5</sup>, et se termina également par une cantillation, celle de la sourate Al-Fatiha. Un prêche d'une dizaine de minutes clôtura la cérémonie. La durée totale du rituel (comprenant les litanies et le prêche) avoisina une heure et trente minutes. Au total, vingt-deux chants ont été récités au cours de la *ḥaḍrah*, dont douze de manière collective, et huit par des solistes, en alternance.

Nous pouvons remarquer sur la figure 61 quelques invariants dans la structure de la *ḥaḍrah* : elle est encadrée par deux cantillations de sourates et comporte trois arrêts (où les adeptes effectuent des respirations). Ces trois ruptures sont à chaque fois précédées d'un chant collectif et suivies de deux chants collectifs, sauf pour la dernière qui se termine de façon quelque peu abrupte : aucun chant collectif (ni même soliste) ne succède aux dernières respirations. Cela m'a d'ailleurs étonnée, car le climax émotionnel du rituel se situe incontestablement au moment de ces respirations, et aucune liaison ni aucun accompagnement n'est effectué entre cet instant et la récitation de la sourate. D'ailleurs, certains individus criaient encore lors de la sourate, ainsi que pendant le prêche. Interrogé à ce sujet, Firās me confia que la durée de la *ḥaḍrah* répondait à certaines exigences. Celle-ci étant trop longue, le *ṣeyḥ* avait décidé de ne pas réaliser le dernier chant, qui cependant aurait bien dû être intégré. J'ai par la suite assisté à deux autres *ḥaḍrah*, où un chant collectif (sur des litanies principalement) a effectivement été interprété à la suite des respirations, en ralentissant le tempo, entre les dernières respirations et la cantillation de la

---

adolescentes participaient bien au rituel et, parmi les écrits des maîtres soufis, je n'ai pas remarqué de quelconque contre-indication à ce propos... Peut-être s'agit-il d'une coïncidence, mais il est vrai que cette remarque est intéressante à soulever.

5. Le choix de cette sourate pourrait être expliqué par la symbolique qu'elle transmet (la « caverne » est un concept important aux yeux des soufis, car elle est considérée comme le lieu de l'initiation et donc de la révélation), mais aussi car son sujet (elle décrit l'histoire de croyants réfugiés dans une caverne pour ne pas trahir leur foi) peut être mis en relation avec le prêche du *ṣeyḥ* ayant suivi la *ḥaḍrah* (dont la thématique était l'occupation de la Palestine et la résistance de ses occupants).

sourate.

I. Collectif <b>C0</b>	XV. Collectif <b>C8a</b>
II. Sourate Al-Kahf (extrait)	XVI. Arrêt 2 « Hu Allah » X4
III. Collectif <b>C1</b>	XVII. Collectif <b>C9</b>
IV. Collectif/Soliste <b>C2</b>	XVIII. Soliste S5
V. Soliste S1	XIX. Collectif <b>C10</b>
VI. Collectif <b>C3</b>	XX. Soliste S6
VII. Arrêt 1 « Allah » X4	XXI. Collectif <b>C11</b>
VIII. Collectif <b>C4</b>	XXII. Soliste S7
IX. Collectif <b>C5</b>	XXIII. Collectif <b>C8b</b>
X. Soliste S2	XXIV. Soliste S8
XI. Collectif <b>C6</b>	XXV. Collectif <b>C8c</b>
XII. Soliste S3	XXVI. Respirations, « Allah Hu »
XIII. Collectif <b>C7</b>	XXVII. Sourate Al-Fatiha
XIV. Soliste S4	XXVIII. Prêche

FIG. 61 : Structure de la ḥaḍrah

Nous pouvons également observer que le chant collectif n° 8 est répété deux fois. Sa première apparition se situe juste avant « l'arrêt 2 » sur les respirations. Il représente ensuite les deux derniers chants collectifs avant la phase de respirations finale, encadrant le chant soliste 8. Notons que dans sa dernière interprétation, il est juxtaposé à un nouveau chant collectif. Le chant collectif 0 et C5 semblent reprendre les extraits du même poème, toutefois, le contour mélodico-rythmique n'est pas le même. Je ne me suis pas aperçue tout de suite de cette répétition, si bien que je n'en ai pas demandé la raison à mes contacts. Je n'ai pas observé ce type de répétition dans les autres ḥaḍrah auxquelles j'ai assisté, et suppose qu'il s'agit d'un cas de figure isolé, sans toutefois en être certaine.

#### 4.1.1.1 Aperçu des chants

Les poèmes récités collectivement par les adeptes sont tous issus de chansons populaires syro-libanaises (*qadd*), ou de musiques traditionnelles (telles que les *qaṣidah* ou les *muwaššahah*) dont le texte a été modifié, la plupart du temps. Ceux qui sont récités par les interprètes solistes sont tous des poèmes relativement connus par les membres de la confrérie (certains relèvent de la littérature arabe et

ont été écrits par de célèbres poètes), leur mise en musique étant improvisée. Leur transcription musicale, ainsi que certaines informations spécifiques à chaque chant, peuvent être retrouvés en annexes. Ces chants seront également plus détaillés dans le chapitre 5. La transcription du texte a été réalisée par Mohamad Arrar, étudiant syrien, poète, et musicien amateur que j’ai rencontré à Damas et qui poursuit aujourd’hui un doctorat de lettres modernes ainsi qu’une licence de psychologie à Montpellier.

#### 4.1.1.2 Les respirations

Les respirations sont un élément central du rituel, elles sont associées à des gestes dansés. Toutefois, si j’ai relevé certaines tendances, un type de respiration ne semble pas systématiquement associé à un type de geste particulier.

Dans ce rituel enregistré, on peut compter quatre types de respirations :

– sur le rythme ♩ ♩ ♩, et son équivalent ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ les adeptes énoncent le nom « Allah ». Le souffle est expiré en même temps que les mots, alors que l’inspiration est réalisée sur les silences.

– le motif rythmique ♩ ♩ ♩ et son équivalent plus rapide ♩ ♩ ♩ ♩ ♩, reflète les paroles « Allahu Allah ». Comme précédemment, le souffle est expiré sur « Allah » et inspiré sur « Hu » (qui signifie « Lui »).

– la troisième respiration n’est entendue que lors des « arrêts », et consiste en une longue expiration se terminant par une intense « attaque » : sur les paroles « Allaah, Huwe Allah » et le rythme ♩ ♩ ♩. les adeptes vont inspirer sur chaque dernière croche et expirer sur les autres notes. Ce type de respirations crée une sorte de sifflement lors de l’inspiration et de souffle rauque lors de l’expiration <sup>6</sup>.

Les deux premiers ostinatos sont entièrement basés sur la métrique du texte sous-jacent, tandis que le dernier intervient généralement à un niveau plus avancé du rituel <sup>7</sup>. Ce *dikr*, appelé *dikr* de la scie en raison du type de sonorité obtenue,

---

6. Dans la vieille ville de Damas, aux aurores, on pouvait parfois entendre ces respirations telles des clameurs lancinantes venant de plusieurs endroits, s’intensifiant avec l’arrivée du jour.

7. Parmi ceux auxquels j’ai pu assister à Damas, toutefois, d’après During (« The

est plutôt rencontré dans la culture perse et pourrait témoigner d'une influence persane sur les rituels damascènes.

Le but premier de ces respirations est simplement de réciter le nom d'Allah, et de se laisser guider dans son cheminement spirituel intérieur. Ces respirations ont été rapprochées de techniques d'hyperventilation pouvant permettre l'accession plus rapide et efficace d'une forte émotion. D'un point de vue physiologique, l'augmentation de la vitesse de respiration aura un effet similaire sur le rythme cardiaque, ce qui engendre nécessairement un état somatique différent. Selon les études psychologiques sur les émotions, ces techniques d'hyperventilation auraient surtout un effet anxiogène, puisqu'elles reproduiraient les mêmes réponses somatiques que celles rencontrées lors d'une attaque de panique<sup>8</sup>. During<sup>9</sup> semble également rapprocher ces techniques d'hyperventilation à une valence émotionnelle plutôt négative (lamentations, pleurs, cris, plaintes...). Néanmoins, il rappelle que ces techniques sont indissociables des aspects spirituels et émotionnels du contexte dans lequel elles prennent place : intervenant uniquement dans ce cadre, elles sont à différencier bien entendu des attaques de panique. Les réactions émotionnelles associées peuvent donc être distinctes de celles observées de manière expérimentale.

---

Dotar of Transoxania », Notice CD, Téhéran, 2007), ce type de *ḍikr* débute plutôt les rituels *mawlawi*.

8. P. Philippot, C. Baeyens, C. Douilliez, et B. Francart, « Cognitive regulation of emotion : application to clinical disorders », in P. Philippot et S. Feldman, *The regulation of Emotion*, Taylor & Francis e-Library, 2004, p. 90. p. 73-100

9. « *Sacred words are uttered with strong exhalation (and sometimes inhalation) and end by melting into a rhythmic howl. This technique of breathing or hyperventilation is not ineffective in itself, but is indissociable from the conscious, emotional and spiritual aspect of the whole zikr. When the percussions and the zikr stop, many are unable to control the mechanisms of gesture, breathing or verbal sound of their own zikr. [...] Some are disturbed less in their movements than in their emotional involvement: spontaneous cries, weeping or lamenting in a form of Kurdish chant. It is apparent that all these manifestations [...] are obvious signs of another reality to which only mystics hold the key.* J. During, « The Dotar of Transoxania », Notice CD, Téhéran, 2007, p. 13. Cd ayant été commercialisé en Iran uniquement. Je remercie J. During pour m'en avoir transmis la notice.

### 4.1.1.3 Les gestes dansés

Les gestes dansés sont centrés sur le haut du corps, les fidèles formant une ligne en se tenant par les mains <sup>10</sup>. Les balancements du corps d'avant en arrière ou sur les côtés sont caractéristiques des rituels soufis. Lors de la *ḥaḍrah*, j'ai noté cinq types de mouvements. Le premier est un balancement léger du haut du corps d'avant en arrière avec un fléchissement des genoux, mais il peut être accentué, et consiste alors en un balancement du torse plus brutal, plus ample et plus rapide, le bas du corps étant moins sollicité. Ces deux mouvements sont généralement associés à la respiration ♪ ♪ ♪ ♪ ou ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪, sans toutefois l'être de manière systématique. Ils sont également réalisés sur la respiration du *dīkr* de la scie.

J'ai également relevé un hochement de tête assez rapide, seul, ou accompagné par des sauts. Ces deux mouvements sont réalisés plus fréquemment sur les respirations ♪ ♪ ♪ ♪ ou ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪. Enfin, un dernier mouvement serait un tournoiement sur soi-même, les bras horizontaux et les paumes dirigées vers le haut. J'ai pu voir ce mouvement réalisé par des femmes presque exclusivement, et de manière assez isolée. Je n'ai pas observé de respiration particulière sur ce mouvement, ni une étape du rituel où il serait plus particulièrement présent. Mes contacts m'ont indiqué que ce mouvement, comme les autres, n'était pas assujéti à des critères de genre, de type de respiration ou de phase du rituel. Toutefois, étant assez marginal, et réalisé uniquement par des femmes qui n'étaient pas habillées à la damascène, l'hypothèse me paraissant la plus probante serait que ce mouvement est davantage utilisé dans d'autres ordres soufis.

---

10. D'après Amoro (2007, p. 47), ce type de danse linéaire et concentrée sur le haut du corps est retrouvé dans les danses du monde arabe, comme la *dabkeh*. Dans cette danse, très populaire dans le *bilad aš-šam* (Palestine, Syrie Liban, Jordanie), les protagonistes se tiennent en ligne serrée main dans la main en réalisant des mouvements du haut du corps similaires à des soubresauts d'avant en arrière, tandis que le danseur en tête de ligne réalise des mouvements plus complexes et dirige cette « farandole » dans diverses directions (généralement en décrivant un cercle). Toutefois, les bons danseurs sont ceux qui réalisent des jeux de jambes pouvant être assez acrobatiques et rapides.

#### 4.1.2 Argumentation en vue de l'analyse

Lorsque le soliste chante, les participants répètent le nom d'Allah selon une pulsation à la noire. Puis, à un instant indiqué par le *rayyis* (voir figure 62), alors que le soliste continue de chanter avec une pulsation à la noire, les participants répètent le nom d'Allah cette fois-ci en battant à la croche, ce qui permet de doubler le tempo, et d'enchaîner avec un chant collectif à un tempo assez élevé, qui augmentera ensuite tout au long de ce chant.



FIG. 62 : Indications de mouvement et de tempo au cours de la *ḥaḍrah*.

*Photos personnelles*

À gauche, un *mustaftah* indique les mouvements à effectuer par l'assemblée (cinq hommes se relayeront pour cette tâche tout au long du rituel). À droite, le *rayyis*<sup>11</sup>, qui coordonne le rituel, donne des indications de tempo et parfois même de mouvements aux autres *šeyḥ*.

Le fait que les *mustaftah* indiquent une pulsation aux adeptes et même un mouvement du corps lors de certaines phases du rite, va à l'encontre des observations généralement décrites dans les travaux ethnomusicologiques<sup>12</sup> qui

---

11. On considère comme *šeyḥ* une personne ayant acquis une certaine spiritualité, ayant gravité des *maqāmat* religieux. Plusieurs *šeyḥ* interviendront donc au cours de la *ḥaḍrah*, indiquant des mouvements ou intervenant en tant que chanteur (*muṭrib*). Toutefois, l'un d'entre eux dirige la cérémonie ; il indique quel rôle jouera un *šeyḥ* et à quel moment, et semble décider des poèmes/chants collectifs à réciter.

12. R. Bastide, *Le rêve, la Transe et la folie*, Flammarion, Paris, 1972 ; J. During, *Musique et extase, et quelque chose se passe*, G. Lapassade, *Les rites de possession*, Economica,

se sont attachés à décrire ce type de rituel, et notamment l'état second dans lequel se trouvent ses participants. D'après During en effet, « *Les derviches ne dansent pas pour parvenir à l'extase, mais dansent lorsqu'ils ne peuvent plus se contenir* »<sup>13</sup>. Cet état de transe est généralement rapporté comme une émotion tellement intense<sup>14</sup>, qu'il entraîne différents symptômes tels que cris et danse hypnotique. Ces manifestations ne peuvent qu'être dépeintes par la vision de l'anthropologue, qui, ne sachant concrètement *ce qu'il se passe* dans l'esprit du soufi, l'entoure d'un certain halo de mystère. Dans les rituels *šādiliyyah* et *'alawiyya* que j'ai observé à Damas, je me suis aperçue que les *šeyḥ* qui dirigent les participants pendant le rituel leur donnent des indications de tempo, de respiration, de gestes, ou encore les préparent à une nouvelle phase du rite. De même, ces mouvements et respirations, mis en acte par les adeptes, sont parfaitement volontaires (cf. figure 61, et notamment la vidéo du chant collectif n°9), et débutent pour tous *en même temps* que les phases de chant, et non *à la suite* de leur écoute, de manière désordonnée. On voit ici très clairement que ce n'est pas sous l'influence de la musique que ces personnes dansent, mais que ces mouvements sont volontaires et calqués sur la musique. Ces observations vont dans le sens inverse à celles énoncées par des spécialistes des rituels soufis, qui stipulent que la danse serait *la conséquence* d'une trop grande émotion. Ici, je fais l'hypothèse qu'elle en est *la cause* : nous pouvons voir dans les vidéos que les participants ne sont pas simplement sous l'effet de la transe, ils sont « musiquants », et participent pleinement à la mise en œuvre du rituel. De même, les membres de cette confrérie ont évoqué à plusieurs reprises la différence entre la *ḥaḍrah* et le *dīkr*, qui ont la caractéristique commune d'utiliser des chants solistes sous la même forme (*qaṣīdah*, *muwaššah*, ou improvisations). Dans le *dīkr*, l'émotion véhiculée est le *ṭarab*, émotion esthétique qui peut se révéler assez intense. Dans la *ḥaḍrah*, ce qui mène à la transe ne serait pas le *ṭarab*, mais le *wajd*, dont l'accès serait facilité par les mouvements réalisés par les adeptes.

---

Paris 1997; G. Rouget, *La musique et la transe*.

13. J. During, *Quelque chose se passe*, p. 59.

14. J. During, *Quelque chose se passe*, Rouget, *La musique et la transe*, Lapassade, *Les rites de possession*.

À partir de ces observations, j'avance donc l'hypothèse que les chants collectifs et les chants solistes auraient deux fonctions différentes : les chants solistes auraient pour effet de faire émerger l'émotion (*tarab*), de l'exacerber pour toucher intimement les auditeurs. Les chants solistes auraient au contraire pour rôle de décupler l'émotion selon un principe de « contagion », de partage, en lien avec les théories sociocognitives des émotions<sup>15</sup>. C'est en partie pour cette raison qu'ils seraient placés avant et après les phases de respirations, afin de renforcer l'identification à un groupe et de partager et intensifier l'émotion ressentie.

Ainsi, les éléments émotionnels des chants collectifs semblent résider dans le geste effectué (les tournoiements, les flexions du corps, mais aussi les respirations), dans l'optique de partager l'émotion, à un niveau global et communautaire. Les éléments émotionnels des chants solistes semblent plus inhérents à la musique et à la prosodie, et auraient pour fonction de faire émerger l'émotion, ils feraient appel à un niveau plus général et individualisé de la perception de l'émotion. Si les chants collectifs représentent un intérêt musical, leur objectif premier n'est pas d'amener une émotion musicale (le *tarab*)<sup>16</sup>. L'objectif ici étant d'apporter des pistes de réflexion sur les processus mis en place par les musiciens pour que les auditeurs perçoivent, ressentent l'extase, l'analyse musicologique ne sera donc réservée qu'aux chants solistes, qui présentent un réel intérêt quant à l'utilisation de patterns motiviques, d'un cheminement modal réfléchi, et d'ornementations permettant l'expression de l'émotion. Ces chants étant catégorisés comme de la parole en Syrie, j'ai également décidé de réaliser une étude prosodique, puisqu'elle est l'essence même de ces poèmes. Les symboles portés par les chants collectifs (l'aspect moteur, la corporéité) feront l'objet d'une étude fondée sur les méthodes de la psychologie cognitive et sociale. Je présenterai une méthode afin de recueillir l'objet de représentation de la *ḥaḍrah*, ainsi qu'une expérience réalisée pour tenter de comprendre la fonction de ces

---

15. H.L. Wagner et J. Smith, « Facial expression in the presence of friends and strangers », *Journal of nonverbal behavior* 15 (1991), p. 201-214. ; Hatfield et Rapson, « Emotional contagion and the communication of émotion », Rimé, *Le partage social des émotions*.

16. De plus, l'analyse acoustique et l'analyse de la hauteur de chants collectifs posent un obstacle redoutable : celui de la superposition des voix.

gestes dans le rituel.

## 4.2 Les représentations sociales : une alternative dans l'étude des pratiques sociales

L'étude des processus cognitifs présents dans les rituels de transe est doublement difficile car elle fait appel à des procédés de réflexion intrapsychiques, qui prennent place dans un contexte bien particulier. Dans les rituels de transe, de multiples variables peuvent être à l'origine de l'expression émotionnelle : selon les confréries, différentes stratégies seront mises en pratique pour faire survenir le *wajd*. Ces stratégies sont le reflet de croyances des membres de la communauté à propos de leur efficacité à faire émerger et à entretenir l'émotion.

Les pratiques sociales sont définies comme « des systèmes d'action socialement structurés et institués en relation avec des rôles <sup>1</sup> ». Ces pratiques sociales font appel à un ensemble de connaissances, qui, pour être comprises, sont imagées ou représentées par les différents protagonistes qui y sont quotidiennement confrontés. Ainsi, ces représentations sont organisées, structurées, transmises (et donc langagées) ; et comprennent, même si elles sont socialement construites, des caractéristiques cognitives puisqu'elles relèvent du raisonnement. Leur méthode d'étude relève donc d'une approche sociocognitive.

Dans la première partie de cette thèse, nous avons vu que la nature des mouvements réalisés par les soufis est sujette à controverse. Ceux-ci peuvent être définis de diverses manières à travers les écrits des maîtres soufis (qui produisent même une prise de position quant à ce concept). De la même manière, certaines confréries utiliseront la musique dans leur rituel, la considérant comme essentielle à l'accès au *wajd*, tandis que d'autres (les *naqšbandi* par exemple) ne l'emploieront pas. Cette représentation est donc tributaire à la fois d'un réseau social qui va la mettre en place et de processus cognitifs individuels qui vont assouplir cette représentation en fonction de croyances basées sur des expériences personnelles passées. Ces croyances, désignées sous le terme de « représentations sociales »,

---

1. D. Jodelet et S. Moscovici, « Introduction », *Revue Internationale de psychologie sociale* III/4 (1990), p. 287, cité par J-C. Abric, *Pratiques sociales et représentations*, p. 217.

engendreront elles aussi des attitudes (comportements en lien avec des prises de position par rapport à ces croyances).

Les représentations sociales sont définies comme

des organisations d'opinion socialement construites, relativement à un objet donné, résultant d'un ensemble de communications sociales, permettant de maîtriser l'environnement et de se l'approprier en fonction d'éléments symboliques propres à son ou ses groupes d'appartenance <sup>2</sup>.

En résumé, il s'agit d'inférences faites par les individus pour s'approprier un savoir abstrait. Pour s'approprier un concept nouveau les individus vont la plupart du temps le comparer par analogie à des concepts déjà existants puis lui associer certains synonymes. Ces derniers sont alors classés de manière hiérarchique, certains ayant un sens plus proche que l'autre que l'objet de représentation.

L'étude des représentations sociales présente un double avantage : premièrement, elle étudie les représentations qu'un groupe d'individus confère à un certain objet tout en évitant que soient inférées les propres interprétations du chercheur à ce sujet. Deuxièmement, elle permet d'envisager les variables interindividuelles de ce groupe (voire même intra-individuelles dans le cas d'études longitudinales).

Dans cette section, j'évoquerai rapidement quelles sont les caractéristiques de l'étude des représentations sociales, puis je reviendrai sur l'avantage de cette méthode d'analyse dans le champ de l'ethnomusicologie, pour l'appliquer à l'étude de la *ḥaḍrah shaḍiliyya* damascène.

---

2. N. Roussiau et C. Bonardi, *Les représentations sociales, états des lieux et perspectives*, Mardaga, Paris, 2001, p. 19.

## 4.2.1 La théorie des représentations sociales

### 4.2.1.1 Définition

D'après Moscovici<sup>3</sup>, les représentations sociales sont des images mentales permettant de s'approprier des savoirs abstraits de la vie quotidienne et de pouvoir se positionner face à ces savoirs, mais aussi de donner du sens à nos activités communes et de les évaluer. Elles sont donc construites à partir d'une part sur nos connaissances sur l'objet (qui vont nous permettre de le définir), et d'autre part en fonction de notre appartenance culturelle et sociale et de nos propres expériences passées (qui vont nous permettre de nous positionner par rapport à cet objet). En résumé, les représentations sociales sont un ensemble d'éléments cognitifs (connaissances, croyances, opinions) relatifs à un même objet social.

Les racines de l'étude des représentations sociales sont à chercher en sociologie politique, et se réfèrent en premier lieu à l'étude des opinions et des croyances. Dans la sociologie marxiste, le mode de fonctionnement d'une société est mis en place par le pouvoir dominant, qui tente ensuite d'imposer son mode de pensée aux classes sociales inférieures : à ce propos, Marx déclare en effet que « les idées dominantes d'une époque n'ont jamais été que les idées de la classe dominante »<sup>4</sup>. Cette idéologie se transmet par l'éducation, où les schémas de pensée des enfants sont formatés non pas par leurs parents ou la famille proche, mais par la société dans laquelle ils évoluent<sup>5</sup>. D'après Marx, il est possible pour les classes aliénées de sortir de ce système coercitif en renversant la classe dominante. Autrement dit, si l'on poursuit ce cycle de pensée, un système renverse celui établi, puis façonne la nouvelle société à son image, avec l'idéologie qu'il transporte. La sociologie marxiste nous intéresse donc ici sur le fait qu'elle prône

---

3. S. Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961.

4. K. Marx et F. Engels, *Manifeste du parti communiste*, trad. E. Bottigelli, Flammarion, Paris, 1999 (1848) p. 20.

5. K. Marx, *Manifeste du parti communiste*, p. 19.

que les hommes, étant acteurs de leur société, peuvent changer les modes de pensée en fonction de leurs agissements, et donc que les pratiques précèdent l'idéologie. Cette pensée est d'ailleurs clairement formulée dans *Le Capital*, où Marx déclare que « le mouvement de la pensée n'est que la réflexion du mouvement réel, transporté et transposé dans le cerveau de l'homme »<sup>6</sup>. Les pratiques sociales, déterminées par des oppositions intergroupales dans une société donnée, donneraient donc lieu à des représentations qui correspondent à des prises de position par rapport à un même objet de notre quotidien.

#### 4.2.1.2 Caractéristiques

Les représentations sociales sont définies par quatre caractéristiques principales : elles sont produites collectivement, partagées par des individus appartenant au même groupe social, organisées, et socialement utiles : pour que les individus construisent une représentation d'un objet, il faut nécessairement que soit mis en place un échange communicationnel. Les représentations sont donc nourries par divers points de vue, analogies, croyances, qui vont permettre une définition de l'objet et une position à adopter face à cet objet. Le fait que ces images mentales soient construites collectivement se traduit très souvent, lors des entretiens, par une absence de distanciation vis-à-vis de l'objet, ainsi qu'une difficulté de formulation dans l'explication, marquée par un sentiment d'évidence (ce que j'ai pu observer à maintes reprises auprès des musiciens soufis). En effet, ce savoir n'étant pas perçu comme un savoir scientifique, il n'est pas construit selon des règles hypothético-déductives, mais par analogies.

---

6. K. Marx, « Postface », *Le Capital*, trad. J. Roy, Folio Essais, Paris, 2008, Livre I, p. 5.

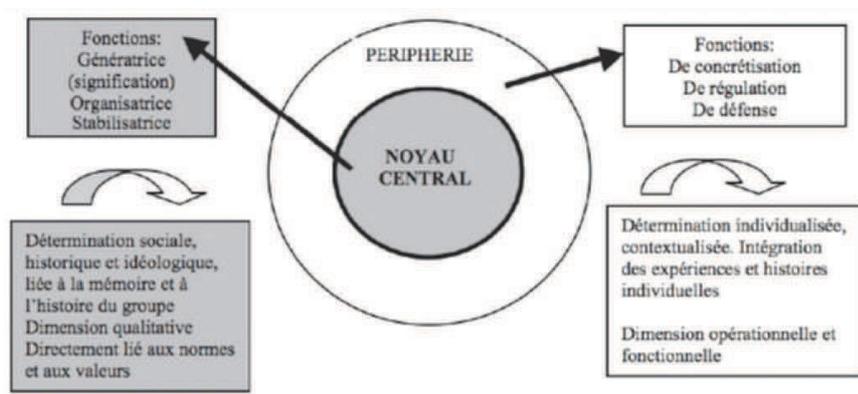


FIG. 63 : Le noyau central et le noyau périphérique

J-C. Abric, « Pratiques sociales, représentations sociales », in J-C. Abric (éd.), Pratiques sociales et représentations, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, p. 231

Le noyau central est lié à l'histoire du groupe. Les éléments qui le composent font l'objet d'un consensus dans le groupe, et sont peu sensibles aux changements de contextes. Le noyau périphérique admet quelques souplesses dans la définition de la représentation sociale, il est plus sensible au contexte et va déterminer les attitudes (prises de position et comportements) des individus face à la représentation sociale.

Afin de définir un objet de représentation, des synonymes lui seront associés selon un classement hiérarchique en fonction de la proximité synonymique (par exemple, nous pouvons nous attendre à ce que les mots « récitation coranique » soient associés à « lecture », ou « *šeyḥ* » avant « psalmodie »). De même, certains mots seront associés à l'objet de représentation selon le contexte dans lequel il a lieu (par exemple, on peut associer « performance » à « récitation coranique », mais pas toujours). Les éléments des représentations sociales sont donc hiérarchisés, certains étant nécessairement associés à l'objet de représentation (on désignera ces éléments comme constitutifs du « noyau central » de la représentation), et classés selon leur proximité synonymique. D'autres mots seront associés ou non en fonction du contexte et de la position de l'individu par rapport à cet objet (on désignera ces éléments comme constitutifs du « noyau périphérique »)<sup>7</sup>. Cette distinction entre noyau central et noyau périphérique est

7. Les éléments du noyau sont ceux caractérisant fortement la représentation sociale et représentant un consensus parmi un grand nombre de population. Le contenu du « noyau central » est stable et très peu modifié par le temps. Les éléments périphériques amèneront des informations complémentaires et peuvent différer en fonction de groupes

illustrée dans la figure 63.

#### 4.2.1.3 Intérêts de l'étude des représentations sociales

L'étude des représentations sociales me paraît particulièrement intéressante en ethnomusicologie. En effet, la technique de l'observation participante consistant à s'imprégner de la culture afin d'appréhender ses subtilités peut être critiquable : de nombreuses années d'immersion sur le terrain seraient nécessaires à la compréhension (par un phénomène d'apprentissage implicite) des schémas cognitifs des musiciens appartenant à la culture étudiée. Pour éviter certains jugements ethnocentristes et analyser ces modes de pensée malgré le peu de temps passé sur le terrain, j'ai tenté de rapprocher l'ethnomusicologie de la psychologie sociale et d'utiliser ses méthodes pour éclaircir les points de questionnements autour de l'importance de certains éléments du rite (musique, mouvements, et émotion).

J'ai donc tenté de définir les représentations associées à la musique et aux émotions dans le rituel de la *ḥaḍrah*, mais aussi leur structure et leur dynamisme. Dans cette étude, le contenu et la hiérarchisation de la représentation sociale sont les deux paramètres qu'il m'a semblé nécessaire de déterminer pour appréhender la place et le statut de la musique dans les rites soufis de Syrie. J'espérais par ce moyen repérer les « éléments noyaux » de la représentation (et qui correspondraient à ce que les soufis *doivent* faire, aux pratiques dictées par les *ṣeyḥ*, et à la représentation sociale que les soufis ont de leurs propres rites), et les « éléments périphériques » de la représentation (qui correspondraient à

---

d'individus. De nombreuses études en psychologie sociale ont pris pour objet de recherche certaines maladies. Dans ces travaux, les chercheurs ont pu relever certains éléments de consensus partagés par la majorité de la population étudiée (où des termes comme « maladie » pouvaient survenir), et d'autres pouvant différer selon que les participants aient une fonction médicale, connaissent un proche souffrant de cette pathologie, ou soient des personnes jeunes, âgées, etc. L'étude des éléments centraux ou périphériques de l'objet de représentation permet donc d'établir un certain système de représentations partagé par des groupes d'individus. Se référer à Abric, *Pratiques sociales et représentations* ; D. Jodelet, *Folies et représentations sociales*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989.

l'interprétation propre de chaque soufi sur ses pratiques, et aux schémas cognitifs qu'il met en place pour définir et mettre en œuvre ces rituels). Ainsi, j'espérais relever avec plus d'exactitude les éléments importants de chaque rituel, et les différencier de ceux relevant des pratiques de chaque musicien. Cette partie de l'étude s'est notamment portée sur le rôle des mouvements dans les rituels de transe, qui, nous l'avons vu, peuvent être sujet de discorde au sein d'une même confrérie.

#### *4.2.1.4 Méthodes d'études des représentations sociales*

Plusieurs méthodologies en psychologie sociale ont été établies afin de recueillir le contenu et la structure des représentations sociales. Parmi elles figurent les questionnaires, employés la majorité du temps, et les entretiens, qu'ils soient directifs, semi-directifs ou non-directifs (quoique la dernière option reste assez rare). La première méthode présente l'avantage de considérer de manière plus précise la représentation sociale formulée par l'individu, mais également l'inconvénient de le restreindre dans son expression et, peut-être, de laisser certaines informations échapper au chercheur qui ne les aurait pas envisagées dans la mise en forme du questionnaire. L'entretien, quant à lui, s'il permet plus difficilement de définir la représentation sociale en jeu sans présenter le risque d'une interprétation erronée du chercheur, a tout de même l'avantage de laisser à l'individu la liberté de s'exprimer comme il le souhaite, et offre même la possibilité au chercheur de revenir sur une explication de l'individu qu'il serait nécessaire d'éclaircir. La technique de l'association libre, que l'on peut classer parmi les entretiens, présente l'intérêt d'une forme beaucoup plus souple et offre à l'individu la liberté de sa pleine expression. Elle lui permet à la fois d'installer des stéréotypes, plus facilement repérables que dans le questionnaire, et des divergences personnelles. Ainsi, grâce à une trame de questions ou de thèmes à aborder obligatoirement dans chaque entretien, le participant pourra élaborer son discours librement, et ceci tout en étant guidé grâce à des reformulations clarificatrices, qui préciseront son propos. Une objection pourrait toutefois être émise à propos de cette méthode : les entretiens non-directifs ou présentant la

technique de l'association libre étant beaucoup plus longs et plus riches, il est plus difficile alors de déterminer l'organisation structurale de la représentation, et son contenu.

Parmi les autres procédés de recueil de contenu utilisés par les chercheurs figurent la technique de l'association libre, de la carte associative, du réseau associatif, ou encore le recours à des dessins<sup>8</sup>. La dernière méthodologie me semblant assez complexe à mettre en place et à analyser, je ne l'ai pas retenue pour ce travail. Elle peut toutefois s'avérer utile lors d'études portant sur des enfants ou des personnes illettrées, ou encore dans certaines aires culturelles où cette méthode serait plus appréciée qu'un questionnaire, par exemple.

Pour ma part, je me suis inspirée de la méthode des schèmes cognitifs de base<sup>9</sup> qui à l'origine comprend un questionnaire suivi d'un entretien d'explications qui permet de préciser la pensée du sujet. Dans un premier temps, l'individu doit écrire dans un tableau les mots qui lui viennent à l'esprit lorsqu'il pense à l'objet de la représentation. Ensuite, la personne doit indiquer l'importance de la caractérisation de la représentation par l'évocation de ce mot. Enfin, le sujet devait indiquer la valence (positive, neutre, ou négative, selon une échelle de Likert<sup>10</sup> en 7 points) associée au mot, ce qui permet d'envisager les comportements en lien avec le mot évoqué. Cette méthode envisage donc une dimension normative, se référant à un point de vue socio-affectif de l'individu par rapport à la représentation donnée, ainsi qu'une dimension fonctionnelle (conative ou comportementale), qui entrevoit une finalité opérante.

Le fait de demander aux individus d'associer certains mots au « mot cible » permet dans un premier temps de déterminer le contenu de la représentation

---

8. Pour plus d'informations, se référer à Moliner, P., Rateau P., Cohen-Scali V., *Les représentations sociales : pratiques des études de terrain* ; N. Blanc, *Les représentations sociales : le concept de représentation en psychologie*, In Press éditions, Paris, 2006.

9. E. Salès-Wuillemin, R. Morlot, L. Masse et C. Kohler, « La représentation sociale de l'hygiène chez les professionnels de santé : Intérêt du recueil par entretien et de l'analyse discursive des opérateurs de liaison issus du modèle des Schèmes Cognitifs de Base (SCB) », *Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, 81 (2009), p 43-72.

10. Une échelle de Likert permet aux participants de nuancer leur accord à un concept. L'une des extrémités de l'échelle reflète un accord le plus total, alors que l'autre extrémité de l'échelle illustre un désaccord le plus total.

sociale de manière non invasive et spontanée, en mettant en lumière les éléments symboliques qu'on lui accorde. Si l'on se réfère aux travaux de psychologie cognitive <sup>11</sup>, le temps de réponse est lié à l'indice de typicalité d'une catégorie donnée. En d'autres termes, plus le temps de réponse à un stimulus est court, plus ses liens avec le mot associé sont forts. Ainsi, l'ordre d'apparition des mots associés nous renseigne sur l'accessibilité prototypique de la représentation et sur la saillance associative (voir figure 64).

		Importance	
		Grande	Faible
Fréquence	Forte	Zone du noyau central	Première périphérie
	Faible	Première périphérie	Deuxième périphérie

FIG. 64 : Répartition des évocations en fonction de leur fréquence et de leur score de caractérisation (grande ou faible)

J-C. Abric, « L'approche structurale des représentations sociales », in S. Moscovici et F. Buschini (éd.), *Méthodes des sciences humaines*, Presses universitaires de France, Paris, 2003, p. 378

La deuxième partie de cette méthode consiste en un entretien semi-directif, qui intervient après analyse de la première partie, pour que l'entretien soit dirigé

---

11. Divers modèles théoriques cognitifs tentent d'expliquer ce phénomène. Pour Rosch certains objets sont plus caractéristiques d'une catégorie que d'autres : par exemple, si l'on demande de nommer un exemplaire de la catégorie « oiseau », l'exemplaire « moineau » sera certainement répondu plus fréquemment et plus rapidement que « autruche » ou « poule », qui sont pourtant tous deux des oiseaux. Les caractéristiques ou traits de ces exemplaires n'auraient donc pas tous la même importance. Barsalou explique cette différence en terme de « situation locale » (qu'on pourrait définir comme la situation en train d'être vécue) : d'après lui, les représentations se rattachent aux anciennes expériences vécues par un individu. Ainsi, à une assez courte échelle, si l'on demande à un individu d'identifier à quoi peut être associé le mot « crinière », celui-ci répondra plus rapidement « cheval » que « lion », sauf si un concept associé à « lion » lui a été présenté précédemment. Ainsi, le contexte de la situation locale peut agir sur nos représentations. Enfin, Nosofsky suggère que la fréquence de confrontation à ces exemplaires comme appartenant à une catégorie donnée et dans des situations passées déterminerait également la différence entre un « prototype » de la catégorie et un « exemplaire » de la catégorie.

Nosofsky (1991) ; Barsalou 1999 ; Solomon et Barsalou 2001 ; Rosch et Mervis 1975 ; Rosch 1978 ; cités par Versace, Nevers et Padovan, *La mémoire dans tous ses états*.

sur les zones du noyau de la représentation sociale. Lors de cet entretien, les sujets sont amenés à expliquer les relations entre les mots évoqués et la représentation sociale même, à l'aide de connecteurs ; ces connecteurs étant eux-mêmes regroupés (par le chercheur) selon des métaschèmes<sup>12</sup>. Il existe quatre types de métaschèmes regroupant les connecteurs impliquant une relation de description (les connecteurs sont alors des synonymes, antonymes...), une relation de prescription (les connecteurs incluent une action sur la représentation/le mot, ou un lien de cause à effet), ou une relation d'évaluation (les connecteurs donnent une caractéristique de la représentation)<sup>13</sup>.

L'inconvénient majeur de cette méthode est son coût : en temps d'abord, puisqu'applicable en quatre étapes (phase de passation pour la tâche d'associations verbales, phase d'analyse, phase d'entretiens explicatifs, puis phase d'analyse), en terme de pertes de sujets ensuite, puisque cette étude est nécessairement réalisable en plusieurs temps ; et enfin, en terme de ressources, puisque l'individu doit indiquer si chaque connecteur (et il y en a 28 !) représente le bon type de liaison entre le mot évoqué et l'objet de représentation. Cette méthode d'analyse, quoique très intéressante et complète, n'était donc aucunement applicable sur mon terrain de recherches, où je n'étais jamais certaine de revoir certains soufis participant à des rituels, et où la patience de mes sujets, ne comprenant pas l'intérêt scientifique de cette démarche, était mise à rude épreuve. Enfin, j'avais remarqué que les soufis rencontrés à Damas rechignaient à remplir un questionnaire seuls (et encore moins un entretien), mais préféraient largement le passer en groupe (même s'il était réalisé individuellement).

Après maints essais, j'ai réalisé un questionnaire destiné à être diffusé lors de l'été 2011 à Damas, soit lors de mon troisième séjour en Syrie. Ce moment avait

---

12. Par exemple, un connecteur peut être le mot « comme », qui indiquera une relation de définition de l'objet de représentation, ou encore le mot « car » qui induira un lien de cause à effet. Les métaschèmes sont ces types de relation entre le mot cible et le mot induit (métaschème de « définition », de « cause », etc)

13. Pour une liste exhaustive des connecteurs, consulter Salès-Wuillemin, R. Morlot, L. Masse et C. Kohler, « La représentation sociale de l'hygiène chez les professionnels de santé : Intérêt du recueil par entretien et de l'analyse discursive des opérateurs de liaison issus du modèle des Schèmes Cognitifs de Base (SCB) ».

été déterminé en accord avec Firās, mon contact sur place, car il coïncidait avec les fêtes du ramadan, très fréquentées, qui m'auraient permis de recueillir de nombreux témoignages. Toutefois, ce voyage a été compromis avec le début de la guerre civile en Syrie, qui a débuté le 15 mars 2011. Devant l'impossibilité de repartir en Syrie (et après plusieurs mois d'attente), j'ai tenté d'interagir avec deux communautés soufies en France, l'une à Paris à partir de l'hiver 2011-2012, et l'autre à Lyon à partir de l'hiver 2012-2013. Malheureusement, les membres de cette communauté étaient assez méfiants à mon égard <sup>14</sup>, et je n'ai jamais réussi à faire passer ce questionnaire. Toutefois, il représente une part importante de mon travail de thèse et, s'il n'apporte aucun résultat quant aux hypothèses formulées, je pense qu'il s'agit d'un outil de travail présentant un certain intérêt dans les études musicologiques intégrant un aspect social.

## **4.2.2 Étude de la représentation sociale de la ḥaḍrah**

### *4.2.2.1 Buts de la recherche et objectifs*

#### *4.2.2.1.1 Principaux objectifs*

Le but principal de cette étude était de vérifier le contenu de la représentation de la ḥaḍrah, les liens que cette cérémonie peut entretenir avec la musique (*anāšīd*) et avec le concept d'émotion, et enfin de vérifier si le concept d'émotion

---

14. Les confréries que l'on trouve en France réunissent des fidèles issus de différentes origines culturelles. Le déroulement du rituel d'une même confrérie en France ou en Syrie peut donc s'avérer différente ; et les conditions d'accès aux personnes non initiées peuvent être sources de désaccords entre les membres de la confrérie. Par ailleurs, les fidèles se sont révélés assez méfiants, craignant les journalistes et refusant d'évoquer d'une manière précise la ḥaḍrah, qu'ils considéraient comme un aspect non central de leur pratique, et source d'interprétations malvenues. Cette période (faisant suite au Printemps arabe et à l'affaire Merah en France) n'était sans doute pas très propice aux échanges à ce sujet non plus. Ainsi, il est arrivé que j'assiste à un *ḍikr* dans le centre ville de Lyon, où les partisans se réclamaient de n'être d'aucune confession et rejetaient (de manière apparente tout du moins) la parenté entre le soufisme et l'islam, alors qu'ils récitaient des litanies et des sourates du Coran.

est associé à celui de musique (*anāšīd*). Il convient donc d'interroger les adeptes de la *ḥaḍrah* à propos de leurs connaissances sur les émotions dans le rite, et de se servir de ce corpus comme base pour les expérimentations futures.

Dans ce travail, le contenu et la hiérarchisation de la représentation sociale sont les deux paramètres qu'il me semblait nécessaire de déterminer pour appréhender la place et le statut de la musique dans les rites soufis de Syrie. En effet, si l'organisation de la représentation (éléments centraux et éléments périphériques) est primordiale pour comprendre de quelle manière les soufis conçoivent la musique dans leur pratique religieuse, son contenu l'est tout autant, car il déterminera les pratiques musicales des musiciens soufis qui joueront lors du rituel. Ainsi, le type de connexion existant entre les mots-évoqués et la représentation sera illustré par le biais de la méthode des schèmes cognitifs de base.

#### **4.2.2.1.2 Hypothèses**

En établissant ce questionnaire, et sur la base de la vidéo enregistrée, j'ai fait l'hypothèse que la représentation de « l'émotion dans la *ḥaḍrah* » appellerait des concepts reliés à la notion de corporéité. En effet, d'après plusieurs participants interrogés, ce qui caractérise la *ḥaḍrah*, c'est le *wajd*, qui serait lui-même amené (dans ce contexte en tout cas) par des éléments corporels. Ainsi, la notion de mouvement serait intégrée dans le noyau central de la représentation. J'aurai également voulu savoir si le concept d'émotion appellerait nécessairement celui de musique.

Je m'attendais ensuite à une différence du contenu du noyau central entre les participants assimilés à un statut religieux (un *šeyḥ* ou un *munšīd*) et ceux assimilés à celui de musicien. Les éléments ayant trait à la musique (*anāšīd*) devraient ainsi figurer dans les caractéristiques centrales de la représentation sociale des musiciens (puisque faisant partie intégrante de leur vision du rituel). En revanche, elle apparaîtrait dans les éléments périphériques de la représentation pour les personnages religieux (qui, amenant une vision plutôt licite du rituel, n'accorderaient pas à la musique une place centrale dans ce type de cérémonie).

Enfin, la forme des rituels étant différente en fonction des communautés

(*tariqah*) soufies, je prévoyais deux questionnaires, l'un réservé aux soufis en général, et l'autre aux membres de la confrérie *shadiliyya*, afin de détecter une éventuelle différence dans le contenu de la représentation, en fonction de l'identification à un groupe.

#### 4.2.2.2 *Choix de la méthode*

Le questionnaire m'a paru l'alternative la plus pertinente pour cette étude. Ce procédé me permettait d'éviter l'écueil de la compréhension de la langue : le choix d'un terme précis est un élément très important dans l'étude des représentations sociales, et il n'était donc pas envisageable d'opter pour la conduite d'un entretien approximatif où il est difficile de traduire rapidement et efficacement le contenu même de la parole de l'individu questionné.

J'ai choisi de remanier la méthodologie des schèmes cognitifs de base, notamment en fusionnant les deux étapes de la méthode de Salès-Wuillemin et son équipe<sup>15</sup> pour ne réaliser qu'un seul questionnaire, qui tenait sur deux pages<sup>16</sup>. Pour ce faire, j'ai réalisé plusieurs pré-tests en France, en chronométrant mes sujets et en recueillant leurs impressions, afin de mettre en place un questionnaire s'inspirant de la méthode des schèmes cognitifs de bases qui soit le moins coûteux possible. Ces questionnaires comprenaient des questions sociométriques, une tâche d'association verbale, ainsi que des questions de pratiques et d'attitudes, qui devaient être traduits (en arabe) par un contact syrien parlant parfaitement la langue française, et être distribués aux adeptes pendant l'été 2011.

---

15. Salès-Wuillemin, R. Morlot, L. Masse et C. Kohler, « La représentation sociale de l'hygiène chez les professionnels de santé : Intérêt du recueil par entretien et de l'analyse discursive des opérateurs de liaison issus du modèle des Schèmes Cognitifs de Base (SCB) ».

16. Le premier questionnaire établi comportait six pages, mais seul un tableau par page avait été dessiné afin que le questionnaire soit plus aéré. Pour autant, certaines personnes refusaient même de l'ouvrir et d'y répondre car elles le jugeaient trop long. Ainsi, les six pages ont été regroupées en deux, qui comportaient pourtant le même contenu. Les pré-tests ont été réalisés sur des sujets touchant aux études auprès d'étudiants de psychologie.

### 4.2.2.3 Procédure

#### 4.2.2.3.1 Questions sociodémographiques

Avant de compléter la tâche d'association verbale contrainte, les individus devaient répondre à des questions sociodémographiques. Celles-ci visaient à récolter quelques informations à leur propos et inclure des sous-groupes de sujets, mais avaient pour fonction de renforcer implicitement l'identification à un groupe : dans ces questions notamment, chaque personne devait indiquer si elle occupait un poste religieux et si elle était musicienne.

#### 4.2.2.3.2 Tâche d'association verbale contrainte

Deux types de questionnaires ont été créés : un premier dans lequel le sujet devait répondre *en tant que soufi*, et un autre dans lequel un sujet devait répondre aux questions *en tant que šaḍīli* ; cela afin de vérifier si des éléments périphériques de la représentation (sans doute attendant à la structure du rituel) différaient en fonction de la communauté d'appartenance de l'individu interrogé.

Le principe de la tâche d'association verbale (TAV) contrainte consiste en la formulation la plus rapide possible de plusieurs mots <sup>17</sup> à propos d'une expression inductrice. Dans cette étude, la méthode d'association verbale s'exprimait suivant deux conditions : il était demandé à un premier groupe de personnes de formuler des mots, dans un premier temps à partir de l'expression inductrice « *l'anāšīd* dans la *ḥaḍrah* », puis dans un deuxième temps à partir de l'expression inductrice « les émotions dans la *ḥaḍrah* ».

---

17. La variable « mots induits » s'exprime selon deux modalités : verbes (qui se réfèrent à des actions, on évalue donc la dimension conative de la représentation), ou noms (qui se réfèrent à des concepts, on évalue donc la dimension cognitive de la représentation). Les mots évoqués sont au nombre de 10 au maximum. Les sujets sont invités à évoquer au minimum cinq mots.

	TAV	TAV
Condition 1	groupe A TAV 1	groupe A TAV 2
Condition 2	groupe A TAV 2	groupe A TAV 1
Condition 3	groupe B TAV 1	groupe B TAV 2
Condition 4	groupe B TAV 2	groupe B TAV 1

FIG. 65 : *Protocole d'expérimentation pour la tâche d'association verbale (TAV)*

Les questionnaires diffèrent selon l'assimilation au groupe « soufi » (groupe A) ou au groupe « *šādīlī* » (groupe B) et selon l'ordre de présentation des TAV (soit en débutant par « *l'anāšīd* dans la *ḥaḍrah* », indiqué par le terme « TAV 1 », soit en débutant par « les émotions dans la *ḥaḍrah* », indiqué par le terme « TAV 2 »)

Il était demandé à un second groupe de personnes de répondre à ces mêmes questions, cette fois dans l'ordre inverse. Cette méthode permet non seulement de déterminer le contenu de la représentation sociale de la *ḥaḍrah*, mais surtout de voir si les sujets associent spontanément la musique ou les mouvements aux émotions, dans l'une ou l'autre condition. Quatre conditions ont donc été établies pour la tâche d'association verbale, créant de ce fait une variable « intergroupe » (voir figure 65).

Après avoir écrit les mots induits, les individus devaient ensuite les associer à un score de définition dans la colonne 2 (voir figure 66<sup>18</sup>). Ce score indiquait la force de caractérisation entre le mot cible et le mot induit : un mot représentant l'inverse de l'expression inductrice était donc associé au chiffre 1, mais un mot représentant une forte caractéristique de l'expression inductrice était associé au chiffre 11. La principale modification par rapport à la méthode originelle des schèmes cognitifs de base était de demander aux sujets d'indiquer le type de relation existant entre le mot et l'objet de représentation directement sur le questionnaire, et non de réaliser un entretien.

---

18. Le questionnaire peut être trouvé dans sa globalité en annexe.

2. En tant que soufi/saḡīlī, veuillez écrire le plus rapidement possible dans la première colonne les mots qui vous viennent à l'esprit lorsque vous pensez à l'anāšīd dans la ḥaḍrah.



COLONNE 1	COLONNE 2
Mot 1 :	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 2 :	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 3 :	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 4 :	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 5 :	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 6 :	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 7 :	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 8 :	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 9 :	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 10 :	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

3. Dans la deuxième colonne, veuillez indiquer s'ils sont très liés au concept des émotions dans la ḥaḍrah. S'ils sont indissociable, entourez le 11, s'ils en sont plus éloignés, entourez le 1.

FIG. 66 : Tâche d'association verbale – étape 1

Dans un premier temps, les participants devaient écrire les mots en relation avec la phrase « l'anāšīd dans la ḥaḍrah) dans la colonne de gauche. Une fois les mots écrits, ils devaient lui associer un score de définition en entourant un chiffre dans la colonne de droite.

Une fois les mots induits écrits et leur score de caractérisation donné, les individus devaient se référer à nouveau au premier mot inscrit. Parmi les termes proposés, les sujets devaient indiquer le type de relation qu'ils envisageaient entre ce premier mot écrit et l'objet de représentation (voir figure 67). Ces règles étaient lues entièrement à chaque individu dès que celui-ci avait terminé d'indiquer le score de caractérisation et elles restaient visibles tout au long de cette procédure. À cette étape du questionnaire, les mesures de l'ordre d'apparition, de la fréquence d'apparition et de la caractérisation constituent le noyau central de la représentation sociale. Enfin, le sujet devait également indiquer la valence (positive, négative ou neutre) des mots formulés. J'ai préféré demander aux individus d'indiquer cette indication de valence après avoir insisté sur le type de relation existant entre le mot induit et l'objet de représentation pour renforcer ce jugement de valeur.

4. Dans le tableau ci-dessous, entourez le type de relation existant entre chaque mot que vous avez écrit et l'anašid dans la ḥadrah. Exemple :

Si « mot 1 » définit, signifie l'anašid dans la ḥadrah, entourez SYN.	Si « mot 1 » s'oppose, est le contraire de l'anašid dans la ḥadrah, entourez ANT.
Si « mot 1 » fait partie de l'anašid dans la ḥadrah, entourez COM.	Si « mot 1 » est une chose ou une personne qui agit sur l'anašid dans la ḥadrah, entourez FAC.
Si on utilise « mot 1 » comme une action sur/ pour l'anašid dans la ḥadrah, entourez UST.	Si l'anašid dans la ḥadrah dépend de, ou a pour cause « mot 1 », entourez COS.
Si « mot 1 » évalue l'anašid dans la ḥadrah, entourez CAR.	S'il s'agit d'une autre relation entre l'anašid dans la ḥadrah et le « mot 1 », n'entourez rien, mais écrivez quel est ce type de relation.

Mot 1	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 2	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 3	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 4	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 5	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 6	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 7	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 8	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 9	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mot 10	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

5. À côté, indiquez si le mot que vous avez écrit est très négatif (1) ou très positif (11) par rapport à l'anašid dans la ḥadrah. Entourez votre réponse sur le curseur.

FIG. 67 : Tâche d'association verbale – étape 2 <sup>19</sup>

Ce procédé me permettait de déterminer quelles sont les croyances et attitudes associées à l'objet de représentation (en calculant le coefficient de caractérisation à partir du score de définition), d'évaluer la force du consensus (en repérant les mots les plus fréquemment cités), la saillance prototypique des mots induits et leur disponibilité en mémoire (en analysant le rang moyen d'apparition des mots induits), et enfin, l'évaluation de ces mots par l'individu, et sa position face au champ de représentations (en calculant un indice de polarité à partir de la

19. Reprenons l'exemple de la récitation coranique. Si l'individu produit les mots « cantillation », « performance » et « šeyḥ ». Pour chaque mot induit, le sujet devra indiquer SYN si la « cantillation » la « performance » ou le « šeyḥ » c'est la récitation coranique ; ANT si « cantillation »/ « performance »/ « šeyḥ » est le contraire de la ḥadrah ; COM si « cantillation »/ « performance »/ « šeyḥ » fait partie de la récitation coranique ; FAC si la « cantillation »/ « performance »/ « šeyḥ » est une personne qui agit sur la récitation coranique ; UST si « cantillation »/ « performance »/ « šeyḥ » est utilisé comme une action sur la récitation coranique ; COS si la « cantillation »/ « performance »/ « šeyḥ » est la cause/la conséquence de la récitation coranique ; et enfin CAR si « cantillation »/ « performance »/ « šeyḥ » évalue récitation coranique.

valence attribuée à chaque mot évoqué).

#### 4.2.2.3.3 Questionnaire sur les pratiques

Dans la deuxième partie du questionnaire, j'ai décidé de mesurer les émotions perçues. À partir d'échelles d'Osgood<sup>20</sup>, les sujets étaient amenés à mesurer et évaluer eux-mêmes le *wajd* ressenti dans la *ḥaḍrah* en général, dans certaines phases de la *ḥaḍrah*, et selon certaines pratiques inhérentes aux différentes communautés (voir figure 68). L'étude de ces deux aspects (la représentation des pratiques mise en confrontation avec les pratiques réelles) devait nous éclairer sur les aspects nécessaires au rituel et ceux qui sont périphériques.

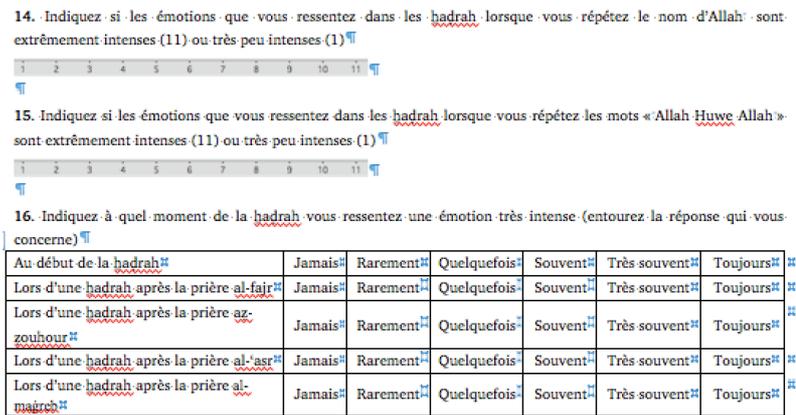


FIG. 68 : Extrait du questionnaire sur les pratiques sociales

#### 4.2.2.4 Méthodes d'analyse

##### 4.2.2.4.1 À propos de la tâche d'association verbale

Les questionnaires n'ayant pu être remis aux personnes soufies que j'avais rencontrées à Damas, la méthode d'analyse sera simplement évoquée.

Dans la tâche d'association verbale contrainte, les individus devaient formuler les mots leur venant à l'esprit lorsqu'ils pensaient à un objet de représentation (ici, « l'*anāšid* dans la *ḥaḍrah* », ou « les émotions dans la *ḥaḍrah* »). Une analyse

20. Échelles comportant un mot à l'une des extrémités, et son antonyme à l'autre extrémité ; l'individu devant se positionner face à ces deux termes opposés.

prototypique aurait été menée en premier lieu afin de déterminer les éléments centraux de la représentation. Celle-ci est illustrée par la fréquence d'occurrence (nombre d'individus ayant produit ce mot) et le rang moyen d'apparition (ordre d'apparition), comme nous pouvons le voir sur la figure 64. Les mots les plus fréquemment cités et apparaissant précocement dans la tâche d'association verbale seraient ceux appartenant au noyau central de la représentation. Les mots les plus fréquemment cités mais intervenant tardivement dans le rang d'apparition constituent « la première périphérie » qui représente des éléments périphériques (complémentaires) laissant toujours place à un certain consensus dans la population générale. Les mots ayant un rang d'apparition précoce mais n'étant pas fréquemment cités constituent la « deuxième périphérie » : ce sont des mots saillants pour un groupe d'individus, mais ne faisant pas forcément l'objet d'un consensus dans la population générale.

En ce qui concerne les analyses intergroupes (soufi/*šādīlī* ; musiciens/non-musiciens ; statut religieux/pas de statut religieux), des analyses de la variance (Anova) auraient été réalisées afin de déterminer si les concepts « d'*anāšīd* dans la *ḥaḍrah* », ou « d'émotions dans la *ḥaḍrah* » étaient reliés, et par tous les individus ou seulement certains groupes.

Une analyse de contingence était ensuite envisagée pour étudier le type de relation entre les mots-induits et l'objet de représentation. Cette analyse permet la construction d'un tableau comprenant les sujets en ligne, les mots induits en colonne, et le type d'association déterminé par le choix d'un connecteur dans le corps du tableau. Un calcul de proportion du type de liaison en fonction du mot induit (et éventuellement en fonction du groupe de sujet) est alors réalisé afin d'appréhender le système de représentation et la manière dont il s'organise.

#### **4.2.2.4.2 À propos du questionnaire sur les pratiques**

Après dépouillement des questionnaires, des tests de Student unilatéraux devaient être conduits sur l'échantillon total observé afin de vérifier si certaines pratiques étaient communes à tous les participants soufis (et non seulement *šādīlī*). Des analyses de variance auraient été menées dans la comparaison intergroupes.

Même si ces questionnaires n'ont malheureusement pas pu être soumis aux

soufis suite à l'évolution politique de ce pays, leur construction représente une place importante dans le travail de cette thèse ; c'est pourquoi j'ai tout de même tenu à les reporter ici. Par ailleurs, il me semble que les méthodes d'enquête de la psychologie sociale pourraient être d'une réelle aide dans l'analyse de certains corpus d'ethnomusicologie, tels que les rituels de transe.

Devant l'impossibilité de réaliser ces questionnaires, j'ai choisi de réaliser une étude expérimentale, qui, même si elle n'a pas été menée avec les soufis syriens, a pu mettre en lumière quelques informations complémentaires sur le rôle des mouvements dans la *ḥaḍrah*.

### 4.3 Expression du corps et partage de l'émotion

En observant les films que j'ai pu réaliser, je me suis aperçue que certains *ṣeyḥ* dirigent les participants pendant le rituel en leur donnant des indications de tempo, de respiration, de gestes, ou encore en les préparant à une nouvelle phase du rite. De même, ces mouvements et respirations, mis en acte par les adeptes, sont calqués sur la structure des chants et sont parfaitement volontaires ; ils débutent tous *en même temps* que les phases de chant, et *non à la suite* de leur écoute, de manière désordonnée. Ces observations vont dans le sens inverse de celles énoncées par des spécialistes de la musique soufie,<sup>21</sup> qui stipulent que la « danse » serait la conséquence d'une trop grande émotion. Les ethnomusicologues travaillant sur le phénomène de transe<sup>22</sup> ont effectivement précisé que cet état de transe était quasi immédiat, et faisait brutalement suite à l'écoute ou la récitation d'une litanie religieuse, et ce qu'une quelconque musique soit présente ou non. Cet état de transe se manifeste par certaines réactions corporelles (pleurs, cris, et mouvements dansés) qui ont été classées comme des symptômes de la transe, et donc ses conséquences. Cet état semble s'imposer aux adeptes sans être spécifiquement recherché, et est observé plus fréquemment dans la communauté socioculturelle d'appartenance ; certains cas d'occidentaux entrant brutalement en

---

21. Se référer à Rouget, During, Lapassade, Bastide.

22. *Idem*.

transe sans aucun préalable ont été rapportés, bien que cela soit relativement rare.<sup>23</sup>

Sur la base de ces observations et de la littérature dominante en psychologie cognitive de cette époque, les chercheurs ont conclu que la transe était un état émotionnel très intense et était l'effet d'un conditionnement, car elle se déclenche suite à l'écoute d'une phrase spéciale et fait émerger des mouvements dansés.

D'après Barsalou<sup>24</sup>, la majorité des religions tentent d'éloigner le monde du physique pour se rapprocher du monde spirituel. Pour renforcer de manière implicite cette idée, les religions mettraient en scène le corps (généralement, en le dévalorisant). Toujours selon lui, il existerait donc deux types de rituels : les premiers sont peu fréquents, et font donc appel à des éléments très forts émotionnellement, afin que la sensation ressentie pendant le rituel soit suffisamment importante pour que l'individu veuille y retourner de manière volontaire dans le futur. Pour les rituels prenant place fréquemment, la performance est associée à des sentiments moins forts, mais fait appel à des sentiments de partage, où chaque mouvement est codifié et sous-tend des métaphores mentales mnésiques. La spécificité des rituels soufis est qu'ils accueillent deux types d'adeptes, certains s'y rendant rarement (quelquefois par an), et d'autres beaucoup plus fréquemment (plusieurs fois par mois voire plusieurs fois par semaine depuis la pré-adolescence). Dès le début du rituel, les adeptes sont séparés en 4 groupes, selon leur fréquence de participation et leur connaissance des étapes du rituel. Tout au long du rite, certains représentants religieux se rapprochent des deux groupes de « non spécialistes » et les guident dans leurs mouvements et leurs respirations. Cette observation laisse entendre que la transe ne serait donc pas un aboutissement, mais plutôt un cheminement spirituel (qui inclut une certaine durée) ; et que les mouvements et respirations participeraient à ce phénomène. Ces mouvements seraient donc l'une des causes de la transe, et non pas sa conséquence. Ensuite, l'idée d'une régulation émotionnelle est sous-tendue par l'observation d'une pratique régulière de la

---

23. G. Rouget, *La musique et la transe*.

24. L.W. Barsalou, A.K. Barbey, W.K. Simmons et A. Santos, « Embodiment in religious knowledge », *Journal of Cognition and Culture* 5.1/2 (2005), p. 15-57

*ḥaḍrah* chez les adeptes. Nous pourrions penser qu'un effet d'habitude<sup>25</sup> pourrait être engendré en fonction d'une fréquentation récurrente du rituel. Ainsi, l'intensité des émotions s'amenuiserait en même temps que l'idée d'appartenance à un groupe identitaire s'accroîtrait, renforçant un sentiment de partage avec ses pairs.

Ma deuxième mission à Damas, au cours de laquelle j'ai pu assister à des rituels, a totalement remis en question les réflexions qui étaient à la base de ma thèse. D'abord, ce changement de terrain s'est avéré être un avantage puisqu'il m'a fait comprendre que le *wajd* ne venait pas de l'échelle musicale en elle-même (et donc d'une combinaison de notes à un niveau macroscopique), mais de l'interaction entre un nombre très restreint de notes (deux à quatre) qui se succèdent, et dont la hauteur très précise possède une signification importante pour les musiciens et les auditeurs. Ensuite, à Damas et dans ces confréries en tout cas, la distinction entre *samāʿ*, *ḍikr*, et *ḥaḍrah* sont très claires, et l'investissement du musicien (surtout du chanteur, car dans les *ḥaḍrah*, les instruments de musique sont prohibés) entre ces trois types de rituels diffère totalement. Enfin, je me suis aperçue que cet état d'extase n'a lieu que dans les *ḥaḍrah* et certainement pas dans les *samāʿ* ou *ḍikr*, qu'il ne représente pas un but dans le rituel, et surtout qu'il est contrôlé. En effet, tout au long du rituel, des individus (les *mustaftah*) vont orienter les adeptes en leur indiquant des mouvements et des balancements du

---

25. Dans l'étude des émotions, il est admis en psychologie que la répétition fréquente ou prolongée à un stimulus émotionnel entraînerait un processus d'habitude à celui-ci, et diminuerait son intensité. Cette théorie a notamment été étudiée par le biais de la mesure de la réponse électrodermale (RED). Suite à une émotion, des neuromédiateurs (acétylcholine et noradrénaline) sont libérés dans le système limbique (région notamment impliquée dans le traitement des émotions) ; ce qui aura pour effet d'activer les glandes sudoripares (on a alors les mains moites). Cette activation va modifier la polarité de la peau : ainsi, grâce à une électrode placée sur la peau, le changement de polarité peut être détecté et vérifier le caractère émotionnel d'un stimulus et son intensité. Ainsi, lorsqu'un mot est présenté à un sujet, on mesurera une réaction émotionnelle. Si ce mot est répété plusieurs fois, nous pourrions observer un processus d'habitude (la réaction émotionnelle sera de moins en moins intense, jusqu'à ce qu'il n'y en ait plus). Si l'on y adjoint un nouveau mot, on crée une rupture d'habitude et l'on peut à nouveau observer une réaction émotionnelle du sujet.

corps à effectuer ; et ce, dès le début de la cérémonie. Contrairement à la description de ces mouvements dans la littérature existante, je suggère donc que ce sont les mouvements, calqués sur le tempo de la musique, qui participent à faire émerger l'extase, et non pas l'inverse.

Ces suppositions sont relayées par les théories en psychologie cognitive (cf. chapitre 2), dans lesquelles les émotions ont définies comme un processus comportant une dimension physiologique et comportementale (réactions végétatives de l'organisme), une dimension cognitive (interprétation de la « situation locale », de son contexte), et bien sûr une dimension sociale reliant l'individu à l'objet, la situation, le monde qui l'entoure (qui amène une régulation des émotions). James propose en 1884<sup>26</sup> que les émotions surviennent suite à la perception d'un changement corporel. D'après lui, le ressenti affectif n'est donc pas ressenti suite à la perception directe d'un stimulus, mais bien après le changement organique induit par ce stimulus. Or, nous venons de voir que les maîtres soufis enseignent certaines techniques de respiration et de posture (en particulier, le fameux balancement du torse d'avant en arrière) permettant à l'émotion de s'installer jusqu'au déclenchement de l'extase. Cette théorie a ensuite été développée en psychologie cognitive et sociale, notamment par Stepper et Strack<sup>27</sup> et Philippot, Chapelle et Blairy<sup>28</sup> qui indiquent que ces émotions sont partagées et décuplées par un effet de « contagion ». Or, comme nous l'avons vu auparavant, ces techniques de mouvements « dansés » et de respiration, ainsi que la notion de partage, ne sont pas verbalisées et échappent aux adeptes, qui n'ont conscience que de certaines sensations somatiques.

Sur la base des mêmes théories, Casasanto et Dijkstra<sup>29</sup> ont voulu tester l'hypothèse selon laquelle des actions motrices pouvaient influencer sur la valence des

---

26. Dans le recueil d'articles sur W. James, *Les émotions*, trad. Georges Dumas, L'Harmattan, Paris, 2006.

27. S. Stepper et F. Strack, « Proprioceptive determinants of affective and nonaffective feelings », *Journal of Personality and Social Psychology* 64 (1993), p. 211-220.

28. P. Philippot, G. Chapelle et S. Blairy, « Respiratory feedback in the generation of emotion ».

29. D. Casasanto et K. Dijkstra, « Motor action and emotional memory » *Cognition* 115 (2011) p. 179-185.

événements de récupération grâce à ces processus intermodaux. Dans cet article, les auteurs sont partis de la constatation que lorsqu'un individu ressent un sentiment quelconque, il adopte des postures corporelles spécifiques : par exemple, quand nous sommes heureux, nous sourions et prenons une posture droite, mais quand nous sommes tristes, nous adoptons plus généralement une posture de repli. Il semble donc qu'il existe une adéquation entre la valence des émotions ressenties et les postures corporelles adoptées. L'hypothèse des auteurs est qu'une émotion peut être induite par la posture corporelle. Selon eux, l'apprentissage de ces mouvements est culturel : dans la culture occidentale, par exemple, les mouvements de bas en haut représentent une valence positive, et les mouvements de haut en bas représentent une valence négative. Ainsi, les émotions sont représentées par des métaphores mentales, intégrées corporellement. Afin de vérifier leurs hypothèses, les auteurs ont demandé implicitement<sup>30</sup> à des individus de procéder à ce genre de mouvements, pendant qu'un ordinateur leur donnait l'instruction de parler d'un événement négatif ou positif autobiographique. Les résultats montrent que les participants ont récupéré plus rapidement un événement émotionnel lorsque sa valence était en congruence avec les mouvements correspondants<sup>31</sup>. Dans une seconde expérience, les participants ont procédé aux mêmes mouvements, mais devaient simplement se rappeler un événement positif ou négatif vécu par le passé. Ils ont dû évoquer ces souvenirs à la fin du test seulement. Les résultats montrent une interaction entre l'action motrice et de la mémoire émotionnelle : quand ils réalisaient des mouvements de bas en haut, les individus récupéraient plus rapidement des événements positifs que des événements négatifs. A l'inverse, quand ils effectuaient les mouvements de haut en bas, ils récupéraient des souvenirs d'événements négatifs plus rapidement que des souvenirs d'événements positifs.

---

30. Dans cette étude, les participants devaient transférer des verres disposés sur une étagère à hauteur de leur taille à une autre étagère, au-dessus de la première et à niveau des épaules ; ou inversement.

31. Ainsi, les sujets avaient tendance à rappeler significativement plus de souvenirs positifs lorsqu'ils réalisaient des mouvements de bas en haut, et significativement plus de souvenirs négatifs alors qu'ils réalisaient des mouvements de haut en bas. L'action à réaliser était de ranger des verres dans une étagère supérieure ou inférieure à leur place actuelle.

Ces expériences ont montré d'une part que la motricité peut influencer le rappel d'éléments autobiographiques en réactivant des sensations somatiques ou des postures corporelles associées ; et d'autre part que la valence émotionnelle pouvait être induite par ces mêmes postures corporelles. Il s'est avéré que les émotions positives sont implicitement liées à des mouvements du corps de bas en haut et que les émotions négatives sont implicitement liées à des mouvements de haut en bas, ce qui sous-tend une correspondance entre postures corporelles ou gestes, et métaphores mentales<sup>32</sup>. En outre, les instructions n'ont pas été données de façon explicite, ce qui confirme que cette conceptualisation n'est pas seulement mémorisée mentalement, mais est aussi incarnée, c'est-à-dire intégrée dans l'ensemble du corps.

Ces travaux envisagent donc que les éléments intégrés en mémoire seraient dépendants du contexte de la situation d'apprentissage ; et comprendraient des dimensions perceptives émotionnelles et motrices. De même, ces composants perceptifs seraient réactivés lors d'une situation similaire. La connaissance serait donc multimodale<sup>33</sup>, située, et incarnée.

---

32. Dans notre cas, les mouvements dépassent même l'idée de métaphore mentale puisqu'ils incluent des réactions psychologiques et organiques. D'après Stepper et Strack (« Proprioceptive determinants of affective and nonaffective feelings », *ibid.*), un hochement de tête de bas en haut peut être associé à une approbation ; alors qu'un hochement de tête de la gauche vers la droite l'est avec une négation. Il s'agit bien d'une métaphore mentale, car ces associations peuvent être observées en Occident, mais non de manière universelle (en Syrie par exemple, l'affirmation est liée à un hochement de tête de haut en bas, mais la négation par un hochement de tête du bas vers le haut, avec un haussement des sourcils). En revanche, un mouvement incluant le corps dans sa globalité relève plus d'impressions somatiques, qui elles sont partagées indépendamment de valeurs socioculturelles.

33. Les modèles dominants de mémoire (voir chapitre 2 section « De la mémoire comme propriété émergente de la perception ») décrivent la connaissance comme « amodale », c'est-à-dire indépendante d'une modalité perceptive, quelle qu'elle soit. Ces modèles de mémoire décrivent la connaissance comme multimodale : ainsi, les composants de la trace mnésique comprennent aussi bien des éléments visuels, olfactifs, gustatifs, tactiles, et bien sûr, auditifs (mais aussi émotionnels et moteurs). Tous les éléments sensoriels présents de manière perceptive ou mnésique sont donc rattachés à la trace mnésique. Dans les rituels de transe auxquels j'ai assisté, l'expérience est considérée comme multimodale : ces rituels font appel à des composants moteurs, émotionnels, auditifs,

### 4.3.1.1 Buts de l'expérience et objectifs

#### 4.3.1.1.1 Principaux objectifs

Les rituels soufis utilisent des mouvements corporels et des respirations spécifiques appris depuis leur plus jeune âge, qui d'après mes observations, sont déterminants dans l'accès à la transe (tout du moins dans la confrérie étudiée). D'après le modèle théorique de mémoire Act-In, un objet est traité en relation avec le contexte dans lequel il prend forme. Ainsi, de multiples facteurs peuvent être à l'origine de la transe, mais ces mouvements participeraient à son intégration corporelle. Lors d'un rituel de transe, les différentes modalités (perceptives, émotionnelles, motrices) seraient intégrées en mémoire sous la forme d'une trace mnésique, qui serait modifiée à chaque nouveau rituel en fonction du type et du « poids » de chaque composant. Lorsqu'un adepte se rendrait à nouveau dans un lieu de rituel, les mouvements (composants moteurs) participeraient à réactiver les composants émotionnels de la trace mnésique.

D'après ce que j'ai pu voir dans les rituels, ces mouvements sont indiqués lors de certaines phases du rite spécifiquement. Lors des chants collectifs, des mouvements rapides de hochement de tête et de balancement du haut du corps sont dispensés. Lors des phases de chants solistes, ce sont les mêmes mouvements du corps qui sont conseillés, mais plus lents, et de manière moins dynamique. Enfin, au moment émotionnellement culminant du rituel, les adeptes font des sauts sur place. Lors d'un séminaire du CREM a été émise l'hypothèse que ces mouvements pouvaient avoir pour fonction d'apprendre les paroles des chants (à la manière des *muqri* qui reproduisent ce balancement du corps lors de l'apprentissage des sourates du Coran). Si la plupart des adeptes réalisent ces mouvements aux moments indiqués, ceux-ci ne semblent pas correspondre à l'écoute ou à la production d'un chant en particulier. Leur fonction ne serait donc pas d'intégrer des éléments relatifs au chant (texte, portée émotionnelle...) puisqu'ils ne représentent pas un élément stable au sein de la trace mnésique (ils

---

visuels, tactiles, olfactifs, et même gustatifs puisque de petits bonbons et des dattes sont spécifiquement distribués au début des rituels.

peuvent varier d'un chant à l'autre); mais serait davantage d'induire un certain type d'émotion. En effet, suivant les modèles distribués de la mémoire, une trace comprend plusieurs composants qui, s'ils sont présents à plusieurs reprises, sont renforcés en mémoire. Or l'association entre un chant et un mouvement n'est pas récurrente ; en revanche, les types d'émotions rencontrés dans certaines phases du rituel sont singulièrement similaires.

#### *4.3.1.2 Hypothèses*

Si les mouvements utilisés lors des rituels soufis font bien partie intégrante de la trace mnésique, alors des individus d'une autre confession réagiraient différemment que les personnes soufies. Pour vérifier ces hypothèses, j'ai mené une première expérience dans laquelle des individus devaient mémoriser des poèmes populaires musulmans traduits en français. La moitié des participants devait en même temps effectuer des mouvements et des respirations (groupe « mouvements »); alors que l'autre moitié ne réalisait aucun mouvement ni respiration (groupe « contrôle »).<sup>34</sup> Un nombre très restreint de soufis ayant accepté de participer à l'expérience,<sup>35</sup> j'ai préféré comparer des personnes de confession musulmane sunnite à des personnes possédant une autre religion. Dans le groupe « mouvements », j'ai indiqué aux participants le type de respiration à calquer sur chaque mouvement. Sur la base du modèle Act-In, j'ai fait l'hypothèse que les poèmes seraient mieux rappelés dans la condition contrôle que dans la condition avec mouvements. : en effet, les mouvements intervenant dans des phases précises du rituel, leur fonction semble davantage dirigée vers une intégration émotionnelle que vers un apprentissage du texte.

Dans une seconde expérience, les participants du groupe (« mouvements »)

---

34. En psychologie, on appelle « groupe contrôle » celui qui n'est pas manipulé. J'appellerai donc le premier sous-groupe de sujet « groupe mouvement » et le second « groupe contrôle ».

35. Pour réaliser des tests statistiques, le nombre d'individus doit être assez important (généralement au minimum 30 personnes) pour que les tests aient une force d'interprétation suffisante (et puissent illustrer des effets statistiques qui ne relèvent pas du hasard).

regardaient un film dans lequel étaient présentés huit mouvements appris dans l'expérience précédente. Simultanément, les participants écoutaient huit respirations dans un casque. Ces respirations pouvaient être celles qui correspondaient au mouvement effectué par l'adepte sur la vidéo (condition congruente) ou pouvaient être différentes (condition non congruente). Le modèle théorique Act-In prévoit que les connaissances sont intégrées en mémoire selon des composants sensoriels. Selon ce modèle, les mouvements réalisés devraient être plus saillants chez les soufis par rapport aux musulmans et par rapport aux non musulmans. J'ai donc demandé aux participants de catégoriser comme « congruente » ou « non congruente » l'association entre respiration entendue et mouvement visionné. Sur cet aspect, j'ai fait l'hypothèse que les personnes de confession musulmane auraient un taux de bonnes réponses supérieur et des temps de réponse inférieurs à ceux des personnes non musulmanes.

Grâce à cette étude, j'espérais pouvoir donner un début de réflexion sur le rôle de ces mouvements dans le rituel, et montrer que des composantes émotionnelles peuvent être intégrées au même titre que d'autres propriétés dans les traces en mémoire, selon la théorie des modèles de mémoire s'inscrivant dans la cognition incarnée.

### **4.3.2 Expérience I**

#### *4.3.2.1 Description de l'expérience*

##### **4.3.2.1.1 Participants**

Cette première manipulation a été testée sur 59 personnes. Néanmoins, sept d'entre elles ont été écartées car elles présentaient l'une des caractéristiques suivantes : antécédent neurologique et/ou psychologique, consommation récente de psychotropes ou interruption de l'expérience. Quatre autres personnes de confession non musulmane ont été ensuite retirées de manière aléatoire de l'échantillon, afin d'obtenir des sous-groupes plus homogènes en nombre de participants. Au total, 48 sujets entre 18 et 40 ans ont donc été retenus, dont 21

musulmans et 27 non musulmans. Parmi les 21 personnes de confession musulmane, 9 ont également déclaré avoir une pratique soufie. Tous les participants ont été recrutés au sein de la bibliothèque du centre Georges-Pompidou, à Paris, sans aucune rémunération ni bénéfice dans un module d'enseignement. Les passations se sont déroulées dans une salle de travail de la bibliothèque de manière individuelle.

#### *4.3.2.2 Matériel et procédure*

Les individus étaient informés qu'ils devaient participer à une expérimentation sur la mémoire et le sport, pour les inciter à faire des mouvements sans parler de religion et pour éviter que les individus musulmans ne fassent d'analogie.

Dans une première phase, les sujets étaient invités à remplir des questionnaires présentés sous la forme de feuilles à remplir au stylo pour la condition contrôle. Dans la condition avec mouvements, les participants voyaient défiler les consignes et les poèmes sur un fichier PowerPoint réalisé sur un ordinateur MacBook Pro 17 pouces.

Une photo (qui n'était pas présente dans les questionnaires de la condition contrôle) indiquait aux participants avant la lecture du poème la nature du mouvement et le type de respiration à effectuer simultanément ; je leur montrai également la respiration et le mouvement à effectuer, et nous le reproduisions deux à trois fois avant de lire le poème, afin qu'ils soient bien compris. Ensuite, les participants devaient lire huit fois à voix haute un extrait de quatre vers issus de l'un des poèmes sélectionnés<sup>36</sup>. Il était explicitement demandé aux participants de se remémorer le plus exactement possible le contenu des vers lus. Je lisais avec eux et à voix haute les extraits de poèmes (et en effectuant les mouvements dans la condition « mouvements ») afin de renforcer l'apprentissage. Voici les consignes décrites pour les participants :

*Dans les pages suivantes, 4 versets de 4 poèmes différents vont apparaître. Il y a un*

---

36. Les poèmes et les mouvements associés étaient présentés dans un ordre aléatoire afin de ne pas créer d'effet « d'ordre ».

poème par page. **Lisez-les à voix haute et intelligible, et en entier.** Pour chaque poème, **vous devez lire les versets huit fois (en entier).** Même si vous pensez les avoir mémorisés avant, ne passez pas au poème suivant. Entre chaque poème, il y a 1 question. Merci d'y répondre **avant** de passer au poème suivant.

Lisez bien les versets, **et ne revenez jamais en arrière pour vérifier.** La complexité des poèmes dépend des groupes, et vous ne serez pas évalués sur la mémorisation.

Une fois les quatre poèmes passés, il y a deux pages de questions. Merci d'y répondre le plus honnêtement possible.

Les poèmes ont été choisis en fonction de leur popularité au sein de la communauté musulmane. Les chants *Talaḥ al Badru ḥaleyna* et *Ya Tayba*, et les *qaṣīdah Qum Tara* et *Burda* ont été sélectionnés (leur texte est reporté en annexe sous la forme du questionnaire distribué) et traduits en français. Après avoir lu huit fois les poèmes, les individus (ceux de la condition « mouvement » stoppaient les gestes et les respirations) étaient interrogés sur leur état émotionnel général à l'instant (cf. Figure 69).

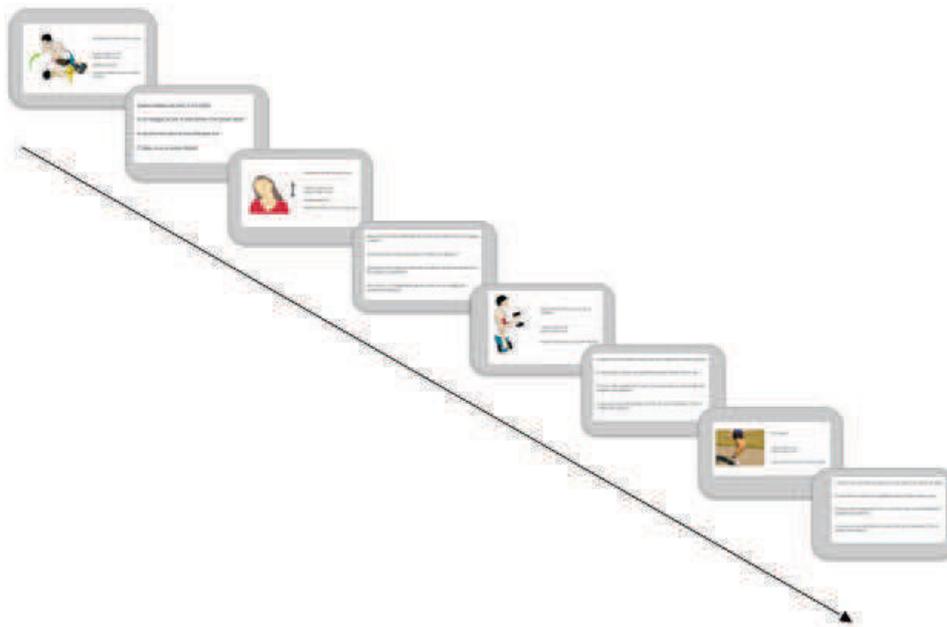


FIG. 69 : Illustration de la phase d'apprentissage

Les mouvements à réaliser étaient un hochement rapide de la tête de haut en bas, des sauts sur place, un mouvement ample et sec du buste d'avant en arrière, et le même mouvement du buste, plus souple et moins ample, avec un léger fléchissement des genoux. Les respirations associées étaient respectivement réalisées sur le pattern rythmique ♩ ♩ ♩ (hochement de tête), sur l'ostinato ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (sauts) ; sur le motif rythmique ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (mouvement du buste « ample » et « sec ») et enfin sur le pattern ♩ ♩ ♩ ♩ (mouvement du buste « souple »).

Dans la phase de rappel, les individus devaient réécrire (manuellement, sur le questionnaire) tous les éléments des poèmes dont ils se souvenaient (vers complets, mots, ou thème), en commençant par le poème qu'ils souhaitaient. Une fois les questionnaires remplis, les buts et objectifs (mais non les hypothèses) de l'étude étaient révélés. Les questions sociométriques ont été posées à la fin du questionnaire, afin de ne pas favoriser d'appartenance à un groupe identitaire chez les participants.

### ***4.3.2.3 Résultats***

#### ***4.3.2.3.1 Effets principaux***

Les données recueillies ont été analysées par le logiciel R Studio 0.98.1091. La variable « nombre total de mots rappelés » ne suivant pas une loi normale<sup>37</sup>, des tests de Student avec approximation de Welch ont été conduits sur l'ensemble

---

37. Les tests statistiques doivent répondre à certains critères de validité. Ainsi, pour comparer des moyennes, on utilise des tests de Student. Seulement, pour être valides, ces tests doivent être conduits sur des échantillons dont le nombre s'approche de 30 personnes, et sur des variables « suivant une loi normale », c'est-à-dire dont la distribution graphique peut s'apparenter à une forme de cloche. J'ai réalisé deux graphiques représentant la distribution de la variable « nombre total de mots rappelés » (un histogramme et un qqplot) qui ont tous les deux confirmés que cette variable ne suivait pas une loi normale (l'histogramme n'avait pas la forme d'une cloche). Les données ne remplissant pas les critères de validité d'un test de Student ; j'ai choisi de réaliser un test de Student selon une approximation de Welch ; qui est un test alternatif.

de l'échantillon au seuil de significativité de 0.05<sup>38</sup> pour vérifier un effet éventuel des mouvements sur l'apprentissage des poèmes. Ainsi, un résultat significatif a été observé (voir figure 70), où  $t(23.89)=4.25$  ;  $p<0.0005$  : les personnes ayant réalisé des mouvements ont retenus moins de mots (en moyenne 6 mots) que les personnes n'ayant pas réalisé de mouvements (24 mots en moyenne).

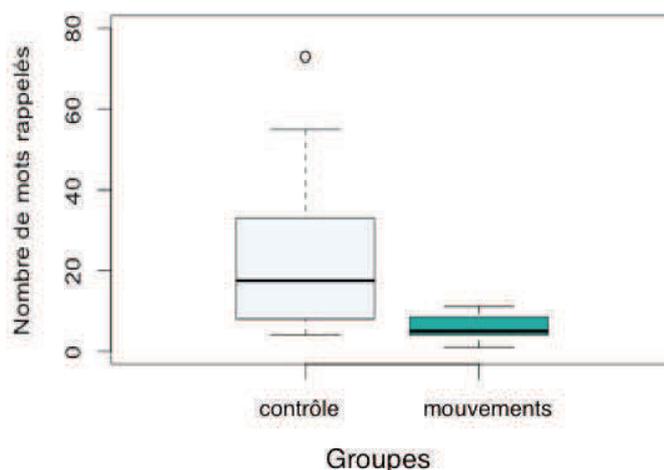


FIG. 70 : Nombre de mots rappelés en fonction des mouvements

Concernant le type d'émotion ressenti, j'ai catégorisé en « émotions subjectives » les émotions se référant au thème du poème<sup>39</sup> et en « émotions somatiques » celles appelant une dimension corporelle<sup>40</sup>. J'ai donc calculé le pourcentage de chaque type d'émotion dans chaque groupe (produits sur la totalité des poèmes) puis réalisé un test de Chi<sup>2</sup> sur l'ensemble de l'échantillon<sup>41</sup>.

38. L'un des rôles de l'analyse statistique est de savoir si ces résultats sont reproductibles avec d'autres sujets, à une autre période, ou si ces résultats relèvent de la coïncidence ou du hasard. Pour le savoir, le logiciel calcule la probabilité (indiquée par la lettre « p ») que ces résultats ne relèvent pas du hasard. Ainsi, «  $p<0.05$  » signifie que la probabilité que ce résultat soit dû au hasard est inférieure à 5%.

39. C'est-à-dire, les réponses de type « je suis bien », « je suis blasé », « je suis rêveur », « je suis interrogatif ».

40. Par exemple, « je me sens migraineux », « je me sens étourdi », « je suis éprouvé ».

41. Ce test permet de comparer des pourcentages. Ici, je ne pouvais pas réaliser de comparaison de moyennes à partir de données binaires (émotion de type A ou B). J'ai donc

Le test du  $\chi^2$  illustre effectivement une différence significative, où  $X^2(1) = 28.87$  ;  $p < 0.0001$ . Nous pouvons dire avec un assez haut degré de certitude que le hasard à lui seul ne pourrait pas expliquer de tels résultats, et que les mouvements et les respirations ont bien un effet sur le type d'émotion ressentie (voir figure 71). Les personnes issues du groupe contrôle ont produit 85.94 % de réponses subjectives et 14.06 % de réponses somatiques. À l'inverse, les personnes ayant réalisé des mouvements ont produit 48,44 % d'émotions subjectives et 51,56 % d'émotions somatiques. Certes, la différence entre émotions subjectives et somatiques semble peu importante dans le groupe test, toutefois, nous pouvons remarquer que le taux de réponses somatiques est quasiment triplé entre le groupe contrôle et le groupe test.

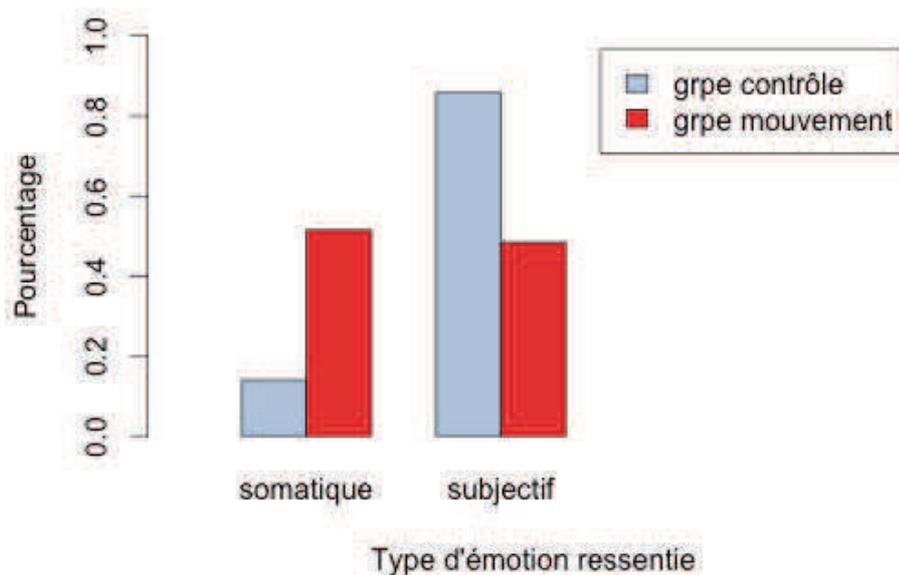


FIG. 71 : Illustration des types d'émotions ressenties en fonction des mouvements

L'axe des ordonnées reflète le nombre de fois où une émotion « subjective » ou « somatique » a été produite. Les blocs rouges désignent le groupe « mouvement » et les blocs bleus le groupe contrôle.

---

dressé un tableau de contingence entre les variables « type d'émotion ressentie » (à deux modalités : « émotion subjective » et « émotion somatique ») et « mouvements » (à deux modalités également : « oui » et « non »), et ai calculé les pourcentages des données observées ; ce qui a ensuite permis de réaliser un  $\chi^2$  avec une correction de continuité.

#### 4.3.2.3.2 Interactions

Dans le groupe contrôle (c'est-à-dire, les personnes n'ayant pas réalisé de mouvements), la distribution des scores du nombre de mots comprenait un écart-type important<sup>42</sup>. Aussi, une analyse de variance (ANOVA) a été réalisée afin de vérifier une interaction entre la religion et la condition « mouvements » sur le nombre de mots rappelés. Celle-ci ne s'est pas révélée significative<sup>43</sup>.

Une analyse de variance (ANOVA) a également été conduite pour vérifier un effet des mouvements sur le rappel de chaque poème. Un effet simple de la condition est ressorti de ce test ; illustrant un meilleur rappel pour le groupe contrôle par rapport au groupe « mouvement » sans effet significatif du poème : la moyenne du nombre de mots rappelés étant d'environ 6 mots ( $sd = 2,85$ )<sup>44</sup> pour le groupe « mouvement » et de 24 mots ( $sd = 20,5$ ) pour le groupe contrôle.

Enfin, des analyses de variance ont été menées pour vérifier une interaction entre les poèmes, la religion et la condition sur le type d'émotion ressentie. Sans surprise, un effet simple du groupe a été mis en valeur, où  $F(1) = 12.75$  ;  $p < 0.001$ . Cette analyse a également mis en avant un effet significatif du type de mouvement réalisé sur le type d'émotion ressentie : en effet, le mouvement « sauts » a produit significativement plus de réponses somatiques (35.97 %) que le mouvement « buste ample » (12.36 %), où  $F(1) = 7.74$  ;  $p < 0.01$ . Un effet des mouvements a également été observé entre le mouvement de « hochement de tête » et le mouvement de « buste ample », où  $F(1) = 9.68$  ;  $p < 0.005$  ; le mouvement de

---

42. Cela signifie que les performances des participants n'ont pas été homogènes. Sur la figure 69, nous pouvons effectivement voir la répartition de ces données : la distance entre la barre inférieure et le cadre inférieur de la boîte représente le quart des données le plus bas ; la distance entre le cadre supérieur de la boîte et la barre supérieure représente la tranche de 25% des scores les plus hauts. Les 50% des données restantes sont contenues dans la boîte (séparés par la ligne médiane horizontale). Grâce à ces données, nous pouvons observer que la répartition des scores est beaucoup plus homogène dans le groupe « mouvement » que dans le groupe « contrôle ».

43. Où  $F(1)$ ,  $ddl < 1$ .

44. L'abréviation « sd » se réfère à écart-type. L'écart-type représente le degré d'homogénéité des réponses : plus l'écart-type est important, plus les réponses sont hétérogènes.

« hochement de tête » ayant également généré un plus grand nombre d'émotions somatiques (36.66 %) que le mouvement de « buste ample » (12.36 %).

Des interactions significatives ont été relevées entre les conditions et les types de mouvement. L'action de sauter produit significativement plus d'émotions somatiques dans le groupe « mouvement » (54.16 %) par rapport au groupe contrôle (17.77 %), où  $F(1) = 7.35$  ;  $p < 0.01$ . Enfin, il apparaît qu'un nombre plus important d'émotions somatiques a été généré dans la condition « mouvement » (66.66 %) par rapport à la condition contrôle (6.66 %), en ce qui concerne le hochement de tête.

Aucun effet de la religion n'a été mis en évidence par les analyses statistiques.

#### 4.3.2.4 *Interprétation*

Dans l'héritage du modèle de mémoire Act-In, les hypothèses de cette première expérience étaient que les personnes issues de la condition « mouvements » rappelleraient moins de mots issus des poèmes appris que les participants du groupe contrôle ; chaque poème étant récité sur un mouvement aléatoire. La deuxième hypothèse prévoyait un effet des mouvements et des respirations sur le type d'émotion ressentie : les mouvements ayant pour fonction supposée d'intégrer les émotions en mémoire corporelle, ceux-ci devaient générer un nombre d'émotions somatiques plus important que la condition contrôle. Enfin, aucun effet des poèmes ni de la religion n'était attendu.

Les résultats statistiques ont partiellement confirmé ces hypothèses : un effet des mouvements a été mis en avant, diminuant le rappel des poèmes, et focalisant les émotions sur un aspect corporel, *incarné*. De même, aucun effet de la religion n'a été illustré par les tests statistiques. L'hypothèse selon laquelle les mouvements et les respirations n'auraient pas pour fonction d'améliorer le rappel des poèmes mais bien d'intégrer les émotions *corporellement* semble donc confirmée. Toutefois, nous pouvons être étonnés devant le score relativement bas du rappel des poèmes de la condition « mouvements ». Il semblerait que la double-tâche induite par les mouvements et les respirations ait également eu un effet sur la mémoire de travail, qui consiste en le maintien d'une information et en le traitement d'une autre

information, simultanément. Les auteurs du modèle TBRS (Time-Based Resource Sharing)<sup>45</sup> proposent que le traitement et le maintien de l'information dépend essentiellement de ressources attentionnelles : dans une situation donnée, on l'a vu, certains composants de la trace mnésique sont activés. Lorsque ces informations quittent le focus attentionnel (à cause du traitement d'une nouvelle information), leur maintien décline au cours du temps. De courtes périodes d'intervalle sans présence de la nouvelle information à traiter permettrait alors de « rafraîchir » les informations en mémoire pour assurer leur maintien<sup>46</sup>. Or dans le cadre de ces rituels, les mouvements et respirations sont réalisés en continu, et empêchent donc le « rafraîchissement » de certaines informations ; dans cette expérience, des poèmes. Sans l'opportunité de reporter l'attention sur ces textes, leur maintien en mémoire serait donc impossible. Enfin, le coût cognitif de la double tâche peut être plus ou moins important en fonction du niveau d'attention requis par la tâche concurrente<sup>47</sup> : ainsi, nous pourrions supposer que taper de manière récurrente l'index sur une table simultanément à l'apprentissage de poème demande des ressources attentionnelles moindres qu'effectuer des mouvements et des respirations précis.

Enfin, le seul effet significatif mis en lumière par les analyses statistiques et sur lequel je n'avais pas formulé d'hypothèse est le type de mouvement réalisé. Apparemment, les mouvements « hocher la tête » et « sauter sur place » ont eu un effet plus important que les autres mouvements sur l'encodage d'émotions

---

45. P. Barrouillet, S. Bernardin et V. Camos, « Time constraints and resource sharing in adults' working memory spans », *Journal of Experimental Psychology : General*, 133/1 (2004), p. 83-100 ; P. Barrouillet, S. Portrat, & V. Camos, « On the law relating processing to storage in working Memory », *Psychological Review*, 118/2 (2011), p. 175-192 ; P. Barrouillet, A. De Paepe, & N. Langerock, « Time causes forgetting from working Memory », *Psychonomic Bulletin and Review*, 19 (2012), p. 87-92

46. L'attention porterait à nouveau sur les informations intégrées dans la trace mnésique, éventuellement par un mécanisme de répétition subvocale.

47. V. Camos et S. Portrat, « The impact of cognitive load on delayed recall », *Psychonomic Bulletin et Review* 21 (2014), p. 1-6. Dans cet article, les auteures précisent qu'une articulation concurrente (gênant la répétition subvocale) ne générerait pas un rappel avec délai. Ainsi, dans notre étude, les respirations à elles seules n'expliqueraient pas une rupture de la boucle phonologique conduisant à un oubli des informations.

somatiques. Ces résultats sont difficiles à interpréter, mais pourraient peut-être être en lien avec un impact plus important sur l'oreille interne (et notamment sur le système vestibulaire)<sup>48</sup> et sur l'équilibre. Les deux autres mouvements incluant une posture corporelle où l'axe du chef reste sensiblement le même, nous pourrions envisager que leur impact somatique est moins important. L'instant où les sauts sur place sont indiqués coïncidant avec le climax émotionnel du rituel, il est intéressant de constater qu'un haut niveau de significativité dans cette étude a été observé pour ce mouvement.

### **4.3.3 Expérience II**

#### *4.3.3.1 Description de l'expérience*

##### **4.3.3.1.1 Participants**

Les participants sont ceux issus de la condition « mouvements » de la première expérience. Après avoir rempli les questionnaires, j'expliquais le réel cadre théorique de l'expérience aux participants ; et les questionnaires sur leurs connaissances du milieu soufi. Ainsi, j'espérais activer pour la moitié des participants leur représentation d'appartenance à la communauté musulmane, et renforcer une identification à ce groupe sociale. Cette identification à un groupe (musulman ou non musulman) aurait ainsi pu rendre les différences de temps de réponse entre les deux groupes plus saillantes.

##### **4.3.3.1.2 Matériel et procédure**

La deuxième expérience, qui consistait en une tâche de catégorisation, a été réalisée sur le logiciel expérimental PsyScope XB57D par le biais d'un ordinateur MacBookPro 17 pouces. Le corpus de films et respirations était entièrement repris des vidéos personnelles que j'ai réalisées en Syrie auprès de la confrérie *šādīliyya*.

Dans cette phase, huit films étaient présentés successivement sur l'ordinateur,

---

48. Se référer au chapitre 2, section « Au niveau de l'équilibre ».

dans un ordre aléatoire. Une croix présentée pendant 500 ms annonçait le début du film, puis la vidéo et les respirations diffusées dans un casque audio étaient présentées simultanément jusqu'à ce que le participant appuie sur les touches « a » ou « p » (pour « congruent » ou « non congruent ») ou pendant 2000 ms. Puis un écran neutre apparaissait pendant 500 ms à nouveau pour signaler au participant que le film était terminé, puis une nouvelle croix pendant 500 ms, et ainsi de suite.

#### *4.3.3.2 Résultats*

Dans cette expérience, aucun effet significatif de la religion n'a été relevé par les tests statistiques (Tests de Student). Les personnes de confession musulmane ont des temps de réponse totaux (moy = 13 104 ms) équivalents à celles des personnes de confession non musulmane (moy = 13 750 ms). Les taux de bonnes réponses et les taux d'erreurs sont également similaires, les personnes musulmanes ayant réalisé en moyenne 1,86 erreurs, et les personnes non musulmanes 2.07 erreurs.

Les mêmes tests statistiques ont été réalisés sur les associations congruentes et non congruentes, mais là encore, aucun effet n'a été observé.

#### *4.3.3.3 Interprétation*

Dans la tâche de catégorisation, les individus devaient juger comme congruente ou non congruente l'association entre les mouvements vus sur la vidéo et les respirations entendues dans le casque. L'hypothèse était que les personnes musulmanes auraient des temps de réponse plus rapides et un nombre d'erreurs moins important que les personnes de confession non musulmane, les mouvements ayant permis d'activer la trace mnésique.

Toutefois, les résultats vont à l'encontre de cette hypothèse : aucune différence inter-groupe n'a été observée. Les temps de réponses observés sont inhabituellement longs pour une tâche de catégorisation, ce qui pourrait en partie expliquer cette absence d'effet. En effet, dans cette expérience, je me suis aperçue

que de nombreux participants ont été déroutés par la vitesse de réalisation de l'expérience. La plupart d'entre eux a effectivement été happée par les vidéos, et oubliait de répondre à l'association congruente ou non congruente ; ainsi de nombreux résultats ont été classés en « erreurs » par le logiciel (mais qui pouvaient soit refléter une réponse incorrecte, soit une absence de réponse). Un très grand nombre de participants et un corpus plus important auraient éventuellement pu nuancer ce biais. Mais les soufis n'utilisant que quatre types de mouvements, il était difficile de présenter aux participants plusieurs fois les mêmes vidéos ou les mêmes respirations. Enfin, les participants n'étaient pas soufis, ce qui a certainement eu un effet sur ces résultats : l'hypothèse principale de cette expérience était que les mouvements réactiveraient les composants liés à la trace mnésique appris en contexte de transe. Toutefois, même, si les personnes de confession musulmane possédaient certaines connaissances sur le soufisme, ceux-ci n'avaient pas expérimenté ce genre de rituel : dans l'héritage du modèle de mémoire Act-In, même si les personnes musulmanes ont des connaissances du rituel, celle-ci n'a pas été proprement expérimentée. Leur expérience perceptive n'était donc pas différente de celle des personnes non musulmanes, ceci expliquerait donc la similarité de leurs résultats.

Cette expérience serait donc à renouveler en comparant des personnes soufies et des personnes non musulmanes. Les participants ayant deux modalités à traiter (visuelle et auditive), les temps de présentation des vidéos pourraient éventuellement être allongés. Un changement dans la programmation devrait également inclure qu'une vidéo et une piste audio ne succèdent pas à l'écran neutre tant que le participant n'a pas catégorisé l'association précédente. Enfin, le même type d'expérience avec des vidéos portant sur une autre thématique pourrait être envisagé avant de réaliser ce protocole ; ce qui pourrait constituer un entraînement pour les participants et les familiariser avec les temps de réponse. Il semble évident que la validité écologique de cette expérience serait à améliorer, pour ouvrir de nouvelles perspectives à ce sujet.

### 4.3.4 Discussion

Dans les rituels soufis, les mouvements et les respirations sont réalisés par les adeptes à certaines phases du rituel et sur des poèmes différents. Nous pouvons donc imaginer que leur fonction ne serait pas de favoriser l'apprentissage des textes, mais serait relative à un aspect temporel du rituel. D'après Barsalou,<sup>49</sup> réaliser certains gestes, mimiques ou postures pourrait en revanche inférer un état mental particulier. Dans cette expérience, des personnes ont dû apprendre des extraits de poèmes tels que ceux récités dans les rituels soufis, en réalisant des mouvements et des respirations. Après chaque association de mouvement et de respiration, ces individus ont dû décrire leur état émotionnel à l'instant. Par rapport au groupe contrôle (sujets ne réalisant pas de mouvement ni de respiration), ces personnes ont produit un plus grand nombre d'émotions somatiques mais ont obtenu un score de rappel des poèmes plus faible. La mise à contribution du corps permettrait de focaliser l'attention des adeptes sur leurs réactions somatiques. Le poids de ce composant émotionnel étant plus important que les autres composants, c'est celui qui est le plus saillant et plus facilement récupéré ; ce composant agirait à la manière d'un « masque » sur les autres composants de la trace mnésique.

Ces passations se sont déroulées de manière individuelle, or les mouvements sont réalisés collectivement lors des rituels. Une expérience similaire pourrait donc être envisagée afin de comparer ces deux conditions, et de vérifier si les mouvements et les respirations produiraient davantage d'émotions somatiques et auraient pour effet un encodage de meilleure qualité dans la condition collective.

Le principal défaut de cette expérience réside dans le choix de ses participants : en effet, la deuxième expérience propose de vérifier un effet de la religion sur l'activation de la trace mnésique dont les composants sont reliés au rituel de transe. Toutefois, aucun soufi de ma connaissance n'a souhaité réaliser l'expérience, et le nombre beaucoup trop restreint de soufis rencontrés au

---

49. L.W. Barsalou, A.K. Barbey, W.K. Simmons, A. Santos, A., « Embodiment in religious knowledge ».

hasard<sup>50</sup> au sein de l'échantillon ne permet pas de réaliser une quelconque vérification statistique. J'ai toutefois tenté cette expérience en comparant des personnes non musulmanes à des personnes de confession musulmane sunnite, ces dernières étant issues du même courant religieux que les soufis ; toutefois, aucun effet de groupe n'a été observé dans cette expérience. Afin de vérifier si les mouvements et respirations permettraient une réactivation de la trace mnésique plus rapide chez les soufis (car ayant réalisé ces gestes plus fréquemment), cette expérience devra nécessairement être répliquée en comprenant des individus soufis (éventuellement en contrôlant leur fréquence de participation au rituel).

#### 4.3.5 Résumé de l'étude expérimentale

L'objectif de l'étude expérimentale était de vérifier si les mouvements effectués avaient comme priorité de faciliter la mémorisation des textes, ou d'induire un type d'émotion particulier. En effet, d'après mes observations, la transe ne résulterait pas d'un conditionnement<sup>51</sup>, car ses bénéfices ne sont pas toujours positifs, et son accès n'est pas toujours vérifié ni automatique. De plus, les rituels ne sont pas forcément fréquemment suivis par les adeptes ; pourtant, sa force émotionnelle est d'autant plus grande qu'elle n'est pas fréquente. Grâce à une étude empirique, j'ai pu observer que les mouvements conseillés par les *šeyḥ* lors des rituels n'ont pas pour but de faciliter la mémorisation des chants, mais plutôt d'orienter les émotions ressenties par les adeptes. En effet, dans la condition « contrôle » où les participants n'effectuaient pas de mouvement, les poèmes ont été mieux restitués que dans la condition où les participants devaient réaliser des mouvements. De nombreux musulmans n'ont pas reconnu les poèmes à apprendre, or ceux-ci sont très connus de cette communauté. Peut-être faudrait-il répliquer cette première expérimentation, avec une condition où la représentation des rituels soufis serait activée dans l'esprit des individus musulmans. Ainsi, nous

---

50. Et dont la fréquence et le type de pratique n'est pas vérifiable.

51. D'après Rouget, la transe serait un « disposition psychophysiologique innée [...] La variabilité de ses manifestations résulte de la diversité des cultures à travers lesquelles elle est mise en forme ». Rouget, *La musique et la transe*, p. 39.

pourrions vérifier que même dans le cas où cette représentation est saillante, les poèmes ne devraient pas être mieux mémorisés que dans la condition contrôle. Il est fort intéressant que les mouvements aient également permis d'encoder des émotions somatiques, focalisant l'attention des participants sur leurs sensations somesthésiques. Ainsi, ces mouvements semblent opérer à la fois sur la mémoire de travail, concurrençant le maintien d'informations concurrentes en mémoire, et sur la mémoire épisodique, en intégrant dans la trace mnésique des composants moteurs et émotionnels. Par ailleurs, l'un des mouvements qui semble avoir eu un impact hautement significatif dans cette étude correspond au geste réalisé lors du climax émotionnel du rituel. Il semblerait donc que ces mouvements joueraient à la fois un rôle dans la valence mais aussi dans l'intensité des émotions ressenties. Enfin, dans cette étude, les passations se sont déroulées de manière individuelle. Toutefois, dans le contexte du rituel, tous les adeptes réalisent (quasiment) les mêmes mouvements au même moment, permettant de partager cette émotion et de renforcer l'identification à un groupe. D'après les théories cognitives de l'émotion, réaliser ces mouvements et respirations collectivement permettrait de renforcer leur caractère émotionnel et l'intensité de l'émotion ressentie.

Si dans leur discours, les soufis m'avaient indiqué que les mouvements<sup>52</sup> avaient un rôle très important dans l'émergence du *wajd*, il est dommage que les questionnaires sur les représentations sociales n'aient pas pu être renseignés (nous l'avons vu, cette affirmation ne faisant pas l'objet d'un consensus dans une même confrérie). En effet, ces gestes peuvent contenir différentes représentations suivant si *l'interviewé* est musicien, non musicien, ou possède ou non un statut religieux important. Les questionnaires m'auraient également permis de savoir si ces gestes étaient directement associés à la musique par les adeptes : nous pouvons observer sur les vidéos une étroite relation entre les chants et les mouvements ; ces derniers étant réalisés sur le tempo des chants. Indirectement, la musique participerait à la réalisation de ces mouvements et à l'émergence de l'émotion au niveau de la macro-structure du rituel. En effet, Barsalou et ses collaborateurs écrivent qu'ils

---

52. Toutefois, cette indication concernait notamment le mouvement que j'ai appelé « mouvement du buste ample », qui dans les résultats de mon étude n'est pas ressorti comme celui ayant un fort impact, en comparaison avec les autres gestes.

« ne prétendent *pas* que *l'embodiment* explique la totalité de la conceptualisation dans l'expérience religieuse. Néanmoins, [leur] message est simplement que *l'embodiement* pourrait être un facteur important dans cette organisation complexe<sup>53</sup> ». Le *wajd* peut en effet survenir dans d'autres pratiques rituelles n'impliquant pas de mouvement du corps, comme dans le *ḍikr*. Il semblerait donc que, si les mouvements corporels et les respirations participent à « mémoriser corporellement » l'émotion, celle-ci serait bien générée par des déterminants musicaux et acoustiques.

---

53. « We do *not* claim that *embodiement* explains everything about the roles of knowledge in religious experience. Instead, our message is simply that *embodiement* may be one important factor in a complex account ». L.W. Barsalou, A.K. Barbey, W.K. Simmons, A. Santos, « *Embodiement in religious knowledge* », p. 19.

## 5 Musique et extase <sup>1</sup>

Transcrire un événement musical, ce n'est pas le « photographe » ; c'est plutôt dégager ses traits pertinents, mettre à nu les éléments qui le caractérisent et permettent son identification.

Simha AROM

L'art musical consiste à adapter des paroles aux mélodies et des mélodies aux paroles de telle façon que les phonèmes qui composent les paroles deviennent des qualités distinctives par rapport aux notes des mélodies.

SAFI AL DIN

### 5.1 Analyse musicale des chants solistes

#### 5.1.1 Préambule

Lors du rituel de la *ḥaḍrah*, les chants solistes sont assurés par les *ajniḥa*, terme évoquant les *munšid* (chanteurs ayant un répertoire religieux) intervenant dans le cadre du *ḍikr* collectif. Les *ajniḥa* sont choisis notamment pour leur qualité de voix, qui correspond à des normes esthétiques ; pour leur maîtrise du chant et leur performance (qui correspond là aussi à certaines normes) ; pour leur capacité à transmettre l'émotion, et pour leur connaissance de la cantillation coranique, qui est à la base de la technique vocale culturelle arabe.

Avant de débiter l'analyse de ces chants, revenons plus spécifiquement sur les conceptions esthétiques qui régissent la musique vocale soufie. Cette section

---

1. En référence à J. During, *Musique et Extase*.

est l'objet d'un condensé des écrits de Shiloah à ce sujet <sup>2</sup>.

### 5.1.1.1 Déterminants expressifs relatifs au chant

#### 5.1.1.1.1 Une esthétique basée sur la psalmodie

Au Proche-Orient, la culture musicale (mais surtout vocale) aurait connu une grande expansion avec l'arrivée de l'islam.<sup>3</sup> La récitation de poèmes, qui ne relevaient pas de structures complexes <sup>4</sup> se serait rapidement fondée sur l'art de la récitation coranique, le *tajwīd*. Le *tajwīd* répond à des règles très précises, se rapportant au respect de la grammaire de la langue arabe littéraire, bien sûr, mais aussi à la correcte élocution des termes récités, afin que le texte sacré soit parfaitement intelligible. Enfin, le texte coranique doit être lu avec sobriété et authenticité, le *muqri* (récitant) se devant de transmettre la composante affective du texte aux auditeurs.

##### 5.1.1.1.1.1 Le *taḥqīq*

Le *tajwīd* est déterminé par le *taḥqīq*, un ensemble de règles d'énonciation ; et le *tartīl*, qui relève plutôt du domaine de l'interprétation expressive de la lecture. Le *taḥqīq* est lié à la prononciation correcte des lettres arabes, à la prise en compte des lettres solaires et lunaires (*šamsiyyah* et *qamariyyah*) <sup>5</sup> et des déclinaisons ; mais aussi à l'émission organique adéquate des lettres <sup>6</sup>, la prolongation des

---

2. A. Shiloah, *La Musique dans le monde de l'islam*, Fayard, Paris, 1995 ; *La perfection des connaissances musicales* ; « La voix et les techniques vocales chez les Arabes » ; « Notions d'esthétique dans les traités arabes sur la musique ».

3. A. Shiloah, *La musique dans le monde de l'islam*, p. 91 ; S. Jargy, « The folk music of Syria and Lebanon » ; L.I. Al-Faruqi, « Muwaššah : a Vocal Form in Islamic Culture ».

4. N. Abou Mrad, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », C. Poché, *La musique arabo-andalouse*.

5. Les lettres solaires (*šamsiyyah*) assimilent la dernière lettre de l'article qui les précèdent (par exemple, assimilation du *l* de *al* à la consonne suivante, ex : *aš-šams*). Cette assimilation n'est pas réalisée pour les autres lettres de l'alphabet (lettres lunaires ou *qamariyyah*, ex : *al-qamar*).

6. On recense 17 points d'articulations relatifs à la position de la langue, des lèvres,

voyelles longues, ainsi qu'à la grammaire de la langue (voir figure 72) <sup>7</sup>.

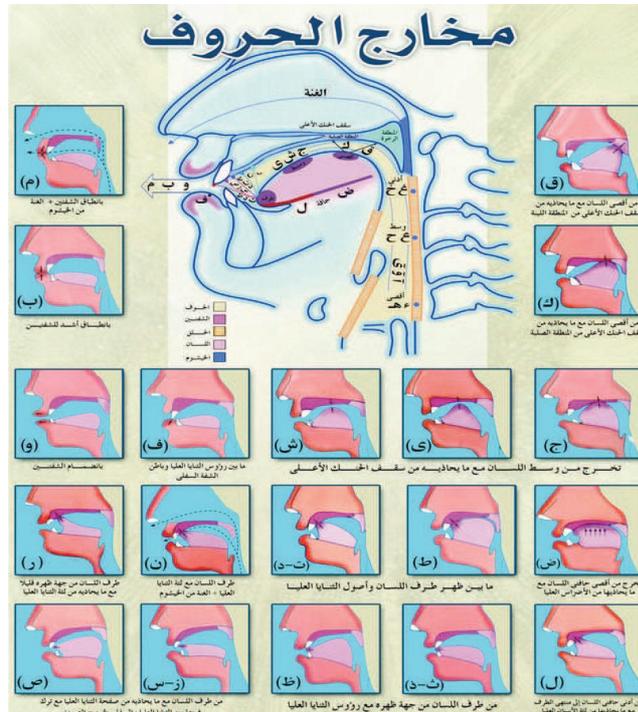


FIG. 72 : Les points d'articulation des lettres alphabétiques selon les règles du taḥqīq  
 < <http://forums.way2allah.com/showthread.php?t=212603> >, accédé le 13/11/2014

Traduction de la légende : en jaune, cavité reliant la bouche et la gorge (*al-jūf*). En rose foncé : les lèvres (*al-šaftīn*), en orange : la gorge (*al-ḥalq*); en rose clair : la langue (*al-lsān*); en bleu : la cloison nasale (*al-ḥiṣūm*).

Sept écoles sont dénombrées en fonction de la prononciation correcte des voyelles (les plus connues étant les méthodes *hafs* et *warsh*). Différents moyens de prononciation sont offerts aux psalmodiers, une prononciation lente et incitant à la réflexion, ou plutôt calquée sur le débit de parole, ou encore une lecture intermédiaire. Nous pouvons donc remarquer que malgré ces contraintes, une assez grande liberté reste offerte aux *muqri*.

la résonance nasale, etc., au niveau du larynx, du pharynx, de la gorge, du palais, de la langue, des lèvres et du nez.

7. Règles de la *nun sakinah* et *mim sakinah*, règles de la *qalqalah* : ce sont les règles de prononciation des lettres *n*, *m*, *b*, *j*, *q* et *ḥ*). Ces règles ne seront pas détaillées ici, toutefois, pour en avoir un aperçu, consulter la section « Les points d'articulation dans la phonétique de la langue coranique du site » < <http://www.entretemps.asso.fr/Babel/tajwid> >, accédé le 13/11/2014.

#### 5.1.1.1.2 Le tartil

Si la cantillation et la lecture du Coran sont dépourvues de tout artifice, de nombreux récitants ont tendance à recourir à des modes musicaux pour faciliter l'expression de ces émotions. Ces procédés sont davantage utilisés encore dans la pratique des *anāšid*<sup>8</sup>, qui revêtent alors des formes musicales savantes (*qašidah*, *muwaššah*). Dans la culture arabe, ces modes sont utilisés uniquement car ils représentent un type d'émotion (joie, crainte, mystique, nostalgie, etc.) et, par conséquent, ne font pas entrer la cantillation dans la catégorie de la « musique »<sup>9</sup>. Or la cantillation est surtout traitée en Occident par des chercheurs qui ont tendance à étudier les aspects musicaux de ces récitations, mais également à négliger leur caractère expressif prosodique. La frontière entre musique et parole reste d'ailleurs très floue en ethnomusicologie, et le débat sur le type d'expression de l'émotion (prosodique ou musicale) dans la cantillation du Coran ou les *anāšid* est toujours d'actualité<sup>10</sup>.

D'après Shiloah, les cinq règles fondamentales du *tartil* sont :<sup>11</sup>

– la longue prolongation du son, sans tomber le port de voix et en gardant une certaine énergie (*istirsāl*) ;

---

8. Poèmes religieux chantés ; avec éventuellement un accompagnement au *riqq*.

9. La récitation coranique, par ailleurs, ne saurait être comparée à la musique. Dans la culture arabo-musulmane, le terme « musique » est réservé au répertoire profane et peut même appeler certaines représentations liées à la débauche. A. Shiloah, *La musique dans le monde de l'islam*, p. 77.

10. B. Lortat-Jacob, « Quand les affects confondent parole et musique » ; S. Feld, « Linguistic Models in Ethnomusicology » *Ethnomusicology*, 18/2 (1974), p. 197-217; S. Feld & A.A. Fox, « Music and Language » *Annual Review of Anthropology* 23(1994), p. 25-53 ; F. Picard, « Parole, déclamation, récitation, cantillation, psalmodie, chant », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen* 2 (2008), p. 4.

Plusieurs tentatives de recensement des caractéristiques musicales vocaliques ont été élaborées, toutefois, à ma connaissance, ce système n'est pas un système clos, il est en perpétuelle redéfinition. Pour information, se référer à : G. Léothaud, « Classification universelle des types de techniques vocales », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, volume 5, 2007 ; H. Zemp, *Voix Du Monde : Une Anthologie Des Expressions Vocales*, Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme, CMX 3741010-11-12, 1996.

11. A. Shiloah, « La voix et les techniques vocales chez les Arabes », p. 92.

- l’adoucissement du son, sans en perdre l’intonation (*tarhīm*) ;
- la prononciation pleine et sourde (*tafhīm*, contrairement à la musique non religieuse où la voix est fine et claire, *tarqiq*) ;
- le contrôle de la respiration (*taqdīr al anfās*)
- la transition d’un son fort à un son faible, et inversement (*tadjrīd*)

Ces principes de prononciation qui se rapportent au timbre vocal seront à la base des techniques vocales utilisées dans les chants solistes soufis. La lecture des sourates étant l’une des pratiques du culte musulman, tous les soufis sont familiers avec ces règles de prononciation et d’expressivité. Nous pourrions y ajouter le principe d’assimilation (*idgām*), qui consiste à doubler la durée de certaines lettres (par exemple, pour un mot se terminant par « n » suivi d’un autre mot débutant par un « n », ce « n » ne sera prononcé qu’une seule fois, mais de manière plus accentuée et plus longue) ; la tendance à prononcer le « a » à la manière d’un « i » (*imalāh*) ; et enfin, la recherche de la nasalisation (*gunna*)<sup>12</sup>.

Les principes du *taḥqīq* sont indispensables à la lecture du Coran (et sont appris en premier lieu par les fidèles) car ils sont la base de l’intelligibilité du texte. Ceux du *tartil* sont évidemment indispensables dans la performance d’un *muqri*, toutefois, elles doivent être réalisées sans gêner les premières. Dans le contexte de la *ḥaḍrah*, bien-sûr, ces règles sont plus souples : premièrement, le texte récité n’est pas un texte sacré, et deuxièmement, le but principal n’est pas (entièrement) l’intelligibilité du texte mais son rendu expressif.

#### **5.1.1.1.2 Qualité vocale et indices expressifs**

Les *ajniḥa* intervenant au cours de la *ḥaḍrah* doivent avoir une belle voix (que ʿOmar et Firās désignaient par le terme *hess*), celle-ci devant être à la fois claire et grave, solennelle, et profonde.

---

12. A. Shiloah, *idem*.

<i>ṣaḥah</i>	son aigu tenu et isolé	<i>nazhah</i>	soupir d'élan
<i>ta'liqa</i>	sur le « l » ; la langue reste collée au palais et laisse échapper un son prolongé	<i>zamma</i>	sur le « m » ; passage de l'air entièrement par le nez alors que les lèvres sont closes
<i>ta'awwuh</i>	interjection de l'homme angoissé, endolori	<i>tafḥim</i>	donner de l'ampleur à une note [effort vocal]
<i>madda</i>	note tenue longuement	<i>dadjarah</i>	son d'angoisse
<i>ṣaḍarāt</i>	notes brèves et moelleuses attaquées avec douceur	<i>nawḥ</i>	lamentation, se produit dans les mélodies plaintives et tristes
<i>qaḥqahah</i>	rappelle les éclats de rire	<i>hazzah</i>	tremblement
<i>tanahhud</i>	une à plusieurs notes suivies d'un soupir à la manière d'un sanglot	<i>ibdāl</i>	substitution d'une lettre à une autre sur un même souffle
<i>muhāhā</i>	expression qui rappelle les sanglots ; elle se produit sur « hā ».	<i>itbā'</i>	faire suivre une voyelle donnée par une voyelle du même timbre <sup>13</sup>
<i>tafaṭṭi</i> :	prolonger un son avec du souffle	<i>nabarāt</i>	notes brèves attaquées sur des <i>hamza</i>
<i>taṭwīb</i>	son unique, long et chevroté	<i>ḡamza</i>	note aigue à la fin d'un pied, précédée par des notes graves
<i>hamzah</i>	son de poitrine (occlusion glottale)	<i>istiḡāḍah</i>	cri plaintif implorant au secours
<i>takahhun</i> :	sons accompagnés d'un bourdonnement de gorge	<i>ṣahil</i>	notes émises graduellement à la manière du hennissement de cheval

FIG. 73 : Tableau des indices prosodiques expressifs selon al-Kātib

A. Shiloah, *La perfection des connaissances musicales*, Geuthner, Paris, 1975, trad. annotée d'Al ḥasan Ibn Aḥmad Ibn 'Al-Kātib, *Kamāl adab al- ḡinā'*, XI<sup>e</sup> s., p. 121.

13. Pour al-Kātib, cela concernerait uniquement les lettres « m », « n », et « l » ; mais Shiloah indique que *Sībawaiyhi* atteste que cet ornement est réalisable sur toutes les lettres. A. Shiloah, *La perfection des connaissances musicales*, p. 125.

Al-Katib <sup>14</sup>, dans son traité *Kitāb kamāl adab al-ġinā'*, dénombre vingt-huit timbres de voix, dont les quatre plus « belles » sont « la voix enrouée et accablée (*abaḥḥ mut'ab*), la voix ronde, qui est moyenne, tendant vers l'éclat, la voix sonore (*ġahr*), qui est puissante, lourde, et dont les notes sont claires, et enfin, la voix lisse (*amlas*), qui est pure et détimbrée » <sup>15</sup>. Actuellement, les voix appréciées en Syrie pour les *ḥaḍrah* ou les *samā'* sont les voix puissantes, avec un timbre profond mais clair, ce qui pourrait correspondre à la « voix sonore » (*ġahr*) d'après cette classification. Al-Katib rapporte également de nombreux indices expressifs prosodiques, que j'ai rapportés dans un tableau pour une lecture plus aisée (voir fig. 73) <sup>16</sup>. Ce tableau servira de base de travail pour identifier les indices expressifs utilisés par les *ajniḥa* dans le corpus étudié.

Al-Fārābī rajoute également quelques précisions sur les indices prosodiques :

Quand la note qui termine le chant est longue et chevrotée, on la dit *šarqah* ; ce mot désigne, en effet, en arabe, toute chose retenue dans le gosier. Si l'on a choisit ce terme pour désigner ce genre de note, c'est qu'elle semble hésiter à s'échapper de la gorge du chanteur. Quand la note qui termine le chant est *tendue et persistante*, les Arabes la qualifient d'*i'timād* (appui) ; ils lui donnent le nom d'*istirāḥa* (repos) si elle s'achève sur un H quiescent. C'est de cette façon que se terminent les chants dont la composition est conforme à la tradition <sup>17</sup>.

### 5.1.1.1.3 Expressivité musicale

Certains composants expressifs sont musicaux, il s'agit alors de motifs mélodiques ou d'ornements qui seront plutôt associés à l'esthétique musicale.

---

14. Al-Ḥasan al-Kātib, musicien syrien, seconde partie du xi<sup>e</sup> siècle. Cité par A. Shiloah, *La perfection des connaissances musicales*.

15. A. Shiloah, *La perfection des connaissances musicales*, p. 174.

16. Je n'ai pas reporté certains indices expressifs donnés par al-Katib qui ne relevaient finalement pas de l'expressivité mais de la structure poétique ; ou qui restent très vague ou inappropriés, comme « ce qui se produit à l'émission des lettres *t* et *y* » (*tafkik*) ; « ce qui se produit à l'émission des lettres avec la voyelle « a » » (*tafāḡur*), « ce que fait l'ivrogne » (*na'ir*), « le *maqta'* est soit aigu, soit grave, soit long, soit bref ».

17. Al-Fārābī, cité par R. d'Erlanger, *La musique arabe*, Geuthner, Paris, 1930-1959, vol. 2, p. 86.

Parmi ces éléments, nous pouvons distinguer ceux qui font référence à des motifs (qui ont une certaine durée), et ceux portant sur une à deux notes. Dans le premier cas, sont répertoriés :

- un motif ascendant doté d'un certain élan (*tadrīdj*) ;
- les formules référentielles mettant un mode en valeur par des phénomènes de répétition (*tardji'*) ;
- la répétition d'une note ou d'une formule préférentielle au cours de la mélodie (*karra*) ;
- l'introduction d'un mode impliquant une réplique à l'octave (*tawṭi'a*).<sup>18</sup>

Dans le deuxième cas, al-Kātib rapporte des répliques de notes à l'octave pour embellir la mélodie ; ces répliques pouvant être réalisées à l'octave supérieure (*ṣiyāḥ*) ou à l'octave inférieure (*sadjāḥ*).

De nombreuses pauses sont également réalisées, dans l'héritage de la psalmodie. Elles permettent également de mettre en valeur le discours et le flux mélodico-rythmique par un effet de miroir.

Dans le cadre du rituel, j'ajouterai également que pour imprimer plus fortement l'aspect spirituel du *ḍikr*, le *jināḥ* débute généralement son intervention sur une récitation. Cette même phrase sera ensuite répétée sur un ton plus mélismatique et un ambitus plus large. De la même manière, ces mots prononcés dans un registre grave sont répétés dans un registre plus aigu. Ce style d'élocution permet à la fois que le sens du texte soit bien intelligible pour les auditeurs, puis qu'il soit embelli avec des éléments plus assimilables à la musique et à l'expressivité. C'est une stratégie notamment utilisée par les *ajniḥa* interprétant les chants solistes 4 et 8.

### 5.1.1.2 Déterminants expressifs relatifs au maqām

Dans la musique arabe, les *maqāmat* sont des formules mélodiques basées sur des intervalles de hauteur différents, et qui font appel à certains symboles culturels, tels que la correspondance avec la cosmologie, ou la connotation

---

18. A. Shiloah, *La perfection des connaissances musicales*, p. 121.

affective de certains modes <sup>19</sup>.

	<i>Ajnās</i>	Structure	Transcription
Ajnās avec des tons et ½ tons	<i>ajām</i>	1 - 1 - ½	
	<i>nahāwand</i>	1 - ½ - 1	
	<i>kurdī</i>	½ - 1 - 1	
Ajnās avec des 2 <sup>ndes</sup> augmentées	<i>hijāz</i>	½ - 1,5 - ½	
	<i>nakrīz</i>	1 - ½ - 1,5 - ½	
Ajnās avec des ¾ de tons	<i>rāst</i>	1 - ¾ - ¾ 1 - ¾ - ¾ - 1	
	<i>bayyātī</i>	¾ - ¾ - 1	
	<i>sīkah</i>	¾ - 1	
	<i>ṣabā</i>	¾ - ¾ - ½	

FIG. 74 : Principaux ajnās et leur structure

Adapté de H. Yammine et A. Redouane, Chants arabes du Proche-Orient (Égypte, Irak, Liban, Syrie), Éditions Cité de la musique, Paris, 2013, p. 33

Ces patterns mélodiques sont générés par la combinaison de plusieurs (deux à trois) « cellules racines » <sup>20</sup> (*ajnās*) qui participent à constituer une échelle

19. D'après H.H. Touma, *La musique arabe*, Buchet-Chastel, Paris, 1996, p. 59, le mode *Rast* serait associé à des sentiments de puissance ou de fierté ; le mode *Bayati* correspondrait à des affects tels que la force vitale et la joie ; le mode *Sīkah* serait lié à des sentiments amoureux ; et le mode *Saba* correspondrait à des émotions telles que la tristesse ou la douleur.

20. S. Féki, « Musicologie, sémiologie ou ethnomusicologie: quel cadre épistémologique, quelles méthodes pour l'analyse des musiques du maqām ? ».

modale. De ce point de vue, on peut différencier trois grands groupes de *maqāmat* : les *maqāmat* basés sur des intervalles de secondes mineures et majeures (1 ton ou ½ ton), ceux comprenant des secondes augmentées (1 ton et demi), et enfin, les *maqāmat* intégrant un intervalle de ¾ de ton <sup>21</sup> (voir figue 74).

Mettre en lumière le cheminement modal est intéressant car il renferme des symboles importants dans l'établissement d'un sentiment d'appartenance à un groupe chez les adeptes. Ces symboles peuvent être de l'ordre des représentations affectives liées au *maqām* (lien avec une émotion), de l'ordre de représentations identitaires (combinaison d'intervalles propres au Proche-Orient, voire à la Syrie), contextuelles (les musiques sacrées et profanes n'utiliseront pas exactement les mêmes hauteurs), personnelles (souvenirs associés à un chant typiquement interprété dans un *maqām*),<sup>22</sup> etc., ou, « tout simplement », relever l'articulation modale permettant de construire un motif mélodique.

Prenons l'exemple du *maqām bayyātī*, qui comprend des micro-intervalles de ¾ de tons. Dans sa thèse, Beyhom <sup>23</sup> rapporte une anecdote où il explique avoir eu un désaccord avec des musiciens libanais dans la définition des hauteurs de ce *maqām*. Alors que Beyhom programmait un clavier afin de jouer les degrés du *maqām* à la hauteur désirée, ces derniers lui ont demandé de revoir sa définition du degré *sikah* (*mi* ♯) qu'ils jugeaient trop basse de cinq cents (soit moins de la moitié d'un seizième de ton). Cette situation s'étant répétée, Beyhom entreprit des recherches plus approfondies afin de déterminer la variabilité de la hauteur de ce degré en fonction des pays et des répertoires. Il indique dans sa thèse que le degré *sikah* du *maqām bayyātī* peut fluctuer d'un seizième de ton environ dans un même pays, suivant s'il est interprété dans un répertoire populaire ou savant. Cette fluctuation s'avère plus importante encore si l'on considère ces deux répertoires

---

21. H. Yammine et A. Redouane, *Chants arabes du Proche-Orient (Égypte, Irak, Liban, Syrie)*, Éditions Cité de la musique, Paris, 2013, p. 33.

22. Dans l'analyse, du chant soliste n°4, l'un des *maqāmat* utilisés se réfère traditionnellement à l'interprétation des *muwaššah* syriennes ; dans le paragraphe suivant, nous verrons qu'un même *maqām* peut combiner des hauteurs différentes suivant s'il appartient au genre sacré ou profane.

23. A. Beyhom, « Systématique modale », thèse de doctorat, sous la dir. de Nicolas Meeüs, Université Paris IV-Sorbonne, Paris, 2003, p. 115.

dans deux pays différents, et ce, notamment s'ils sont géographiquement éloignés. Ainsi, la hauteur des degrés revêt elle-même des représentations symboliques précises, puisque la perception d'une hauteur mise en relation avec certains intervalles peut amener à catégoriser la pièce entendue en fonction de son origine et de son répertoire.

Beyhom établit alors un *degré de tolérance* de ce degré (voir figure 75) de l'ordre du quart de ton (un huitième de ton supérieur et un huitième de ton inférieur au degré tempéré), tout en rappelant que cette même hauteur, fixée selon certaines conventions culturelles, sera amenée à fluctuer en fonction de la courbe (ascendante ou descendante) de la ligne mélodique.

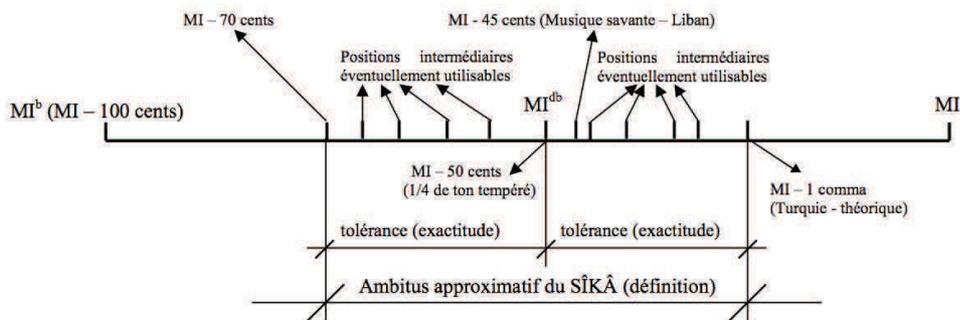


FIG. 75: Tolérances du degré sikh dans le maqām bayyātī

Il tenait à cœur à Firās que je comprenne que la hauteur de ces degrés était importante. Selon lui, de la hauteur des intervalles, des motifs mélodiques et du timbre dépendait la spécificité la musique soufie syrienne. Au niveau du timbre, les sons devaient faire ressortir une couleur plus « chaude », plus « pleine » dans la musique soufie, et les *maqāmat* comprenaient des intervalles légèrement abaissés. Toujours avec l'exemple du *maqām bayyātī*, Firās jouait alors sur son *ney* les intervalles selon un style turc, syrien, puis soufi, pour que j'apprenne à entendre ces différences <sup>24</sup>.

Grâce au logiciel *Praat*, j'ai extrait la fréquence de chaque extrait joué, pour dessiner la courbe mélodique sur un schéma <sup>25</sup>. Sur le graphique obtenu apparaît

24. Les extraits sont sur le CD accompagnant la thèse.

25. Je reviendrai sur cette méthode avec plus de détails dans l'analyse de la hauteur des chants solistes.

la fréquence en fonction du temps. Le *maqām bayyātī* est composé de deux secondes neutres successives, de deux secondes majeures, d'une seconde mineure et de deux secondes majeures ; sa tonique est *ré*.

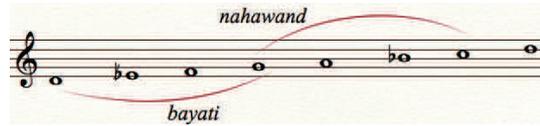


FIG. 76 : Transcription du maqām bayyātī

Sur les figures 77, 78 et 79, nous pouvons observer les hauteurs du *maqām bayyātī* en fonction de son origine et de son répertoire (respectivement turc, syrien, et soufi syrien). Les lignes horizontales figurent des seizièmes de ton ; mais pour une lecture plus aisée, les lignes correspondant aux degrés du *maqām bayyātī* ont été tracées en couleur sans distinction particulière de style (les lignes tracées sont donc placées exactement à la même hauteur sur chaque graphique, la fréquence fondamentale a été placée à 693.66 Hz).

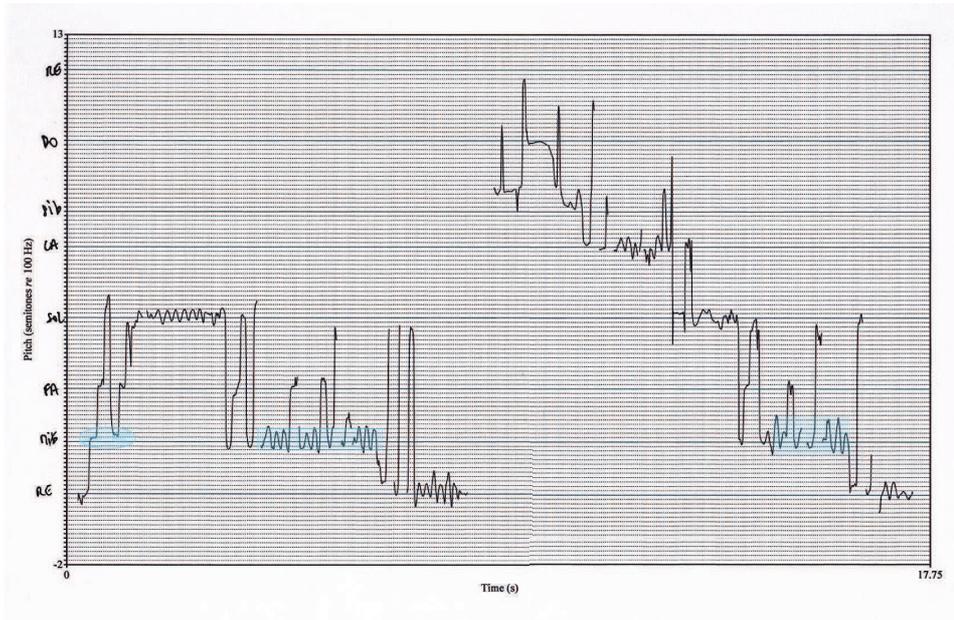


FIG. 77 : Représentation des hauteurs jouées par Firās dans le maqām bayyātī turc.

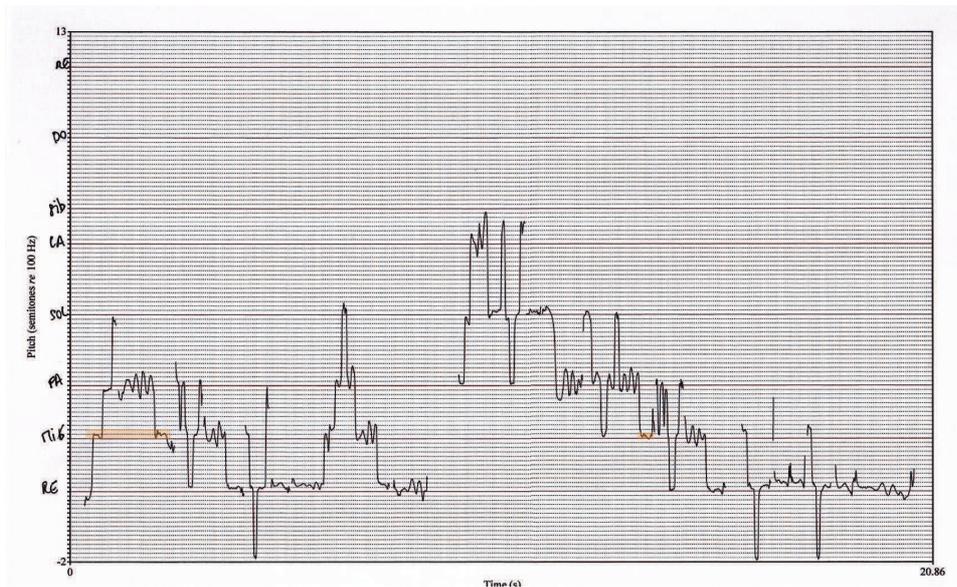


FIG. 78 : Représentation des hauteurs jouées par Firās dans le maqām bayyātī syrien.

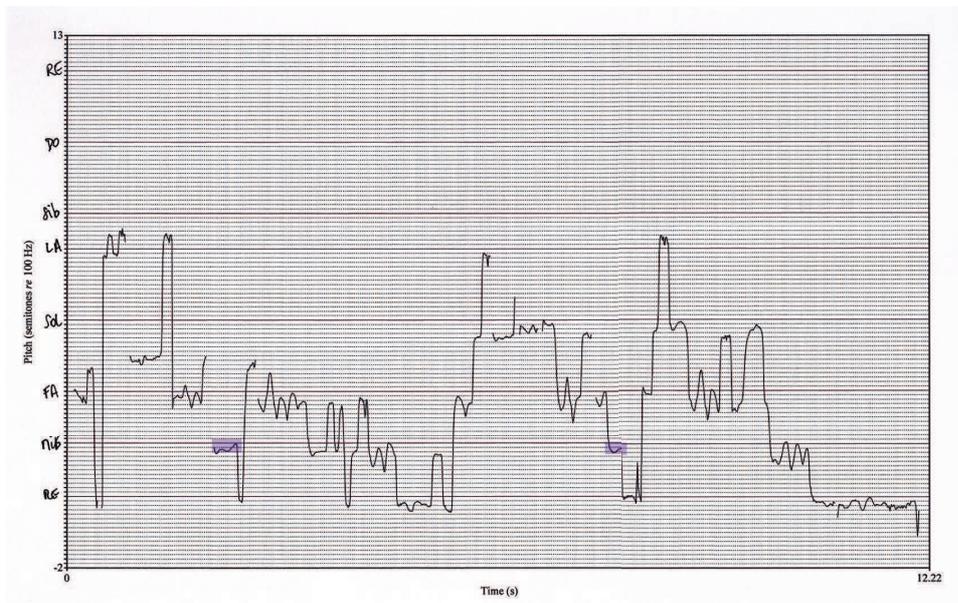


FIG. 79 : Représentation des hauteurs jouées par Firās dans le maqām bayyātī syrien soufi.

Grâce à l'extrait sonore, nous pouvons effectivement entendre que le degré *sikah* est abaissé dans la deuxième et troisième version, correspondant au style syrien, mais nous ne pouvons réellement quantifier cette différence ni avec le style turc ni avec le degré tempéré. Sur la figure 77, nous pouvons observer que le

degré *sikah* est quasiment supérieur d'un huitième de ton par rapport au degré tempéré (voir cercle sur la gauche de la figure). Cette note reste relativement ornementée pour effectuer une mesure pertinente, mais Praat l'évalue à 323 Hz (moyenne de la section mesurée). Du reste, nous pouvons remarquer à l'aide des rectangles de couleur que le centre de gravité des ornements est bien au-dessus du « *sikah* tempéré ». Dans la version syrienne, le degré *sikah* est effectivement plus bas que dans la version turque, toutefois, ce degré est toujours rehaussé (d'environ un seizième de ton) par rapport au degré de référence. Enfin, dans la version soufie, cette fois, la hauteur du degré *sikah* perçu est en dessous du degré tempéré. Sur la figure 78, nous pouvons observer que la hauteur de ce degré est quasiment d'un huitième de ton plus bas que le degré tempéré. Toutefois, ces remarques sont à prendre avec précautions, car la note tonique est elle aussi très basse : le musicien a peut-être joué le *maqām* un peu trop bas, dans son ensemble. Le degré *sikah* resterait néanmoins plus bas dans la musique soufie par rapport à la musique populaire syrienne ; ce qui, d'après Firās, ajouterait une touche de gravité et de sérénité dans la musique soufie.

### 5.1.2 Analyse de la hauteur avec Praat

La transcription du chemin modal fut une tâche particulièrement ardue : je reconnaissais intuitivement certaines échelles comportant des caractéristiques particulières (*ajām*, *nahāwand*, *hijāz*, *saba* ou *bayyātī*), mais ne pouvais me fier uniquement à mon oreille. Par ailleurs, ayant une connaissance peu étendue des multiples possibilités d'arrangement des *ajnās*, je m'en référais donc à une analyse informatisée semi-automatique des hauteurs. Toutefois, la hauteur déterminée par un logiciel d'analyse ne peut pas à elle seule déterminer le degré que nous percevons, et sa pertinence par rapport aux autres degrés de l'échelle : certains *ajnās* possèdent la même échelle ; seule l'interprétation de l'articulation des intervalles entre eux permet donc de déterminer le chemin modal choisi par l'interprète.

J'évoque ici volontairement le terme de « chemin modal » et non de « structure *maqāmique* » pour deux raisons principales. Premièrement, puisque

contrairement à la musique arabe savante (et notamment le *taqsim*), qui reste l'expression privilégiée du *maqām*<sup>26</sup>, le corpus étudié est constitué de poèmes improvisés. Certains thèmes ne sont développés que sur de courtes échelles (*ajnās*), par conséquent, une analyse de la structure *maqāmique* pertinente et approfondie serait impossible, puisque l'échelle modale n'est pas entièrement produite. Deuxièmement, parce que l'objectif de ce chapitre n'est pas d'apporter des éclaircissements sur des méthodes d'analyse du *maqām*, mais d'amener des pistes de réflexion sur l'utilisation du *maqām* en tant que motif mélodique sublimant l'expressivité de l'émotion du poème, et non pas comme une échelle modale.

Concernant l'analyse des chants solistes, n'ayant pas été bercée dans une culture arabe, il m'a semblé nécessaire de réaliser une transcription informatisée pour réduire au maximum la marge d'erreur. Sur la base de l'article d'Amine Beyhom<sup>27</sup>, une analyse de la hauteur (et des intervalles) a été conduite par le biais du logiciel *Praat* 5.4. Tous les chants ont donc été segmentés en des périodes d'une durée maximale de 20 secondes, et la fréquence a été extraite de chacun de ces extraits<sup>28</sup>.

---

26. Pour reprendre la formule de S. Feki, « Musicologie, sémiologie ou ethnomusicologie », *ibid.*, p. 401.

27. A. Beyhom, « Mesures d'intervalles », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 1 (2007), p. 181-237.

28. A. Beyhom, « Mesures d'intervalles », *ibid.*, p. 194. Beyhom préconise de réduire les bornes de fréquences (de 75 Hz à 2400 Hz pour un instrument de musique) afin d'obtenir une analyse de plus grande qualité. Après écoute et vérifié les hauteurs minimales et maximales de la fréquence fondamentale de tous les chants, ces bornes ont été placées entre 45Hz et 500Hz pour tous les chants.

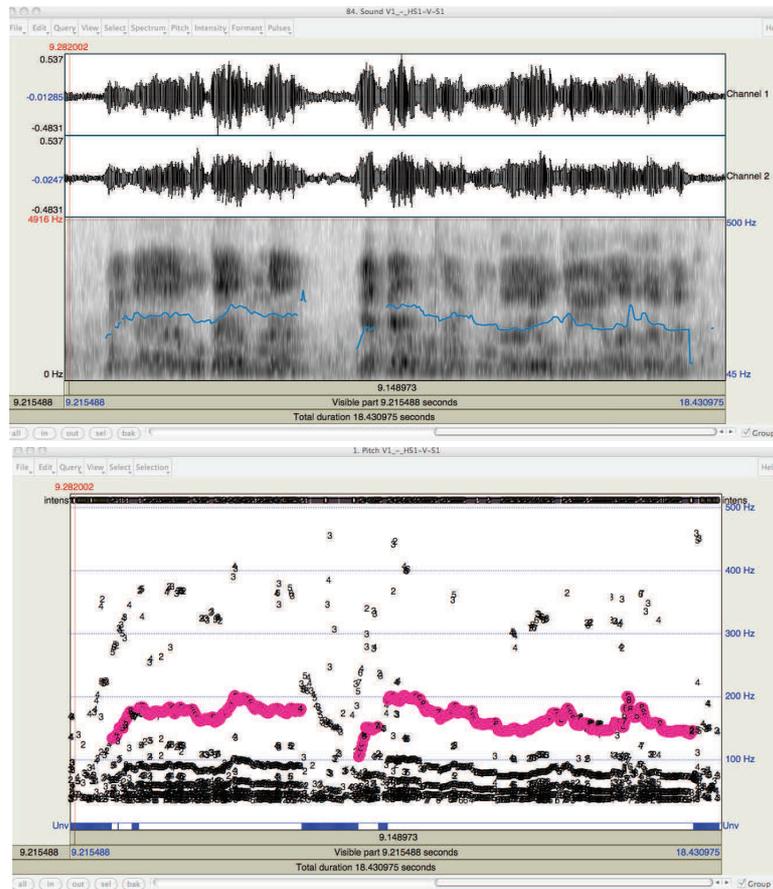


FIG. 80 : Analyse du spectrogramme par Praat et extraction de la fréquence pour le même extrait  
 Les bornes de fréquences définies entre 45Hz et 500Hz sont représentées sur le côté droit de la figure.

Sur l'écran, on peut voir une multitude de chiffres dispersés, chacun de ces chiffres représentant un candidat éventuel pour la fréquence extraite. *Praat* illustre les candidats sélectionnés en les entourant en rose, toutefois, il se peut que le logiciel commette des erreurs. Dans le cas des pistes que j'ai étudiées, la qualité sonore des enregistrements n'était pas parfaite, et comprenait en plus le son des respirations des adeptes : ainsi, si le bruit des respirations était plus fort ou plus saillant que le chant, le logiciel pouvait intégrer par erreur une mauvaise fréquence. Chaque extraction de la fondamentale par le logiciel a donc été vérifiée avec minutie, en comparant notamment avec le morceau original. Par ailleurs, *Praat* offre la possibilité de convertir le fichier visuel obtenu en fichier son (en « hum » plus exactement, sorte de bourdonnement) que l'on peut écouter

simultanément avec le fichier son original par le biais d'Audacity.

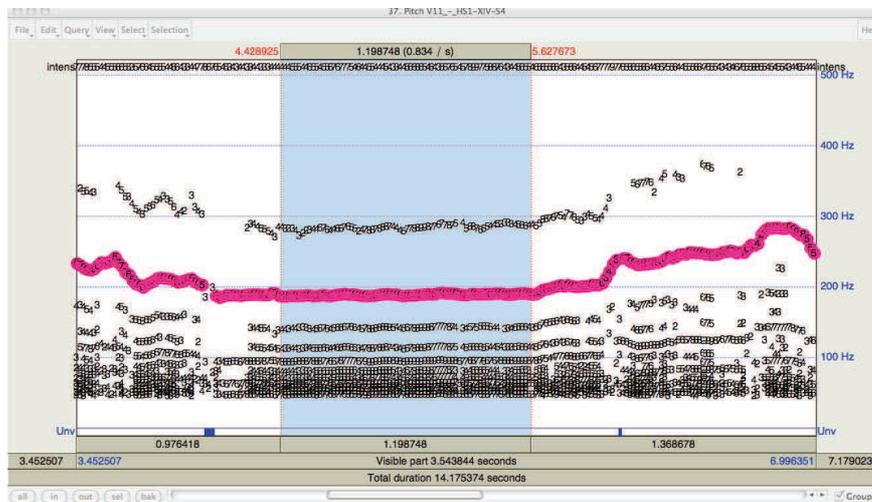


FIG. 81 : Sélection d'une fréquence fondamentale

En sélectionnant un extrait audio tel que celui-ci, Praat indique la moyenne de la fréquence sur la période délimitée.

Une fois ces premières étapes accomplies, il faut ensuite définir une fréquence fondamentale pour chaque chant, afin d'envisager une analyse convenable de la hauteur et de la subdivision de l'échelle utilisée. S'agissant de chants *a capella* (et non pas d'instruments avec un tempérament fixe), j'ai donc opté pour la fréquence la plus grave mesurée et stable sur une durée minimale de 0.5 secondes<sup>29</sup> (donc sans prendre en compte les attaques vocaliques, par exemple). Les fréquences fondamentales retenues ont été :

- de 127.55 Hz environ, pour le chant soliste 1 ;
- de 164.95 Hz environ, pour le chant soliste 2 ;
- de 172.39 Hz environ, pour le chant soliste 3 ;
- de 188.79 Hz environ, pour le chant soliste 4 ;
- de 159.74 Hz environ, pour le chant soliste 5 ;
- de 131 Hz environ, pour le chant soliste 6 ;
- de 164.48 Hz environ, pour le chant soliste 7 ;
- de 124.81 Hz environ, pour le chant soliste 8.

29. Mis à part pour le chant n°8, qui présentait peu de fragments stables ; j'ai donc sélectionné une fréquence sur une durée de 0.20 secondes.

Il est important de déterminer la fréquence fondamentale de chaque chant, car pour obtenir un graphique, le logiciel transpose automatiquement les fréquences relevées sur une fondamentale de 100 Hz.

Sur la figure 82, nous pouvons voir le type de graphique obtenu, et qui représente la fréquence en fonction du temps : le temps (en secondes) est illustré en abscisse, tandis que la hauteur est décrite par l'axe des ordonnées (en demi-tons). Les bandes verticales correspondent à un découpage du temps en secondes, et les bandes horizontales découpent la hauteur en quarts de ton. Plus nous nous écartons de la fréquence fondamentale, et plus le chiffre représentant la hauteur sera important (il sera positif s'il est plus aigu que la fondamentale, et négatif s'il est plus grave). Sur l'axe des ordonnées, le chiffre 1 correspond à un demi-ton plus aigu que la fondamentale, le chiffre -2 correspond à un ton plus grave que la fondamentale. Ainsi, la différence entre un son correspondant au point 4.5 sur la grille et un son correspondant 5.0 sera d'un quart de ton ; entre un son correspondant à 4.5 et un son correspondant à 5.5 sera d'un demi-ton ; ou encore entre un son correspondant à 4.5 et un son correspondant au point 6.5 sera d'un ton, etc. L'avantage de ce type d'analyse est de ne pas décrire l'extrait en termes de hauteurs, mais en termes de relations d'intervalles, qui sont à la base de la structure *maqāmique*. Toutefois, s'agissant d'un chant, qui plus est fortement émotionnel, ce graphique illustre de nombreuses variations de la hauteur dues à des ornements, des attaques, etc. Pour plus de lisibilité, j'ai dessiné en couleur la fréquence fondamentale du chant (à  $f_0$ : ligne horizontale 0 sur le graphique) ainsi que les hauteurs correspondant à l'échelle du mode utilisé.

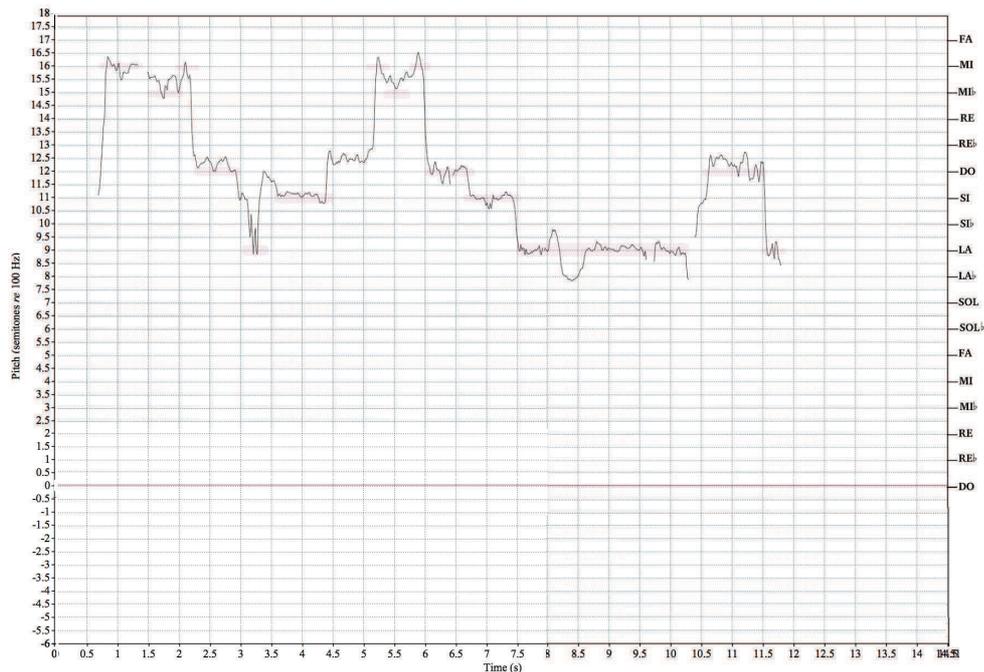


FIG. 82 : Représentation graphique de la hauteur en fonction du temps (extrait du chant soliste 6)

Ce graphique permet d'observer la stabilité des sons produits (sons droits) et d'avoir un aperçu du motif mélodique, de l'utilisation de vibrato, de la durée approximative d'une note, d'observer la présence d'attaques et de vérifier si l'échelle représente un système musical tempéré : dans cet extrait, nous pouvons rapidement remarquer que le chanteur utilise une échelle tempérée (pas de quarts de tons). Les intervalles sont d'un ton, d'un demi ton, d'un ton et demi et d'un demi ton, ce qui correspondrait au tétracorde *hijāz* (le *la* étant ajouté ici à cette « cellule-racine »). Ce type de graphique informatisé est très pratique et permet un gain de temps non négligeable à l'ethnomusicologue pour évaluer le rapport à des gammes tempérées dans la transcription de son corpus.

Afin d'étudier de manière plus approfondie la nature expressive de l'émotion dans ces chants solistes, j'ai réalisé deux types d'analyse, l'une motivique et l'autre acoustique (incluant une brève analyse prosodique). J'ai choisi de ne pas analyser tous les chants solistes, car cela représentait un corpus trop important, par ailleurs certains enregistrements de chants étaient de trop mauvaise qualité pour pouvoir faire l'objet d'une analyse pertinente (notamment le deuxième chant soliste). Quelques jours après avoir enregistré la *ḥaḍraḥ*, j'ai montré les vidéos à mes

contacts Firās et ʿOmar qui étaient très amusés de se voir mais déçus que les adeptes les moins expérimentés n'aient pas été filmés, et dont les réactions avaient été, selon eux, assez impressionnantes. Je leur ai demandé quel(s) étai(en)t le(s) chant(s) le(s) plus expressif(s), et après en avoir discuté, ils ont finalement sélectionné cinq chants, sans hiérarchie entre eux : le premier chant soliste, le quatrième, le cinquième, le septième et le huitième. J'ai ensuite moi-même sélectionné deux chants sur ce corpus, notamment car ils étaient interprétés par des *muṭrib* présentant un profil différent : le chant soliste 4 était récité par ʿOmar qui, nous l'avons vu, tient à la fois un rôle religieux et rôle de musicien ; et le chant soliste 5 est interprété par une personne représentant un statut religieux, mais n'ayant pas été initié à la musique<sup>30</sup>. Ces poèmes sont tous les deux des *mawwāl*, toutefois, ils sont interprétés dans la langue littéraire. Si ces deux chants feront l'objet d'une étude plus approfondie, la transcription des interprétations réalisées par les autres *ajniḥa* sont également présents en annexe.

### 5.1.3 Analyse motivique

Ces deux chants ont été segmentés selon une analyse motivique, et seront donc présentés par extraits<sup>31</sup> où figurera une représentation de la fréquence en fonction du temps, telle qu'elle a été analysée par le biais du logiciel *Praat*. Les hauteurs chantées par le récitant sont soulignées d'un trait de couleur pour une lecture plus aisée. Dans la même optique, une transcription occidentale des motifs composant le segment a été ajoutée, ainsi que « l'accompagnement respiratoire »

---

30. Attention : ces notions sont assez entremêlées ici puisque tous les acteurs de ces poèmes improvisés ont à la fois reçu une certaine éducation religieuse et musicale : en étant soufis et en intervenant dans la *ḥaḍrah*, ces personnes ont toutes une pratique religieuse assidue et sont reconnus en tant que « sage religieux » (*šeyḥ*). L'apprentissage de la lecture du Coran leur a également apporté une certaine connaissance des *maqāmat* et de certaines techniques vocales expressives. Toutefois, l'un d'entre eux se produit également en public et possède un répertoire musical savant beaucoup plus étendu.

31. Si j'ai préféré ne reporter que les extraits de retranscription (illustration de la hauteur et transcription occidentale) par segment ici, la représentation des chants dans leur totalité peut toutefois être retrouvée en annexe.

des soufis. S'agissant de poèmes chantés, la rythmique est libre (même si une certaine rythmique est sous-jacente avec les respirations des adeptes). Certaines durées peuvent donc être étirées ou raccourcies par le *jināh*, par conséquent, aucune barre de mesure n'a été reportée. D'ailleurs, l'accélération progressive du tempo modifie sans cesse la durée-étalon de la pulsation, ce qui ne facilite pas la tâche de la transcription. Celle-ci a donc été réalisée uniquement dans une visée descriptive, et permet simplement d'étayer l'illustration graphique de la fréquence.

### 5.1.3.1 Chant soliste n°4

#### 5.1.3.1.1 Remarques générales

Le premier chant soliste se présente sous la forme d'une improvisation libre, sans répétition thématique apparente. Il s'agit du quatrième chant soliste dans l'ordre du rituel, et du onzième chant récité. C'est aussi le dernier chant soliste avant la rupture dans la succession des chants avec les quatre longues respirations sur « Allah ». Sa durée totale est de 3 minutes 10 secondes, ce qui en fait l'un des chants solistes les plus longs du corpus. La métrique est libre, le *jināh* adoptant un style déclamatoire. Le poème récité est la *qaṣidah* « *ya jīrah al-ššaḥbi alimāni bi ḥaqqikum* », écrit par Modasar Ben Ibrahim Ben el Hihaz.

Nous pourrions potentiellement le diviser en trois phases, basées sur le rythme des respirations des auditeurs : ces derniers commencent en effet à respirer selon le motif rythmique  à sur les paroles « Allah, Allah ! », puis développent cette respiration au bout de 45 secondes sur le pattern  et le texte « Allahu, Allah ! ». Enfin, à 69 secondes, ils utilisent l'ostinato rythmique  sur les paroles « Allahu, Allah ». Ces respirations se déroulent sur un cycle de deux temps.

En ce qui concerne la ligne mélodique, nous pouvons observer l'utilisation de micro-intervalles au début et à la fin du chant, tandis que dans la partie intermédiaire, l'ambitus<sup>32</sup> des intervalles sera plus important. L'ambitus total est celui d'une neuvième augmentée, ce qui plutôt confortable.

---

32. Écart entre la note la plus grave et la note la plus aigüe d'un segment musical.

Enfin, d'un point de vue rythmique, le *jināh* adoptant un style déclamatoire, nous pouvons noter plusieurs décalages avec les accentuations rythmiques émergeant des respirations des adeptes, et la superposition d'une métrique ternaire (par le chant) et binaire (par les respirations).

### 5.1.3.1.2 Segment 1

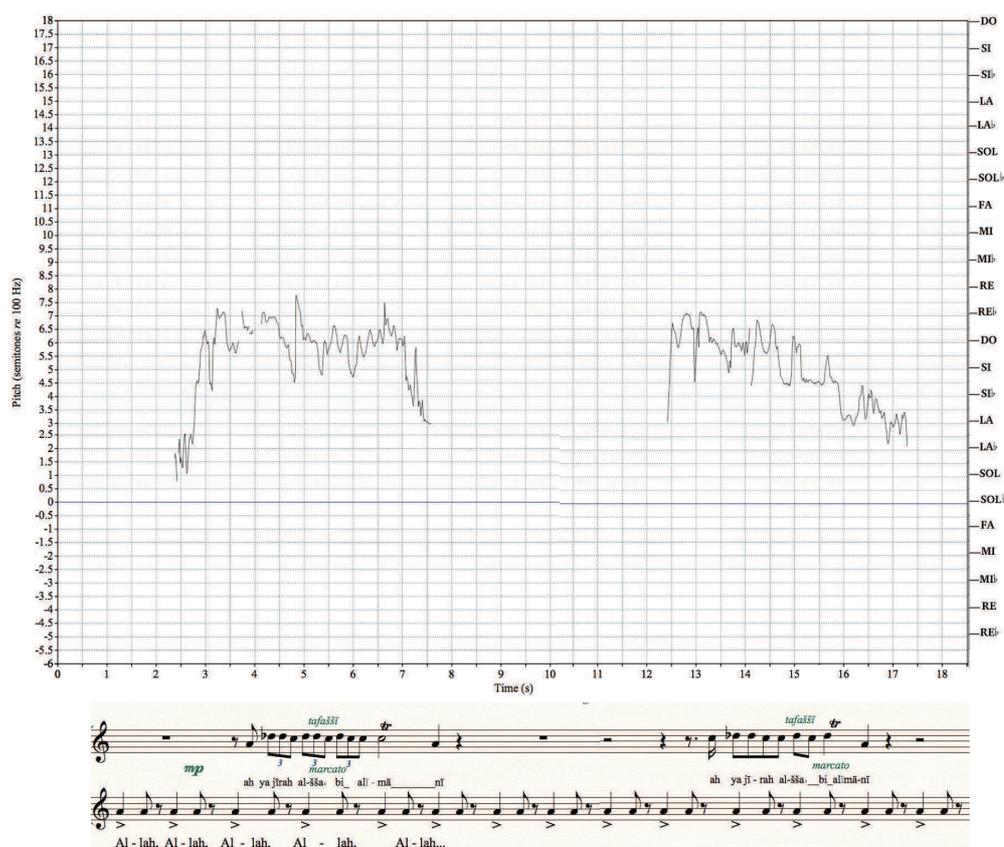


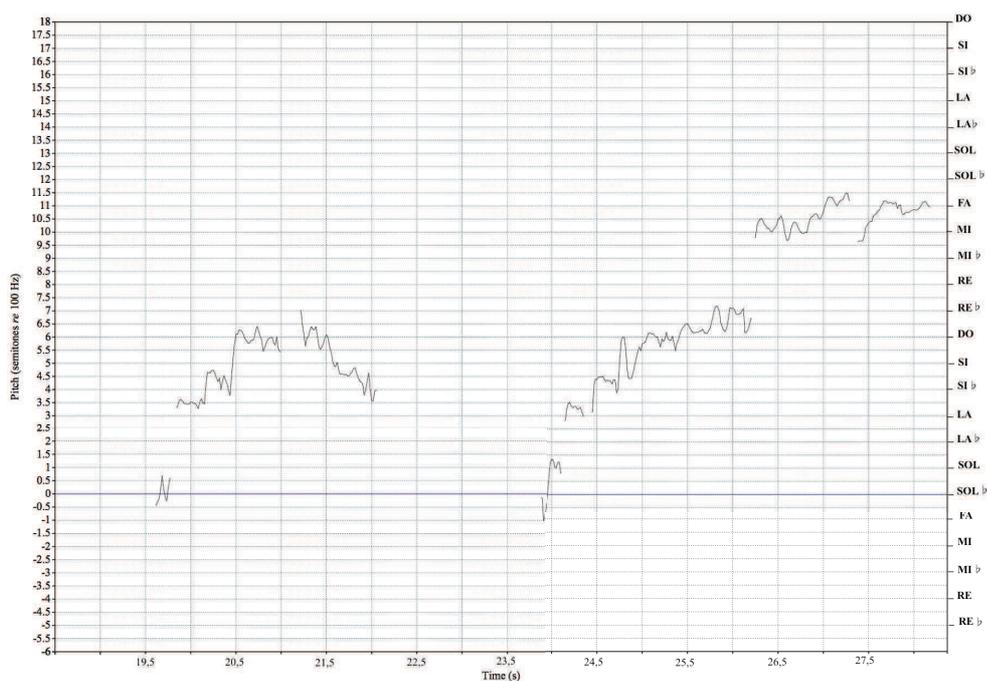
FIG. 83 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 1 (chant soliste 4)

Ce segment peut être divisé en deux éléments constitutifs. Le premier motif est l'exposition du thème, et, d'un point de vue mélodique, le second motif en est la variation. D'un point de vue textuel. Le second motif est la répétition du vers déclamé lors du premier motif.

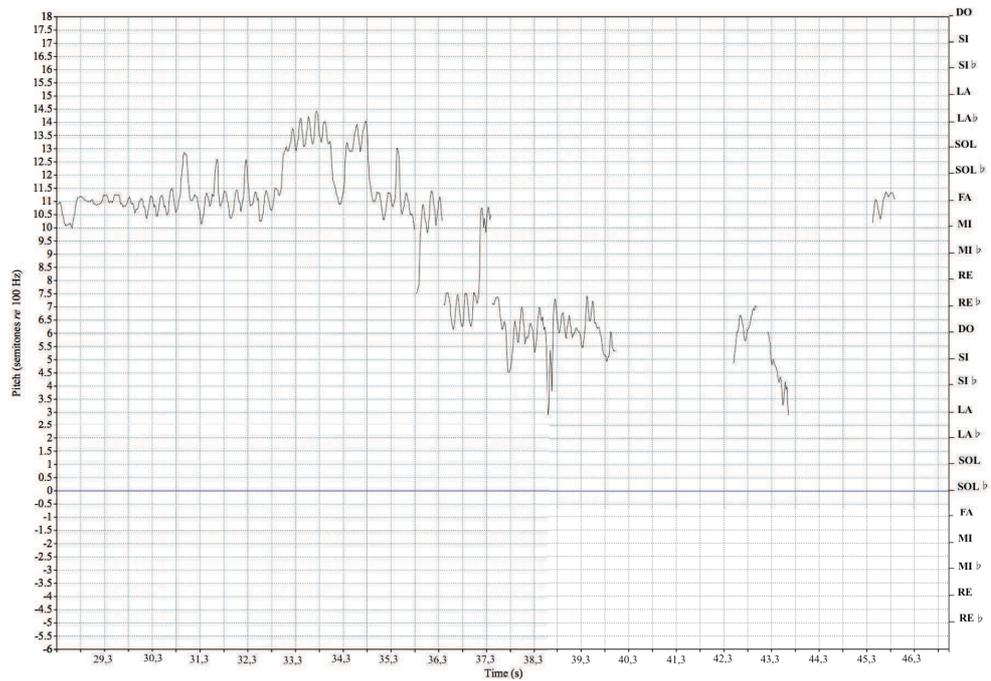
Pour débiter le poème, le *jināh* se base sur la tonique *la* chantée par les adeptes. Les nuances sont *mezzopiano* et le tempo plutôt lent, à  $\text{♩} = 60$ . Ce premier

motif évoque davantage une « déclamation » ou une « récitation » qu'un véritable chant, l'ambitus étant très restreint et les intervalles chromatiques. D'ailleurs, deux longues pauses sont réalisées entre ces deux motifs, dans la tradition de la récitation coranique. Toutefois, l'interprète débute par un intervalle de tierce majeure ascendante suivie d'une seconde mineure descendante, évoquant des intervalles fortement liés à la représentation de la musique arabe, et annonçant peut-être la cellule racine du tétracorde *hijāz*. On note également la présence de deux ornements assez typiques des techniques vocales arabes. Ces deux éléments laissent présager un développement du motif mélodique vers les aigus, dans la continuité de l'accomplissement du *maqām*.

### 5.1.3.1.3 Segment 2



bi haqqikumū šal-lu\_wa bi ha-qqikumū šal-luwa 'aw mīruwā jāfī alḥay



*ṣaḥāh* *istiḡāḍah*

- yā li yazwarū b.-ud-tum b.ud  
Al - la-hu, Al - lah! Al - la-hu

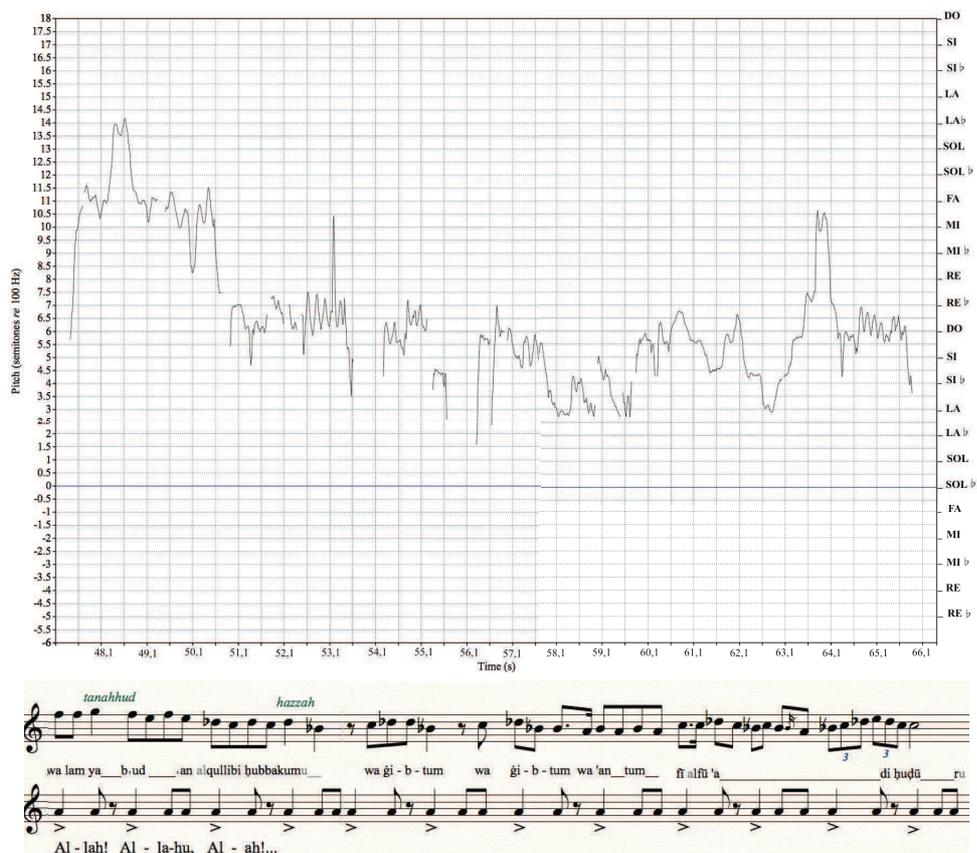


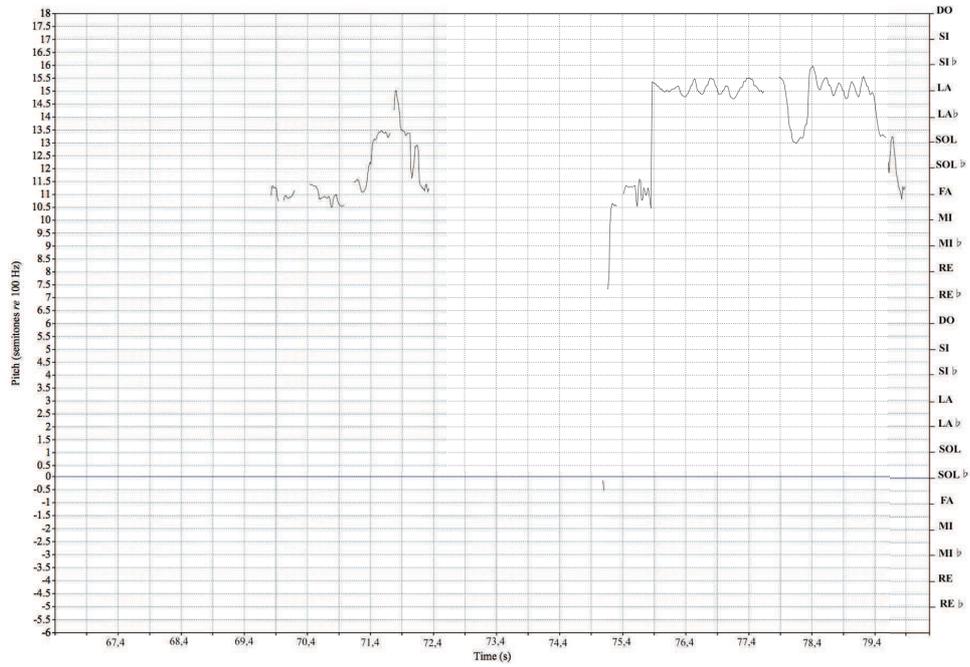
FIG. 84 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 2 (chant soliste 4)

Dans ce deuxième segment, le musicien donne enfin la note manquante (si  $\flat$ ) à l'identification du *maqām*. Le premier motif, en apparence anodin, trompe nos attentes tournées vers le tétracorde *hijāz*, en « amputant » la caractéristique tierce majeure (*la-do#*) avec un si  $\flat$ , amenant vers le *jins šabā*. Le tétracorde *šabā* est également traditionnel, caractéristique de la musique arabe, notamment avec la succession d'intervalles comprenant des  $\frac{3}{4}$  de tons. Ce *jins* est largement employé dans la musique damascène, où il est notamment utilisé pour figurer un sentiment de peine, voire de détresse. Toutefois, en développant le motif mélodique dans les aigus, le *muṭrib* ajoute une tierce majeure suivie d'une seconde mineure (*ré<sub>b</sub>-mi-fa*), caractéristique du *jins hijāz*. On obtient donc l'échelle du *maqām šabā* transposé sur la tonique *la* (la tonique habituelle de ce *maqām* étant *ré*)<sup>33</sup>.

33. S. Marcus, « Modulation in Arab Music: Documenting Oral Concepts, Performance Rules and Strategies », *Ethnomusicology* 36/2 (1992), p. 171-195

D'un point de vue textuel, le *jināḥ* ne va pas respecter la structure du poème, débutant un vers sans le terminer, répétant certains extraits. D'un point de vue mélodique, le *jināḥ* joue à nouveau avec les attentes de l'auditeur, en proposant un nouveau motif ascendant n'allant pas au bout de son élan. Ce motif est repris pour cette fois compléter le *maqām* sur une longue note brodée. Notons que le triolet de noires permet d'insister sur cette note et sur la seconde mineure (intervalle *mi-fa*), rappelant l'intervalle caractéristique (tierce majeure – seconde mineure) du tétracorde *ḥijāz*. Un motif descendant permet d'explorer à nouveau le *maqām* avant de terminer (presque !) sur la tonique dans un souffle. Cette ornementation musicale rompt d'ailleurs avec le style déclamatoire du début du poème. Le *jināḥ* lance une interjection, qui a pour effet de prendre à témoin l'auditoire. Notons qu'à ce moment, un auditeur reprend les respirations avec un peu plus de dynamisme, le tempo passant à  $\text{♩} = 72$  et continuant à s'accélérer progressivement jusqu'au segment suivant. Notons que l'utilisation de valeurs plus brèves à la toute fin de ce segment (doubles et triolets de croches) suggère l'arrivée d'une nouvelle thématique.

### 5.1.3.1.4 Segment 3



*tr*

'i-hi bā ti qal lbi 'i-hi-bā ti qa li bi

Allahu, Allah!

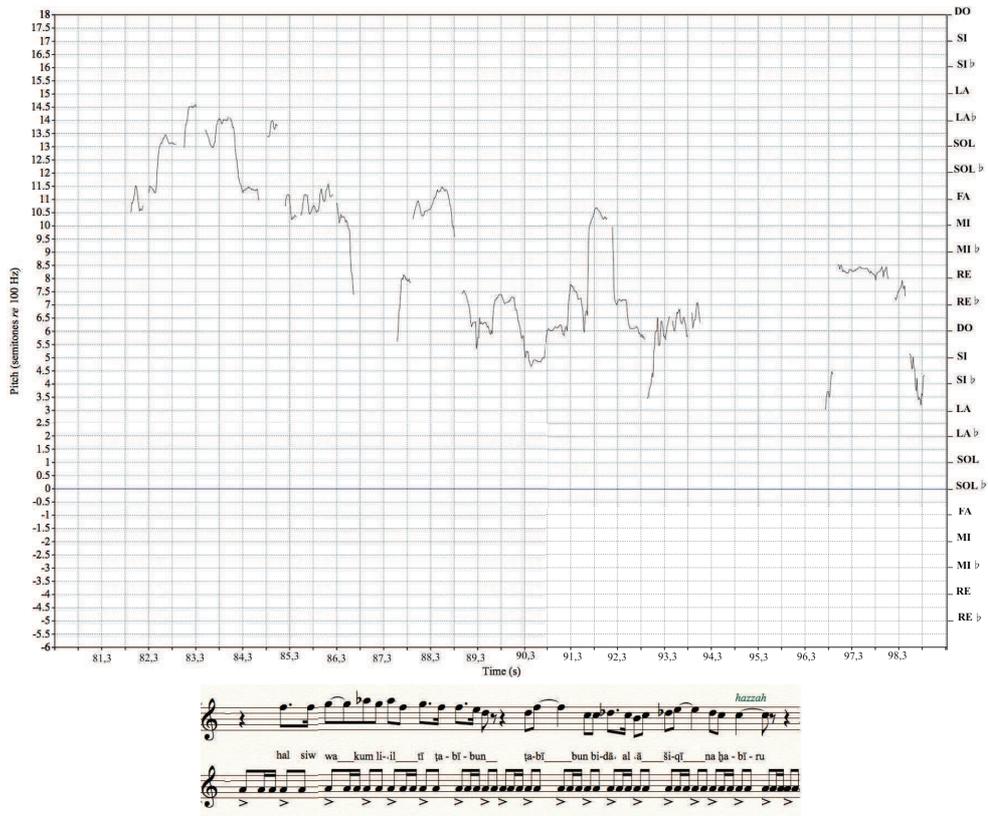


FIG. 85 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 3 (chant soliste 4)

Ce segment consiste en une variation mélodique d'un segment précédent. À ce moment, les respirations s'intensifient (apparition du nouveau motif  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ) et donnent l'impression d'une accélération de tempo, en adoptant des valeurs rythmiques correspondant à la moitié de la durée des valeurs précédentes.

Nous pouvons d'ailleurs remarquer que les interjections du *jināḥ* interviennent toujours avant que le cycle de respirations ne s'achève, ce qui ne laisse aucun répit aux adeptes quant à leur implication dans leur cheminement spirituel, qui sont sollicités tout au long du rituel.

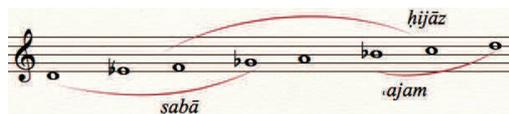


FIG. 86 : Maqām ṣabā

Au niveau mélodique, la fin du segment précédent nous laissait entrevoir des éléments nouveaux, toutefois, le *jināḥ* utilise ici le même matériau : répétition de

courts motifs, et note aiguë tenue. En revanche, le *jins* inférieur (*jins ṣabā*) n'est plus exploré dès le début de ce segment. L'interprète intègre à la fois des éléments du tétracorde *ṣabā* (*la* ♭ à l'octave) et du tricorde *ʿajām* (*la* ♮) intégré dans les degrés supérieurs du *maqām ṣabā*. La fin de ce segment semble marquer une transition, où le *ré* ♮ est utilisé en alternance avec le *ré* ♭. Cette note est d'ailleurs tellement accentuée (en relation avec la tierce majeure ascendante) qu'elle paraît s'étirer dans le temps. En résumé, les altérations accidentelles des notes *ré* et *la*, le fait de ne plus explorer le *jins* inférieur et que la plupart des phrases commencent sur un *fa* laissent penser que ce segment est une période de transition pour évoluer du tétracorde *ṣabā* vers le *jins* *ʿajām*. Dans cette partie également, la vitesse des respirations a continué à augmenter, atteignant maintenant le tempo de ♩ = 78.

#### 5.1.3.1.5 Segment 4

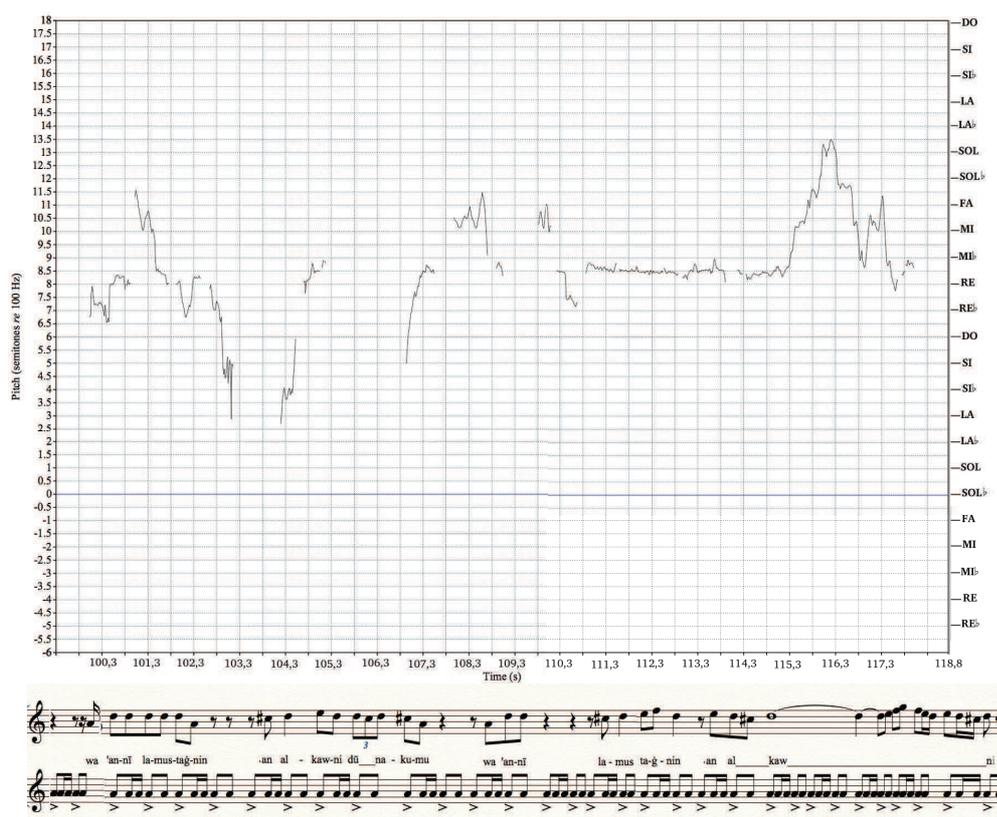
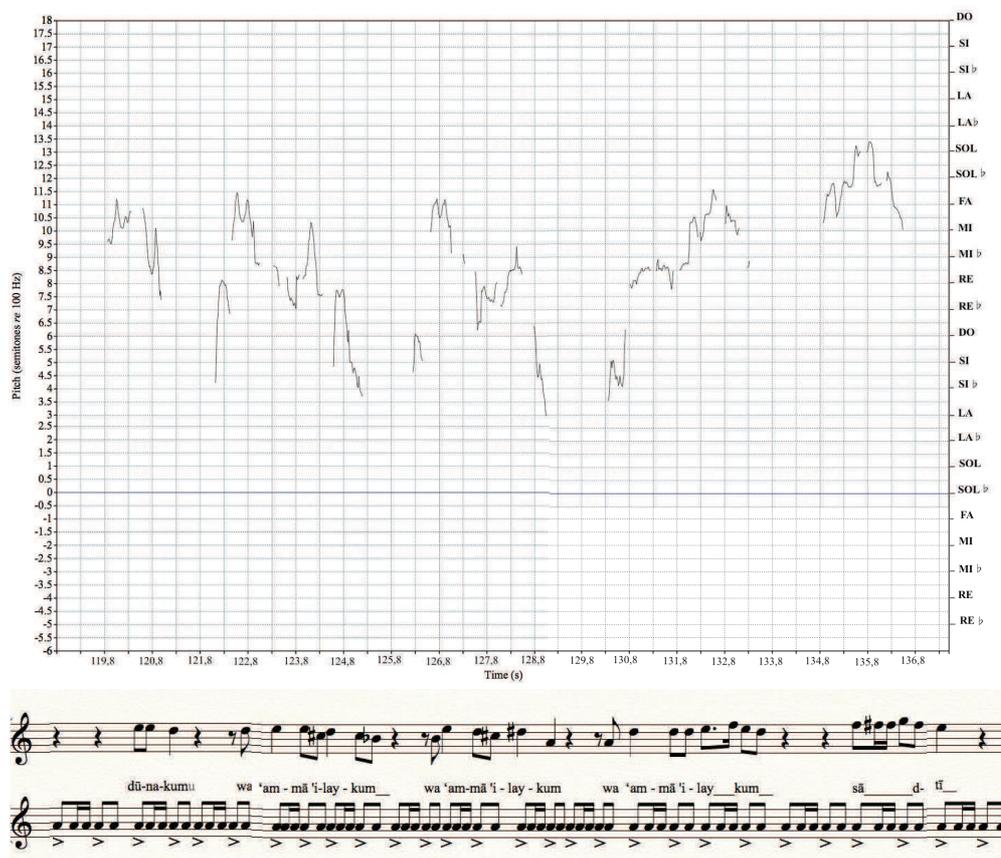


FIG. 87 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 4 (chant soliste 4)

En effet, les premières notes de ce segment semblent établir l'adoption du *jins*

*ajām*. Si les représentations associées à ce *jins* étaient déjà perceptibles dès le segment précédent, il faut attendre celui-ci pour apprécier le développement du *maqām*. Celui-ci est semble-t-il une variante du *maqām ajām* et est appelé *ajām ušāiran*, il date de l'époque où la Syrie faisait partie de l'empire ottoman. Son nom fait appel au nom turc de sa tonique, le *si* ♭. Ce *maqām* est notamment utilisé dans la tradition des *muwaššah* alépinnes, dont les plus anciennes datent de cette période, même si, d'après Firās, son usage se perd aujourd'hui.

### 5.1.3.1.6 Segment 5



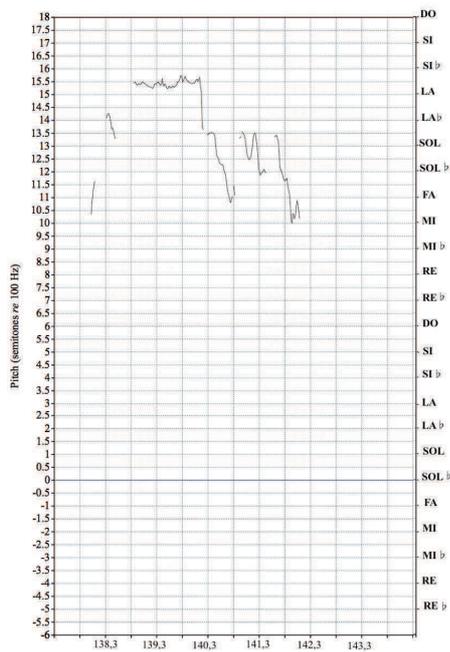


FIG. 88 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 5 (chant soliste 4)

Ce segment utilise le même matériel modal que le précédent. D'un point de vue mélodique, nous pouvons remarquer que l'ambitus se fait moins important, tout comme les ornements. Le chant devient davantage syllabique : la fin du segment laisse d'ailleurs penser que le *jināḥ* prépare une cadence concluant le chant, toutefois, il lance un dernier appel en direction de l'auditoire à la fin du segment, suggérant une nouvelle idée thématique. Dans cette partie, la vitesse des respirations a à nouveau augmenté au tempo de ♩ = 84.

### 5.1.3.1.7 Segment 6

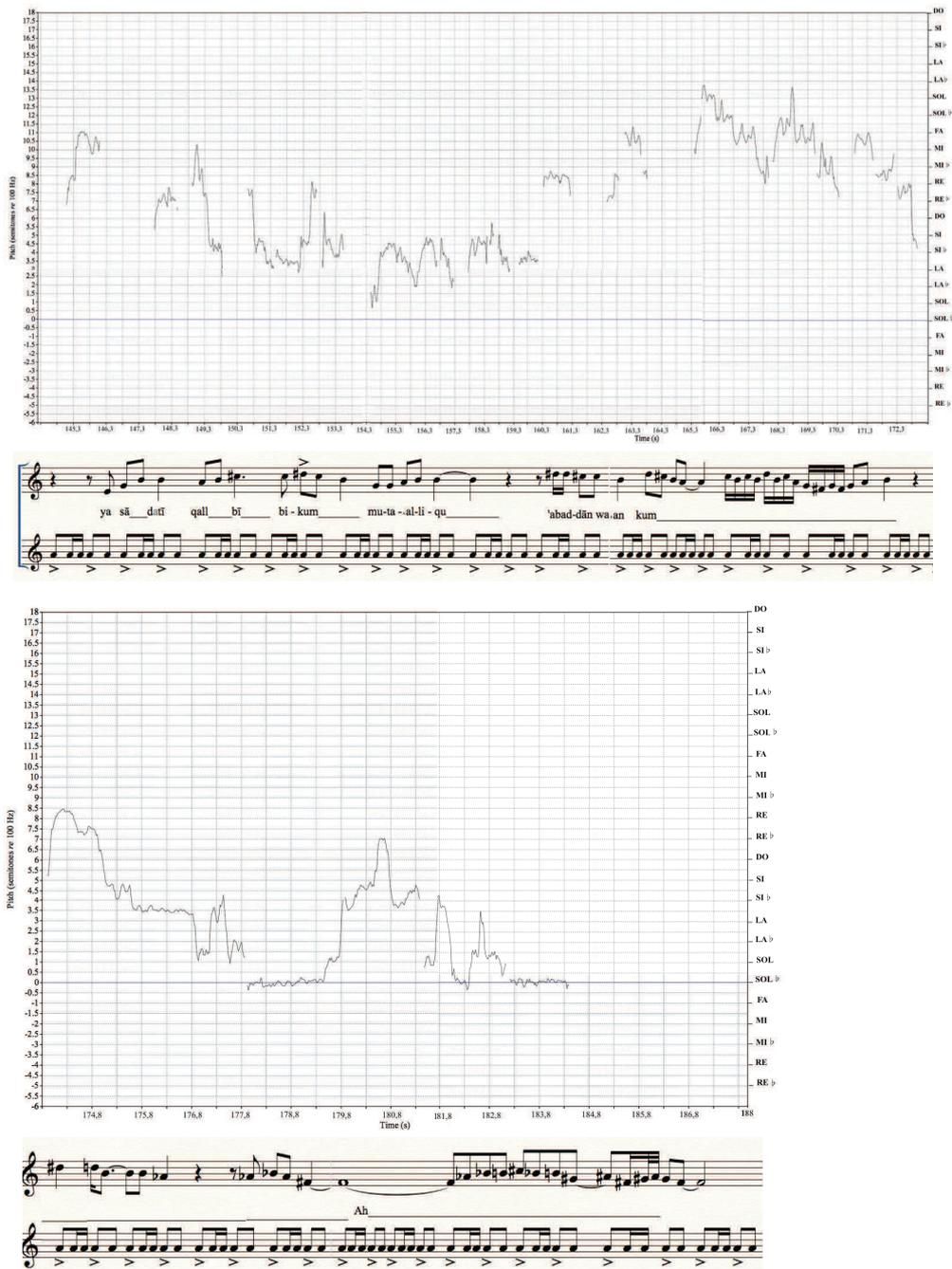


FIG. 89 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 6 (chant soliste 4)

Ce dernier segment représente la cadence conclusive du chant. Le *muṭrib* réalise des motifs descendants dont les intervalles peuvent correspondre au *jins*

*nahāwand* (symboliquement associé à un sentiment de tristesse ou de mélancolie) que l'interprète conclue sur un *fa#*. Nous pouvons remarquer dans cette dernière partie que le *jināh* conclue sur la note de départ du chant collectif suivant. À la fin du chant, la vitesse des respirations aura augmenté de manière continue jusqu'à un tempo de ♩ = 98.

#### **5.1.3.1.8 Résumé de l'analyse motivique du chant soliste n°4**

Ce poème improvisé débute selon un style déclamatoire, à la manière d'une récitation coranique : l'ambitus est assez restreint, et de longues pauses ponctuent chaque motif. Le style déclamatoire permet de trancher avec le chant collectif entendu précédemment, et place implicitement l'auditeur dans une situation d'écoute plus attentive. L'aspect chromatique de ce premier motif (également présent dans la première partie du segment suivant) joue également sur les attentes perceptives des auditeurs, telle une préparation au développement plus important qui lui fera suite.

Les motifs mélodiques intègrent de nombreuses répétitions, qui vont souligner avec emphase certaines combinaisons d'intervalles, ou un texte rassembleur : Le *mutrib* usera à plusieurs reprises d'interpellations ou d'interjections. Cette formulation l'inclue implicitement dans le groupe des auditeurs, ce qui renforce le sentiment d'identification à la collectivité et du partage de l'émotion chez les adeptes.

En ce qui concerne les respirations, celles-ci sont assez discrètes au début de l'improvisation, et le tempo adopté est plutôt lent, où ♩ = 38. Au fur et à mesure du chant, leur volume sera de plus en plus intense, notamment à partir du changement de pattern rythmique sur . L'accélération des respirations, même si elle suit un continuum tout au long de la pièce, survient surtout après les longues notes tenues ; comme si nous pouvions mettre en opposition un certain étirement du temps par le soliste (avec les notes tenues), qui se solderait par une réduction de ce même temps de la part des adeptes (qui « remplit » l'espace sonore). Par ailleurs, certaines accélérations ont lieu juste après des interpellations du *jināh* qui créent un dynamisme rassembleur et motivant dans la recherche de l'extase.

### 5.1.3.2 Chant soliste n°5

#### 5.1.3.2.1 Remarques générales

Ce poème, appelé *Ainī liḡairi jimālakum lā tanṭuru* est un *anāšid* écrit par Abd Al- Ganī Al-Nabūlsī que l'on retrouve notamment dans le répertoire soufi, et dont le texte s'adresse directement à Dieu, ou au prophète (en fonction des confréries)<sup>34</sup>.

Ici encore, le poème improvisé se présente sous la forme d'une déclamation et ne suit pas de métrique définie. L'ambitus total est celui d'une neuvième diminuée. Sa durée est de 2 minutes 25 secondes, ce qui est une durée moyenne par rapport aux autres chants du corpus. Il s'agit du premier chant soliste après la phase de respirations sur « Allah ».

Comme son prédécesseur, le *jināḥ* chante dans un style déclamatoire, ce qui peut créer des décalages avec les accentuations rythmiques émergeant des respirations des adeptes, et la rythmique libre de la déclamation. Toutefois, on note ici une utilisation très parcimonieuse de valeurs ternaires. Les nuances restent *mezzopiano* tout au long du chant.

#### 5.1.3.2.2 Segment 1

Ce premier motif, qui est aussi le premier vers, sert d'exposition au thème, qui débute sur un *si* ♯ (vite remplacé par un *si* ♭) pour redescendre vers la tonique *mi* ♮. Le premier motif descendant s'inscrit dans les intervalles *fa* ♯-*sol*-*la*-*si* ce qui pourrait correspondre au *jins kurd*, toutefois, l'utilisation du *si* ♭ et du *mi* ♮ dans le deuxième motif descendant nous oriente plutôt vers un *jins* de la famille *sikah* (qui débute sur un *mi* ♮), et plus spécifiquement le *jins musta'ar*, avec l'utilisation du *fa* ♯ dans la « cellule racine » inférieure, et du *si* ♭ dans la « cellule racine » supérieure, formant ainsi le *jins nahāwand*. Il est assez inhabituel d'utiliser des altérations accidentelles dès l'exposition du *maqām*. Toutefois, les degrés pivots *sol* et *la* sont mis en avant tout au long de ce motif, et la clôture du segment reste

---

34. En ce qui concerne la confrérie *šādiliyya*, il s'agirait plutôt du prophète.

plutôt classique : le *muṭrib* effectue un motif descendant en notes conjointes qui permet de rappeler les principaux degrés du *maqām* en terminant sur sa tonique *mi*  $\flat$ . Il paraît opportun de segmenter après ce motif descendant qui est suivi d'une longue pause, dans l'héritage de la récitation coranique.



FIG. 90 : Maqām musta'ar

Les respirations des adeptes sont plutôt discrètes et sont réalisées sur le motif  $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$  en récitant le nom « Allah ». À noter qu'au cours de ce segment, le tempo augmente assez rapidement, puisqu'il est de  $\text{♪} = 70$  au début pour parvenir à  $\text{♪} = 76$  à sa fin.

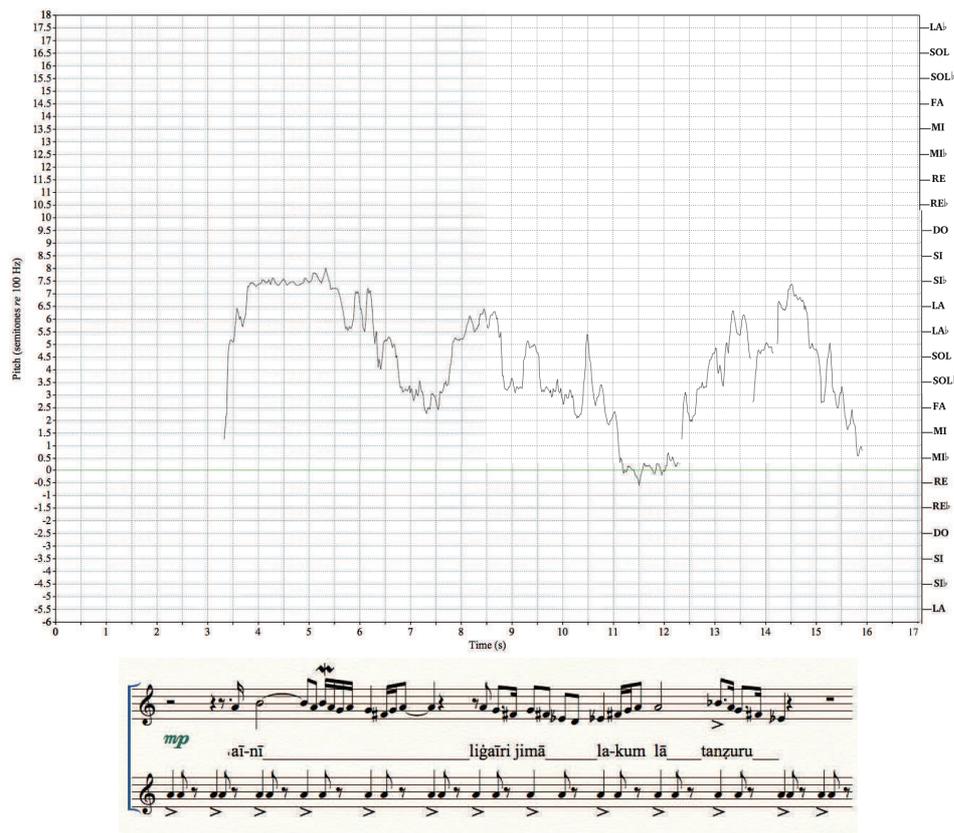


FIG. 91 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 1 (chant soliste 5)

### 5.1.3.2.3 Segment 2

Le deuxième segment consiste en la reprise textuelle du premier vers, mais en réalisant moins d'ornementations. Il s'agit d'une variation du premier segment, néanmoins, nous pouvons observer un changement au niveau des hauteurs chantées avec l'apparition d'un ré ♭ : le motif débute sur la note pivot si ♭ (précédée d'un appui sur le ré ♭) et reste dans le cadre d'une alternance entre la tierce et la quinte du *jins musta'ar*. Puis le *jināḥ* développe légèrement vers les aigus jusqu'au ré ♭, puis produit un motif descendant jusqu'au si ♭, laissant la mélodie en suspens. Ce deuxième segment aborde donc ce qui semble être une modulation vers un autre *maqām* et une nouvelle idée thématique qui devraient arriver dans le segment 3. Nous pouvons noter que le tempo n'augmente pas dans cette section.

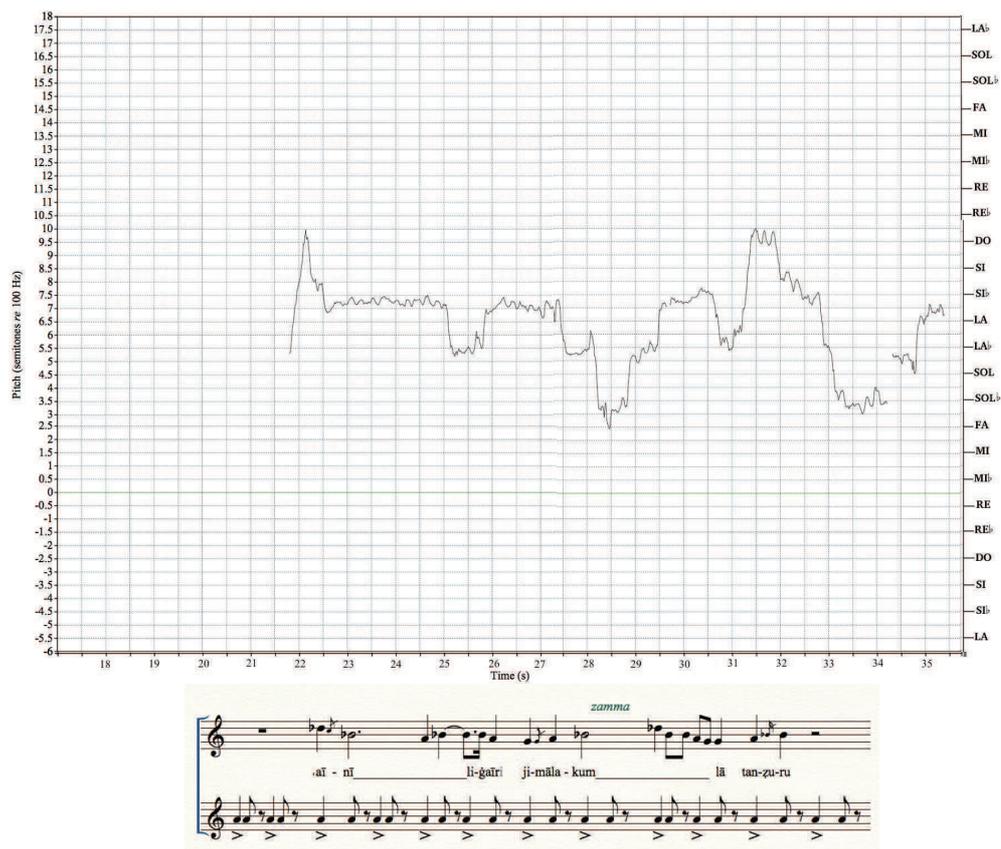


FIG. 92 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 2 (chant soliste 5)

### 5.1.3.2.4 Segment 3

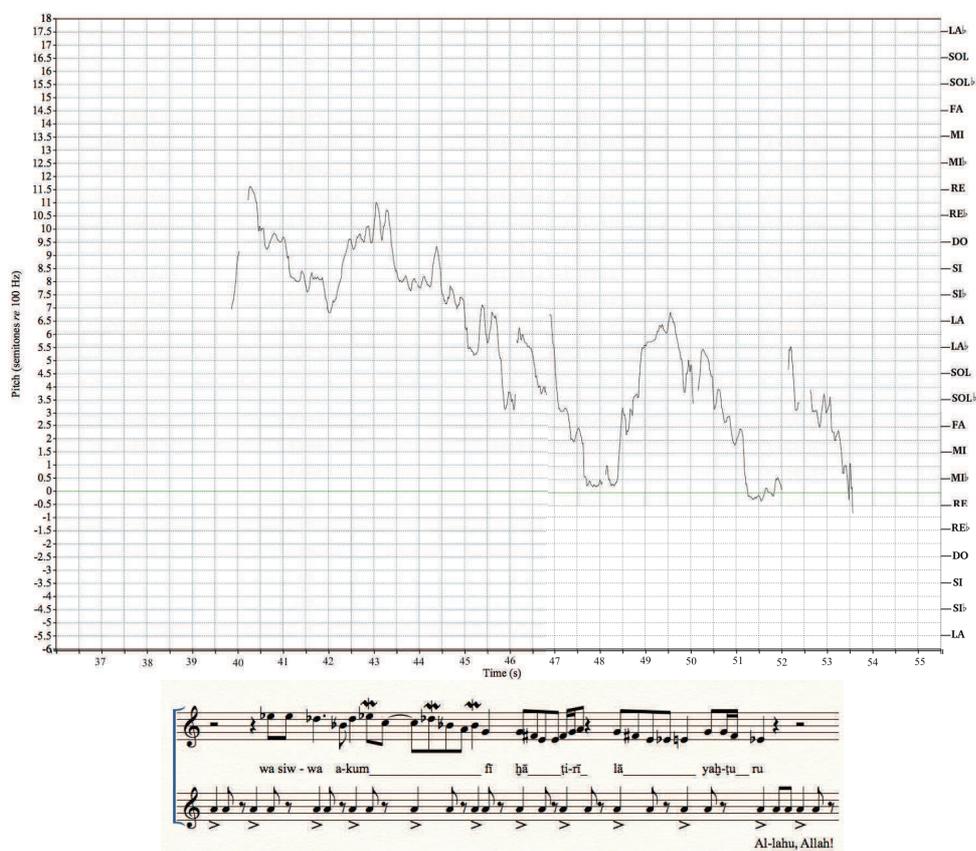
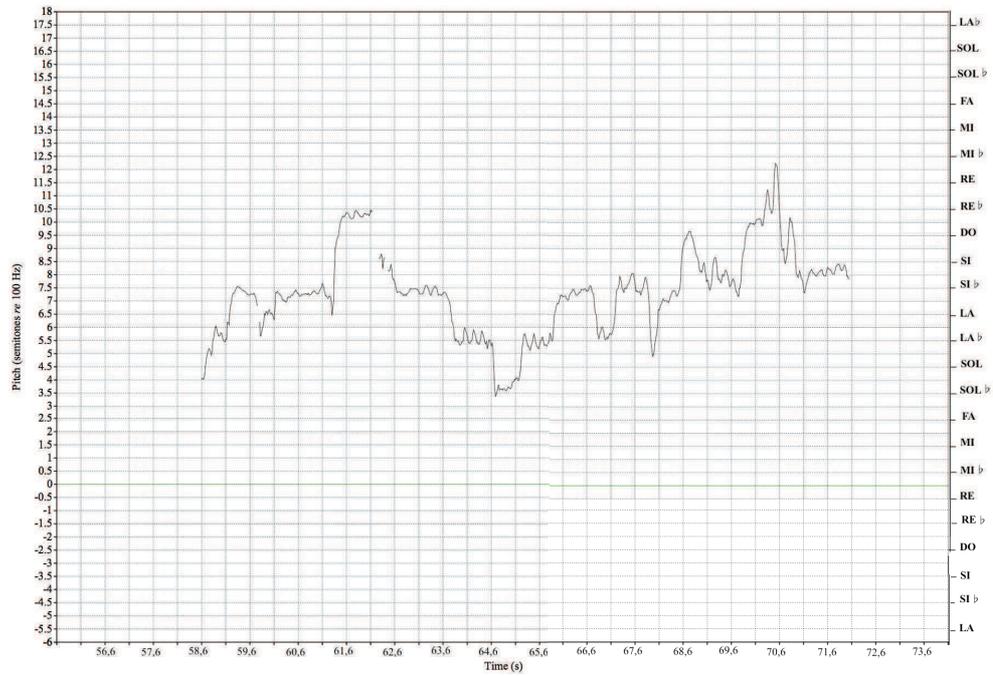


FIG. 93 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 3 (chant soliste 5)

Ce segment marque l'exploration d'un nouveau *maqām*, avec l'arrivée du deuxième vers de l'*anāšīd*. Le motif démarre sur le nouveau degré *mi* ♭, et expose les degrés de l'échelle jusqu'au *mi* ♭ grave. À noter la présence d'un *mi* ♮ que j'ai considéré comme une ornementation<sup>35</sup>. Quelques mélismes sont présents, et se traduisent par des broderies sur les degrés du *jins*. À la fin de ce segment, le tempo est de ♩ = 76.

35. Il apparaîtrait que ce *maqām* soit une transposition du précédent, le *maqām musta'ar*, appelé *kuḥbahār*. Cette échelle dont la tonique est *la* est formée du *jins* inférieur *ṣabā*. Elle semble relativement peu utilisée, et est indiquée par Beyhom comme une échelle traditionnelle « oubliée » (car tombée en désuétude) du Moyen-Orient. Ce *maqām* n'a toutefois pas été dénommé par Firās. Beyhom, « Systématique modale », p. 50 ; p. 324.

### 5.1.3.2.5 Segment 4



wa jamī-i fika - ri fī kum dū - na alwa rā

Al - lah, Al - lah, ...

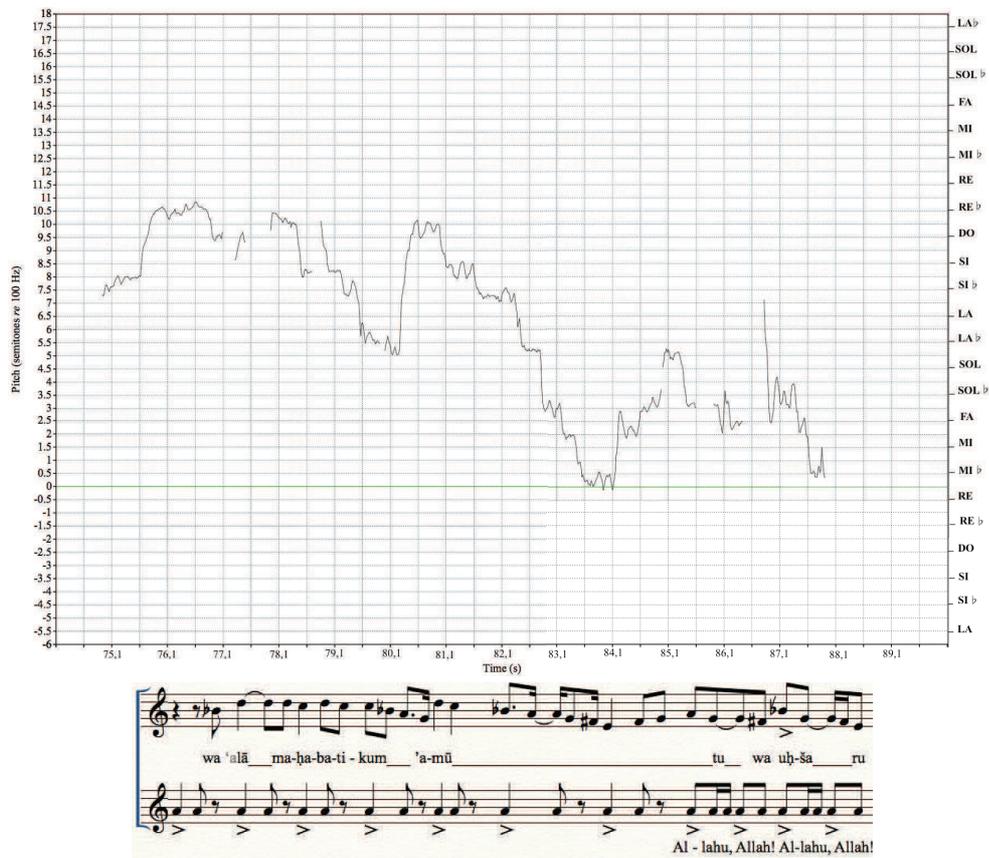
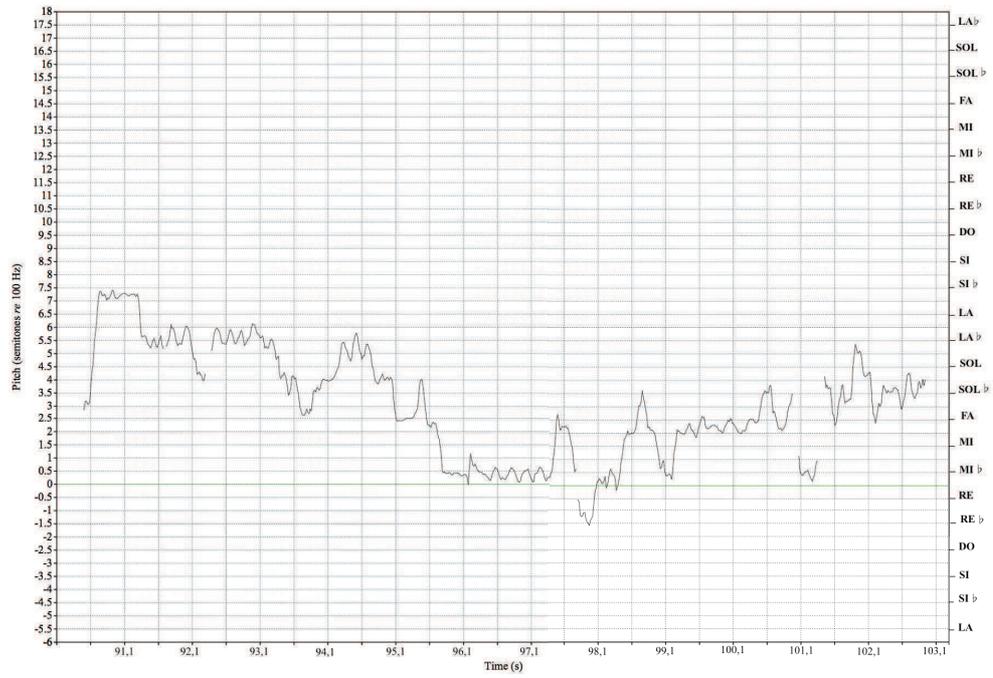


FIG. 94 : Représentation de la hauteur et notation du segment 4 (chant soliste 5)

Ce segment répète de manière variée le contour mélodique entendu dans les premier et second segments. Le *jināḥ* débute le premier motif sur la note pivot *si*  $\flat$  et explore les degrés du *jins rast* sur *sol*, en le concluant sur un *do*, ce qui provoque une certaine incertitude quant à l'anticipation du chemin modal suivant. On note un peu plus d'ornementations au cours de ce motif, notamment quelques broderies qui soulignent le style mélismatique de la récitation. Le second motif débute également sur un *si*  $\flat$  et semble déplacer la tonique vers le *mi*  $\flat$  (ce qui pourrait éventuellement marquer un retour à *kulbaḥār*). Le cheminement modal est ici assez tortueux et laisse l'auditeur dans l'expectative quant à la suite du chant. Le tempo augmente alors soudainement à la fin de ce segment, passant à  $\text{♩} = 88$ .

### 5.1.3.2.6 Segment 5



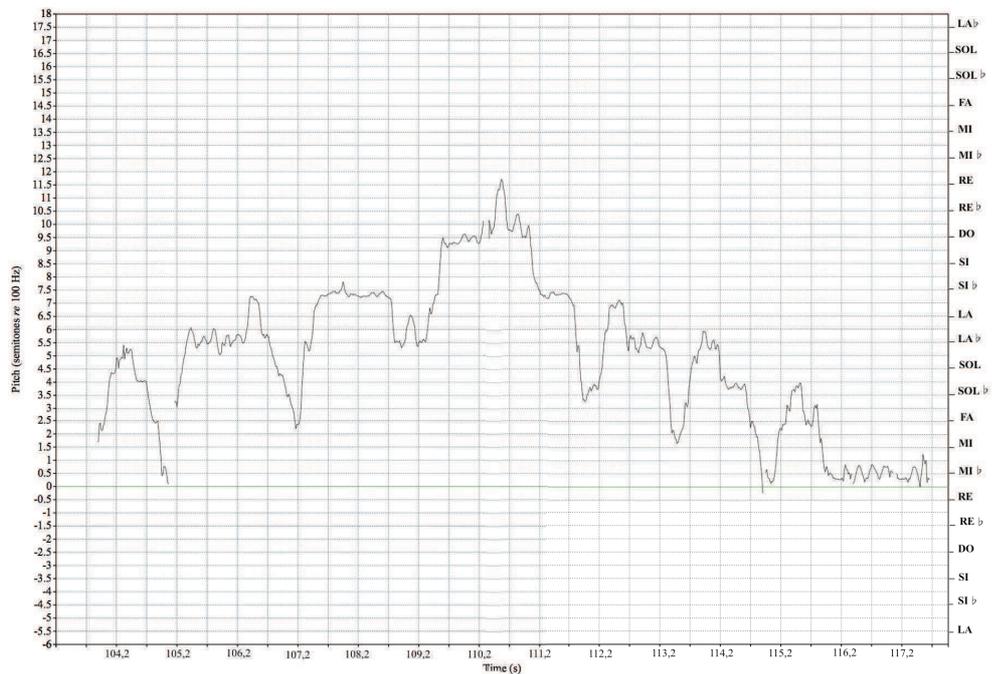
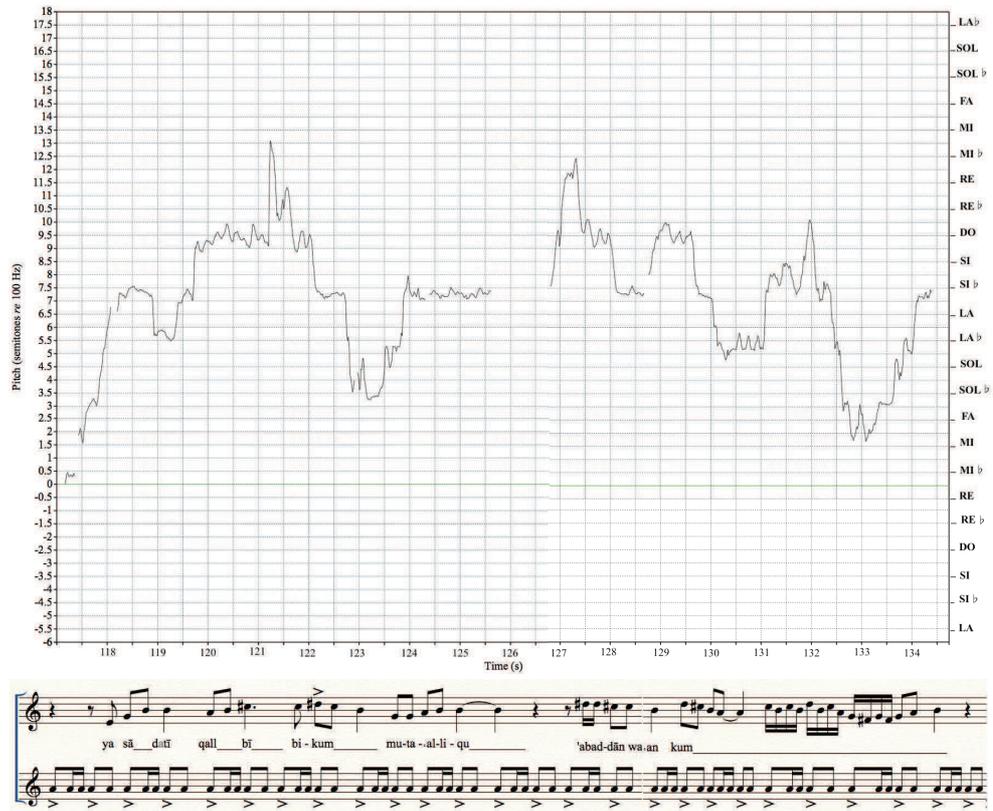


FIG. 95 : Représentation de la hauteur et notation du segment 5 (chant soliste 5)

Le segment 5 expose l'arrivée d'une nouvelle exploration modale, cette fois-ci sur le *jins nahāwand*. Le premier motif démarre sur un *si* ♯ en parcourant les degrés du tétracorde. Le second motif développe le *jins* force de broderies, sur un long mélisme. À noter que le tempo reste relativement stable dans cette section.

### 5.1.3.2.7 Segment 6



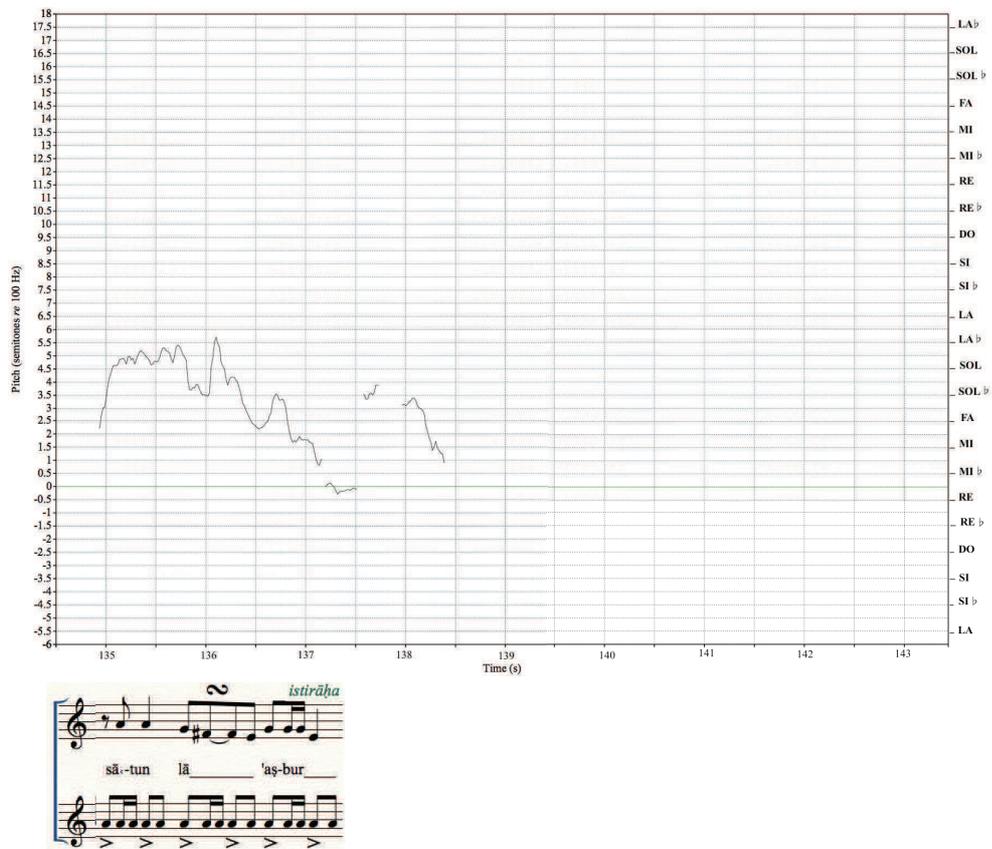


FIG. 96 : Représentation de la hauteur et notation du segment 6 (chant soliste 5)

Ce segment continue à explorer le *jins* précédent, en débutant sur un arpège mettant en avant les degrés caractéristiques du tétracorde *nahāwand*, le *do#* créant une impression d'agrandissement de l'espace sonore. Le motif est ascendant, de manière plutôt classique, en débutant sur la tonique du *jins* pour aller vers le *si*. La première partie du motif est syllabique, alors que l'on retrouve la présence de broderies autour du *si* et du *sol* dans la seconde partie, pour rejoindre à nouveau la quinte. Le segment se termine sur une formule conclusive du *jins* sur *mi*.

Le tempo des respirations augmente lui graduellement pour atteindre  $\text{♩} = 96$  en toute fin du segment.

### 5.1.3.2.8 Résumé de l'analyse motivique du chant soliste n°5

Ce chant soliste présente un style très traditionnel, avec l'exploration

d'échelles anciennes faisant appel à l'âge d'or des soufis de l'époque ottomane. Le style de déclamation est largement inspiré de la récitation coranique (notamment dans le style *tartil* <sup>36</sup>) : les motifs comprennent des ambitus assez restreints et sont entrecoupés de longues pauses ; tandis que la voix est largement emphatisée. Les nuances restent *mezzopiano* tout au long du chant, et les respirations demeurent assez discrètes également. Contrairement au chant précédent, seuls deux styles de respirations sont observables : la formule rythmique ♪♪♪♪♪ sur les paroles « Allah, Allah ! », jusqu'à 1 minute et 24 secondes, puis l'ostinato ♪♪♪♪♪ sur le texte « Alla Huwe, Allah ! ». Cette augmentation de tempo n'est pas ici motivée par un indice expressif musical (par une ornementation, une longue note tenue, un changement de nuance...) ; et résulterait plutôt d'une indication d'un *šeyḥ* : cette hypothèse semble se confirmer grâce à la vidéo, on l'on voit un homme avec une écharpe, à la droite du *muṭrib*, faire un geste à destination de l'assemblée.

#### 5.1.4 Cheminement modal

Les deux *ajniḥa* ont choisi d'utiliser un cheminement modal assez traditionnel, les échelles utilisées étant plutôt caractéristiques de la musique arabe.

Dans le chant soliste 4, en ne délivrant que quelques notes, pourtant caractéristiques de *maqāmat* traditionnels, le *jināḥ* nous place sciemment devant une piste que nous attendons de vérifier avec le développement mélodique, afin de vérifier l'accomplissement du *maqām* attendu. Les résolutions peuvent d'ailleurs se ponctuer par une surprise, le *maqām* présenté n'étant pas toujours celui qui était attendu. Le *jināḥ* interprétant le chant soliste n°4 utilise des échelles combinant

---

36. La récitation coranique est liée à des règles très précises, et assez complexes à appréhender pour les non-initiés. D'abord, le concept de cantillation est lié au terme *tilawat*, et la manière appropriée de prononcer les mots, à un rythme précis, est appelée *tajwīd*. On considère trois grands types de récitation coranique (mais en réalité, il en existe beaucoup plus) : *tilawat* (cantillation), qui serait la méthode la plus proche de la lecture ; *tajwīd* (élocution), qui est le style le plus lent et ornementé ; et enfin, *tartil* (récitation, c'est en réalité l'un des niveaux du *tajwīd*) qui serait un style intermédiaire.

des intervalles de hauteurs « typiques » de la musique arabe savante et populaire, tels que des quarts de ton, ou une tierce majeure entourée de deux secondes mineures. Ces échelles (*maqām ṣabā* et *ḥijāz* notamment) sont largement utilisées en Syrie, notamment dans la musique soufie damascène, et sont souvent associées à un ethos particulier, tel un sentiment de peine intense ou de douleur (*ṣabā*), ou une crainte mystique (*ḥijāz*). Avec l'exploration du *maqām*, le *jināḥ* développe le thème mélodique dans les aigus, ponctué de longues notes tenues et largement ornementées. Notons également l'utilisation du *maqām ʿajām uṣāiran*, qui a la particularité d'être un ancien *maqām* généralement rencontré dans la composition des *muwašṣah* alépines de l'époque ottomane.

L'interprète du chant soliste n°5, quant à lui, va se concentrer sur des « échelles racines » et ne développera que moins fréquemment les motifs mélodiques sur la totalité de l'échelle modale. Les *jins* utilisés seront également caractéristiques de la musique arabe, et plutôt classiques, tels que le *jins nahāwand* (souvent associé à un sentiment de mélancolie), le *jins rast* ou encore le *jins musta'ar*. Les *maqāmat* sont donc plus utilisés dans la perspective de souligner le texte que dans le but de générer une émotion musicale.

Dans les deux cas, le cheminement modal amène d'importants éléments émotionnels. En tant que signes, les *maqāmat* font référence à des représentations identitaires arabe (par leur structure), syrienne (notamment avec le *maqām ʿajām uṣāiran*), et soufie (avec l'emploi de hauteurs précises). Par ailleurs, la potentialité qu'un *jins* se développe vers tel ou tel autre *jins* est assez importante. Ces différentes possibilités créent une expectative, favorisant l'émotion (l'attente sera ou ne sera pas résolue en fonction des habitudes perceptives de l'auditeur) lors de la découverte du degré annonçant avec certitude un *maqām* particulier. Les multiples alternatives possibles au développement du *jins* créent un espace sonore agrandissant « l'espace réel » du rituel. Métaphoriquement, l'inconstance du cheminement modal, ses imprévisibilités et sa résolution retracent le cheminement spirituel du soufi, dans son accès à la transe.

### 5.1.5 Résumé de l'analyse motivique

En résumé, nous avons pu observer deux approches très différentes de l'improvisation chantée d'un poème. Le premier *muṭrib* a notamment employé divers éléments expressifs musicaux pour tenter de transmettre une émotion à l'auditoire ; le second *muṭrib* étant plutôt resté focalisé sur l'intelligibilité du texte, dans l'héritage de la récitation coranique. Les vers des poèmes sont en effet récités dans leur intégralité, sans césure ni répétition, et séparés par de longues pauses ; contrairement au chant soliste n°4 où certaines parties de vers sont répétées et où le début d'un vers juxtapose la fin d'un vers précédent. Nous pouvons remarquer aux réactions de l'auditoire que le poème récité par le second *muṭrib* semble particulièrement émouvant : dès les premiers mots <sup>37</sup>, le *mustaftah* et le *rayyis* (qui dirige le déroulement de la *ḥaḍrah*) ont les larmes aux yeux, et dès la fin du premier vers, des acclamations surviennent de l'assemblée. Les *maqāmat* sont employés pour souligner le texte, et l'expression reste très sobre dans le chant n°5. Dans le premier chant, au contraire, l'expressivité est maximale : les consonnes sont exagérées, de longues notes aigües sont tenues et les ornements servent le développement modal. Les deux *ajniḥa* semblent donc avoir des stratégies opposées pour faire émerger l'extase, le premier mettant le texte au service de la musique, et le second ; la musique au service du texte.

## 5.2 Analyse acoustique

L'analyse motivique a permis de mettre en lumière certains composants expressifs des chants à travers leur traitement modal, leur organisation temporelle. D'autres éléments, tels que le timbre vocal, nécessitent en revanche une analyse acoustique. L'analyse acoustique permet une représentation visuelle brute du son, sans passer par une étape de transcription.

---

37. La traduction de ces poèmes n'a malheureusement pas pu être réalisée. Toutefois, nous pourrions tenter de traduire la première phrase de ce poème, « *Aīnī liḡāiri jimālakum lā tanṭuru* » par « mon œil ne peut discerner autre chose que votre beauté ».

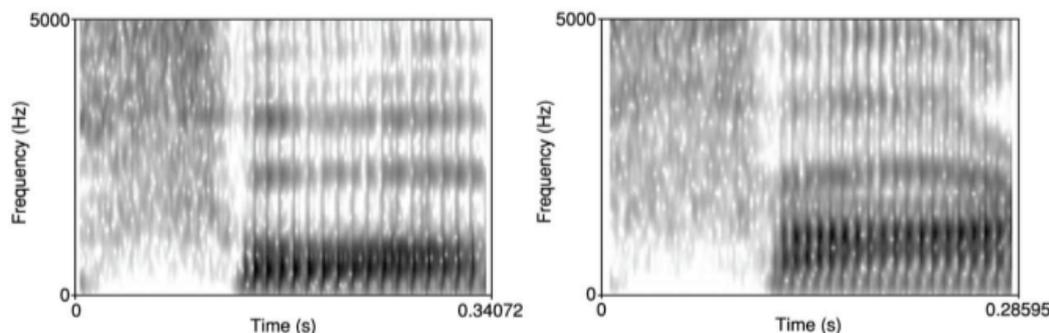


FIG. 97 : Spectrogramme des mots anglais four et far

D.J. Hirst, « *Prosodic Aspects of Speech and Language* », in K. Brown (éd.), *Encyclopedia of Languages and Linguistics, Elsevier Science X, 2005 (2<sup>nd</sup> ed.)*, p. 169. p. 167-178

En acoustique, un son peut être visualisé grâce à un sonagramme. Sur cette représentation peut être observée la durée, l'intensité, la hauteur et certains éléments du timbre sonore (voir fig. 97).

La composante temporelle du son (en secondes) est décrite sur la ligne des abscisses.

L'intensité sonore est visible en nuances de gris : plus le graphique est foncé, et plus l'intensité est importante. Par exemple, sur la figure 96 ; nous voyons une fine bande verticale blanche sur chacun des graphiques : cette bande étant blanche, aucun son n'a été produit à cet instant.

La hauteur (en Hz) sera représentée par l'axe des ordonnées. Sur la partie gauche des graphiques (fig. 97), le schéma est grisé (aussi, un son a bien été produit), mais nous ne pouvons pas distinguer de bande horizontale indiquant sa fréquence : il s'agit donc d'un bruit. Sur la partie droite des graphiques, nous pouvons en revanche distinguer trois bandes verticales qui sont plus foncées. Il s'agit des fréquences du son, la plus grave (et la plus intense) est appelée la fréquence fondamentale. Par ailleurs, nous pouvons voir que la fréquence fondamentale du mot prononcé sur la graphique de droite est légèrement plus élevée que le mot prononcé sur le graphique de gauche.

L'intérêt de ce genre de représentation est également de vérifier la définition de la voyelle, notamment en ce qui concerne les notes tenues, d'observer les attaques, et les vibratos de la voix. Par exemple, sur le graphique de droite, la fréquence f1 (deuxième bande horizontale en partant du bas) est légèrement

arrondie en arc de cercle, ce qui correspond à l'articulation de la voyelle *a*. L'extraction de ces données nous renseigne sur la valeur moyenne concernant le point d'articulation de la voyelle, sa durée moyenne, la distribution de son énergie, etc. ; ces éléments étant ensuite analysés en tant que tels ou selon une visée comparative.

D'après Scherer<sup>38</sup>, les émotions ressenties par le locuteur pourraient déclencher des réactions affectives chez l'auditeur qui les perçoit. Plus précisément, les émotions seraient le reflet de nos états internes, qui déclencheraient des modifications physiologiques plus ou moins conscientes pour le locuteur. Ces modifications physiologiques altérant les paramètres sonores (fréquence, timbre, périodicité...), elles seraient illustrées par des marques acoustiques analysables, qu'il nomme « *push effects* ». Mais dans le cas où le locuteur souhaiterait (à un niveau de conscience plus ou moins élevé) transmettre une émotion, celui-ci adopterait certaines intonations, ornements, etc., correspondant à des modèles appréciés culturellement ; ce que Scherer nomme « *pull effects* ». Scherer recense d'ailleurs les modifications des paramètres acoustiques sous l'influence des « *push effects* », et en fonction du type d'émotion ressentie (notamment en fonction de l'*arousal* de l'émotion). Ainsi, sur la figure 98, nous pouvons observer que les émotions ayant un fort *arousal* auraient pour effet d'augmenter la hauteur de la fréquence fondamentale, et de l'intensité ; mais aussi d'accélérer le tempo musical (ou le débit de la parole). Au contraire, les émotions associées à un faible *arousal* auraient pour effet de diminuer la hauteur de la fréquence fondamentale et du tempo (l'intensité, en revanche, serait soumise à d'autres variables).

---

38. K.R. Scherer, « Emotion as a multicomponent process : a model and some cultural data » ; Scherer, K.R., « Vocal Affect Expression : A Review and a Model for Future Research ».

<i>Emotion</i>	<i>Pitch</i>			<i>Loudness</i>	<i>Tempo</i>
	<i>Level</i>	<i>Range</i>	<i>Variability</i>		
Happiness/joy	High	?	Large	Loud	Fast
Confidence	High	?	?	Loud	Fast
Anger	High	Wide	Large	Loud	Fast
Fear	High	Wide	Large	?	Fast
Indifference	Low	Narrow	Small	?	Fast
Contempt	Low	Wide	?	Loud	Slow
Boredom	Low	Narrow	?	Soft	Slow
Grief/sadness	Low	Narrow	Small	Soft	Slow
Evaluation	?	?	?	Loud	?
Activation	High	Wide	?	Loud	Fast
Potency	?	?	?	Loud	?

FIG. 98 : *Indices vocaux d'états émotionnels*

K.R. Scherer, « *Vocal measurement of emotion* », in R. Plutchik, et H. Kellerman (éd.), *Emotion : Theory, Research, and Experience*, vol. 4, Academic Press, New-York, 1989, p. 237 p. 233-260

La qualité timbrique est également étudiée comme révélatrice d'une émotion. D'Alessandro<sup>39</sup> écrit un article très complet sur ce thème, où il recense les différents indices expressifs pouvant générer des variations au niveau du timbre. Ainsi, ces indices expressifs pourraient faire varier les déterminants acoustiques de quatre dimensions prosodiques, qui sont le registre vocal, le bruit, la tension vocale et l'effort vocal<sup>40</sup>. Les changements de registre sont notamment étudiés par l'analyse de mécanismes laryngés, généralement selon la méthode de l'électroglottographie<sup>41</sup>, tout comme la tension vocale (qui serait déterminée par

39. C. D'Alessandro, « *Voice source parameters and prosodic analysis* », In S. Sudhoff et coll. (Éds.), *Method in Empirical Prosody Research*, De Gruyter, Berlin – New-York, 2006, p 63-87.

40. C. D'Alessandro, *ibid.*, p. 67.

41. À ce sujet, consulter les travaux de N. Henrich, notamment : N. Henrich, C. D'Alessandro, B. Doval, et M. Castellengo, « *Glottal open quotient in singing: Measurements and correlation with laryngeal mechanisms, vocal intensity, and fundamental frequency* », *Acoustical society of America* 117/3 (2005), p. 1417-1430 ; N. Henrich Bernardoni, J. Smith, et J. Wolfe, « *Vocal tract resonances in singing : variations with laryngeal mechanism for male operatic singers in chest and falsetto registers* », *Journal of Acoustical Society of America* 135/1 (2014), p. 491-501 ; N. Henrich « *Study of the glottal source in speech and singing: Modeling and estimation, acoustic and electroglottographic measurements, perception* », thèse de doctorat, sous la direction de M. Castellengo et C. D'Alessandro, Université Pierre et Marie Curie – Paris VI, Paris, 2007.

des modifications de production du son au niveau du larynx). Le bruit est notamment étudié par la présence d'apériodicités dans la voix (qui consiste en des variations de la fréquence fondamentale ou de l'amplitude de l'intensité sur une période de temps donnée) ; enfin, l'effort vocal serait déterminé par la distribution de l'énergie dans la voix, ou l'accentuation.

Ces effets sont observables à la fois dans la voix chantée et dans la voix parlée. L'analyse acoustique de la voix (qu'elle soit chantée ou parlée) se portera davantage sur des sons voisés, et donc principalement sur des voyelles. Comme pour toute forme sonore, les voyelles sont déterminées par une fréquence, une intensité, une durée, et une dimension timbrique. Dans l'analyse acoustique, le timbre de la voix est envisagé selon un point de vue qualitatif. En effet, le timbre fait appel à deux dimensions perceptives différentes :<sup>42</sup> premièrement, il peut désigner la forme spectrale qui est prototypique d'une catégorie de timbre (par exemple : les instruments à vent, à cordes ; puis dans ces catégories, le timbre d'une flûte traversière ou d'une clarinette...). Et deuxièmement, il illustre les variations qualitatives d'une même forme spectrale (variations définies par des composantes temporelles, de fréquences, qui détermineront les vibratos, attaques, etc.). Les sons vocaux sont également déterminés par des formants, qui sont des pics spectraux caractéristiques des fréquences de la résonance des cavités du conduit vocal. Ces pics spectraux seront formés de manière distincte lors de l'articulation des différentes voyelles. Leurs variations permettent la caractérisation des différentes voyelles orales des langues du monde. Ils sont notés F1, F2, F3, etc. dans l'ordre croissant de leurs valeurs fréquentielles. Le premier formant F1 définira la prononciation de la voyelle (*a, i, u*), et le deuxième formant F2 permettra d'observer d'autres informations sur le locuteur, et de distinguer une voix d'homme, de femme ou d'enfant, par exemple.

---

42. M. Castellengo, « Perception(s) de la voix chantée : une introduction », in N. Henrich Bernardoni, *La voix chantée : entre sciences et pratiques*, De Boeck : Solal, Paris, 2014, p. 55.

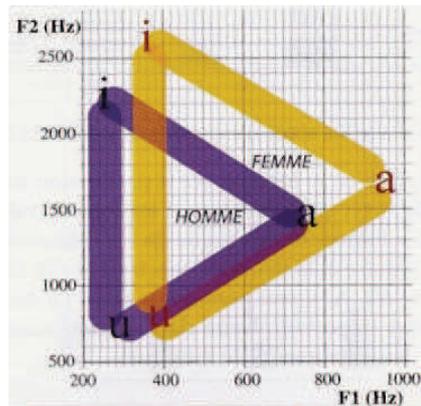


FIG. 99 : Triangle des formants vocaux

M. Castellengo, « Perception(s) de la voix chantée : une introduction », in N. Henrich Bernardoni,

La voix chantée : entre sciences et pratiques, De Boeck : Solal, Paris, 2014, p. 44

Sur cette figure, le rapport  $F1/F2$  permet de visualiser l'emplacement des trois voyelles cardinales ( $a$ ,  $i$ ,  $u$ ) pour une voix de femme et une voix d'homme.

La différence entre les voyelles produites par une voix chantée et celles produites par une voix parlée consiste notamment en la hauteur des fréquences (plus aiguës dans le cas de la voix chantée) et de définition de la voyelle. Le mode d'élocution aura pour conséquence d'influencer la définition des formants et l'intelligibilité de la voyelle (le triangle des formants subira certaines distorsions, cf. figure 99). D'un point de vue acoustique, cette différence est observable à partir de la distribution des harmoniques dans le spectre. Sur la figure 99, nous pouvons observer ces variations de distribution des harmoniques dans le spectre, pour les voyelles  $i$  et  $a$ . Enfin, si les champs de fréquence entre voix chantée et voix parlée se recoupent, les fréquences de la voix parlée sont approximativement comprises entre 80 Hz et 250 Hz pour un homme, et entre 100 Hz et 350 Hz pour une femme <sup>43</sup>.

---

43. C. Gendrot, « Les outils d'analyse acoustique de la voix chantée : utilités et limites », In *La voix chantée : entre sciences et pratiques*, De Boeck : Solal, Paris, 2014, p. 103.

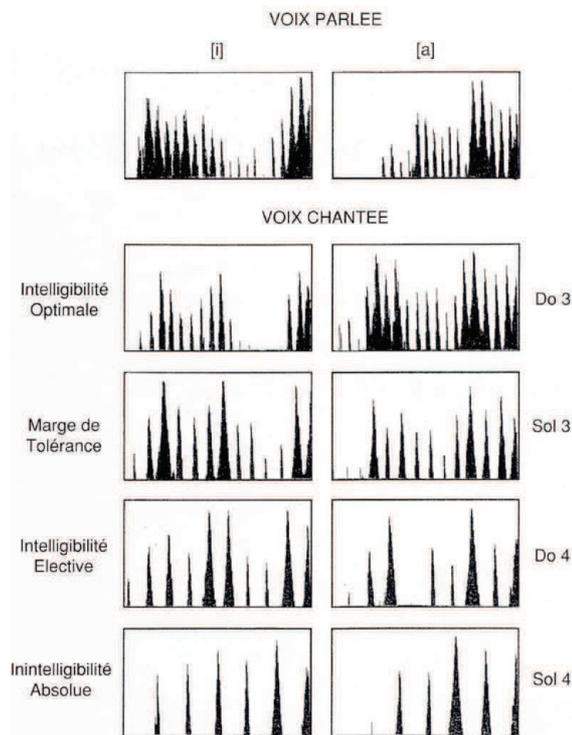


FIG. 100 : Modifications du spectre des voyelles *i* et *a* en fonction de la fréquence

N. Scotto Di Carlo, « L'intelligibilité de la voix chantée », *Médecine des arts* 10 (1994), p. 3

La zone « d'intelligibilité optimale » est comprise approximativement entre 65 Hz (do1) et 349 Hz (fa3) ; la « marge de tolérance » entre 349 Hz (fa3) et 440 Hz (la3), « l'intelligibilité élective » est comprise entre 440 Hz (la3) et 659 Hz (mi4) ; et la zone « d'inintelligibilité absolue » est située au-delà de 659 Hz.

Dans cette partie seront donc étudiés les déterminants expressifs de la voix chantée dans l'héritage des travaux de Scherer. Les « *pull effects* » et les « *push effects* », dans le chant, pourraient être assimilés respectivement à l'utilisation d'un contour mélodique, d'un mode ou d'une ornementation d'une part ; et de variations de fréquence ou d'intensité ; d'autre part. Le contour mélodique et le cheminement modal ont été abordés dans la section précédente. Les ornements et la qualité vocale, qui sont des prototypes culturels de la catégorie des émotions, seront donc abordés, avant de s'intéresser aux variations acoustiques des chants.

## 5.2.1 Étude acoustique de l'expression de l'émotion

### 5.2.1.1 Les ornements

Dans le chant n°4, nous pouvons remarquer de nombreux mélismes, mais relativement peu d'appogiatures. Les ornements sont préférentiellement réalisés sur les notes de valeur longue, et consistent le plus souvent en des trilles.

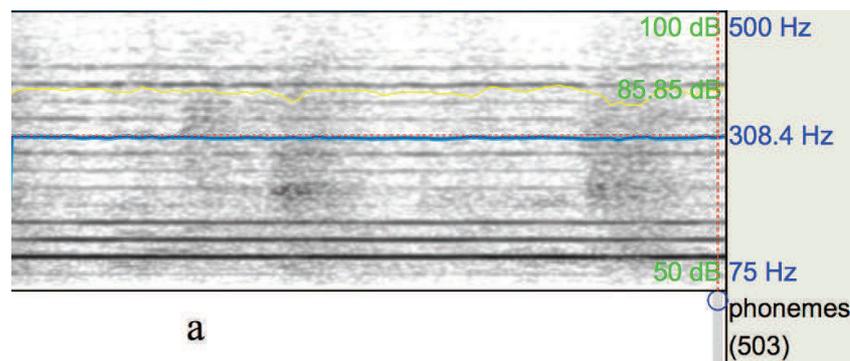


FIG. 101 : Ornementation de notes longues sans ornementation (chant soliste 4)

Ornementation d'une note tenue (*madda*) : le son est « droit ». La mesure porte sur le dernier *a* de « al-kawni », vers 7 ; sur 1,5 s. La courbe bleue correspond à la courbe des fréquences, la courbe jaune à l'intensité.

Sur les notes longues (*madda*), l'interprète choisit soit de réaliser un son remarquablement droit et sans ornementation (voir figure 101), ou à l'inverse de réaliser des ornements basés sur des changements de registres (voir figure 102), appelés mécanismes laryngés (changements de tessiture impliquant un resserrement au niveau du larynx)<sup>44</sup>.

44. Dans le chant savant occidental, ces changements de tessiture sont « gommés » car ne correspondant pas à des normes esthétiques. Dans d'autres cultures en revanche, ces mécanismes laryngés sont recherchés, voire même exploités dans le cas du *joddle* ou du *tahrir* iranien.

Pour plus d'informations à ce sujet, se référer à M. Castellengo, « Continuité, rupture, ornementation, ou les bons usages de la transition entre deux modes d'émission vocale », *Cahiers de musiques traditionnelles* 4 (1991), p. 155-165 ; et M. Castellengo, J. During, S. Lamesch, « The Iranian *tahrir*: acoustical analysis of an ornamental vocal technique ». 3<sup>rd</sup> Conference on Interdisciplinary Musicology, Tallinn, 2007. Accessible en ligne : < <http://www.lam.jussieu.fr/Membres/Lamesch/cim07-tahrir.pdf> >, accédé le 12/05/2012.

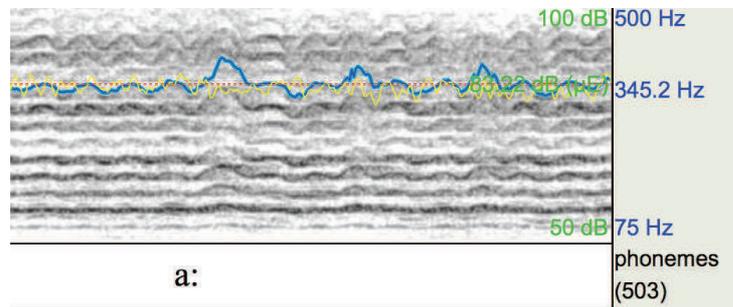


FIG. 102 : Mécanisme laryngé sur une note longue

La mesure porte sur le dernier *a* de « *ṭaīfī al-ḥayālī* », d’une durée de 3,48 s. Les changements de registre créent une rupture qui se traduit par une forme de « vague » sur le spectre.

Les ornements sont généralement effectués avec une note supérieure, et non inférieure. Nous pouvons remarquer une interjection (*istigāḍah*) sur le mot « *bʿudtum* »<sup>45</sup>, et même plus précisément sur le début de ce mot « *bʿud* » (s’éloigner), qui se traduit pas une rupture au niveau de la fréquence (c. figure 103).

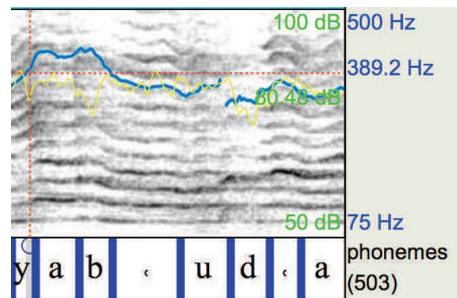


FIG. 103 : Illustration de l’indice expressif « *istigāḍah* »

Ce « hoquet » entraîne une rupture au niveau de la fréquence (courbe bleue).

Dans le chant n° 5, les ornements sont toujours placés sur des mélismes. Les ornements supérieures sont traitées comme des appoggiatures et les ornements inférieures sont traités comme des mordants. Les notes tenues ne sont pas ornementées (ou rarement); en revanche, les ornements sont réalisés sur des valeurs brèves, ce qui témoigne de l’agilité du chanteur (et qui correspond à une valeur esthétique du chant arabe). Aussi, aucun trille n’est observé.

45. Nous pourrions essayer de le traduire par « vous vous êtes éloignés ».

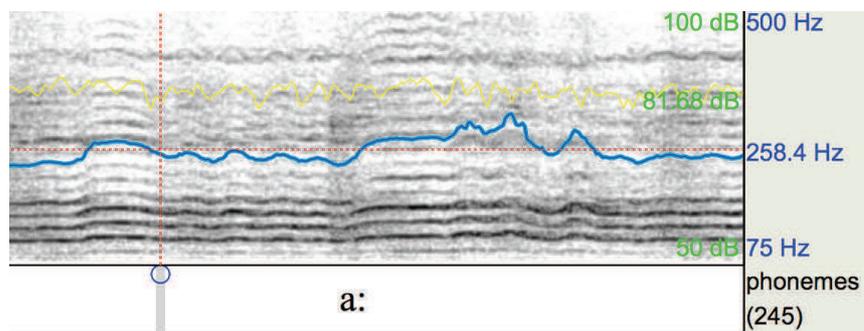


FIG. 104 : Mécanismes laryngés sur les notes tenues

Les distorsions du spectre laissent voir des passages d'un registre à un autre. Cette mesure a été effectuée sur un son de 2,68 s., sur le dernier *a* de « *alwarā* », vers 4.

Les ornements sont très présentes au début du chant, mais deviennent de plus en plus rare après l'introduction du changement des mouvements et des respirations par les auditeurs. À l'inverse, les mélismes, peu présents au début de l'improvisation, deviennent de plus en plus fréquents. La voix de cet interprète est assez sourde ; par ailleurs, on note une faible ouverture de la bouche. Aussi, les changements de registre apparaissent clairement sur le spectre : il s'agit là aussi de mécanismes laryngés, toutefois, étant réalisés sur des notes longues, ils apparaissent différemment de ceux effectués dans le chant précédent (cf. figure 104). On peut enfin remarquer que les ornements sont surtout présentes en fin de phrase, de manière à ce que le texte reste parfaitement intelligible.

Ainsi, le chant soliste n°4 va davantage employer de sons expressifs prosodiques et musicaux, alors que le chant soliste 5 fera davantage appel à des éléments symboliques et s'attachera à respecter un timbre et une qualité vocale propres à la liturgie musulmane.

### 5.2.1.2 La qualité de voix

La qualité de voix est une notion généralement étudiée en analyse prosodique, et intimement liée à la notion de timbre. Plusieurs éléments contribuent à caractériser le timbre d'une voix <sup>46</sup> :

46. S. Le Bagousse, « Étude perceptive et acoustique du timbre de la voix chantée dans le contexte des répertoires de tradition orale », mémoire de master Atiam, sous la

– Le souffle : correspond au contrôle de l'air dans la production sonore, la perception en résultant correspondrait à la présence d'air dans le son, de chuchotements. On parle dans ce cas de « voix sourde », ou de « voix blanche ».

– Voix timbrée : cette voix est caractérisée par une richesse spectrale dans les fréquences moyennes ; elle est opposée à la voix « sourde ».

– La brillance : ce timbre est assimilé à une voix timbrée dans les aigus. Il s'agit d'une caractéristique esthétique recherchée par les chanteurs.

– La nasalité : correspond à un abaissement du voile du palais qui se traduit par une modification des formants et notamment une réduction de l'amplitude de F1. Cette voix « nasillarde » est bien reconnaissable à l'écoute.

– La raucité : se détermine comme la perception de « bruit » dans le son, qui résulterait d'apériodicités. On parle de « voix rauque ».

– Le vibrato : correspond à une altération de la hauteur. Un son sans vibrato est appelé un son droit. Si la vitesse du vibrato est supérieure à 7 Hz, on parle de trémolo. Si la vitesse est inférieure à 5 Hz, on parle de chevrottement.

Parmi les qualités esthétiques des voix énoncées par al-Kātib et par les soufis syriens, les voix correspondant à un timbre brillant sont plutôt mises en avant, toutefois, les voix (légèrement) nasillardes sont également appréciées, notamment dans la récitation coranique. La mesure de la nasalité est malheureusement plutôt complexe, elle n'a donc pas été effectuée dans cette étude, toutefois, une analyse de la brillance du timbre a été effectuée.

### *5.2.1.3 Analyse spectrale*

L'analyse spectrale consiste en la répartition des harmoniques dans le spectre. Le logiciel *Praat* permet d'indiquer le centre de gravité spectral qui reflète la brillance du timbre de la voix : plus le centre de gravité spectral (CGS) est élevé, plus le timbre est brillant, plus le CGS est faible et moins le timbre sera brillant. La brillance de la voix est généralement opposée à la rondeur. D'un point de vue acoustique, elle est liée à la présence d'harmoniques dans les aigus et se traduit

---

direction de C. Traube, Université Pierre et Marie Curie – Paris VI, Paris, 2008, p. 13.

par une voix claire. D'un point de vue esthétique, une voix brillante serait jugée comme une qualité de voix supérieure à celle d'une voix « sourde », qui correspond à un spectre pauvre en harmonique.

Dans les extraits étudiés, j'ai relevé les deux lettres « ā » les plus longues de chaque chant et ai relevé le centre de gravité spectral <sup>47</sup> sur une durée de quatre secondes (cf. figure 105). Concernant le chant soliste n°4, le centre de gravité spectral est placé à 881.21 Hz, tandis que le centre de gravité spectral du chant soliste n°5 est situé à 693.71 Hz. Le *muṭrib* du chant soliste n°4 aurait donc une voix plus brillante que celui du chant soliste n°5. La voyelle « a » est considérée comme la voyelle possédant la définition la plus claire, c'est pourquoi les analyses acoustiques sont le plus souvent conduites sur cette lettre. Toutefois, le timbre vocal pouvait être modifié sur certains lettres ou note, dans le but de créer un effet expressif <sup>48</sup>. J'ai donc répété cette analyse sur l'ensemble des deux chants. Ainsi, si le *jināḥ* du chant soliste n°5 avait prononcé les notes tenues de manière très emphatique, l'importance de la différence entre les deux centres de gravité devrait être nuancée sur une analyse portant sur le chant entier. Si l'on considère la totalité du chant, le centre de gravité spectral est situé à 756.39 Hz pour le chant soliste n°4, et à 564.17 Hz pour le chant soliste n°5. Ainsi, la différence de répartition des harmoniques dans les aigus n'est pas simplement dû à l'emphatisation de certaines voyelles ; mais bien à des timbres de voix distincts. Le *jināḥ* interprétant le chant soliste n°4 a un timbre de voix brillant ; alors que celui interprétant le chant soliste n°5 a un timbre plus mat.

---

47. Le centre de gravité spectral (CGS) correspond à la fréquence médiane d'énergie (la répartition de l'énergie est égale de part et d'autre de cette fréquence). Praat offre la possibilité de calculer automatiquement le CGS, toutefois, ces notions sont expliquées dans l'article de J. Krimphoff, S. McAdams, et S. Winsberg, « Caractérisation du timbre des sons complexes, Analyses acoustiques et quantification psychophysique », *Journal de Physique*, 4/C5 (1994), p. 625- 628.

48. Nous pouvons simplement rappeler la nasalisation, l'emphatisation.....

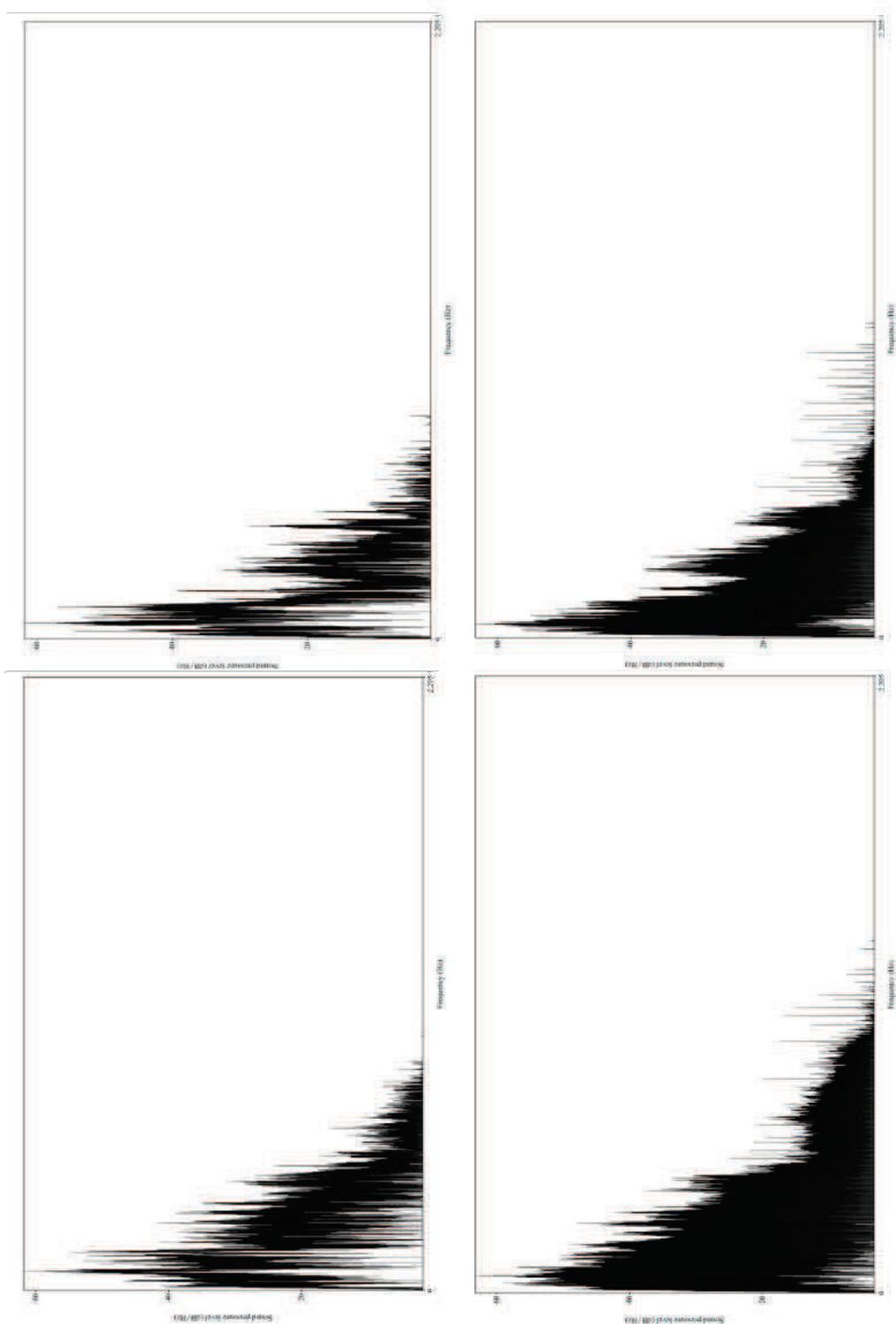


FIG. 105 : Spectres de la voyelle « ā » (gauche) et des chants entiers (droite)

Le chant soliste 4 est en bas et le chant soliste 5 est en haut (en format portrait). Sur ce graphique, les fréquences sont représentées sur l'axe des abscisses.

## 5.2.2 Analyse prosodique

L'analyse prosodique consiste à analyser les variations de la fréquence fondamentale, de distribution d'énergie et de durée des notes. Celle-ci porte essentiellement sur des voyelles ; les consonnes n'étant pas voisées, leur analyse est limitée (et leur intérêt moins pertinent).

Dans un premier temps, les données relatives aux voyelles (fréquence fondamentale, première et deuxième valeurs formantiques, intensité et durée) ont été extraites grâce à un script spécifique au logiciel *Praat*<sup>49</sup>. Ensuite, des statistiques descriptives ont été menées sur le logiciel R Studio 0.98.1091. Les valeurs moyennes de la durée, de l'intensité, et de la fréquence fondamentale des voyelles émises par les deux *ajniḥa* ont été analysées de manière comparative, en fonction du type de voyelle (courte ou longue), du *jināḥ* et de la partie du chant (première ou seconde partie) : nous l'avons vu dans l'analyse motivique, les chants peuvent être segmentés en fonction des variations de respiration des adeptes. Le chant soliste n°5 peut être segmenté en deux parties : dans la première, les adeptes respirent selon le motif rythmique ♩ ♪ ♫ sur les paroles « Allah, Allah ! ». Puis, à 84 s., les respirations sont basées sur la formule rythmique ♩ ♩ ♩ ♩ et sur le texte « Alla Huwe, Allah ! ». Dans le cadre de l'analyse prosodique, le chant soliste n°4 a été segmenté en deux parties également ; la deuxième partie étant placée à 69 s. avec l'introduction de ce même ostinato rythmique (♩ ♩ ♩ ♩ sur les paroles « Allahu, Allah »).

### 5.2.2.1.1 Analyse prosodique de la durée

Des tests de Student unilatéraux<sup>50</sup> ont été conduits selon un protocole d'analyse intra-groupe<sup>51</sup>, d'abord sur la totalité du chant puis en faisant varier

---

49. Script « log\_file\_4 » créé par C. Gendrot. Les scripts sont téléchargeables sur le site <<http://gendrot.ilpga.fr/scripts.htm>>, accédé le 09/10/2013.

50. Le test de Student permet de comparer des moyennes.

51. La variance « *jināḥ* » n'a pas été manipulée ; chaque test statistique a été réalisé sur un seul *jināḥ*.

l'effet de la partie (première ou seconde partie).

### 5.2.2.1.1.1 Analyse sur la totalité du chant

Sur la figure 106 sont reportées les moyennes (couleur foncée) et les écarts-types (couleur claire) de la durée des voyelles courtes (à gauche) et longues (à droite<sup>52</sup>), pour la durée totale des deux chants. Les tests statistiques ont révélé un effet du type de voyelle (longue ou courte) sur la durée de leur émission.

En ce qui concerne le chant soliste n°4, les voyelles longues (moy. = 1659 s. et sd = 2919 s.<sup>53</sup>) ont une durée significativement plus longue que les voyelles courtes (moy. = 514 s. ; sd = 1093 s.), où  $t(106.36) = -3.61$  ;  $p < 0.001$ .

Des résultats similaires ont été observés pour le chant soliste n°5, où les voyelles longues ont une durée significativement plus longue (moy. = 5266 s. ; et sd = 5013 s.) à  $p < 0.001$  que les voyelles courtes (moy. = 807 s. ; sd = 1130 s.).

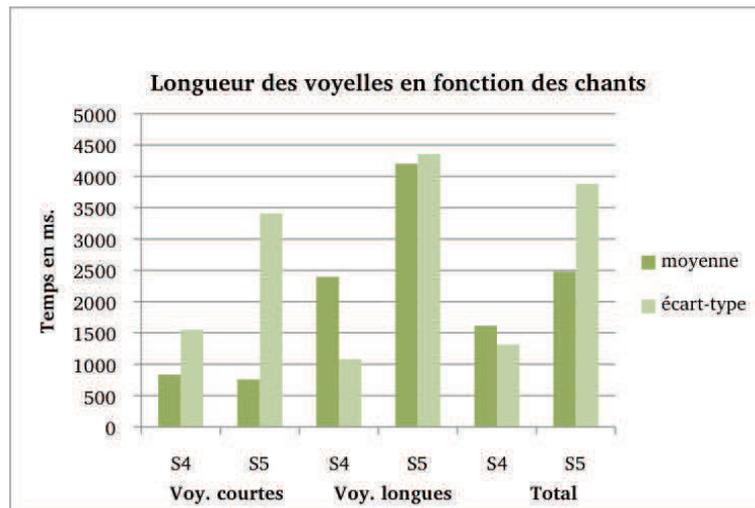


FIG. 106 : Durée des voyelles en fonction de leur longueur et du chant

Si nous devons comparer le traitement de la longueur des voyelles en fonction du *jināh*, il apparaîtrait donc que l'interprète du chant soliste n°5 distingue d'une façon plus importante les voyelles courtes des voyelles longues

52. Qui correspondent respectivement aux lettres *a, i, u* pour les voyelles courtes, et aux lettres *ā, ī, ū* pour les voyelles longues.

53. L'abréviation « moy. » est utilisée pour le terme « moyenne » et l'abréviation « sd » pour le terme « écart-type ».

que l'interprète du chant soliste n°4, dans l'héritage de la récitation coranique. Toutefois, les écarts-type montrent une certaine hétérogénéité dans ce traitement, même si une distinction est établie, nous pouvons donc observer un recouvrement entre la durée des voyelles longues et courtes. En plus d'une distinction entre les catégories de voyelles, un autre traitement expressif a donc été réalisé à partir de la durée des notes, peut-être pour souligner une fin de vers, ou un contenu textuel expressif.

#### 5.2.2.1.1.2 Comparaison entre les parties du chant

Des tests de Student ont ensuite été réalisés afin de vérifier l'existence d'un effet des mouvements sur l'expression de l'émotion des chanteurs. En effet, dans le chapitre 4 portant sur les mouvements, il a été suggéré que les mouvements pouvaient comporter une composante émotionnelle. Par ailleurs, dans les chapitres 1 et 2 sur le soufisme et les émotions, le *ṭarab* et le *wajd* ont été définis comme une émotion interactive entre le musicien et l'auditeur. Si les mouvements ont un effet émotionnel sur les adeptes, et que leurs émotions sont ressenties par empathie par le *muṭrib*, nous devrions donc observer une variation dans le traitement acoustique des voyelles en fonction des mouvements réalisés par les fidèles<sup>54</sup>. S'agissant d'un effet plus global, les tests de Student ont porté sur les variations de durée des voyelles, sans distinction de voyelles longues ou courtes.

En ce qui concerne le *jināḥ* interprétant le chant soliste n°4, un effet significatif des mouvements a été observé où  $t(107.18) = 3.09$  ;  $p < 0.005$  ; les voyelles étant plus longues dans la première partie (moy. = 1548 s. ; sd = 1962 s.) que dans la seconde partie (moy. = 568 s. ; sd = 1038 s.). En revanche, en ce qui concerne le *muṭrib* ayant interprété le chant soliste n°5, l'effet inverse a été observé : dans la première partie, la durée des voyelles est significativement plus courte (moy. = 1691 s. ; sd : 1841 s.) que dans la seconde partie (moy = 4458 s., sd = 5582 s.), où  $t(84.47) = -4.06$  ;  $p < 0.0005$ .

Dans l'héritage de Scherer, donc, les variations de durée suggéreraient bien un effet des mouvements sur l'émotion des *muṭrib*. Toutefois, d'après Scherer, les

---

54. Ces variations acoustiques reflétant, dans l'héritage des théories de Scherer, une émotion.

allongements de durée ou de tempo reflètent des émotions à faible *arousal*, il est donc étonnant de remarquer de tels résultats. Il serait possible que le *muṭrib* ait voulu contrôler son émotion au maximum, et que l'on observe donc un excès de maîtrise, ce qui illustre bien une émotion, mais contraire à celle que nous aurions pu imaginer.

### 5.2.2.1.2 Analyse prosodique de l'intensité

#### 5.2.2.1.2.1 Analyse sur la totalité du chant

L'analyse de l'intensité n'a pas permis de mettre en avant des résultats intéressants, puisque de très faibles variations d'intensité ont été recueillies. Les données ont toutefois été reportées dans le tableau ci-dessous pour information.

Aucun traitement significativement différent entre les voyelles longues et courtes n'a pu être établi sur le plan de l'intensité, que ce soit pour le chant soliste n°4<sup>55</sup> ou pour le chant soliste n°5<sup>56</sup>.

Voyelles	<i>jināḥ</i>	moyenne (dB)	écart-type
courtes	S4	83,14	1,44
	S5	83,82	1,77
longues	S4	83,28	1,60
	S5	84,26	1,57

FIG. 107 : Variations de l'intensité en fonction de la longueur des voyelles et du chant

La figure 107 nous renseigne à la fois sur le fait que le traitement de l'énergie est semblable en fonction du type de voyelles chantées, que ce soit le *jināḥ*, mais également que ce traitement est très homogène pour une même catégorie de voyelles. Les *muṭrib* ayant improvisé les poèmes au micro, il est possible que cette variable ait influencé la mesure de l'intensité. Quoi qu'il en soit, il semble peu probable que les variations d'intensité soient utilisées consciemment par les soufis afin de générer une émotion.

55. Où  $p=0.51$  ;  $t(171.1)=-0.66$ . Il s'agit toutefois d'un résultat tendanciel (proche du seuil de significativité).

56. Où  $p=0.09$  ;  $t(163)=-1.69$ .

### 5.2.2.1.2.2 Comparaison entre les parties du chant

Aucun effet significatif des mouvement n'a été mis en avant par les tests statistiques au niveau des variations d'intensité pour le chant soliste n°5<sup>57</sup>. Pour le chant soliste n°4, en revanche, un effet significatif des mouvements sur l'intensité a été obtenu, où  $t(139.29) = -2.28$  ;  $p < 0.05$ . En effet, l'intensité est significativement moins importante dans la première partie du chant (moy. = 82,89 dB ; sd = 1,87 dB) que dans la seconde partie du chant (moy. = 83,39 dB ; sd = 1,19 dB).

Là aussi, si l'on se réfère à Scherer, les mouvements semblent avoir eu un effet émotionnel sur l'interprète du chant soliste 4, mais pas sur l'interprète du chant soliste 5.

### 5.2.2.1.3 Analyse prosodique de la fréquence fondamentale

#### 5.2.2.1.3.1 Analyse sur la totalité du chant

L'analyse de la fréquence aurait pu révéler la présence de mélismes sur les voyelles longues, et donc une fréquence plus élevée dans la catégorie des voyelles phonologiquement longues par rapport aux voyelles phonologiquement brèves. Ce ne fut pas le cas ici, puisque les taux de fréquence fondamentale sont relativement les mêmes pour les deux catégories de voyelles (brèves et longues), et pour chaque *jināh* ; comme nous pouvons le voir sur la figure 108. Au niveau du traitement du type de voyelles, aucune variation significative de la fréquence fondamentale n'a été mesurée, que ce soit pour le chant soliste n°4<sup>58</sup> ou pour le chant soliste n°5<sup>59</sup>.

---

57. Où  $p = 0.2$ ,  $t(158) = -1.23$ . L'intensité moyenne des voyelles dans la première partie est de 84 dB (sd = 1.72 dB) ; et l'intensité moyenne des voyelles dans la deuxième partie est de 84 dB également (sd = 1.63 dB).

58. Où  $p = 0.8$ ,  $t(153.8) = -0.13$ . La fréquence fondamentale moyenne des voyelles courtes est de 290 Hz (sd = 55.5 Hz) ; celle des voyelles longues est de 291 Hz (sd = 72.8 Hz).

59. Où  $p = 0.6$ ,  $t(162.31) = -0.40$ . La fréquence fondamentale moyenne des voyelles courtes est de 219 Hz (sd = 41.7 Hz) ; celle des voyelles longues est de 222 Hz (sd = 39.9 Hz).

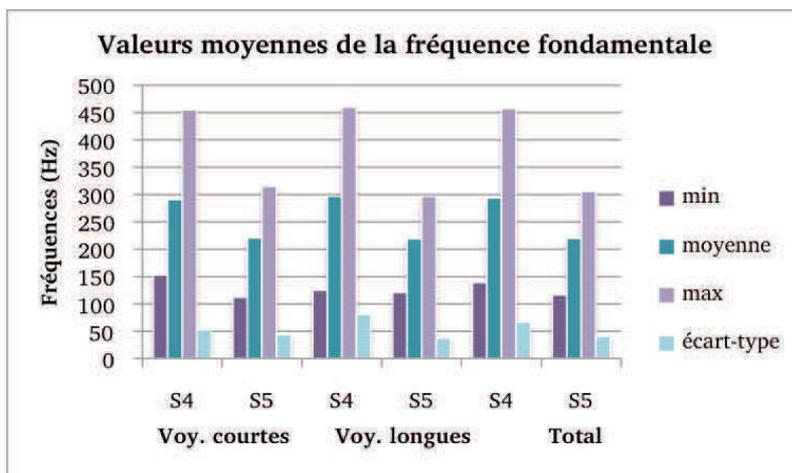


FIG. 108 : Valeurs moyennes de la fréquence fondamentale en fonction de la longueur des voyelles et du chant

Sur ce graphique ont été reportées les valeurs minimum et maximum des fréquences fondamentales produites.

#### 5.2.2.1.3.2 Comparaison entre les parties du chant

Ici encore, des données similaires ont été observées entre les variations acoustiques et les interprétations : aucun effet significatif des mouvements n'a été observé pour le chant soliste n°5<sup>60</sup>. En revanche, concernant le chant soliste n°4, les mouvements ont eu un effet significatif sur la fréquence fondamentale des chants où  $t(224) = -3.30$  ;  $p < 0.005$  : dans la première partie du chant, la fréquence fondamentale des voyelles est plus grave (moy. = 275 Hz ; sd = 54 Hz) que dans la seconde partie du chant (moy = 300 Hz ; sd = 65 Hz).

#### 5.2.2.1.4 Résumé de l'analyse prosodique

L'analyse prosodique a révélé un traitement différent du type de voyelle (longue ou brève) par les deux *mutrib*. Celui interprétant le chant soliste n°5 a réalisé un traitement plus proche de la récitation coranique, en faisant une réelle distinction entre les voyelles courtes et les voyelles longues ; ce qui signifie qu'il aurait privilégié l'intelligibilité du texte et une récitation plus proche de la parole

60. Où  $p = 0.06$  ;  $t(142) = 1.89$ . La fréquence fondamentale moyenne des voyelles dans la première partie est de 226 Hz (sd = 38 Hz) ; et de 214 Hz (sd = 44 Hz) dans la seconde partie.

et d'une manière plus traditionnelle que le *jīnāh* interprétant le chant soliste n°4.

Les mouvements semblent avoir eu un effet émotionnel sur l'interprète du chant soliste n°4 : en effet, entre la première et la seconde partie (où sont introduits les mouvements) du chant, nous pouvons observer une diminution de la durée des voyelles, une augmentation de la fréquence fondamentale, ainsi qu'une augmentation de l'intensité. D'après Scherer, ces variations acoustiques sont des indices expressifs de l'émotion, dénommés « *push effects* ».

Les mouvements, en revanche, n'ont semble-t-il pas affecté l'interprétation du chant soliste n°5, tout du moins selon le cadre théorique de Scherer. Celui-ci prolonge même la longueur des voyelles dans la seconde partie de son chant ; éventuellement pour renforcer l'impression d'accélération des respirations, ou encore pour se préserver de l'émotion.

### 5.2.3 Structure de la ḥaḍrah

Sur la figure 109, j'ai reporté la durée de chaque chant, en indiquant en bleu ceux dont la durée est inférieure ou égale à deux minutes et trente secondes, et en rouge ceux dont la durée est supérieure à deux minutes et trente secondes. D'une manière générale, nous pouvons observer que la durée des chants a tendance à diminuer au fur et à mesure du rituel, et que les chants collectifs sont le plus souvent plus longs que les chants solistes.

Si nous observons maintenant les variations de tempo lors de la ḥaḍrah, nous pouvons également remarquer que les chants possèdent une pulsation plus rapide vers la fin du rite, mais surtout qu'il ne s'agit pas d'une grande augmentation se déroulant selon un *continuum* au fur et à mesure du rituel.

I. Collectif (1'10)	XV. Collectif (2'20)
II. Sourate Al-Kahf (4'10)	XVI. Arrêt 2 « Hu Allah » X4
III. Collectif (4'20)	XVII. Collectif (5'10')
IV. Collectif/Soliste (4'15)	XVIII. Soliste (2'20)
V. Soliste (2')	XIX. Collectif (1'30)
VI. Collectif (1'35)	XX. Soliste (3'45)
VII. Arrêt 1 « Allah » X4	XXI. Collectif ('50)
VIII. Collectif (3'30)	XXII. Soliste (1'40)
XIX. Collectif (5'30)	XXIII. Collectif (1'05)
X. Soliste (3'20)	XXIV. Soliste (2'30)
XI. Collectif (2'05)	XXV. Collectif (1'52)
XII. Soliste (2'20)	XXVI. Respirations, « Allah Hu » (1'30)
XIII. Collectif (2'20)	Sourate Al-Fatiha (2'30)
XIV. Soliste (3')	

FIG. 109 : Durée des chants de la ḥaḍrah

Sur la figure 110, ont été décrites les variations de tempi <sup>61</sup> au cours de la ḥaḍrah en reportant en bleu les tempi inférieurs à 80 à la noire, et en rouge les tempi supérieurs à 80 à la noire. On s'aperçoit donc bien qu'il ne s'agit pas d'une accélération stricte, mais que les chanteurs alternent entre tempo lent (chant soliste) et tempo rapide (chant collectif). Pour passer d'un tempo à l'autre, les participants ralentissent à la fin d'un chant collectif, pour trouver un tempo lent au début des chants solistes. Les augmentations de tempo sont introduites au milieu des chants solistes, par l'introduction d'un nouveau motif de respirations et de mouvements. Toutefois, comme nous l'avons vu dans l'analyse motivique, le tempo augmente encore sensiblement tout le long de ces chants.

---

61. J'ai pris pour référence le tempo du chant, pour les chants collectifs, et celui des respirations pour les chants solistes, ceux-ci relevant davantage de la déclamation pour la plupart. C'est pourquoi je n'ai pas donné d'indication de tempo pour le premier chant soliste, au cours duquel les adeptes n'effectuaient pas encore de respirations.

I. Collectif (♩ = 54 < 58)	XV. Collectif (♩ = 98 < 102)
II. Sourate Al-Kahf	XVI. Arrêt 2 « Hu Allah » X4
III. Collectif (♩ = 50 < 62)	XVII. Collectif (♩ = 54 < 84)
IV. Collectif/Soliste (♩ = 62)	XVIII. Soliste (♩ = 70 < 86)
V. Soliste (non mesuré)	XIX. Collectif (♩ = 86 < 98)
VI. Collectif (non mesuré)	XX. Soliste (♩ = 68 < 86)
VII. Arrêt 1 « Allah » X4	XXI. Collectif (♩ = 86 < 92)
VIII. Collectif (♩ = 60 < 74)	XXII. Soliste (♩ = 72 < 88)
IX. Collectif (♩ = 74 < 88)	XXIII. Collectif (♩ = 88 < 96)
X. Soliste (♩ = 72 < 88)	XXIV. Soliste (♩ = 72 < 92)
XI. Collectif (♩ = 88 < 94)	XXV. Collectif (♩ = 92 < 98)
XII. Soliste (♩ = 66 < 74)	XXVI. Respirations « Allah Hu » (♩ = 102)
XIII. Collectif (♩ = 74 < 88)	Sourate Al-Fatiha
XIV. Soliste (♩ = 60 < 98)	

FIG. 110 : Variations de tempi au cours de la ḥaḍrah

À la fin des chants collectifs, le tempo chute brusquement ; l'impression donnée est de passer d'une pulsation à la noire à une pulsation à la blanche, ce contraste entre ces deux battues étant renforcé par le fait que les chants solistes ne sont pas mesurés, ce qui crée une sorte de « flottement » à ces endroits. Par ailleurs, pendant ce que j'ai appelé les « arrêts », les soufis cessent tout mouvement et respiration hyperventilée, plus aucun rythme n'est battu, ce qui donnait, là aussi, un sentiment de rupture au sein du rituel.

### 5.2.3.1 Bref aperçu des variations acoustiques observées au cours de la ḥaḍrah

#### 5.2.3.1.1 Variation de la fréquence fondamentale

De manière similaire à l'analyse prosodique des chants solistes, une mesure de la fréquence fondamentale et de l'intensité a été réalisée sur l'ensemble du rituel ; d'abord sans distinction du type de chant, puis en fonction de leur composante collective ou individuelle (soliste).

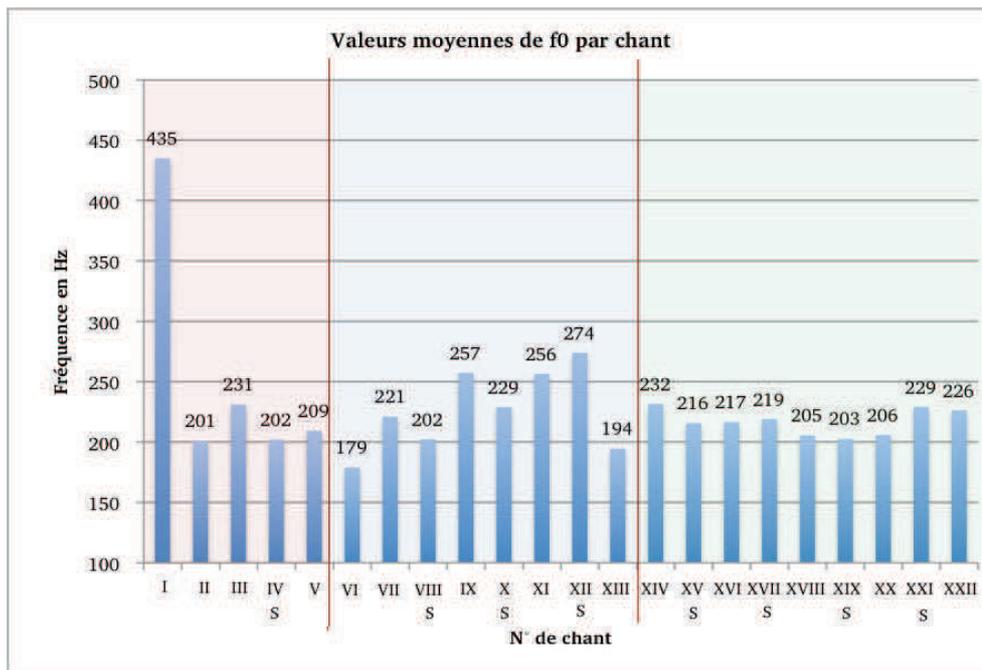


FIG. 111 : Variations de la fréquence fondamentale au cours du rituel

Les chiffres romains désignent le numéro des chants dans l'ordre chronologique. Les chants solistes sont distingués par la lettre « S » sous le numéro de chant. Les lignes rouges figurent les arrêts respiratoires entre les chants.

La figure 111 illustre bien l'augmentation de l'intensité émotionnelle en forme de « créneau », caractéristique de la *ḥaḍrah šaḍiliyya*. Aucune analyse statistique n'a été réalisée sur ce type de données : celles-ci montrant un accroissement de la fréquence fondamentale, l'étude de sa valeur moyenne n'aurait pas reflété ce continuum ; de la même manière, l'écart-type n'aurait fait qu'illustrer l'hétérogénéité des chants. Toutefois, la figure 40 favoriserait l'hypothèse de la fonction de « pondération » de l'émotion des « arrêts ». En effet, les premiers chants qui suivent ces arrêts ont une fréquence fondamentale bien plus faible que ceux qui les précèdent. Toutefois, dans la dernière partie de la transe, ces données semblent équivalentes, ce qui tendrait à démontrer que l'émotion est déjà bien induite à ce moment. Les chants solistes ont une fréquence fondamentale moins importante que les chants collectifs, ce qui pourrait signifier que leur portée émotionnelle est moindre. Cette constatation irait dans le sens de mon hypothèse qui disait que les chants solistes participaient à l'émergence de l'émotion (cf. chapitre 3).

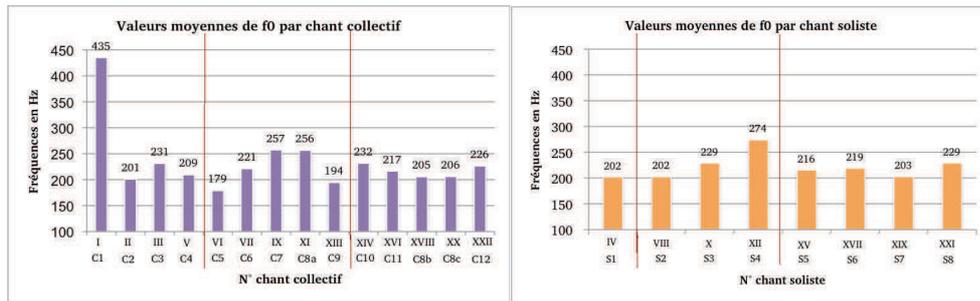


FIG. 112 : Variations de la fréquence fondamentale en fonction du type de chant

Les chiffres romains désignent le numéro des chants dans l'ordre chronologique du rituel. Les lignes rouges indiquent où sont situés les arrêts respiratoires entre les chants.

Dans les chants collectifs en revanche, une unité est créée par la production des chants et des mouvements à l'unisson par les adeptes. Ainsi, un phénomène de contagion émotionnelle interviendrait, intensifiant l'émotion née dans les chants solistes. Ce même constat est observable à partir de l'analyse en fonction des types de chants (cf. figure 112) : la structure « en créneau » de la *ḥaḍrah* s'observe facilement à partir des chants collectifs (à gauche) selon une forme globale. Dans la seconde partie de la *ḥaḍrah*, l'intensification de l'émotion est facilement observable par la hausse des valeurs moyennes de fréquence fondamentale également.

### 5.2.3.1.2 Variation de l'intensité

La variation de l'intensité suit approximativement le même déroulement que celui de la fréquence fondamentale (cf. figure 113). À noter que la faible valeur de 71 dB pour le chant soliste N°7 est certainement due à un dysfonctionnement du micro, ce qui a certainement eu pour effet de diminuer la valeur moyenne d'intensité de ce chant. Il convient de noter qu'en ce qui concerne les chants collectifs, l'intensité augmente fortement dans la seconde partie du rituel, et ne baisse qu'assez peu dans la dernière partie. Il est étonnant de constater la très forte valeur moyenne d'intensité du chant collectif 4. Il faut préciser que ce chant se présente sous la forme d'un *wird* et consiste plus en une réelle invocation directe à Allah qu'un *anāšīd*. Par ailleurs, le rythme est très saccadé dans ce chant, et la différence de tempo entre le début et la fin de ce chant est très importante. Nous

pouvons donc interpréter cette valeur comme l'expression d'une émotion intense et comportant un fort degré d'*arousal*.

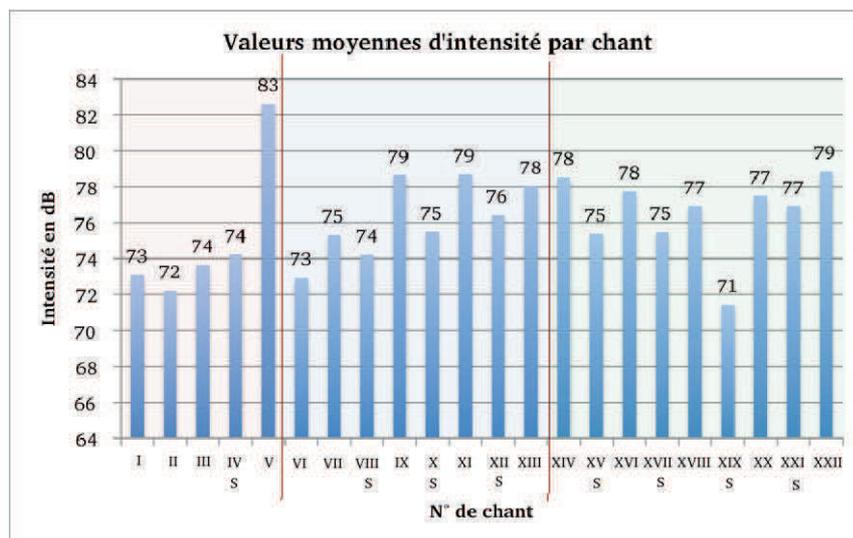


FIG. 113 : Variations de l'intensité au cours du rituel

Les chiffres romains désignent le numéro des chants dans l'ordre chronologique. Les chants solistes sont distingués par la lettre « S » sous le numéro de chant. Les lignes rouges figurent les arrêts respiratoires entre les chants.

Enfin, mis à part le dysfonctionnement accordé au chant soliste n°6, les valeurs moyennes d'intensité sont approximativement les mêmes en ce qui concerne les chants solistes ; même si nous pouvons observer une différence d'intensité entre le premier et le dernier chant soliste perçu (cf. figure 114, à droite). Les chants collectifs (même figure, à gauche) reprennent approximativement le même contour que pour la fréquence fondamentale ; et reflètent cette structure « en créneau » de la *ḥaḍrah*.

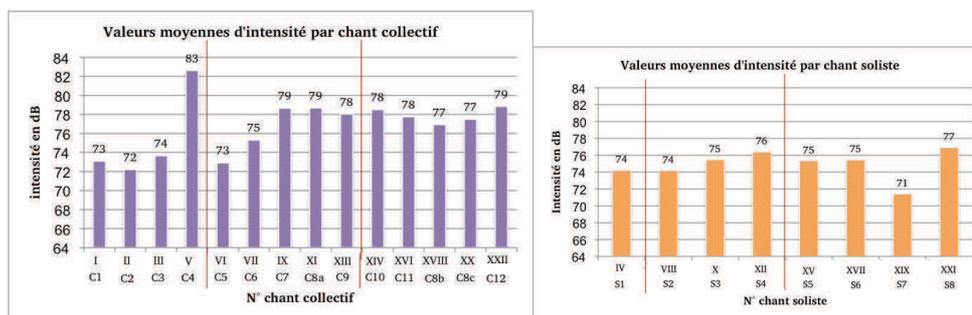


FIG. 114 : Variations de l'intensité au cours du rituel en fonction des chants

Les chiffres romains désignent le numéro des chants dans l'ordre chronologique du rituel. Les lignes rouges indiquent où sont situés les arrêts respiratoires entre les chants.

## 5.2.4 Discussion sur l'analyse acoustique

Les deux poèmes analysés précédemment étaient décrits comme particulièrement expressifs par les membres de la communauté soufie. Après analyse motivique, nous avons déterminé que le premier chant soliste étudié (le chant soliste n°4) usait de nombreuses broderies et techniques vocales expressives musicales afin d'exprimer une émotion. Le cheminement modal utilisé jouait avec les attentes des auditeurs, les résolvant ou les surprenant, et faisait appel à des représentations émotionnelles (les *maqāmat ṣabā* et *ḥijāz* étant respectivement liés à des émotions de peine intense, et de crainte spirituelle), communautaires (utilisation de hauteurs renvoyant au répertoire soufi syrien) et historiques (utilisation d'échelles traditionnelles renvoyant à l'âge d'or soufi). Le poème choisi faisait également référence à la tradition puisqu'il s'agissait d'une *qaṣidah*, forme poétique utilisée à l'époque préislamique.

Le second chant étudié (chant soliste n°5) a également été considéré comme particulièrement expressif par les adeptes soufis, néanmoins, celui-ci utilise une proportion beaucoup moins importante d'indices expressifs musicaux de l'émotion que le chant précédent. Si elles ne sont pas inhérentes à la musique, quelles stratégies a pu mettre en place ce *jināḥ* pour déclencher une émotion ?

Lors d'un stage recherche au sein du groupe *Prosodie expressive* du Limsi (Orsay), nous avons mené avec Albert Rilliard une étude sur la catégorisation de l'émotion dans différents styles de cantillation coranique<sup>62</sup>. Il était demandé à des individus de confession musulmane ou de confession non musulmane de juger l'intensité de l'émotion ressentie à l'écoute d'un extrait de cantillation (deux *ṣeyḥ* récitaient deux sourates dans trois styles différents : *qira'a*, *tartil* et *tajwid*). Chaque extrait leur était présenté de manière aléatoire, et les participants ont été divisés en quatre sous-groupes, en fonction de leur pratique musicale (musicien/non musicien), de leur langue (arabophone/non arabophone), de leur origine culturelle (Arabe/non Arabe) et de leur religion (musulman/non musulman). Pour chaque

---

62. A. Pavard, « Psalmodie coranique et expressivité. Expression et perception de l'émotion en parole et musique », rapport de stage de M1, sous la direction d'A. Rilliard, Limsi-CNRS, Orsay, 2012.

extrait, ils devaient attribuer une note sur une échelle de Lickert ( curseur annoté de 1 à 11) en fonction des émotions ressenties pendant l'écoute (où 1 correspondait à « pas du tout expressif », et 11 à « très expressif »), s'ils jugeaient que ce qu'ils entendaient était plutôt parlé ou chanté, et si les extraits leur étaient très familiers ou non. Les réponses ont ensuite été comparées pour relever des corrélations entre les trois réponses (est-ce que le jugement de l'expressivité est lié à la familiarité, etc.) et pour relever des interactions entre facteurs inter-sujets (musiciens, musulmans, etc.) et facteurs intra-sujets (le *šeyḥ*, la sourate, et le style de récitation).

La réponse électrodermale (RED) et l'activité cardiaque (ECG)<sup>63</sup> des participants étaient relevés alors que ces derniers écoutaient les extraits. Après avoir extrait les réponses biopsychologiques sous forme de tracés, ceux-ci ont été superposés au sonagramme annoté des endroits où ont été relevés des indices expressifs. Le but était de vérifier si les analyses correspondaient aux réactions des auditeurs, et également si certains groupes de sujets étaient plus ou moins sensibles à certains types de stimuli expressifs.

Premièrement, il ressortit de cette étude le fait que certains individus ressentaient une émotion somatique (puisque déterminée par l'analyse biopsychologique), mais que celle-ci pouvait être nuancée par la réponse subjective du sujet. Ce schéma intervenait notamment pour les personnes de confession musulmane qui *ressentaient* des émotions à l'écoute du style *tajwīd* (ornementé) mais modulaient leur réponse en jugeant comme plus expressif le style *qira'a* alors qu'aucune mesure biopsychologique n'avait été relevée à ce moment. Ce résultat tend en faveur d'une régulation cognitive de l'émotion, où une première réaction végétative pourrait être mise en avant mais inhibée par certaines représentations socioculturelles. Ainsi, un style sobre et sans artifice pouvait être jugé comme plus émotionnel car répondant à certains critères dogmatiques, alors même qu'il ne présentait pas d'indice expressif musical ou prosodique (mais en revanche, textuel).

Un autre résultat intéressant de cette expérience était que l'un des *šeyḥ* était

---

63. La réponse électrodermale mesure le changement de polarité de la peau, qui survient lorsque l'on ressent une émotion.

considéré comme particulièrement expressif, mais dans le style *tartil* seulement, et que l'autre *šeyh* était jugé comme expressif dans le style *tajwid*<sup>64</sup>. Une analyse prosodique permet de mettre en avant des stratégies prosodiques dans la production d'indices expressifs qui n'auraient pas pu être visibles par le biais d'une transcription musicale. Les chants solistes collectés dans cette thèse relèvent de la poésie et sont catégorisés comme tels dans la culture arabo-musulmane.

Au niveau de la structure de la *ḥaḍraḥ*, le recensement de la durée des chants montre bien une augmentation de l'émotion (selon la théorie de Scherer) ; puisque les chants sont de plus en plus courts à mesure du déroulement du rituel. Les variations de tempi, de fréquence et d'intensité mettent en avant cette structure « en créneau », que Firās, Muḥammad et ʿOmar m'ont présentée comme caractéristique des *ḥaḍraḥ šaḍiliyya*. Cette accroissement de l'émotion est observable aussi bien au niveau de la forme globale du rituel qu'au niveau des chants collectifs. Si cette intensification de l'émotion est moins nette dans les chants solistes, nous pouvons tout de même remarquer que la valeur moyenne de fréquence fondamentale est plus haute que dans les chants collectifs. Cette constatation se positionnerait en faveur de l'émergence de l'émotion dans les chants solistes, et de son intensification dans les chants collectifs.

Les arrêts donnent l'impression d'une « recentration » des soufis sur leurs pensées. Le fait qu'ils stoppent leurs mouvements et leurs respirations crée un moment de flottement dans le déroulement du rituel, et donne l'impression d'un cadre plus intimiste. Ceci peut également être expliqué par le fait que la plupart

---

64. Afin de vérifier si cette différence dépassait le seuil du hasard, des analyses de variance (ANOVA) ont été réalisées. Dans cet exemple, les individus ont dû juger l'expressivité des extraits écoutés. Seulement, l'expressivité peut être due à plusieurs variables. Est-elle conséquente au *šeyh* ? À la sourate ? Au style de déclamation ? À toutes ces choses à la fois ? Les analyses de variance sont des analyses statistiques permettant de mesurer *ce qui varie*, autrement dit, de comparer des sous-échantillons entre eux. Ici, les scores expressifs donnés par chaque sujet en fonction du *šeyh* et en fonction du style ont été analysés. Par ailleurs, l'un des rôles de l'analyse statistique est de savoir si ces résultats sont reproductibles avec d'autres sujets, à une autre période, ou s'il existe un fort risque de hasard. Les résultats montrent une interaction significative (autrement dit, ce n'est pas seulement un *šeyh* ou un style qui a été jugé comme expressif, mais bien l'articulation des deux) à  $p < 0.001$  : la probabilité que ce résultat soit dû au hasard est inférieure à 0,10%.

des exclamations ayant cessé, les nuances sont moins fortes, ce qui participe à recréer l'espace d'écoute :

D'un point de vue strictement acoustique, le fait de produire un son dans la nuance piano en appauvrit la définition harmonique dans le registre aigu, tandis que la production d'un son *forte* renforce l'ensemble du spectre, y compris les transitoires d'attaques, éléments déterminant dans l'identification d'un timbre. Ainsi les nuances ne donnent-elles non seulement l'impression d'éloignement par leur amplitude, mais aussi par leur timbre, puisque l'éloignement a pour effet de filtrer davantage les fréquences aiguës que les graves <sup>65</sup>.

L'une des questions que l'on pourrait se poser est la portée de cette étude acoustique. En effet, comme dans beaucoup d'analyses comprenant une méthodologie expérimentale (et des mesures objectives), certaines de ces analyses ont révélé des effets intéressants (notamment au niveau des choix d'ornementation des solistes, mais aussi sur les déterminants expressifs de la forme de la *ḥaḍrah*), quand d'autres ont apporté des résultats plutôt surprenants : l'interprète du chant soliste 5, par exemple, n'employant finalement que peu d'indices expressifs. Pour autant, son chant n'en reste pas moins inexpressif puisqu'il a justement été considéré comme l'un des plus expressifs par les soufis :

La perception n'est pas une réponse entièrement déterminée par la stimulation car elle met en jeu des processus actifs d'organisation, des constructions perceptives, impliquant l'attention (consciente ou inconsciente) et la mémoire du sujet. La perception est le résultat d'une interprétation des informations sensorielles. Elle nécessite souvent l'intégration de plusieurs sensations sur lesquelles l'individu effectue un choix, prend des décisions en fonction de ses connaissances antérieures, de ses attentes, de ses motivations cognitives et de ses affects <sup>66</sup>.

Dans le second chapitre de cette thèse, nous avons évoqué, parmi les valeurs

---

65. T. Blondeau, « Offrandes sonores », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 4 (2006), en ligne : <<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=368>>, accédé le 12/11/2014.

66. P. Lalitte, « Aspects acoustique et sensoriel du bruit », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 7 (2008), en ligne. <<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=216>>, accédé le 22/11/2014.

esthétiques de la musique religieuse arabe, le concept d'authenticité. Ce *muṭrib* interprète justement son poème dans l'héritage de la lecture coranique et de la récitation de poèmes, vieille de près de 1500 ans. Il se place alors dans la tradition, en respectant les critères du « Beau » et du « Vrai », son interprétation n'en est donc que plus émouvante. Ainsi, l'analyse permet de dégager des traits pertinents à la fois sur les méthodes pour faire naître l'émotion mais aussi sur son expression ; toutefois, elle ne permet pas d'expliquer exactement *ce qu'il se passe*, comment et pourquoi ces fidèles sont en transe. Une part de mystère subsiste dans la compréhension de ces musiques.

### **5.2.5 Transcription solfégique, sonagramme, extraction de fréquence... quelle représentation pour les musiques expressives de tradition orale ?**

La transcription des musiques de tradition orale pose un problème de taille : la notation solfégique n'est pas à même de traduire les subtilités de ces interprétations. En effet, la définition même de musique, en Occident, ne comprend pas les mêmes déterminants que dans les cultures extra-européennes : dans les rituels de transe, la voix est malmenée : bruitée, vociférée, pleurée, parlée... Par ailleurs, les échelles modales arabes comprennent des intervalles plus petits que le demi-ton, et dont la représentation sur une portée ne permet pas d'apprécier le contour musical. Les notions de timbre associées y sont malheureusement invisibles. Certains auteurs choisissent d'ailleurs de ne pas insérer de représentation des chants collectés :

Si la transcription musicale rend compte d'une certaine réalité musicale, elle ne nous informe en rien sur ce que celle-ci recouvre [...], car] consigner ce que font et disent les gens et observer leurs pratiques musicales ne suffit pas à les comprendre et encore moins à les expliquer<sup>67</sup>.

Si les chants et la structure du rituel ont été étudiés dans ce chapitre et les

---

67. B. Lortat-Jacob, « Les faits musicaux ne sont pas des choses », dans *Peut-on parler de musique avec les outils de la science ?*, dir. J.-M.F. Lévy, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 465.

précédents, il m'a toutefois semblé important d'insérer une représentation des autres chants, à visée de recueil. La représentation acoustique peut être intéressante à des vues d'analyse, toutefois, elle reste difficile à lire en ce qu'elle ne segmente pas la pièce en différentes durées. Pour ce faire, je me suis aidée des outils déjà existants dans l'analyse prosodique, et notamment du prosogramme<sup>68</sup>. Le prosogramme permet une transcription descriptive en représentant la mélodie telle qu'elle est perçue. L'un des avantages de cette méthode est également qu'elle est reproductible. Le prosogramme permet une transcription impliquant de multiples facteurs : extraction de la fréquence fondamentale, de l'intensité et transcription textuelle. Avant de débiter une analyse, il convient là encore de segmenter le chant. Cette fois-ci, la segmentation peut s'opérer de manière totalement automatique par le logiciel, de manière semi-automatique, ou manuelle. Pour réaliser une segmentation automatique, le logiciel se basera, grâce au spectrogramme, sur la différence entre des sons voisés (voyelles) ou non voisés (consonnes). Toutefois une segmentation automatique peut engendrer certaines erreurs : pour rappel, les extraits audio n'ont pas été effectués dans un studio avec une qualité et un matériel optimum, mais dans un contexte bien particulier où des personnes pouvaient parler, respirer profondément, faire du bruit en ouvrant des bonbons en papillote, ou tout simplement, par curiosité, s'approcher de ma caméra ou de mon enregistreur nomade et le prendre dans les mains pour voir comment cela fonctionne. C'est pourquoi, d'ailleurs, le chant collectif 0 ne figure pas dans ces analyses : le son étant de trop mauvaise qualité, il est difficile de comprendre intelligiblement le texte. Enfin, pour des raisons plus inhérentes au style de récitation, la caractéristique voisée de certaines consonnes<sup>69</sup> est fréquemment exagérée selon un aspect expressif ; ce voisement pouvant être perçu comme une voyelle. Pour toutes ces raisons, j'ai donc opté pour une segmentation manuelle.

---

68. D.J. Hirst, « Form and function in the representation of speech prosody », *Speech Communication* 46 (2005), p. 334-347 ; C. D'Alessandro, et P. Mertens, « Automatic pitch contour stylization using a model of tonal perception », *Computer Speech and Language* 9/3 (1995), p. 257-288.

69. On considère généralement comme consonnes voisées les consonnes vibrantes (« r »), latérales (« l ») et nasales (« m », « n »).

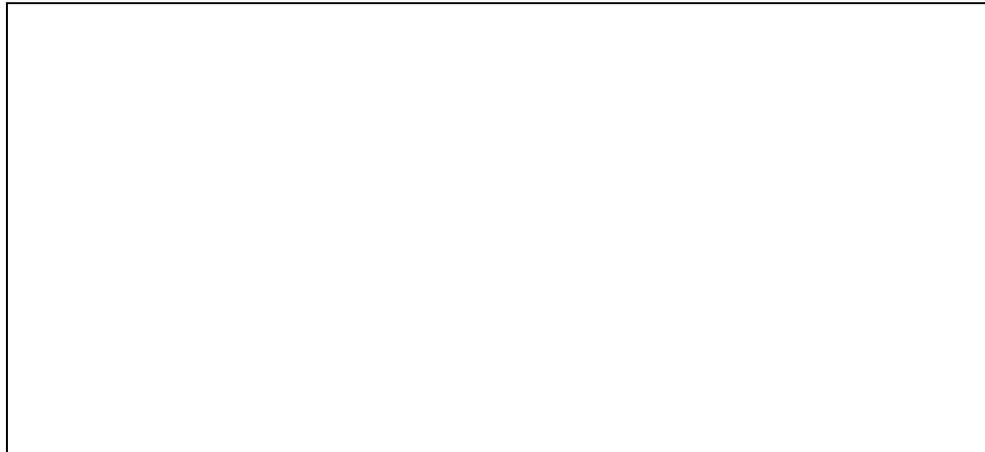


FIG. 115 : *Extrait de la transcription par prosogramme du chant soliste 4*

Ce type de représentation se lit de gauche à droite, les chiffres situés en haut de la représentation décrivant le décours temporel en secondes (ici, l'extrait dure donc 6 s. de la seconde 24 à la seconde 30). La courbe bleue illustre la fréquence fondamentale, et la verte, l'intensité. Les larges traits noirs illustrent l'intonation de la voix (ou le contour mélodique), sur une échelle (traits horizontaux) en demi-tons. Ici, par exemple, sur le *u* du premier mot, la fréquence augmente d'environ  $\frac{1}{4}$  de ton entre le début et la fin de la production de cette voyelle. Plusieurs types de prosogrammes peuvent être réalisés, les niveaux de description (courbe de fréquence fondamentale, courbe d'intensité, etc.)

Pour subdiviser les extraits audios, *Praat* offre la possibilité de créer un fichier d'annotation textuelle appelé *TextGrid*, qui permet d'inclure plusieurs lignes d'annotations. Dans mon cas, j'ai opté pour deux lignes d'annotations, aidant à la segmentation : sur la figure 115, nous pouvons voir l'écran de présentation du logiciel *Praat*, toujours avec l'enveloppe spectrale en haut de l'écran, puis le spectrogramme. En dessous se situent les lignes d'annotations, avec le texte récité, puis une segmentation par phonème et par mot.

Bien sûr, ce modèle de transcription reste réducteur : il ne fait pas apparaître les éléments rythmiques de la mélodie (tempo, patterns rythmiques), et ne permet toujours pas d'observer le timbre musical. Toutefois, il est basé sur la perception du son, et permet d'observer certains éléments stylistiques tels que les attaques en début de phrase, ou encore une courbe d'énergie en fin de phrase. Des annotations peuvent être ajoutées à ce modèle de transcription, afin de réaliser une segmentation des unités linguistiques ou musicales (syllabes, texte, ou échelle modale...), ou encore d'indiquer la présence de certains indices expressifs.

Habituellement, les segmentations réalisées pour le sonagramme comprennent quatre niveaux : la segmentation par vers ou par phrase, la segmentation par mot, la segmentation par syllabe, et enfin, la segmentation par phonème. D'après Fārābī<sup>70</sup>, l'étude du phonème est la plus intéressante, car elle permet d'observer ses propriétés relatives à leur longueur, leur voisement, etc. Aussi, quatre niveaux de segmentation ont été réalisés pour les chants solistes : tout d'abord, une segmentation par phonème. Ensuite, parce qu'il s'agit d'une langue étrangère une segmentation par mot et par vers ont été effectuées pour mieux se repérer dans l'évolution du poème. La segmentation syllabique n'a pas été réalisée, tout d'abord car aucune analyse n'est fondée dessus, et ensuite car la langue arabe comprend souvent des diphtongues, qu'il est difficile de séparer. Néanmoins, un dernier type de segmentation concerne celui des ornements, dont nous savons qu'elles représentaient un déterminant expressif important. La transcription des chants collectifs est sensiblement la même, toutefois, elle ne comprend pas le dernier niveau de segmentation qui est celui des ornements. En effet, ces chants sont majoritairement syllabiques et n'emploient que peu d'ornements musicaux, l'ajout de ce niveau de segmentation ne me semblait donc pas pertinent.

Ces transcriptions sont à retrouver en annexe, le texte de chaque poème étant indiqué avant la retranscription.

---

70. R. D'Erlanger, *La musique arabe*, vol. 2, p. 58.

## 6 La musique, miroir de l'identité

Le plus mystique, le plus « spirituel » des arts est peut-être simplement le plus corporel. C'est sans doute ce qui fait qu'il est si difficile de parler de musique autrement que par des adjectifs et des exclamatifs.

Pierre BOURDIEU

Dans son remarquable essai transculturel, Rouget <sup>1</sup> conclut que la transe est souvent associée à la musique, mais qu'il n'existerait pas un prototype des musiques de transe : autant de typologies seraient observables que de schémas culturels différents. Assurément, on sait que la culture agit directement sur les représentations et les schémas de catégorisation. La définition donnée au terme « musique » différant selon les sociétés, il n'est pas étonnant que « la musique » (au sens occidental) revête des formes et des contenus variés dans ces rituels.

La perception elle-même serait influencée par des faits culturels : ainsi, la conception des couleurs serait directement sous-jacente à la conceptualisation <sup>2</sup> des ethnies culturelles. Par exemple, dans certaines tribus de Nouvelle-Guinée <sup>3</sup>, la catégorie perceptive « couleur » ne renfermerait que deux modalités. Dans ces tribus, les représentations de couleurs seraient à rapprocher de la catégorisation occidentale de « couleurs froides » et « couleurs chaudes ». La culture agit sur les schémas cognitifs de catégorisation (en particulier perceptive) et sur la manière de mémoriser l'information. Ainsi, la mémoire, en tant que système de catégorisation, permettrait la conceptualisation de ces informations perceptives. Celles-ci sont d'ailleurs reflétées dans le système linguistique : en effet, la langue est un reflet de

---

1. G. Rouget, *La Musique et la transe*.

2. C. Camilleri et G. Vinsonneau, *Psychologie et culture : concepts et méthodes*, Armand Colin, Paris, 1996, p. 27.

3. F. Varela, E. Thompson et E. Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit*, p. 229.

notre environnement, permettant de catégoriser les éléments du quotidien. Il suffit d'évoquer l'exemple bien connu d'un individu inuit qui ne peut comprendre le concept de « neige », alors que celle-ci fait partie intégrante de son environnement. Si, en langue française, nous n'avons que deux ou trois mots pour évoquer le concept de neige, la langue inuit en compte une bonne vingtaine, qu'il est difficile de rassembler en une représentation globale <sup>4</sup>.

La perception étant construite selon des faits culturels, elle déterminerait ainsi les croyances et les comportements des individus. Les représentations sociales s'intègrent alors dans un cadre global où les normes culturelles façonnent les conduites affectives, l'expression sociale des émotions, la désignation du normal et du pathologique, ou encore l'orientation de la personnalité (les projets de vie étant construits autour de croyances professionnelles, amoureuses, etc.). Ainsi, « l'activité perceptive fournit les outils à partir desquels l'individu construit sa propre vision personnelle et pertinente de son environnement <sup>5</sup> ».

Il semble donc normal de ne pas retrouver de structure commune aux musiques de transe issues de diverses régions culturelles. Au sein même de la culture arabo-musulmane, les confréries soufies détermineront la structure de la *ḥaḍrah* selon des manières distinctes : dans les *ḥaḍrah rifā'iyya* et *qadiriyya*, par exemple, cette structure sera définie comme une augmentation de l'intensité émotionnelle jusqu'à l'exultation, la confrérie *qadiriyya* employant d'ailleurs des percussions. La *ḥaḍrah šaḍiliyya*, en revanche, est caractérisée par un déroulement comparable à des créneaux, où l'intensité émotionnelle augmente puis diminue, pour mieux croître de nouveau. Dans le cadre de ce dernier rituel, il semblerait que l'augmentation et la diminution émotionnelles soient notamment le fait d'une alternance entre les chants solistes et collectifs, mais également entre les variations de tempi.

---

4. L. Martin, « Eskimo words for snow : A case study in the genesis and decay of an anthropological example », *American Anthropologist* 88 (1986), p. 418-423.

5. « *Perceptual activity supplies the materials from which the individual constructs his own personally meaningful environment* », je traduis. R.R. Blake et G.V. Ramsey, *Perception : An approach to personality*, The Ronald Press Company, New-York, 1951, p. iii (préface).

## 6.1 Alternance des tempi

L'aspect rythmique est peut-être ce qui vient le plus rapidement à l'esprit lorsqu'on évoque les musiques rituelles de transe<sup>6</sup>. Au-delà de cet aspect rythmique, nous pouvons nous demander si l'effet du rythme sur l'émotion est réellement dû au rythme en lui-même ou à ses variations.

Dans les musiques de transe et de guérison du Baloutchistan par exemple, l'effet émotionnel musical est amené en particulier par des variations rythmiques : dans les rythmes ovoïdes, la pulsation s'avère non isochrone. Le « pseudo 3 temps » est défini par des rapports de type  $n$ ,  $n-1$  et  $n-2$ , dont les valeurs sont toujours divisibles par trois. DURING<sup>7</sup> avait réalisé des mesures sur une pièce baloutche, la durée de pulsation (au début de l'interprétation) étant de :

- Temps 1 : 513 ms ; soit en arrondissant : 0,51 s ;
- Temps 2 : 432 ms ; soit en arrondissant : 0,43 s ;
- Temps 3 : 338 ms ; soit en arrondissant : 0,34 s.

L'organisation des mesures est construite sur le même rapport, chaque mesure étant légèrement plus courte que la précédente, de telle sorte qu'une accélération subtile (puisque ces différences de durées sont quasiment imperceptibles<sup>8</sup>) mais terriblement efficace se crée pendant le rituel, ces pièces durant généralement plus

---

6. G. Rouget, *La Musique et la transe*, p. 314. Si Rouget évoque à ce endroit que l'aspect percussif ne semble pas avoir d'effet sur l'émergence de la transe, un récent article met en avant une relation entre le timbre et la nature de certains mouvements : d'après ses auteurs, le timbre percussif engendrerait des mouvements rapides du haut du corps et des mains (plus que des mouvements lents du bas du corps). B. Burger, M.R. Thompson, S. Saarikallio, G. Luck, G. et P. Toiviainen, « Influences of rhythm and timbre-related musical features on characteristics of music-induced movement », *Frontiers in Psychology* 4/183 (2013), p. 1-10.

7. J. During, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers d'ethnomusicologie* 10 (1997), p. 18.

8. Le seuil différentiel de durée évoluerait entre 25 ms et 50 ms; il pourrait varier de 5 ms à 100 ms en fonction des individus. Ces chiffres soulignent également le façonnage de l'apprentissage perceptif des musiciens, qui parviennent à discriminer des intervalles de temps à la limite (voire en-dessous) des seuils différentiels établis par la littérature. B. Auriol, *La clé des sons : éléments de psychosonique*, Éditions Ères, Paris, 1991, p. 131.

de trente minutes.

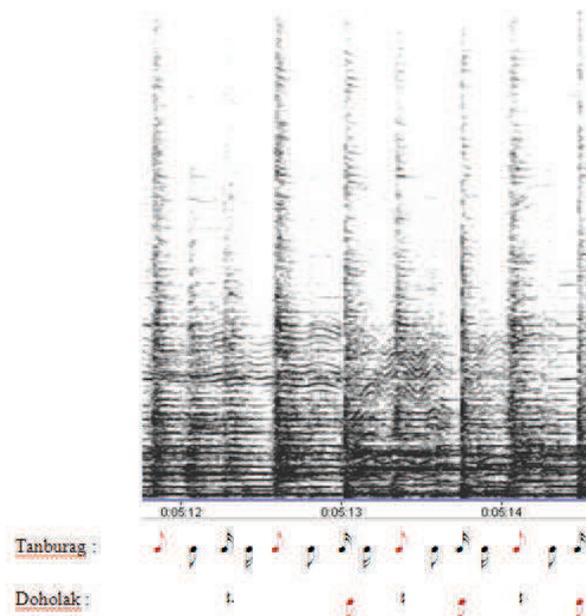


FIG. 116 : *Superposition de temps forts*

A. Pavard, « *Musique et représentations sociales dans le wajd* », in M. Ayari et H. Makhlouf (éd.), *Musique, Signification et Émotion*, Delatour, Paris, 2010, p. 328

Lorsque les durées deviennent trop courtes, la perception sonore se réorganise pour discriminer une battue qui deviendrait binaire (finalement, nous ne regroupons plus des temps, mais des mesures <sup>9)</sup> : les accentuations des temps sont déplacées (par cette réorganisation, mais parfois par le musicien lui-même) et le danseur en transe, littéralement, « perd pied » ; par conséquent ses repères spatio-temporels sont désorientés (cf. figure 116).

Dans la *ḥaḍrah šaḍīliyya*, ces variations ne sont pas rythmiques à proprement parler, mais de l'ordre du tempo. Les variations sont amenées de deux manières. Tout d'abord, la valeur de la pulsation, en fin de chant collectif, est assimilée à la moitié de la valeur qu'elle avait en début de chant soliste. Ces variations ont lieu à la fin de chaque chant, par le *rāyīs*, pour annoncer le suivant. L'autre variation de

---

9. Sur les lois de la psychologie de la gestalt appliquées au domaine musical, consulter I. Deliège, « Perception des formations élémentaires de la musique : voies de recherche de la psychologie cognitive », *Analyse musicale* 1 (1985), p. 23.

tempo est amenée par les mouvements des fidèles, pendant les chants solistes. Il s'agit cette fois-ci d'une augmentation du tempo qui se poursuivra jusqu'à l'introduction d'un nouveau chant soliste. Inévitablement, l'impétuosité des mouvements et le tempo initial ne peuvent être entièrement diminués au niveau originel du rituel, l'émotion ne faisant que s'accroître. Il est donc fort possible que les trois « arrêts » créant une rupture dans les chants, les mouvements et les respirations aient pour fonction de diminuer l'intensité émotionnelle dans un court laps de temps. En effet, les paramètres acoustiques des chants (intensité et hauteur de la fréquence fondamentale) semblent montrer une modification de l'intensité émotionnelle juste après ces arrêts<sup>10</sup>. L'alternance des tempi est donc produite à un double niveau : à un niveau local, dans les chants solistes, et à un niveau global, dans la forme du rituel, marquée par ces trois arrêts. Kosmicki a évoqué ces aspects dans ses recherches sur la musique « de transe » dans les *free-parties* :

La réception de certains éléments musicaux favorise la perte de repères spatio-temporels nécessaire à cette entrée en transe. Le premier de ces éléments est la répétition rythmique immuable, qui amène à une cristallisation du temps. Cette répétition est bousculée par des moments de dramatisation, justement propices à l'entrée en transe : brisures de rythmes, paroxysmes musicaux tels qu'accélération, crescendo, montée en puissance d'un élément (par le filtrage, un glissando vers les aigus, ou le développement progressif d'un effet : écho, phasing, réverbération, etc.). Souvent, ces éléments sont liés à l'apparition ou à la disparition du *beat*<sup>11</sup>.

Ainsi, ces moments de rupture, d'une part au début des chants solistes, où le tempo redevient lent et le rythme non mesuré, et d'autre part dans ce que j'ai appelé les « arrêts », créeraient un flottement, car les soufis seraient décontenancés et arrêtés dans leur danse. Cette perte de repères spatio-temporels, d'un point de vue cognitif, a également un impact sur une modalité physique. En effet, la musique est fortement liée à des aspects moteurs<sup>12</sup>. Ainsi, les auditeurs

---

10. Se référer à la section « Structure de la *ḥaḍrah* », chapitre 5.

11. G. Kosmicki, « Transe, musique, liberté, autogestion : une immersion de douze ans dans le monde des *free parties* et des *teknival* », *Cahiers d'ethnomusicologie* 21 (2008), p. 42. Se référer également à P. Tagg, « From refrain to rave : the decline of figure and the rise of ground », *Popular Music*, vol. 13/2 (1994), p. 209-222.

12. Se référer au chapitre 2, section « Perception des sons musicaux et vocaux ».

synchroniseraient naturellement leurs mouvements sur le tempo de la musique<sup>13</sup>, mouvements qui seraient sensibles aux variations de tempi<sup>14</sup>. Ces changements de tempi demanderaient un temps d'adaptation des gestes dansés des soufis, ce qui contribuerait à renforcer ces moments de « flottement » et générerait une désorganisation au niveau cognitif. Que penser de ces arrêts où plus aucune musique n'est entendue, plus aucune respiration hyperventilée n'est réalisée, arrêts qui surviennent au climax de l'émotion ? Sans doute, lorsque la musique cesse, le fidèle peut entendre à nouveau et retrouver un semblant de clairvoyance, car, d'après Aristote, la saturation de l'espace emprisonne les sens, mais c'est dans l'obscurité que le soufi peut apercevoir la lumière : « tout en ne voyant pas, c'est néanmoins par la vue que nous discernons l'obscurité et la lumière<sup>15</sup> ». Dans le rituel, ces deux mondes envisagés par les soufis sont symbolisés par des opposés : l'espace du monde « réel » et sensible est saturé (de monde, de chants, de cris, d'informations perceptives), contrairement au monde invisible qui paraît illimité. Dans cet espace saturé d'informations, l'arrêt des mouvements et des chants permettrait tout à coup au soufi d'être clairvoyant, de se rapprocher de l'autre plan de réalité (le monde divin), et de distinguer la lumière à travers les voiles du mystère.

Ces moments de rupture révèlent tout de même un paradoxe : seuls moments de « clairvoyance » pour les adeptes, ils reflètent également le « flou » et la désorganisation psychique. Ce paradoxe est à rapprocher de l'hypnose éricksonienne : en suggérant des conseils contradictoires aux individus, ces derniers plongent dans une sorte de torpeur<sup>16</sup>.

---

13. B. Nettl, « An ethnomusicologist contemplates universals in musical sound and musical culture », in N. L. Wallin, B. Merker et S. Brown (éd.), *The Origins of Music*, MIT Press, Cambridge, 2000, p. 463-472.

14. M. Peckel, T. Pozzo et E. Bigand, « The impact of the perception of rhythmic music on self-paced oscillatory movements », *Frontiers in Psychology* 5/1037 (2014), p. 1-16 ; B. Burger, M.R. Thompson, S. Saarikallio, G. Luck, G. et P. Toiviainen, « Influences of rhythm and timbre-related musical features on characteristics of music-induced movement », *Frontiers in Psychology* 4/183 (2013), p. 1-10.

15. Aristote, *Traité de l'âme*, trad. J.-B. Saint-Hilaire, Éditions Ladrance, Paris, 1846 (iv<sup>e</sup> s. av. J.-C.), livre III, chapitre 2.

16. Pour plus d'informations sur l'hypnose suggestive, consulter A. Raz, J. Fan et M.

## 6.2 Rapport au temps et à l'espace

Cette perte de repères spatio-temporels fait écho à la volonté des soufis de rejoindre le monde invisible et mystérieux, où l'on s'affranchit justement des limites de l'espace et du temps. Dans le processus de transe, les soufis croient percevoir à leur côté les voix et l'odeur des anciens maîtres<sup>17</sup>, et parfois même la forme du prophète, sur un tapis<sup>18</sup>. Métaphoriquement, les chants créent un espace-temps parallèle. La voix du *muṭrib* offre la possibilité d'accéder à cet espace-temps, comme la voix en tant que souffle représente la barrière entre le monde caché et le monde visible. La rythmique non mesurée permet la prolongation infinie du temps, et l'emploi des *qaṣīdah*, datant de l'al-Andalus, renvoie au temps de l'âge d'or et des anciens soufis. Cette vision cyclique du temps est propre à la culture orientale ; elle est également à rapprocher de la vision phénoménologique husserlienne<sup>19</sup>, où le temps n'est pas limité à l'instant, mais est influencé par la rétention d'un passé et se projette dans la protention du futur :

Prenons le fait d'un son qui dure. Supposons qu'il soit continuellement le même et demeure identique [...]. Il résonne dans ses phases singulières ; elles sont les modes d'apparition de l'objet temporel : son qui dure et dont la durée s'étend continument avec chaque moment. Il apparaît sous la forme d'un présent concret avec le point maintenant actuel, l'horizon du passé continu d'un côté et celui du futur de l'autre. [...] En outre, le son est donné la plupart du temps comme en étant en plus localisé dans l'espace, il est saisi comme retentissant dans la proximité ou l'éloignement spatial – toutes déterminations qui sont en relation avec un point O de l'espace, notre propre corps, sur lequel est orienté le ici et le là. De la sorte le son est prédonné passivement comme unité de durée<sup>20</sup>.

---

Posner, « Hypnotic suggestion reduces conflict in the human brain », *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 102/28 (2005), p. 9978-9983, et D. Servan-Schrieber, *Guérir*, Robert Laffont, Paris, 2003, chapitres 5 et 6.

17. J. During, *Musique et extase*, p. 54.

18. S. Jollet, *Fais pleurer les pierres*, p. 104.

19. E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Presses universitaires de France, Paris, 1996.

20. Husserl, cité par N. Depraz, « Registres phénoménologiques du sonore », in J-M.

La musique, par ses qualités intrinsèques et extrinsèques, participerait donc à cet élargissement du champ spatio-temporel. Le mot « maqām » lui même, désignant tour à tour la structure modale à partir de laquelle se développent des motifs mélodiques et les degrés spirituels franchis par les soufis, est traduit en hébreu par le mot « espace <sup>21</sup> » et se réfère par sa conception même à ce « hors-temps » ou ce « hors-lieu » cher aux soufis. Finalement, les chants vocaux ne consistent pas en la participation au processus de transe, mais ils le symbolisent à part entière. C'est la conjonction de différents éléments (tradition, cheminement modal, développement temporel, ornements, timbre et motifs) qui parviennent à créer un « effet sur l'âme ». Et c'est parce que la musique est un objet de contemplation incitant au mouvement qu'elle parvient à générer l'extase.

### 6.3 Musique et *embodiment*

Un autre aspect principal de ce rituel, nous l'avons vu, est la place du corps dans l'émergence de l'émotion. Ainsi, les chants collectifs auraient pour fonction de partager collectivement l'émotion engendrée par les chants solistes. Dans cette étude, j'ai fait l'hypothèse que les mouvements étaient un moyen d'intégrer dans la mémoire les composants émotionnels du rituel, et de les réactiver (puisque les adeptes commencent le rituel en faisant eux-mêmes ces mouvements, voire en s'y « forçant ») lors d'un rituel prochain. Ici, musique et mouvement se confondent, puisque l'un dépend de l'autre. Pour Gødoy et Léman <sup>22</sup>, le geste serait même nécessaire à l'auditeur et au musicien pour produire la musique et l'encoder en mémoire, dans une représentation partagée.

En effet, dans l'expérience menée au cours de cette thèse, il semblerait que les mouvements réalisés au cours de la *ḥaḍrah* aient pour fonction d'encoder les

---

Chouvel et M. Solomos (éd.), *L'espace : Musique/Philosophie*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 13.

21. F. Picard, « Espace et musique en Chine », in J.-M. Chouvel et M. Solomos (éd.), *L'espace : Musique/Philosophie*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 311.

22. R. Gødoy et M. Leman, *Musical Gestures : Sound, Movement and Meaning*, Routledge, New-York, 2010.

émotions ressenties dans le corps et en fonction du contexte d'apprentissage. Dans cette expérience, les participants ont dû apprendre des poèmes musulmans, la moitié d'entre eux en réalisant des mouvements et des respirations similaires à ceux intervenant dans les rituels. Il s'est avéré que le taux de rappel des poèmes pour ces derniers était significativement moins important que dans le groupe « contrôle ». Par ailleurs, les personnes ayant effectué ces mouvements ont focalisé leur attention sur leurs émotions somatiques, et non sur des thèmes en rapport avec les poèmes (contrairement au groupe « contrôle »). Ces résultats s'expliqueraient par le fait que les mouvements représentent un coût cognitif important, qui auraient pour effet de « masquer » les autres informations.

Une récente étude<sup>23</sup> a mis en lumière le fait que les individus se rappelleraient plus efficacement des éléments qu'ils ont eux-mêmes produits plutôt que perçus. D'un point de vue cognitif, en effet, la perception des informations générerait une simulation de l'action réalisée par les aires cérébrales, sans toutefois aboutir à sa finalisation. Dans cette étude, vingt-six participants ont dû apprendre douze mélodies tonales jouées au piano. Le taux de reconnaissance montre un taux de rappel significativement plus important pour les mélodies produites par rapport aux mélodies perçues.

Les résultats de cette étude sont intéressants car ils suggèrent à la fois que les mouvements vont « personnifier » l'émotion, en l'incorporant, mais tendraient à confirmer l'hypothèse selon laquelle les informations (émotionnelles) liées aux mouvements et aux respirations seraient rappelées plus rapidement et plus efficacement dans un rituel prochain. De futures recherches seraient donc à envisager dans ce sens.

L'idée que la musique induirait spontanément des mouvements a été largement développée dans le champ de la psychologie cognitive. D'un point de vue neuropsychologique, l'audition d'un son comprenant une pulsation activerait non seulement des aires cérébrales auditives, mais également prémotrices. Ainsi, « la musique induirait chez nous un mouvement, de manière consciente et intentionnelle dans une boîte de nuit, ou de manière subconsciente et spontanée

---

23. B. Mathias, C. Palmer, F. Perrin et B. Tillmann, « Sensorymotor Learning Enhances Expectations During Auditory Perception », *Cerebral Cortex*, sous presse.

alors que nous écoutons la radio <sup>24</sup> ». Dans ce sens, l'*embodiment* est considéré comme une propriété musicale à part entière : dans une vision globale du fait musical, la musique est étudiée en tant qu'expérience de l'instant. Pour comprendre ses déterminants, il faudrait donc « identifier tous les processus qui sont pertinents dans l'explication du son musical <sup>25</sup> » dont, bien sûr, les gestes associés à la musique. À ce propos, Chouvel a d'ailleurs mis en avant cette relation entre la musique et le geste :

si l'on veut parler d'un « geste intérieur » pour le musicien, on ne peut l'instancier que de deux manières : soit comme écho du geste extérieur, en tant que mémoire de la sensation, et plus spécifiquement de la sensation *proprioceptive*, ancrée dans la physiologie du corps, soit comme fantôme, ce qu'Augustin désigne en grec par le vocable φαντασία et qui serait, selon lui, « tout ce que [la] mémoire retient des mouvements de l'âme qui ont été lancés au-devant des impressions corporelles ». Ce que l'on désigne par *musicalité* n'est rien d'autre que la qualité de ce geste intérieur, une qualité qui tient autant de la maîtrise de l'élan vital corporel que d'une capacité à « laisser-venir » le moment de l'émotion esthétique, le *Hâl* – le « ravissement de l'âme » de la musique iranienne – ou le *duende* – ce « charme mystérieux et ineffable » de la musique espagnole <sup>26</sup>.

---

24. « *Music makes us move, be it consciously and intentionally in the night club, or subconsciously and spontaneously when listening to the radio* ». B. Burger, « Move the way you feel : effect of musical features, perceived emotions, and personality on music-induced movement », Thèse de doctorat, sous la dir. de P. Toiviainen, université de Jyväskylä, 2013, p. 1. Je traduis.

25. « *identify all processes that are relevant to an explanation of musical sound [...]. Firstly, at the behavioural level, the skill consists of a basic set of component actions. These make up the motor vocabulary of the skill. The range of possible component actions available to man is large, but the vocabulary of a particular skill consists of a rather limited set drawn from this. Through grouping and sequential ordering, these component actions are elaborated into the motor patterns which are characteristic of the skill. In other words, the component actions of a particular skill are organised into a certain type of structure, which is determined by a set of structural rules. The motor patterns characteristic of the skill are, in a sense, generated from these structural rules. The isolation and definition of its structural rules should be one of the main objectives in the analysis of a field skill.* », Blacking, cité par J. Baily, « Crossing the Boundary : from Experimental Psychology to Ethnomusicology », *Empirical Musicology Review* 4/2 (2009), p. 83.

26. J.-M. Chouvel, « Le geste intérieur du musicien », comm. orale, in G. Freixe et B.

Aussi, les auditeurs partageraient avec le musicien ce premier geste, désigné par Chouvel comme « l'écho du geste extérieur ». Dans le *tarab*, en effet, le sentiment d'adhésion à l'émotion du musicien se traduit par des exclamations, qui sont donc nécessairement incarnées. Ces exclamations, ce geste d'élan, encoderaient là aussi l'émotion esthétique musicale, mais selon des propriétés de partage, voire de communion, à la fois avec le musicien, mais également avec les autres membres du public en tant que « corps collectif ».

## 6.4 Musique et empathie

L'empathie musicale interviendrait à deux niveaux : pour les neurosciences cognitives, la contagion émotionnelle se traduirait par une imitation qui permettrait d'intensifier l'état affectif ressenti. Cette contagion serait involontaire et quasiment automatique. Selon une vision sociale et anthropologique, l'empathie serait « la capacité que nous avons de nous mettre à la place d'autrui afin de comprendre ce qu'il éprouve<sup>27</sup> ». Ces deux phénomènes de partage interviendraient dans un contexte musical, la différence résidant dans le fait qu'une distance avec l'interprète serait maintenue dans le cadre de l'empathie, mais pas dans la contagion émotionnelle<sup>28</sup>. L'une des différences entre le *tarab* et le *wajd* serait peut-être à ramener à cette distinction entre empathie et contagion émotionnelles. Le *fanā'*, figurant « l'abandon de soi » ou « l'anéantissement », résiderait quant à lui dans la fusion émotionnelle. Les concepts d'empathie, de contagion ou de fusion émotionnelles n'ont pas été mis en relation avec les termes de *tarab*, *wajd* et *fanā'*. Pourtant, le caractère interactif et partagé de ces émotions

---

Porot, *Les interactions entre arts et musique : du geste à la danse – le corps expressif*, CRAE, CERHIC, Amiens, 2013.

< <http://jeanmarc.chouvel.3.free.fr/textes/LeGesteInterieurDuMusicien1.1.pdf> >, accédé le 05/02/2014.

27. E. Pacherie, « L'empathie et ses degrés », in A. Berthoz et G. Jorland (éd.), *L'empathie*, Odile Jacob, Paris, 2004, p. 149.

28. F. Bonini Baraldi, « L'émotion en partage : approche anthropologique d'une musique tzigane de Roumanie », p. 324.

est particulièrement mis en avant par les musiciens ou les chercheurs <sup>29</sup>. En effet, pour Decety, « l'empathie n'implique pas seulement une réponse affective déclenchée par l'état émotionnel d'une autre personne. Elle nécessite également une reconnaissance et une compréhension minimales des états mentaux de cette personne <sup>30</sup> ». Il me semble que cette définition reprend l'une des propriétés du *ṭarab*, puisque ce terme décrit une émotion musicale interactive entre l'interprète et son public : « la notion de *ṭarab* désigne le plaisir indissocié du musicien et de l'auditeur <sup>31</sup> ». Ce n'est pas exactement parce que le musicien ressent une émotion que l'auditeur la perçoit par empathie, mais par le biais de différents mécanismes simultanés. Tout d'abord, l'intention du musicien est de trouver le mode, le motif mélodique, l'élément musical qui activera certaines représentations chez l'auditeur. Cette étape consisterait en un premier degré d'empathie du musicien envers l'auditeur. Ensuite, la perception de ces sons musicaux par ce dernier, nous l'avons vu (cf. chapitre 2), activera au niveau cérébral à la fois des zones mnésiques et émotionnelles, qui permettront (ou non) l'émergence d'une émotion, en fonction des motivations et des attentes perceptives, mais aussi de la propre capacité de l'auditeur à l'empathie. La réaction de l'auditeur renvoie alors un certain type d'émotion (positive ou négative) vers le musicien, qui ressentira à son tour cette émotion, ce qui complète cette vision cyclique du partage émotionnel empathique.

Cette thèse a montré que les interprétations des chanteurs diffèrent radicalement entre *samāʿ* et *ḥaḍrah*. Dans le premier cas, il s'agit de réciter ou chanter des textes religieux de manière expressive ; dans le deuxième, il s'agit

---

29. Z. Zouari, « Vers la détermination de la nature émotionnelle du *ṭarab* », in M. Ayari et H. Makhoulf (éd.), *Musique, signification et émotion*, Delatour, Paris, 2010, p. 357-369 ; R. Ben Mansour, « Le *ṭarab* à travers le jeu violonistique arabe : enjeux et contraintes », in M. Ayari et H. Makhoulf (éd.), *Musique, signification et émotion*, Delatour, Paris, 2010, p. 371-390 ; A.J. Racy, *Making music in the Arab World : the Culture and Artistry of ṭarab*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

30. J. Decety, « L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui ? », in A. Berthoz et G. Jorland (éd.), *L'empathie*, Odile Jacob, Paris, 2004, p. 54.

31. R. Ben Mansour, « Le *ṭarab* à travers le jeu violonistique arabe : enjeux et contraintes », in M. Ayari et H. Makhoulf (éd.), *Musique, signification et émotion*, Delatour, Paris, 2010, p. 372.

d'induire et d'exacerber l'émotion des auditeurs. Dans les rituels de transe, il semble bien qu'il s'agisse d'une contagion émotionnelle : les expressions vocales et faciales des *ajniha*, leurs gestes, sont exaltés. Ici, le rôle des neurones miroir est double. Les mêmes zones pré-motrices du *muṭrib* seront activées chez l'auditeur, lui faisant ressentir des émotions somatiques. L'expression des émotions, nous l'avons vu, est normée culturellement. La discrimination de l'expression des émotions de l'auditeur consisterait en un feed-back émotionnel pour le musicien. Enfin, ces expressions étant motrices, les neurones miroir interviendront là encore pour activer les zones prémotrices du musicien, reflétant celles de l'auditeur. Dans les deux derniers chapitres, nous avons vu que les mouvements semblaient encoder et intensifier certaines informations émotionnelles des fidèles. L'intérêt de cette recherche est de voir que ces mouvements semblent avoir un effet également sur les *muṭrib* qui, pourtant, ne les réalisent pas. En effet, on observe chez l'interprète du chant soliste n° 4 une augmentation de la fréquence fondamentale et de l'intensité, ainsi qu'une diminution de la durée des voyelles, après l'introduction d'un nouveau mouvement par les auditeurs. D'après Scherer<sup>32</sup>, ces indices acoustiques refléteraient l'expression d'une vive émotion chez son locuteur. Ainsi, la contagion émotionnelle ne serait pas non plus à sens unique (du musicien vers les fidèles) mais s'intégrerait dans un échange, qu'on pourrait qualifier de « flux », entre le *muṭrib* et les adeptes :

L'idée musicale est enserrée dans le temps musical, [...] elle n'est rien en dehors du flux qui la fait émerger et la conduit. Dans la vie psychique, les affects, les émotions, les sentiments sont eux-mêmes liés au temps psychique et ne sont ressentis et éprouvés, reconnus aussi, que dans la mesure où ils ont en quelque sorte une histoire, ou plutôt qu'ils appartiennent à l'histoire de celui qui les éprouve. S'ils sont immédiatement reconnaissables, identifiables en particulier dans notre aperception d'autrui, ils sont également reconnaissables en ce qu'ils ont d'unique, de singulier à l'intérieur de la trame de temps dans laquelle ils s'insèrent, trame qui est propre au vécu de chacun. Le paradoxe des affects et des profils temporels des trames qu'ils

---

32. K.R. Scherer, « Vocal Affect Expression : A Review and a Model for Future Research » ; K.R. Scherer et R. Bance, « Acoustic Profiles in Vocal Emotion Expression » ; K.R. Scherer et R. Bance, « Vocal Cues in Emotion Encoding and Decoding », *Motivation and Emotion* 15/2 (1991), p. 123-148.

composent est bien d'être à la fois des signes interprétables pour autrui et d'appartenir à l'expressivité de chacun en ce qu'elle a d'unique par sa coloration personnelle propre<sup>33</sup>.

Dans la *ḥaḍrah*, l'empathie collective prend une signification élargie, puisqu'elle permet non seulement d'interagir avec les soufis présents, mais aussi avec les soufis du passé. Dans sa thèse sur l'émotion en Roumanie, Bonini Baraldi évoque une empathie avec les aïeux disparus (notamment dans le cadre de chants funéraires), qu'il décrit comme « l'empathie avec des images-souvenirs musicales<sup>34</sup> ». Ainsi, la musique, par ses propriétés acoustiques, son induction motrice et l'empathie qu'elle génère, serait donc à même de créer un espace-temps parallèle où pourrait s'accomplir la spiritualité teintée de mysticisme soufie.

Grâce à l'alternance entre chants collectifs et chants individuels, l'émotion est ressentie de manière empathique (par le biais du récitant, dans les chants individuels) et partagée entre les auditeurs (dans les chants collectifs), le partage décuplant son intensité. Les mouvements permettent de décentrer les sensations : ils ne sont pas focalisés de manière individuelle, mais de manière collective. Le mimétisme de la danse crée une désindividualisation, une décentration de soi : elle symbolise l'abandon du corps individuel, pour ne plus former qu'un corps collectif. Débarrassé (ou tant saturé qu'il ne les perçoit plus) des perceptions sensibles humaines, le soufi atteint l'état spirituel supérieur. Et si l'extase, cet accès au monde invisible, n'était en fait que la communion des adeptes formant cet autre espace-temps ?

Finalement, la musique agirait à l'instar d'un miroir qui refléterait la propre conception de l'émotion des soufis, dans une perspective identitaire et vraie. Elle

---

33. M. Imberty, « Schoenberg et le temps de l'inconscient », *Filigrane: Musique, esthétique, sciences, société* 6 (2007), revue en ligne :

<<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=194>>, accédé le 12/10/2014.

34. F. Bonini Baraldi, « L'émotion en partage : approche anthropologique d'une musique tsigane de Roumanie », p. 363. Ce type d'émotion serait également à rapprocher du souvenir empathique des anciens maîtres disparus dans le chiisme, où le culte des martyrs fait émerger des rituels de remémoration où l'expression de l'émotion (sur le thème de la douleur) peut être très impressionnante.

est le passage d'un monde à l'autre : en tenant ce miroir un peu de biais, les soufis entreverraient des hommes, dont le nombre semble multiplié, dont le visage semble familier, qui exprimeraient en tous points leurs attentes : une communion spirituelle et passionnée, un partage se prolongeant depuis des siècles.



## Conclusion

L'art est une technique sociale du sentiment.

Lev VYGOTSKI

Éviter l'erreur est un pauvre idéal : si nous n'osons pas nous attaquer à des problèmes si difficiles que l'erreur y est presque inévitable, il n'y aura pas alors de développement de la connaissance. [...] Personne n'est à l'abri de l'erreur, ce qui compte, c'est d'en tirer la leçon.

Karl POPPER

J'ai mis beaucoup de temps à saisir la subtilité des termes de *samāʿ*, *ḍikr* et *ḥaḍrah*, puis de *ṭarab*, *wajd* et *fanāʿ* (certains aspects m'échappent encore). Dans la littérature et sur le terrain, ils se recourent ; l'émotion étant évanescence, rien n'empêche qu'elle se manifeste dans l'un ou l'autre de ces contextes. Il apparaît pourtant que l'objectif de ces différents rituels est d'accéder (ou tout du moins d'approcher) à un type d'émotion en particulier. Le *ṭarab* se manifeste dans le *samāʿ*, *préférentiellement*. Le *wajd* se révèle dans le *ḍikr*, *si possible*. Dans la *ḥaḍrah* enfin, il s'agirait du *wajd* sous une forme plus intense encore, ou, selon les soufis, du *wujud*. Le *fanāʿ* lui, peu importe les contextes, est à éviter. Car le propre de ces émotions, si elles sont exacerbées et portées à leur paroxysme, entraînant les adeptes dans la fébrilité de la rencontre, c'est qu'elles restent contrôlées. Tout au long de cette thèse, j'ai défini le *wajd* comme une émotion ésotérique, contemplation extatique de la présence divine. Mais, finalement, ce qui constitue le passage du « *wajd du ḍikr* » au « *wajd de la ḥaḍrah* », tout comme le soufi tente de passer du monde des ténèbres à celui de la lumière, c'est sa dimension, non pas ésotérique, mais exotérique :

Les plus riches en savoir musical sont les plus dépourvus d'émotion musicale et les plus ignorants, les plus prompts à s'émouvoir, car le savant a besoin de la réunion

de toutes les causes de l'émotion pour s'émouvoir entièrement ; autrement, l'imperfection le troublera et le défaut l'empêchera de tirer du plaisir, tandis que l'ignorant ne ressentira point de peine en entendant les défauts et les imperfections. Il en résulte que, pour éprouver une émotion musicale à son plus haut degré, l'homme a besoin d'un sentiment des plus subtils, d'une prompte connaissance du vrai, afin que cette connaissance du vrai s'allie à la sensation [ou à la pleine réalisation] du vrai. <sup>1</sup>

Seuls les initiés peuvent percevoir la musique non pas comme une « simple distraction », mais comme le moyen de « ressentir et de connaître le vrai ». Lors d'un séminaire du CREM <sup>2</sup>, Jean During avait présenté l'une de ses vidéos où l'on voyait un soufi « tomber en extase », mais une fois le rituel achevé. Plus aucune musique, plus aucune fébrilité, à ce moment, plus aucun mouvement ni guide ni chanteur n'étaient présents. Le soufi répétait quelques litanies, lorsqu'il se mit à pleurer et à parler de manière hachée. Cet extrait vidéo contredisait l'effet de la musique comme support du *wajd*, puisque le soufi avait atteint l'extase sans aide aucune de la musique.

Cette thèse n'a pas pour vocation de clamer que le *wajd* est la conséquence de la musique. Comme During, je reste persuadée que l'extase, dans le contexte de la *ḥaḍrah*, est la conséquence de la foi, et d'une performance motivée et passionnée pour distinguer, parmi les voiles du mystère, Dieu, ou le prophète. During souligne d'ailleurs la « disposition psychologique <sup>3</sup> » des fidèles, qui se rendent à la *ḥaḍrah* pour y chercher le *wajd* <sup>4</sup>. La musique ne serait-elle alors qu'illusion ? Il me semble certain que la musique à elle seule ne peut expliquer la transe : Rouget avait

---

1. Aḥmad al-Ṭayyib al-Sarāḥsī est un savant (médecin, philosophe, musicien) perse, élève d'al-Kindī, mort autour de 1096. Cité par A. Shiloah, *La perfection des connaissances musicales*, Geuthner, Paris, 1975, trad. annotée d'Al ḥasan Ibn Aḥmad Ibn 'Al-Kātib, *Kamāl adab al-ḡinā'*, XI<sup>e</sup> s, p. 42. Les mots entre crochets sont les commentaires de Shiloah.

2. Centre de recherches en ethnologie musicale, Université Paris 10.

3. « La connaissance mystique ('erfān) n'est pas quelque chose que l'on vous donne comme cela, il faut aller à sa quête, la trouver, la prendre. "Tant que tu n'as pas purifié ton moi, tu n'arriveras pas au but" ». Majid Kiani, cité par J. During, *Quelque chose se passe*, p. 159. Sur la disposition psychologique des adeptes, consulter également J. During, *L'âme des sons*, p. 151.

4. Nous pouvons également citer le cérémonial des ablutions, des prières, de la distribution de dattes ou de petites sucreries et le *wird* qui précèdent le rituel en lui-même.

d'ailleurs rapporté son absence dans certaines cultures ; nous pouvons également citer le rituel soufi *naqšbandi*, qui n'emploie « aucun artifice » pour appréhender le monde du divin, élevant la doctrine du vrai et de l'authentique à son plus haut niveau. L'illusion de la musique reflète celle, métaphorique, de l'accès au divin. Car si le soufi parvient à distinguer une présence, celle-ci s'évanouit et la rencontre prend fin avec le rituel. Aussi, si la musique, à elle seule, ne peut expliquer la transe, dans les rituels *šādīliyya*, elle contextualise le *wajd* : « l'écoute [...] est structurée par le désir de voir, qu'elle a fonction d'attiser. La séparation spatiale du voile propose une interprétation des rapports entre vision et audition, ou plutôt entre le regard et l'écoute <sup>5</sup> ».



Le sujet de cette thèse était tout d'abord de décrire le contexte dans lequel s'inscrit la musique soufie. La doctrine de cette pratique, le déroulement des journées des adeptes, leur rôle dans la communauté et les multiples fonctions qu'ils occupent ont donc été dépeints dans un premier temps. La musique soufie syrienne s'inscrit dans une tradition de la poésie perpétuée depuis plus de 1500 ans (depuis des temps immémoriaux, si l'on considère ces éléments dans l'héritage des considérations du son mystique et des émotions de l'époque akkadienne). Rien d'étonnant, donc, à ce que les principes fondamentaux de l'esthétique musicale arabe syrienne soient inscrits dans la tradition et l'authenticité. La doctrine soufie y ajoutera le thème de l'amour. Envisageant le monde comme une création divine, chaque acte réalisé par chaque objet (vivant ou inanimé) survenant dans ce monde est considéré en lien avec le « Beau » et le « Vrai », comme reflet de cet amour que les soufis portent à Dieu et au prophète, amour qui leur est rendu. Ces trois éléments (le « beau », « l'amour » et « l'authentique ») sont donc à la base du bon déroulement de la *ḥaḍrah*, et l'accès au *wajd* (sous-entendu, pour approcher le monde des mystères).

La musique est employée dans divers rituels soufis, qui sont le *samāʿ*, le *dīkr*

---

5. M. Sinapi, « Image et atopie de l'origine (Platon et le voile de Pythagore) », In J-M. Chouvel et M. Solomos (Éds.), *L'espace: Musique/Philosophie*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 167. Cette citation concernait une analyse de la musique acousmatique.

et la *ḥaḍrah*, où elle devient synonyme d'émotion. Le but de cette thèse était de comprendre en quoi la musique pouvait générer ce type d'émotion esthétique intense, et comment elle parvenait à faire émerger la transe, dans le rituel de la *ḥaḍrah*. Pour répondre à ces questions, je me suis d'abord basée sur mes propres observations et les vidéos réalisées lors des rites. Les cérémonies *ṣaḍiliyya* emploient en alternance des chants solistes et des chants collectifs, dont le tempo vif influe sur les respirations et les gestes dansés des soufis. Dans les chants solistes, l'expressivité émotionnelle vocale est exacerbée, des hoquets, du souffle, une tension et un effort vocal sont autant d'indices expressifs prosodiques utilisés pour transfigurer l'émotion. Dans un esprit empathique, les auditeurs partagent l'émotion avec l'interprète. Puis, dans les chants collectifs, les fidèles chantent et se meuvent à l'unisson, tel un corps uni dans son cheminement spirituel. La fébrilité devient de plus en plus importante, les sens sont saturés jusqu'à ces temps d'arrêts où les soufis prononcent lentement le nom d'Allah en un souffle, avant de reprendre de plus belle, portant l'émotion à son paroxysme.

À partir de ces constatations, j'ai fait l'hypothèse que l'émotion naîtrait dans l'écoute des chants solistes, puis serait partagée (selon un phénomène de contagion <sup>6</sup>) dans les chants collectifs. Les mouvements et les respirations réalisés par les interprètes semblaient également remplir un rôle important. Ces derniers étaient conseillés par les *mustaftah*, sans pour autant être suivis « à la lettre ». Par ailleurs, les mouvements et respirations intervenaient généralement à certains moments spécifiques du rituel (au milieu des chants solistes et au début des chants collectifs notamment, voire pendant ces temps de rupture, les « arrêts ») ; et ne correspondaient pas à un poème en particulier. L'étude n'a donc pas porté sur ces poèmes, dont l'ordre ne semblait pas représenter un élément pertinent ; mais, par conséquent, sur ces mouvements et respirations.

Pour ceci, je me suis intéressée aux théories psychologiques cognitives de l'émotion. Le thème des émotions est en effet largement étudié dans la psychologie cognitive. Par ailleurs, les adeptes participant à ces réunions plusieurs fois par semaine depuis l'enfance et établissant leurs croyances sur la base de leurs

---

6. E. Hatfield, et R. Rapson, « Emotional contagion and the communication of emotion », in *Progress in Communication Sciences*, 14 (2005), p. 73-89.

expériences sensibles, l'aspect émotionnel du rite sous-tend la mise en place de processus d'apprentissage, de mémorisation et de performance tout au long du rite, et d'un rite à l'autre. L'étude des fonctions cognitives semblait donc nécessaire pour appréhender les significations du rituel.

La méthodologie expérimentale de la psychologie cognitive est également intéressante dans le sens où elle permet de mesurer, de quantifier les comportements observés ; et de vérifier que ceux-ci sont reproductibles et ne relèvent pas du hasard.

Je me suis donc basée sur une théorie cognitive de l'émotion et une théorie de la mémoire pour mener mes recherches. La théorie périphérique des émotions<sup>7</sup> est intéressante car elle définit l'émotion comme la prise de conscience d'un changement somatique. Par extension, l'adoption de certains gestes ou postures permettrait d'augmenter ou de diminuer l'intensité émotionnelle. Damasio<sup>8</sup> prolonge cette théorie en évoquant un « marqueur somatique », ou une région cérébrale qui permettrait de faire le lien entre perception d'un état somatique présent et le souvenir de la même perception somatique ressentie par le passé. En établissant ce lien, l'individu serait à même d'élaborer une évaluation cognitive de la situation, et, en fonction de ses expériences, de produire une réponse adaptée à la situation en cours. Si l'on applique ces théories au rituel de transe *ṣaḍiliyya*, nous pouvons donc penser d'une part que l'émotion ressentie pourrait être intensifiée par les mouvements et respirations réalisés par les fidèles, et d'autre part que ces sensations seraient encodées en mémoire afin de les maîtriser de manière plus efficace (et ainsi, d'accéder au *wajd*) lors d'un prochain rituel. L'accès à la transe serait donc soumis (en partie du moins, n'oublions pas que les adeptes fréquentant peu ces manifestations expriment des émotions extrêmes) un processus d'apprentissage où les mouvements et les respirations permettraient d'intégrer corporellement les émotions.

Les théories de la mémoire défendant une approche cognitive située et incarnée proposent justement qu'une situation soit décrite en termes de

---

7. W. James, « What is an emotion? ».

8. A. Damasio, *L'erreur de Descartes*.

perceptions (sensorielles, motrices, et émotionnelles). Dans ces modèles <sup>9</sup>, tous les composants perceptifs de la situation d'apprentissage seraient intégrés en mémoire sous forme de traces ; chacun de ces composants ayant un « poids » plus ou moins important (par exemple, dans les rituels de transe, nous pouvons nous attendre à ce que le composant « émotion » ait un poids important). Lors de la confrontation à une situation similaire, la trace du contexte d'apprentissage serait réactivée (les composants correspondant à un poids important devenant plus saillants), ainsi que tous ses composants, selon un phénomène de simulation. Ainsi, dans une situation quotidienne, lorsque nous voyons un téléphone, les aires auditives sont activées alors même que le téléphone ne sonne pas : parce que le composant sonore est fortement associé à cet objet et participe à sa définition, celui-ci a été encodé au même titre que des données visuelles et est réactivé même s'il est perceptivement absent dans la situation présente.

À partir de ces constatations, nous pouvons imaginer que les mouvements et les respirations auraient pour fonction d'encoder (corporellement) le *wajd*. Étant spécifiques aux rituels de transe, leur association avec les émotions survenant dans ces rituels serait donc très forte. Si nous les considérons comme composants moteurs de la trace mnésique correspondant au contexte de la *ḥaḍrah*, alors, dès que les adeptes commenceraient à réaliser certains mouvements, le composant émotionnel serait réactivé, facilitant l'accès au *wajd*.

Afin de vérifier que les mouvements avaient bien pour fonction d'encoder des émotions, une expérience a été réalisée : des individus devaient apprendre des poèmes et indiquer les émotions qu'ils ressentaient après chaque lecture ; la moitié d'entre eux devant réaliser les mêmes mouvements et respirations que ceux effectués lors des rituels pendant la phase d'apprentissage. Il s'est avéré que le groupe « contrôle » s'est concentré sur les émotions amenées par les thèmes des poèmes. Le taux de rappel des poèmes était par ailleurs significativement plus important pour ce groupe. Les personnes ayant réalisé les mouvements et les respirations, en revanche, se sont focalisés sur des émotions somatiques. Aussi, non seulement les mouvements et respirations semblent bien encoder les émotions

---

9. R. Versace, G.T. Vallet, B. Riou, M. Lesourd, E. Labeye, et L. Brunel, « Act-in : An integrated view of memory mechanisms ».

en mémoire, mais par ailleurs, ils représenteraient un coût cognitif important, perturbant la mémoire de travail. Une deuxième expérience visait à vérifier si ces mouvements et respirations seraient traités plus rapidement par les individus de ce même groupe en fonction de leurs pratiques religieuses (soufis, musulmans, non musulmans). Toutefois, aucun effet de la religion n'a été mis en avant par les tests statistiques : ces résultats pourraient être expliqués par le nombre trop restreint de soufis pour réaliser des tests pertinents ; et par des temps de réponse des sujets exceptionnellement longs pour une tâche de catégorisation.

Ces mouvements sont déterminés par des alternances de tempi, qui créent à la fois une saturation des sens, lorsqu'ils accélèrent, mais aussi des moments de flottements et d'incertitude lorsqu'ils décroissent (voire lorsqu'ils s'arrêtent totalement) ; ce qui participerait à dérouter les fidèles qui recevraient trop d'informations à certains instants, puis plus aucune à d'autres.

Ensuite, deux chants solistes ont été analysés suivant la théorie de l'émotion de Scherer<sup>10</sup>, qui propose d'analyser l'expression vocale en termes de *pull effects* et de *push effects*. Dans cette optique, une analyse motivique a d'abord été réalisée afin de vérifier les indices expressifs musicaux symbolisant un concept émotionnel dans la culture en question (modes, ornements, ou hauteurs des notes). La hauteur des notes fait référence à des éléments identitaires : ainsi, dans la musique turque, un *mi* sera toujours produit à une fréquence légèrement plus élevée que dans la musique soufie syrienne ; le timbre de la voix se devant également d'être profond et emphatisé. Concernant les *push effects*, les variations de la fréquence fondamentale, de l'intensité et de la durée (des voyelles pour les deux chants solistes, ou de tous les chants au niveau de la structure globale du rituel) ont été mesurées. À un niveau global, ces mesures illustrent bien la structure « en créneau » de la *ḥaḍrah šaḍiliyya*, l'intensité de l'émotion diminuant ou augmentant en fonction des phases du rituel. Au niveau du premier chant soliste, des variations des paramètres acoustiques ont été observées lors de l'introduction d'un nouveau motif de mouvement et de respiration. Ces résultats plaideraient en faveur d'un partage émotionnel entre les auditeurs et l'interprète, l'expression des

---

10. K.R. Scherer, « Vocal measurement of emotion » ; et « Emotion as a multicomponent process : a model and some cultural data ».

émotions de l'un influant sur celle des autres, réciproquement.

Ce partage empathique de l'émotion semble être au cœur de la compréhension des émotions esthétiques arabes ; il semble d'ailleurs être l'un des principes déterminant la survenue du *ṭarab* ou du *wajd*. Il semblerait que si le *ṭarab* est conditionné par ce partage empathique, le *wajd* (du moins dans la *ḥaḍrah*) relèverait plus de la contagion émotionnelle (et le *fanā'*, de la fusion émotionnelle), en ce que ce partage serait plus automatisé et moins conscientisé.

Afin de poursuivre l'étude du lien entre la musique (et les mouvements qu'elle engendre) et les émotions rituelles soufies, nous pourrions envisager de reproduire les expériences et analyses menées en comparant des répertoires soufis distincts, ou encore les pièces utilisées dans le cadre du *dīkr* et dans le cadre de la *ḥaḍrah* afin de faire émerger les éléments spécifiquement utilisés dans l'un ou l'autre contexte. Les mouvements et respirations semblant être liés à des structures importantes dans le rituel (accélération de tempi ou évolution dans le cheminement modal), il semble également important de déterminer la particularité de leur fonction (en terme de catégorie émotionnelle ou d'*arousal*, par exemple). Enfin, le répertoire d'une même confrérie à différents moments temporels ou dans différentes cultures pourrait être étudié dans une visée comparative, afin de faire émerger les éléments invariants nécessaires à la conduite du rituel.

L'utilisation de la musique dans ces rituels me semble déterminante pour faire émerger des émotions intenses. Contrairement à une récitation de poèmes qui n'emploierait pas d'échelle modale ni d'ornementation musicale à proprement parler (appogiatures, trilles...). La musique, par l'utilisation de signes et par sa nature « incarnée » (incorporée et rattachée à un contexte), fait appel à l'introspection. C'est, à mon sens, l'une des raisons pour laquelle elle engendre aussi efficacement une émotion. La saturation de l'espace donne l'impression aux soufis de voir leur nombre se multiplier. Les références (modales et textuelles, par les poèmes) à l'al-Andalus et aux anciens soufis ouvrent la possibilité d'un espace sonore s'agrandissant de manière illimitée.

En prolongeant le temps et l'espace sonore, la musique représente ce point de passage entre le monde sensible et réel, et le monde mystique à venir, derrière le

voile. Par ses propriétés émotionnelles, elle « constitue un espace symbolique qui ne se réfère pas à une utopie ni non plus à la douleur infinie d'une origine perdue, mais qui fait valoir une image qui imite ce vers quoi elle tend et qui n'existe pas encore <sup>11</sup> ». Le *wajd* ne ferait donc pas référence à la remémoration des origines perdues, et dont les soufis ne se souviennent plus, mais à la promesse du sublime, d'un monde beau et authentique à venir, pour l'instant mystérieux, mais qu'ils contemplent déjà avec extase.



---

11. M. Sinapi, « Image et atopie de l'origine (Platon et le voile de Pythagore) », in J.-M. Chauvel et M. Solomos (éd.), *L'espace: Musique/Philosophie*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 174.







## GLOSSAIRE DES TERMES ARABES

Ici sont répertoriés les principaux termes arabes utilisés dans la thèse. Le pluriel pouvant modifier le préfixe du mot, certains termes sont répertoriés à la fois dans leur forme singulière et plurielle. Les termes nécessitant une définition plus longue sont rapportés à la page du texte qui y fait référence.

Les traductions sont issues de Sultani et Milelli, *Dictionnaire franco-libanais*, Éditions Milelli, Paris, 2010.

<i>alawiyya</i>	علوية
Confrérie soufie provenant de la voie <i>šaḍiliyya</i> ; cf. p. 58.	
<i>ūd</i>	عود
Luth arabe à manche court.	
<i>ajnās</i> (s. <i>jins</i> )	اجناس
« Cellule-racine » du <i>maqām</i> ; cf. p. 286.	
<i>ajniha</i> (sing. <i>jināh</i> )	أجنحة
<i>Muṭrib</i> (« chanteur ») intervenant dans le cadre de la <i>ḥaḍrah</i> .	
<i>al ḥamdulillah</i>	أل حمد لله
« Gloire à Dieu », formule incantatoire.	
<i>allahu ‘akbar</i>	الله أكبر
« Dieu est le plus grand », formule incantatoire.	
<i>anāšid</i> (sing. <i>nāšid</i> )	أناشيد
Poème religieux mis en « musique ».	
<i>ḍikr</i>	ذكر
Terme associé au rituel de remémoration des origines. Il existe plusieurs catégories de <i>ḍikr</i> , dont le <i>wird</i> et la <i>ḥaḍrah</i> ; cf. p. 63.	

*fanā'*

فناء

Litt. « annihilation, anéantissement » : l'individu dépasse/anéantit la perception sensible et corporelle pour atteindre un état spirituel supérieur.

*ḡunna*

غنة

Adjectif désignant une voix nasillarde, qui est un effet recherché dans le répertoire religieux.

*ḥaḍrah*

حضرة

Catégorie de *dīkr* se pratiquant collectivement et dans un endroit sacré.

*hizb*

حزب

Formule incantatoire à prononcer pour conjurer les esprits malveillants ou s'attirer les esprits bienveillants. Ces formules sont également utilisées dans la *ḥaḍrah*.

*idḡām*

إدغام

Règles d'assimilation des consonnes. Il existe plusieurs types d'assimilations, telle que la fusion entre deux lettres qui se suivent (par exemple, un mot terminant par la consonne « n » suivi d'un mot débutant par la même consonne), ou la fusion entre un « t » emphatique et un « t » non emphatique, etc. Les règles d'assimilation désignées sous le terme *idḡām* sont propres à la lecture du Coran et sont différentes du principe de l'assimilation de l'article (lettres lunaires et solaires) de la grammaire arabe.

*jināḥ* (pl. *ajniḥa*)

جناح

*Muṭrib* (« chanteur ») intervenant dans le cadre de la *ḥaḍrah*.

*jins* (pl. *ajnās*)

جنس

« Cellule-racine » du *maqām* ; cf. p. 286.

*la 'ilaha illa allah*

لا إله إلا الله

« Il n'y a de Dieu que Dieu », formule incantatoire.

*maqām* (pl. *maqāmat*)

مقام مقامات

Structure modale sur laquelle se fondent des développements mélodiques. Le *maqām* est construit sur une ou deux « cellule(s) racine » (*jins*) ; cf. p. 187 et p. 286.

*mawlid*

مولد

Anniversaire de la naissance du prophète Mahomet. Celui-ci est fêté le 12<sup>e</sup> jour du 3<sup>e</sup> mois de l'année musulmane, la date est donc différente tous les ans. Le dernier *mawlid* a eu lieu le 3 janvier 2015 ; le prochain sera (à un jour près) le 23 décembre 2015.

*munšid*

منشد

Chanteur religieux (pour les *anāšid*).

*muqri*

مقرئ

Lecteur du Coran.

*mustaftah*

مستفتة

Fidèles qui, au cours de la *ḥaḍrah*, vont guider les adeptes dans les mouvements et les respirations à réaliser.

*muṭrib*

مطرب

Litt. « qui transmet le *ṭarab* ». Peut s'appliquer à un chanteur ou à un musicien ; ou encore à un poète.

*muwaššah*

موشح

Litt. « broder », poème datant de l'al-Andalus de forme libre ; cf. p. 75.

*nāšid* (pl. *anāšid*)

نشيد

Poème religieux mis en « musique ».

*nay*

ناي

Flûte de roseau.

<i>couléma</i>	علما
Théoricien de l'islam.	
<i>qadiriyyah</i>	قادرية
Voie soufie ; cf. p. 54.	
<i>qaṣīdah</i>	قصيدة
Poème monorime datant de la période pré-islamique ; cf. p. 74.	
<i>rayyis</i>	رئيس
Fidèle dirigeant le déroulement de la <i>ḥaḍrah</i> . Il appelle les <i>ajniḥa</i> au micro, indique aux <i>mustaftah</i> les respirations à réaliser et peut donner des indications de tempo.	
<i>rifā'iyya</i>	رفاعية
Voie soufie ; cf. p. 56.	
<i>samāc</i>	سماع
Litt. « audition », traduit sous le terme « concert spirituel ». C'est une performance publique (dans un lieu sacré ou profane) impliquant un répertoire religieux ; cf. p. 63.	
<i>silsila</i>	سلسلة
Chaine initiatique de <i>šeyḥ</i> se transmettant une énergie spirituelle ( <i>barakah</i> ) remontant jusqu'au prophète Mahomet.	
<i>šadiliyya</i>	شاذلية
Voie soufie ; cf. p. 58.	
<i>šeyḥ</i> , pl. <i>šuyūḥ</i>	شيخ , شيوخ
Personne ayant acquis un certain degré de spiritualité et de sagesse. Pour les soufis, ce terme désigne un initié, une personne ayant reçu un enseignement religieux.	

*subhān allah*

سبحان الله

« Louange à Dieu », formule incantatoire.

*taḥqīq*

تحقيق

Règles grammaticales et d'élocution intervenant dans la récitation coranique ; cf. p. 280.

*tajwīd*

تجويد

Cantillation coranique : il s'agit d'une récitation plus mélodique et plus ornée que le *tartīl*. p. 193 et p. 280.

*ṭarab*

طرب

Litt. « plaisir causé par la musique » émotion esthétique intense, retrouvée généralement dans le domaine profane ; cf. p. 184.

*ṭarīqah*

طريقة , طرق

Litt. « voie », confrérie soufie.

*tartīl*

ترتيل

Psalmodie coranique. Le style est plutôt syllabique et moyennement orné.

*wajd*

وجد

Litt. « existence, présence ». Émotion intense, souvent traduite par « extase ». Le *wajd* intervient dans un contexte religieux et se traduit généralement par une réaction contemplative ; cf. p. 12 et p. 201.

*wird*

ورد

Formule incantatoire, invocation.

*wujūd*

وجود

émotion proche du *wajd* mais impliquant une dimension corporelle et motivationnelle plus importante. Le processus est plus actif que dans le *wajd* ; cf. p. 70.



## REFERENCES

Cette bibliographie recense les ouvrages référencés dans le texte. Elle est classée selon trois thèmes (« musicologie, cognition musicale et psycho-acoustique », « ethnomusicologie et soufisme », « psychologie, philosophie et sciences sociales »), puis par type de publication. À la fin de cette rubrique se trouvent les articles issus de revues en ligne.

### *Musicologie, Cognition musicale & Psycho-Acoustique*

#### **Livres**

- AURIOL, *La clé des sons : éléments de psychosonique*, Éditions Ères, Paris, 1991
- AYARI, M., *L'écoute des musiques arabes improvisées, essai de psychologie cognitive de l'audition*, L'Harmattan, Paris, 2003
- BAGOT, J.-D., *Information, sensation et perception*, Armand Colin, Paris, 1996
- BIGAND, E., *L'organisation perceptive d'œuvres musicales tonales*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1995
- BUSER, P. et M. Imbert, *Audition*, Hermann, Paris, 1987
- CHOUVEL, J.-M., *Analyse musicale : Sémiologie et cognition des formes temporelles*, L'Harmattan, Paris, 2006
- CHOUVEL, J.-M., et M. Solomos, *L'espace: Musique/Philosophie*, L'Harmattan, Paris, 1998
- EHRET G. & R. Romand, *The central auditory system*, Oxford University Press, Oxford, 1997
- FLUDD, R., *Utriusque Cosmi Historia, maioris salicet et minoris metaphysica*, tome 1  
Livre 3 : *De Musicae Mundana*, Oppenheim, 1617
- GØDOY, R. et M. Leman, *Musical Gestures : Sound, Movement and Meaning*, Routledge, New-York, 2010

- LEIPP, E., *La machine à écouter : essai de psycho-acoustique*, Masson, Paris, 1977
- MCADAMS, S. et E. Bigand, *Penser les sons : Psychologie cognitive de l'audition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994
- MCADAMS, S. et I. Deliège, *La musique et les sciences cognitives*, Mardaga, Liège, 1989
- MEYER, L., *Émotion et signification en musique*, trad. C. Delaruelle, Actes Sud, Paris, 2011
- MOLINO, J., *Le singe musicien : sémiologie et anthropologie de la musique*, Actes Sud, Paris, 2009
- NATTIEZ, J.-J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Éditions 10/18, Paris, 1975
- SLOBODA J.A. et P.N. Juslin, *Music and emotion : Theory and research*, Oxford University Press, Oxford, 2001

#### Articles de périodiques

- AYARI, M., « Performance and Musical Perception Analysis », *Intellectica : Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 49/1-2 (2008), p. 51-80
- BIGAND, E. et C. Delbé, « Apprentissage implicite en musique : Théorie et Modèles », *Intellectica : Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 49/1-2 (2008), p. 13-26
- BIGAND, E. et S. Filippic , « Cognition et émotion musicales », *Intellectica : Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 49/1-2 (2008), p. 37-50
- CASTELLENGO, « Continuité, rupture, ornementation, ou les bons usages de la transition entre deux modes d'émission vocale », *Cahiers de musiques traditionnelles* 4 (1991), p. 155-165
- COOK, N., « Theorizing Musical Meaning », *Music Theory Spectrum* 23/2 (2001), p. 170-195
- D'ALESSANDRO C. et P. Mertens, « Automatic pitch contour stylization using a model of tonal perception », *Computer Speech and Language* 9/3 (1995), p. 257-288

- D'ALESSANDRO, C., « Voice source parameters and prosodic analysis », in S. Sudhoff et coll. (éd.), *Method in Empirical Prosody Research*, De Gruyter, Berlin – New-York, 2006, p 63-87
- DELIEGE, « Perception des formations élémentaires de la musique : voies de recherche de la psychologie cognitive », *Analyse musicale* 1 (1985), p. 20-28
- ESPOSITO, F., E. Bigand, et P. Molin, « L'effet expressif des modulations chez les auditeurs experts et novices », *Revue de Neuropsychologie*, 18/1-2 (2008), p. 79-102
- HENRICH, C. D'Alessandro, B. Doval, et M. Castellengo, « Glottal open quotient in singing: Measurements and correlation with laryngeal mechanisms, vocal intensity, and fundamental frequency », *Acoustical society of America* 117/3 (2005), p. 1417-1430
- HENRICH BERNARDONI, J. Smith, et J. Wolfe, « Vocal tract resonances in singing : variations with laryngeal mechanism for male operatic singers in chest and falsetto registers », *Journal of Acoustical Society of America* 135/1 (2014), p. 491-501
- HIRST, « Form and function in the representation of speech prosody », *Speech Communication* 46 (2005), p. 334-347
- KRIMPHOFF, S. McAdams, et S. Winsberg, « Caractérisation du timbre des sons complexes, Analyses acoustiques et quantification psychophysique », *Journal de Physique*, 4/C5 (1994), p. 625- 628
- MARCUS, Scott L. « Modulation in Arab Music : Documenting Oral Concepts, Performance Rules and Strategies », *Ethnomusicology* 36/2 (1992), p. 171-195
- MAROZEAU, J. et A. De Cheveigné, « The effect of fundamental frequency on the brightness dimension of timbre », *Journal of Acoustical society of America* 121/1 (2007), p. 383-387
- MATHIAS, C. Palmer, F. Perrin et B. Tillmann, « Sensorymotor Learning Enhances Expectations During Auditory Perception », *Cerebral Cortex*, sous presse
- NEUHOFF, J.G., W.C. Wanzie et M.K. McBeath, « Dynamic frequency change

influences loudness perception : a central, analytic progress », *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 25/4 (1999), p. 1050-1059

SCOTTO DI CARLO, N., « L'intelligibilité de la voix chantée », *Médecine des arts* 10 (1994), p. 2-15

VIEILLARD, S., I. Peretz, N. Gosselin, S. Khalfa, L. Gagnon et B. Bouchard, « Happy, sad, scary and peaceful musical excerpts for research on emotions », *Cognition & Emotion*, 22 (2008), p 720–752

TILLMANN, B. et B. Poulin-Charonnat, « Étudier les attentes musicales de l'auditeur non-musicien : le paradigme d'amorçage musical », *Intellectica : Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 49/1-2 (2008), p. 27-36

#### Chapitres d'ouvrages collectifs

AYARI, M. et S. McAdams, « Quelles catégories et quels filtres culturels sont à l'œuvre dans notre écoute ? », in M. Ayari (éd.), *De la théorie de l'art à l'improvisation, Analyse de Performances et Modélisation musicale*, Delatour-France, Paris, 2006, p. 185-234

BEN MANSOUR, R., « Le *tarab* à travers le jeu violonistique arabe : enjeux et contraintes », in M. Ayari et H. Makhoulf (éd.), *Musique, signification et émotion*, Delatour, Paris, 2010, p. 371-390

BOTTE, M.-C., « L'audition : système auditif, perceptions et organisation perceptive élémentaire », in C. Bonnet (éd.), *Traité de psychologie cognitive*, Bordas, Paris, 1989, p. 83-127

CASTELLENGO, M., « Perception(s) de la voix chantée : une introduction », in N. Henrich Bernardoni (éd.), *La voix chantée : entre sciences et pratiques*, De Boeck : Solal, Paris, 2014, p. 35-64

DECETY, J., « L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui ? », in A. Berthoz et G. Jorland (éd.), *L'empathie*, Odile Jacob, Paris, 2004, p. 54-88

DE CHEVEIGNE, A., « Espace et son », in Berthoz et Recht (éd.), *Les espaces de l'homme*, Odile Jacob, Paris, 2004, p. 195-218

- GENDROT, C., « Les outils d'analyse acoustique de la voix chantée : utilités et limites », in N. Henrich Bernardoni (éd.), *La voix chantée : entre sciences et pratiques*, De Boeck : Solal, Paris, 2014, p. 95-110
- IMBERTY, M., « Avant-propos: Quelques réflexions sur les origines psychologiques et biologiques de la musique », in M. Ayari et H. Makhoulf (éd.), *Musique, Signification et Emotion*, Delatour-France, Paris, 2010, p. 1-16
- MCADAMS, S., « Audition : physiologie, perception et cognition », in M. Richelle (éd.), *Traité de psychologie expérimentale*, Presses universitaires de France, Paris, 1994, p. 283-344
- MCADAMS, S. et B. Giordano, « The perception of musical timbre », in Hallam, Cross et Thaut (éd.), *Handbook of Musical Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 72-80
- PAVARD, A., « Musique et représentations sociales dans le *wajd* », in M. Ayari et H. Makhoulf (éd.), *Musique, Signification et Émotion*, Delatour, Paris, 2010, p. 309-331
- PERETZ, I., « Towards a neurobiology of musical emotions », in P.N. Juslin et J.A. Sloboda (éd.), *Handbook of Music and Emotion : Theory Research, Applications*, Oxford University Press, Oxford, 2010, p. 99-126
- ZOUARI, Z., « Vers la détermination de la nature émotionnelle du *ṭarab* », in M. Ayari et H. Makhoulf (éd.), *Musique, signification et émotion*, Delatour, Paris, 2010, p. 357-369

#### Ouvrages universitaires

- BEYHOM, A., « Systématique modale », thèse de doctorat, sous la dir. de Nicolas Meeùs, Université Paris IV-Sorbonne, Paris, 2003
- FEKI, S., « Musicologie, sémiologie ou ethnomusicologie : quel cadre épistémologique, quelles méthodes pour l'analyse des musiques du *maqâm* ? », thèse de doctorat, sous la dir. de François Picard, Université Paris IV-Sorbonne, Paris, 2006
- HENRICH, N., « Study of the glottal source in speech and singing: Modeling and estimation, acoustic and electroglottographic measurements, perception »,

thèse de doctorat, sous la direction de M. Castellengo et C. D'Alessandro, Université Pierre et Marie Curie – Paris VI, Paris, 2007

LE BAGOUSSE, S., « Étude perceptive et acoustique du timbre de la voix chantée dans le contexte des répertoires de tradition orale », mémoire de master Atiam, sous la direction de C. Traube, Université Pierre et Marie Curie – Paris VI, Paris, 2008, p. 13.

PAVARD, A., « Psalmodie coranique et expressivité. Expression et perception de l'émotion en parole et musique », rapport de stage de M1, sous la direction d'A. Rilliard, Limsi-CNRS, Orsay, 2012

## *Æthnomusicologie & Soufisme*

### **Livres**

AROM, S., *La fanfare de Bangui*, Éditions La Découverte, Paris, 2009

*La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Presses Universitaires de Montréal, Montréal, 2007

*Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, SELAF, Paris, 1985

BASTIDE, R., *Le rêve, la Transe et la folie*, Flammarion, Paris, 1972

CARON, N. et D. Safvate, *Musique d'Iran*, Buchet-Chastel, Paris, 1997

CORBIN, H., *Histoire de la philosophie islamique*, Gallimard, Paris, 1986 (1964)

CRUVEILHIER, P., *Commentaire du code d'Hammourabi*, Librairie Ernest Leroux, Paris, 1938

DOURNON, G., *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*, Unesco, Paris, 1996

DUMBRILL, R., *The archaeomusicology of the Ancient Near East*, Tadema Press, Londres, 1998

DURING, J., *L'âme des sons*, Éditions du Relié, Gordes, 2001

- Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Verdier, Paris, 1994
- Musique et mystique en Iran*, Institut français de recherche en Iran, Paris-Téhéran, 1989
- Musique et extase : l'audition mystique dans la tradition soufie*, Albin Michel, Paris, 1988
- ERLANGER, R. d', *La musique arabe*, 6 vol., Geuthner, Paris, 1930-1959.
- FELD, S., *Sound and sentiment : Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphie, 1982
- GEOFFROY, E., *Le soufisme*, Eyrolles, Paris, 2013
- Le soufisme, voie intérieure de l'islam*, Fayard, Paris, 2003
- GAZZALI, A. H., *Auditions spirituelles et extase*, trad. H. Boutaleb, Éditions Al Bouraq, Paris, 2012
- HIRSCH, M.-T., *Maladies de l'âme et maîtrise du cœur, Livre XXII du Livre de la discipline de l'âme, de l'éducation des comportements moraux et du traitement des maladies du cœur*, Éditions du Cerf, Paris, 2007, trad. d'al-Gazzālī, *Iḥyā'ulūm al-dīn*, XI<sup>e</sup> s.
- JACQUEMARD, S. *Pythagore et l'harmonie des sphères*, Éditions du Seuil, Paris, 2004
- JOLLET, S., *Syrie mélomane : fais pleurer les pierres*, L'Harmattan, Paris, 2005
- LAMBERT, J., *La médecine de l'âme: Le chant de Sanaa dans la société Yéménite*, Publications de la Société d'Ethnologie, Nanterre, 1997
- LAPASSADE, G., *Les rites de possession*, Economica, Paris 1997
- LINGS, M., *Qu'est-ce que le soufisme ?*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.
- LORTAT-JACOB, B., *Chants de Passion, au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Cerf, Paris, 1998
- MANTLE HOOD, K., *The Ethnomusicologist*, McGraw-Hill, New-York, 1971
- MERRIAM, A.P., *The anthropology of music*, Northwestern University Press, Evanston, 1964
- POCHE, C., *La musique arabo-andalouse*, Cité de la musique/Actes Sud, Paris, 1995

- RACY, A.J., *Making music in the Arab World : the Culture and Artistry of ṭarab*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003
- ROUGET, G., *La Musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris, 2004
- SAFA, Z., *Anthologie de la poésie persane (XI<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle)*, Gallimard, Paris, 1964
- SEDWICK, M.J., *Le soufisme*, Cerf, Paris, 2001
- SHANNON, J., *Among the jasmine trees : music and modernity in contemporary Syria*, Wesleyan University Press, Middletown, 2006
- SEYḤ ABDEL-KADER AÏSSA, *Les vertus du dhikr*, Éditions Iqra, Paris, 2002, p. 155
- SEYḤ BOUREIMA ABDOU DAOUDA, *Le sens des versets du Saint Qur'ân*, Daroussalam, Riyadh, 1999
- SHILOAH, A., *La Musique dans le monde de l'islam*, Fayard, Paris, 1995
- La perfection des connaissances musicales*, Geuthner, Paris, 1975, trad. annotée d'Al ḥasan Ibn Aḥmad Ibn 'Al-Kātib, *Kamāl adab al- ġinā'*, XI<sup>e</sup> s.
- TOUMA, H.H., *La musique arabe*, Buchet-Chastel, Paris, 1996
- YAMMINE, H. et A. Redouane, *Chants arabes du Proche-Orient (Égypte, Irak, Liban, Syrie)*, Éditions Cité de la musique, Paris, 2013

#### Articles de périodiques

- ABOU MRAD, N., « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers d'ethnomusicologie* 17 (2004), p. 183-215
- AL-FARUQI, L.I., « *Muwaššah* : a Vocal Form in Islamic Culture », *Ethnomusicology* 19/1 (1975), p. 1-29
- AROM, S. « The Use of Play-back Techniques in the Study of Oral Polyphonies », *Ethnomusicology* XX/3 (1976), p. 483-519
- « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale », *Revue de Musicologie*, 68/1 (1982), p. 198-212
- BAILY, « Crossing the Boundary : from Experimental Psychology to Ethnomusicology », *Empirical Musicology Review* 4/2 (2009)

- BAR-ASHER, M.M., « Quelques aspects de l'éthique d'Abū Bakr al-Ġāzī et ses origines dans l'œuvre de Galien », *Studia Islamica* 70(1989), p. 119-147
- BEYHOM, « Mesures d'intervalles », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 1 (2007), p. 181-237
- BLACKING, J., « Deep and Surface Structures in Venda Music », *Yearbook of the International Folk Music Council*, 3(1971), p. 91-108
- DURING, J., « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers d'ethnomusicologie* 10 (1997), p. 17-36
- FELD, S. et A.A. Fox, « Music and Language » *Annual Review of Anthropology* 23(1994), p. 25-53
- FELD, S., « Linguistic Models in Ethnomusicology », *Ethnomusicology*, 18/2 (1974), p. 197-217
- JARGY, S., « The folk music of Syria and Lebanon », *The world of music* 1 (1978), p. 79-93
- KOSMICKI, G., « Transe, musique, liberté, autogestion : une immersion de douze ans dans le monde des *free parties* et des *teknival* », *Cahiers d'ethnomusicologie* 21 (2008), p. 35-49
- LORTAT-JACOB, « L'ethnomusicologie en France », *Acta Musicologica* 62/2 (1990), p. 289-301
- « Méthodes d'analyse en ethnomusicologie », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 17/2 (1986), p. 239-257
- « Quelques problèmes généraux d'analyse », *Revue de musicologie*, 61/1 (1975), p. 3-34
- LORTAT-JACOB, B. & M. Rosving-Olsen, « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », *L'Homme* 171/172 (2004), p. 7-26
- NABTI, M., « Des soufis en banlieue parisienne, mise en scène d'une spiritualité musulmane », *Archives de sciences sociales des religions* 140 (2007), p. 49-68.
- POCHE, C., « Zikr and Musicology », *The world of music* 1 (1978), p. 59-73

SHANNON, J., « Emotion, Performance and temporality in Arab Music : Reflections on Tarab », *Cultural Anthropology* 18/1 (2003), p. 72-98

SHILOAH, A., « La voix et les techniques vocales chez les Arabes », *Cahiers d'ethnomusicologie* 4 (1991), p. 85-101

« Notions d'esthétique dans les traités arabes sur la musique », *Cahiers d'ethnomusicologie* 7 (1994), p. 51-58

TAGG, P., « From refrain to rave : the decline of figure and the rise of ground », *Popular Music*, vol. 13/2 (1994), p. 209-222

VAN RIET, S., « Joie et bonheur dans le traité d'Al-Kindī sur l'art de combattre la tristesse », *Revue philosophique de Louvain* 61/69 (1963), p. 13-23

#### Chapitres d'ouvrages collectifs

DURING, J., « De la nostalgie et de la peine comme fondements des traditions musicales », dans *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, dir. Michel Demeuldre, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 137-146

« Le point de vue du musicien : improvisation et communication », in B. Lortat-Jacob (Éd.), *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*, Sela, Paris, 1987, p. 33-44

GRIL, D. « L'enseignement d'Ibn 'Ata Allāh al-Iskandarī, d'après le témoignage de son disciple Rāfi' Ibn šāfi' », in E. Geoffroy (éd.), *Une voie soufie dans le monde, la Shādhiliyya*, Gnôsis – Éditions de France, Chatenton-le-Pont, 2011 (2005), p. 93-106

LEOTHAUD, G., « Classification universelle des types de techniques vocales », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, volume 5, 2007

LORTAT-JACOB, B., « Quand les affects confondent parole et musique », in Dupont, Lortat-Jacob, Mianca, Guillebaud et Calame (éd.), *La voix actée Pour une nouvelle ethnopoétique*, Kimé, Paris, 2010, p. 245-261

« Les faits musicaux ne sont pas des choses », dans *Peut-on parler de musique avec les outils de la science ?*, dir. J.-M.F. Lévy, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 465

MOLE, M., « La danse extatique en Islam », in *Les danses sacrées : anthologie*, Éditions du Seuil, Paris, 1963, p.147-281

NETTL, B., « An ethnomusicologist contemplates universals in musical sound and musical culture », in N. L. Wallin, B. Merker et S. Brown (éd.), *The Origins of Music*, MIT Press, Cambridge, 2000, p. 463-472

#### **Ouvrages universitaires**

BONINI BARALDI, F., « L'émotion en partage : Approche anthropologique d'une musique tsigane de Roumanie », thèse de doctorat, sous la dir. de B. Lortat-Jacob et E. Bigand, Université Paris 10, Paris, 2010

MORAN, N., « Measuring musical interaction : analysing communication in embodied musical behaviour », thèse de doctorat, Open university, Cambridge, 2007

RENDU LOISEL, A.-C., « Bruit et émotion dans la littérature akkadienne », thèse de doctorat, sous la dir. de A. Cavigneaux, université de Genève, Genève, 2010

#### **Autres**

DURING, J., « The Dotar of Transoxania », Notice CD, Téhéran, 2007

WINCLER, O. « Demographic developments and population policies in Ba'athist Syria », *Sussex Academic Press*, 1998

### *Psychologie, Philosophie & Sciences Sociales*

#### **Livres**

ABRIC, J.-C., *Pratiques sociales et représentations*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994

- ARISTOTE, *Traité de l'âme*, (IV<sup>e</sup> av. J.C.), trad. J-B Saint-Hilaire, Éditions Ladrance, Paris, 1846
- Rhétorique*, (IV<sup>e</sup> av. J.C.), trad. N. Bonafous, Durand, Paris, 1856
- Traité du ciel*, (IV<sup>e</sup> av. J.C.), trad. J-B. de Saint-Hilaire, Éditions Ladrance, Paris, 1866
- BEAR, B.W. Connors et M.A. Paradiso, *Neurosciences, à la découverte du cerveau*, trad. A. Nieoullon, Pradel, Paris, 2002
- BELZUNG, *Biologie des émotions*, De Boeck, Paris, 2007
- BIARD J. et R. Rashed, *Descartes et le Moyen-Âge*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1997
- BLAKE, R.R. et G.V. Ramsey, *Perception : An approach to personality*, The Ronald Press Company, New-York, 1951
- BLANC, N., *Les représentations sociales : le concept de représentation en psychologie*, In Press éditions, Paris, 2006
- BOURDIEU, P., *Questions de sociologie*, Paris, Édition de Minuit, 1984
- CAMILLERI, C. et G. Vinsonneau, *Psychologie et culture : concepts et méthodes*, Armand Colin, Paris, 1996
- CHANNOUF, A., et G. Rouan, *Émotions et cognitions*, De Boeck, Bruxelles, 2004.
- DAMASIO, A., *Spinoza avait raison : joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Odile Jacob, 2005 (2003)
- L'erreur de Descartes : la raison des émotions*, Odile Jacob, Paris, 2010 (1994)
- DARWIN, C., *The Expression of Emotion in Man and Animal*, Chicago University Press, Chicago, 1965 (1<sup>e</sup> éd. 1872)
- DESCARTES, R., *Les passions de l'âme*, Éditions Henri le Gras Paris, 1649
- DEWEY, J., *L'art comme expérience*, trad. J.-P. Cometti, Gallimard, Paris, 2010 (1934)
- EKMAN et W.V. Friesen, *Pictures of facial affect*, CA: consulting psychologists press, Palo Alto, 1976
- FRIJDA, N., *The Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986

- HUSSERL, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. H. Dussort, Paris, Presses universitaires de France, 1964
- JAMES, W., *Les émotions*, trad. Georges Dumas, L'Harmattan, Paris, 2006
- JODELET, D., *Folies et représentations sociales*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989
- LEMAIRE, P., *Psychologie cognitive*, De Boeck, Bruxelles, 1999
- LUMINET, O., *Psychologie des émotions : confrontation et évitement*, De Boeck, Bruxelles, 2008, p. 33.
- MARC-AURELE, *Méditations*, trad. J. Jackson, Éditions Ernest Rhys, Londres, 1906 (II<sup>e</sup> s.)
- Pensées pour moi-même*, trad. M. Meunier, Librairie Garnier Frères, Paris, 1933 (II<sup>e</sup> s.)
- MARX, K. et F. Engels, *Manifeste du parti communiste*, trad. E. Bottigelli, Flammarion, Paris, 1999 (1848)
- Le Capital*, Livre I, trad. J. Roy, Folio Essais, Paris, 2008 (1867)
- MCCLELLAND, J.L. et D.E. Rumelhart, *Parallel distributed processing*, Cambridge, MA : MIT Press, Cambridge, 1986
- MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945
- MOLINER, P., P. Rateau et S. Cohen-Scali, *Les représentations sociales : pratiques des études de terrain*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002
- MOSCOVICI, S., *La psychanalyse, son image et son public*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961
- NIEDENTHAL, P., S. Grauth-Gruber et F. Ric, *Comprendre les émotions : perspectives cognitives et psycho-sociales*, Mardaga, Paris, 2009
- PLATON, *La République*, (IV<sup>e</sup> s. av. J.C.), trad. Robert Baccou, Garnier-Flammarion, Paris, 1966
- RIME, B., *Le partage social des émotions*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005
- RIZZOLATTI, G. et C. Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Odile Jacob, Paris, 2011 (2006)

- ROUSSIAU, N., et C. Bonardi, *Les représentations sociales, états des lieux et perspectives*, Mardaga, Paris, 2001
- TOMKINS, S., *Affect, Imagery, and consciousness*, Springer, New-York, 1962
- VARELA, F., E. Thompson et E. Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Éditions du Seuil, Paris, 1993
- VERSACE, R., B. Nevers et C. Padovan, *La mémoire dans tous ses états*, Solal, Marseille, 2002
- WEBSTER D.B., A.N. Popper et R.R. Fay, *The mammalian auditory pathway : neuroanatomy*, Springer-Verlag, New-York, 1992.

#### Articles de périodiques

- BÄNZINGER T. et K.R. Scherer, « The rôle of intonation in emotional expressions », *Speech communication* 46 (2005), p. 252-267
- BAO, S., V.T. Chan et M.M. Merzenich, « Cortical remodelling induced by activity of ventral tegmental dopamine neurons », *Nature* 412 (2001), p. 79-83
- BARROUILLET, P., S. Bernardin, et V. Camos, « Time constraints and resource sharing in adults' working memory spans », *Journal of Experimental Psychology: General*, 133/1 (2004), p. 83-100
- BARROUILLET, P., S. Portrat et V. Camos, « On the law relating processing to storage in working Memory », *Psychological Review*, 118/2 (2011), p. 175-192
- BARROUILLET, P., A. De Paepe et N. Langerock, « Time causes forgetting from working Memory », *Psychonomic Bulletin and Review*, 19 (2012), p. 87-92
- BARSALOU, L.W., « Grounded Cognition », *Annual review of Psychology* 59 (2008), p. 617-645
- « Perceptual Symbol Systems », *The Behavioral and Brain Sciences*, 22 (1999), p. 577-660
- BARSALOU, L.W., A.K. Barbey, W.K. Simmons et A. Santos, « Embodiment in religious knowledge », *Journal of Cognition and Culture* 5.1/2 (2005), p. 15-57
- BARTON, B., J.H. Venezia, K. Saberi, G. Hickok et A.A. Brewer, « Orthogonal

acoustic dimensions define auditory fields maps in human cortex », *Proceedings of the National Academy of Sciences* 109/50 (2012), p. 20738-20743

- BELIN, P., S. Fillon-Bilodeau et F. Gosselin, « The Montreal Affective Voices : A validated set of nonverbal affect bursts for research on auditory affective processing », *Behavior research methods* 40/2 (2008), p. 531-539
- BILECEN, D., E. Seifritz, K. Scheffler, J. Henning et A.-C. Schulte, « Amplitopicity of the Human Auditory Cortex : an fMRI Study », *NeuroImage* 17 (2002), p. 710-718
- BRIÑOL P. et R. Petty, « Overt head movements and persuasion : a self-validation analysis », *Journal of personality and social psychology*, 6 (2003), p. 1123-1139
- BRUNEL, L., R.L. Goldstone, G. Vallet, B. Riou et R. Versace, « When seeing a dog activates the bark : multisensory generalization and distinctiveness effects », *Experimental Psychology* 60 (2013), p. 100–112
- BURGER, B., M.R. Thompson, S. Saarikallio, G. Luck, G. et P. Toiviainen, « Influences of rhythm and timbre-related musical features on characteristics of music-induced movement », *Frontiers in Psychology* 4/183 (2013), p. 1-10
- CAMOS, V. et S. Portrat, « The impact of cognitive load on delayed recall », *Psychonomic Bulletin & Review* 21 (2014), p. 1-6
- CAMOS, V. et P. Barrouillet, « Le développement de la mémoire de travail : perspectives dans le cadre du modèle de partage temporel des ressources », *Psychologie française num* (2013), p. ?
- CANNON, W., « The James-Lange theory of emotions : a critical examination and an alternative theory », *American Journal of Psychology*, 39 (1927), p. 106-124
- CASASANTO, D. et K. Dijkstra, « Motor action and emotional memory » *Cognition*, 115 (2011), p. 179-185
- EEROLA, T., A. Friberg, et R. Bresin, « Emotional expression in music: contribution, linearity, and additivity of primary musical Cues », *Frontiers in Psychology* 487 (2014), p. 7-18.

- EKMAN, P, « Facial Expression and Emotion », *American Psychologist*, 1993, p. 384-392
- ETZEL, J.A., E. L. Johnsen, J. Dickerson, D. Tranel et R. Adolphs, « Cardiovascular and respiratory responses during musical mood induction », *International Journal of Psychophysiology* 61 (2006), p. 57-69.
- FEHR, B. et J. Russel, « Concept of emotion viewed from a prototype perspective », *Journal of Experimental psychology* 113/3 (1984), p. 464-486.
- FORMISANO E., K. Dae-Shik, F. Di Salle, P.-F. Van de Moortele, K. Ugurbil et R. Goebel, « Mirror-Symmetric Tonotopic Maps in Human Primary Auditory Cortex », *Neuron* 40 (2003), p. 859-869
- GLENBERG, A.M., « What memory is for », *Behavioral and Brain Sciences* 1 (1997), p. 1-55
- HALL, D., « Representations of Spectral Coding in the Human Brain », *International review of neurobiology* 70 (2005), p. 331-369
- HATFIELD E. et R. Rapson, « Emotional contagion and the communication of emotion », in *Progress in Communication Sciences*, 14 (2005), p. 73-89
- HERDENER M., F. Esposito, K. Scheffler, P. Schneider, N.K. Logothetis, K. Uludag et C. Kayser, « Spatial representations of temporal and spectral sounds Cues in human auditory cortex », *Cortex* 49 (2013), p. 2822-2833
- HINTZMAN, D. L., « "Schema abstraction" in a multiple-trace memory model », *Psychological Review* 93 (1986), p. 411-428
- IWANAGA, M., A. Kobayashi et C. Kawasaki, « Heart rate variability with repetitive exposure to music » *Biological Psychology* 70 (2005), p. 61-66
- JAMES, W., « What is an emotion ? », *Mind*, 9 (1884), p. 188-205
- JOHNSEN, E.L., D. Tranel, S. Lutgendorf et R. Adolphs, « A neuroanatomical dissociation for emotion induced by music », *International Journal of Psychophysiology* 72 (2009), p. 24-33
- JOHNSRUDE, I.S., A.-L. Giraud et R.S.J. Frackowiak, « Fonctionnel Imaging of the Auditory System : the Use of Positron Emission Tomography », *Audiology & Neuro-otology* 7(2002), p. 251-276

- KANDLER, K., A. Clause et Jihyun Noh, « Tonotopic reorganization of developing auditory brainstem circuits », *Nature Neuroscience*, 12/6 (2009), p. 711-717
- KOELSCH, S., « Towards a neural basis of music-evoked emotions », *Trends in Cognitive Sciences* 14/3 (2010), p. 131-137
- LANGE, K., « Brain correlates of early auditory processing are attenuated by expectations for time and pitch », *Brain and Cognition* 69 (2009), p. 127-137
- « Can a regular context induce temporal orienting to a target sound? », *International Journal of Psychophysiology* 78 (2010), p. 231-238
- LE BRETON, D., « Des affects comme symbole », *Mouvement anti-utilitariste dans les sciences sociales*, 12/2 (1998), p. 167-178
- LIEGEOIS-CHAUVEL, C., C. Bénar, J. Krieg, C. Delbé, P. Chauvel, B. Giusiano et E. Bigand, « How functional coupling between the auditory cortex and the amygdala induces musical émotion : a single-case study », *Cortex* 60 (2014), p. 82-93
- LOUI, P., J.P. Bachorik, H.C. Li et G. Schlaug, « Effects of voice on emotional arousal », *Frontiers in Psychology* 675 (2014), p. 51-56
- MAHO, C., Hars, B., Edeline, J.-M. & Hennevin, E., « Conditioned changes in the basal forebrain : relations with learning-induced cortical plasticity », *Psychobiology* 23 (1995), p. 10-25
- MARTIN, L., « Eskimo words for snow : A case study in the genesis and decay of an anthropological example », *American Anthropologist* 88 (1986), p. 418-423
- MCANGUS TODD, N.P., F.W. Cody et J.R. Banks, « A saccular origin of frequency tuning in myogenic vestibular evoked potentials? : implications for human responses to loud sounds », *Hearing Research* 141 (2000), p. 180-188
- MACANGUS TODD, P.N., et F.W. Cody, « Vestibular responses to loud dance music : a philosophical basis of the “rock and roll threshold”? », *Journal of the Acoustical Society of America*, 107/1 (2000), p. 251-266

- MCCLELLAND, et D.E. Rumelhart, « Distributed memory and the representation of general and specific information », *Journal of Experimental Psychology : General* 114 (1985), p. 159-188.
- MESGARANI, N. et E.F. Chang, « Selective cortical representation of attended speaker in multi-talker speech perception », *Nature* 485 (2012), p. 233-237.
- NIEDENTHAL, P., « Embodying Emotion », *Science* 316 (2007), p. 1002-1005
- NIEDENTHAL, P., L. Barsalou, P. Winkielman, S. Kauth-Gruber, et F. Ric, « Embodiement in Attitudes, Social Perception, and Emotion », *Personality and Social Psychology Review* 9/3 (2005), p. 184-211
- NIEDENTHAL, P., et J. Halberstadt, « Being Happy when seeing “Happy” : Emotional state mediates visual word recognition », *Cognition and Emotion* 11/4 (1997), p. 403-432
- NOSOFSKY, R. M., « Attention, similarity, and the identification-categorization Relationship », *Journal of Experimental Psychology: General*, 115/1 (1986), p. 39-57
- OLSEN, K. N., C. J. Stevens, R. T. Dean et F. Bayles, « Continuous loudness response to acoustic intensity dynamics in melodies: Effects of melodic contour, tempo, and tonality », *Acta Psychologica* 149 (2014), p. 117-128
- PAQUETTE, S., I. Peretz et P. Belin, « The “Musical Emotional Bursts”: a validated set of musical affect bursts to investigate auditory affective processing », *Frontiers in Psychology* 509 (2014), p. 240-246
- PECKEL, M., T. Pozzo et E. Bigand, « The impact of the perception of rhythmic music on self-paced oscillatory movements », *Frontiers in Psychology* 5/1037 (2014), p. 1-16
- PHILIPPOT P., G. Chapelle et S. Blairy, « Respiratory feedback in the generation of emotion », *Cognition and emotion*, 16/5 (2002), p. 605-627
- PRICE, C.J. « A review and synthesis of the first 20 years of PET and fMRI studies of heard speech, spoken language and Reading », *NeuroImage* 62 (2012), p. 816-847

- RUSSEL, J.A., « Core affect and the Psychological Construction of Emotion », *Psychological Review* 110/1 (2003), p. 14, p. 145-172
- SAENZ, M. et D.R.M. Langers, « Tonal mapping of human auditory cortex », *Hearing Research* 307 (2014), p. 42-52
- SALES-WUILLEMIN, E., R. Morlot, L. Masse et C. Kohler, « La représentation sociale de l'hygiène chez les professionnels de santé : Intérêt du recueil par entretien et de l'analyse discursive des opérateurs de liaison issus du modèle des Schèmes Cognitifs de Base (SCB) », *Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, 81 (2009), p 43-72
- SALIMPOOR, V.N., M. Benovoy, K. Larcher, A. Daher et R. Zatorre, « Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music », *Nature Neuroscience* 14/2 (2011), p. 257-264
- SAMSON, F., T.A. Zeffiro, A. Toussaint et P. Belin, « Stimulus complexity and categorical effects in human auditory cortex: an Activation Likelihood Estimation meta-analysis », *Frontiers in Psychology* 1/241 (2011), p. 1-23
- SANDER, D., D. Granjean, K. R. Scherer, « A system approach to appraisal mechanisms in emotion » , *Neural networks* 18 (2005), p. 317-352
- SCHACHTER, S., et J. Singer, « Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state », *Psychological review* 69 (1962), p. 379-399
- SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms », *Speech Commun*, 40 (2003), p. 227-256
- « Vocal Affect Expression: A Review and a Model for Future Research », *Psychological Bulletin* 99/2 (1986), p. 143-165
- « Emotions can be Rational ». *Social Science Information* 24 (1985), p. 331-335
- SCHERER, K.R. et R. Bance, « Acoustic Profiles in Vocal Emotion Expression », *Journal of Personality and Social Psychology* 70/3 (1996), p. 614-636
- « Vocal Cues in Emotion Encoding and Decoding », *Motivation and Emotion* 15/2 (1991), p. 123-148
- SIMMONS, W. K., A. Martin, et L.W. Barsalou, « Picture of appetizing foods activate gustatory cortices for taste and reward », *Cerebral Cortex* 15 (2005),

p. 1602-1608

- SOLOMON, K.O. et L.W. Barsalou, « Perceptual simulation in property vérification », *Memory & Cognition* 32 (2004), p. 244-259
- STEPPER, S. et F. Strack, « Proprioceptive determinants of affective and nonaffective feelings », *Journal of Personality and Social Psychology* 64 (1993), p. 211-220
- SUSINI, P., S. McAdams et B.K. Smith, « Loudness asymmetries for tones with increasing and decreasing levels », *Acta Acustica United with Acustica*, 93 (2007), p. 623–631.
- TULVING, E., et C.A.G. Hayman, « Stochastic independence in the recognition/identification paradigm », *European Journal of Cognitive Psychology* 5 (1993), p. 353-374
- TULVING, E., « Memory and consciousness », *Canadian Psycholy* 26 (1985), p. 1–12
- VALLET, G., M. Simard, C. Fortin, R. Versace et S. Mazza, « L'altération des connaissances dans la démence sémantique est-elle liée à une altération du traitement perceptif ? Étude des atteintes catégories-spécifiques dans la démence sémantique », *Gériatrie et Psychologie Neuropsychiatrie du Vieillessement* 9 (2011), p. 327-335
- VALLET, G., L. Brunel, et R. Versace, « The Perceptual nature of the cross-modal priming effect : Arguments in favor of a Sensory-Based Conception of Memory », *Experimental Psychology* 57/5 (2010), p. 376–382
- VERSACE, R., G.T. Vallet, B. Riou, M. Lesourd, E. Labeye et L. Brunel, « Act-in : An integrated view of memory mechanisms », *Journal of Cognitive Psychology*, 26 (2014), p. 280-306
- VERSACE, R., E. Labeye, G. Badard, et M. Rose, « The Contents of Long-Term Memory and the Emergence of Knowledge », *The European Journal of Cognitive psychology*, 21/4 (2009), p. 522-560
- WAGNER, H.L. et J. Smith, « Facial expression in the presence of friends and strangers », *Journal of nonverbal behavior* 15 (1991), p. 201-214
- WEINBERGER, N.M. « Specific long-term memory traces in primary auditory cortex », *Nature reviews. Neuroscience* 5 (2004), p. 279–290.

WHEELER, M.E., S.E. Petersen et R.L Buckner, « Memory's echo: Vivid remembering reactivates sensory-specific cortex », *Proceedings of the National Academy of Sciences* 97/20 (2000), p. 11125-11129

WOERTHER, F., « Les passions rhétoriques chez Aristote et al-Fārābī : formes discursives et mécanismes d'induction », *Organon* 36 (2007), p. 55-74

### Chapitres d'ouvrages collectifs

AVERILL, J.R., « A Constructivist View of Emotion », in R. Plutchik et H. Kellerman (éd.), *Emotion : Theory, Research and Experience, vol. I : Theories of Emotion*, New-York Academic Press, New-York, 1980, p. 305-339

EKMAN, P., « Basic Emotions », in T. Dalgleish et M. Power (éd.), *Handbook of Cognition and Emotion*, John Wiley & Sons Ltd, New-York, 1999, p. 45-60

« L'expression des émotions », in Rimé et Scherer (éd.), *Les émotions*, Delachaux Niestlé, Paris, 1984, p. 183-201.

HATFIELD, E., J. Cacioppo, et R. Rapson, « Emotional contagion », in M.S. Clark (éd.), *review of personality and social psychology*, Sage, Newbury Park, 1992, p. 151-177

HIRST, D.J., « Prosodic Aspects of Speech and Language », in K. Brown (éd.) *Encyclopedia of Languages and Linguistics*, Elsevier Science X, 2005 (2<sup>nd</sup> ed.), p. 167-178

JOHNSTONE T. & K. R. Scherer, « Vocal communication of emotion », in M. Lewis & J.M. Iaviland-Jones (éd.), *Handboock of Emotions*, The Guilford Press, New-York, 2003, p. 220-235

LÜDDECKENS, D., « Emotion », in J. Kreinath, J. Snoek, & M. Stausberg (éd.), *Theorizing rituals : Issues, Topics, Approaches, Concepts*, Brill, Leiden, p. 545-570

PACHERIE, E., « L'empathie et ses degrés », in A. Berthoz et G. Jorland (éd.), *L'empathie*, Odile Jacob, Paris, 2004, p. 149-181

PHILIPPOT P., C. Baeyens, C. Douilliez et B. Francart, « Cognitive regulation of emotion : application to clinical disorders », in P. Philippot et R.S. Feldman (éd.), *The Regulation of Emotion*, New-York, année et p.

- SCHERER, K.R., « Emotion as a multicomponent process : a model and some cultural data », in P. Shaver (éd.), *Review of Personality and Social Psychology* Sage, Beverly Hills, 1984, p. 37-63
- TULVING E., « Organization of memory : quo vadis ? » in Gazzaniga (éd.), *The Cognitive Neurosciences*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p 839-847
- Winkelman, P., P. Niedenthal, P., et L. Oberman, « The Embodied Emotional Mind », in Semin et Smith (éd.), *Embodied Grounded : Social, Cognitive, Affective, and Neuroscientific Approaches*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

#### **Ouvrages universitaires**

- BURGER, B., « Move the way you feel : effect of musical features, perceived emotions, and personality on music-induced movement », Thèse de doctorat, sous la dir. de P. Toiviainen, université de Jyväskylä, 2013
- LABEYE, E., « La dynamique d'émergence des connaissances : processus d'activation et d'intégration des composants sensoriels et moteurs », thèse de doctorat, sous la dir. de Rémy Versace, Université Lyon 2, Lyon, 2008
- REY, A., « Liens entre mémoire et perception : vers des mécanismes communs », thèse de doctorat, sous la dir. de Rémy Versace, Université Lyon 2, Lyon, 2014

#### *Sources internet*

- CASTELLENGO, M., J. During et S. Lamesch, « The Iranian tahrir: acoustical analysis of an ornamental vocal technique ». 3rd Conference on Interdisciplinary Musicology, Tallinn, 2007 :
- < <http://www.lam.jussieu.fr/Membres/Lamesch/cim07-tahrir.pdf> >, accédé le 12/05/2012
- IMBERTY, M. « Schoenberg et le temps de l'inconscient », *Filigrane : Musique, esthétique, sciences, société* 6 (2007) :
- < <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=194> >, accédé le

12/10/2014

LALITTE, P., « Aspects acoustique et sensoriel du bruit », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 7 (2008) :

< <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=216> >, accédé le 22/11/2014

BLONDEAU, T., « Offrandes sonores », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 4 (2006) :

< <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=368> >, accédé le 12/11/2014

## DISCOGRAPHIE

- AL-DAYIKH, Adīb, & l'ensemble Al-Kindī, *Syrie : L'amour courtois*, CD IMA 321013, 2002.
- DURING, Jean, *Baloutchistan, Musiques d'extase et de guérison*, CD OCORA, C580017/18, 1992
- Iran, Les Maîtres de la musique traditionnelle*, vol. 1 et 2, CD OCORA, C560025, 1991
- HAFFAR, Hassan & les Munsheds d'Alep, *Chants d'extase en Islam*, CD ?, 1999
- Suites d'Alep*, CD Institut du Monde Arabe, HM 321.082.083.084, 2009
- MOUDALLAL, Sabri, Sarmini, Omar, & l'ensemble Al-Kindī, *Le salon de musique d'Alep : L'art du chant classique arabe*, CD Le chant du monde, CML 5741108.09, 1998
- POCHE, Christian, *Le monde des musiques traditionnelles*, CD OCORA, H41ADD, 1995
- SHAKKUR, Hamza & l'ensemble Al-Kindī, *Les derviches tourneurs de Damas : Liturgie soufie de la Grande Mosquée des Omeyyades*, CD Le chant du monde, CMT 574 1123.24, 1999
- Takasim & Sufi chants from Damaskus*, CD WDR 56.985, 1994
- Syrie, Musique des derviches tourneurs de Damas*, CD Auvidis Ethnic, B6813, 1994
- Sufi songs of Damascus*, CD Long distance, 662294-WM332, 1993
- SEYH HABBOUSH & l'ensemble Al-Kindī, *Transe soufie d'Alep*, CD Le chant du monde, CMT 5741251.52, 2003
- TOUREILLE, Pierre, *Syrie : Muezzins d'Alep/Chants religieux de l'Islam*, CD Ocora, C580038, 1992
- ZEMP, H., *Voix Du Monde: Une Anthologie Des Expressions Vocales*, Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme, CMX 3741010-11-12, 1996.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

<i>FIG. 1 : Séance de ḥaḍrah chi-ite</i>	13
<i>FIG. 2 : Séance de ḥaḍrah šaḍiliyya</i>	13
<i>FIG. 3 : Situation géographique de la Syrie</i>	19
<i>FIG. 4 : Alep (à gauche, vue de la citadelle) et Hama (à droite, vue du parc alqal-ah)</i>	20
<i>FIG. 5 : Damas, vue du mont Qāsyūn</i>	21
<i>FIG. 6 : Ḍikr chez Muḥammad : les musiciens doivent « se connecter » pour faire émerger le wajd</i>	25
<i>FIG. 7 : Séance de ḍikr chez Muḥammad</i>	26
<i>FIG. 8 : La mosquée Moḥiddin Ibn ‘Arabī et le tombeau du šeyḥ</i>	53
<i>FIG. 9 : Rituel du darb el-šiš, Alep</i>	55
<i>FIG. 10 : Mosquée al-tawbah</i>	59
<i>FIG. 11 : Quartier Amara</i>	60
<i>FIG. 12 : Emplacement des mosquées soufies šaḍiliyya à Damas</i>	62
<i>FIG. 13 : Un tanbūr, une derbouka, un riqq et un ‘ūd</i>	64
<i>FIG. 14 : Séance de samā’ avec l’ensemble Al-Kindī</i>	64
<i>FIG. 15 : Bédouin syrien jouant du rabāb</i>	75
<i>FIG. 16 : Salle de prière de la grande mosquée des Ommeyyades</i>	82
<i>FIG. 17 : Quartiers damascènes</i>	84
<i>FIG. 18 : Disposition des adeptes</i>	90
<i>FIG. 19 : Analyse des muscles intervenant dans l’expression d’une émotion</i>	113
<i>FIG. 20 : Les mécanismes de production vocale</i>	124
<i>FIG. 21 : Activation et réaction des états sensoriels générés par un stimulus</i>	127
<i>FIG. 22 : Représentation du phénomène sonore</i>	132
<i>FIG. 23 : Lignes isosoniques – Diagramme de Fletcher et Munson</i>	132
<i>FIG. 24 : Le système auditif</i>	133
<i>FIG. 25 : Le système auditif périphérique</i>	134
<i>FIG. 26 : Le système ossiculaire</i>	135
<i>FIG. 27 : L’oreille interne</i>	137
<i>FIG. 28 : Coupe axiale de la cochlée</i>	138
<i>FIG. 29 : Déplacement de la membrane basilaire en fonction de la propagation de l’onde sonore</i>	139
<i>FIG. 30 : Transduction mécano-électrique</i>	139
<i>FIG. 31 : Les lobes cérébraux vus de l’hémisphère gauche</i>	141
<i>FIG. 32 : Le système limbique</i>	141
<i>FIG. 33 : Les voies auditives primaires ascendantes</i>	142
<i>FIG. 34 : Organisation du PAC</i>	142
<i>FIG. 35 : Codage tonotopique du système auditif central</i>	144
<i>FIG. 36 : Organisation tonotopique du PAC</i>	145
<i>FIG. 37 : Organisation périodotopique du PAC</i>	145

FIG. 38 : Hiérarchie et complexité du traitement des sons	148
FIG. 39 : Zones de l'hémisphère gauche impliquées dans des tâches de langage (production et écriture)	149
FIG. 40 : Activations du système limbique à l'écoute de sons musicaux	151
FIG. 41 : Voie dopaminergique du système mésocorticolimbique	153
FIG. 42 : Moyennes des taux d'expressivité évalués en fonction de paramètres acoustiques	155
FIG. 43 : Perception des changements de volume sonore en fonction des modifications d'intensité et du contour mélodique	158
FIG. 44 : Perception du volume sonore lors d'un changement d'intensité	159
FIG. 45 : L'oreille interne	161
FIG. 46 : Réponses des cellules ciliées du système vestibulaire au balancement de la tête d'avant en arrière	163
FIG. 47 : Sonagrammes acoustiques et neuraux d'un locuteur en écoute séquentielle et simultanée, et taux de bonnes réponses en fonction du locuteur écouté	165
FIG. 48 : Le modèle de mémoire SPI (Sériel, Parallèle, Indépendant)	170
FIG. 49 : Une vision horizontale du lien entre mémoire et perception	175
FIG. 50 : Principe d'activations inter-composants et intra-composants	176
FIG. 51 : Effets des apprentissages sur le traitement fréquentiel cochléaire	178
FIG. 52 : Mouvement des planètes et division des intervalles sur le monocorde, d'après Pythagore	189
FIG. 53 : Étapes de la danse extatique du derviche tourneur	205
FIG. 54 : Samā' dirigé par le šeyḥ Hamza šakkur dans le répertoire rifā'iyya	210
FIG. 55 : Séance de ḍikr dans la famille šakkur	211
FIG. 56 : Composantes attributives et affectives de la musique et du langage	213
FIG. 57 : Quatre transcriptions pour un même extrait	217
FIG. 58 : Emplacement de la muṣalā mu'awiyah aṣ-ṣağīr	224
FIG. 59 : Salle des femmes	225
FIG. 60 : Emplacement des adeptes dans la salle de prières	226
FIG. 61 : Structure de la ḥaḍrah	228
FIG. 62 : Indications de mouvement et de tempo au cours de la ḥaḍrah.	232
FIG. 63 : Le noyau central et le noyau périphérique	240
FIG. 64 : Répartition des évocations en fonction de leur fréquence et de leur score de caractérisation (grande ou faible)	244
FIG. 65 : Protocole d'expérimentation pour la tâche d'association verbale (TAV)	250
FIG. 66 : Tâche d'association verbale – étape 1	251
FIG. 67 : Tâche d'association verbale – étape 2	252
FIG. 68 : Extrait du questionnaire sur les pratiques sociales	253
FIG. 69 : Illustration de la phase d'apprentissage	265
FIG. 70 : Nombre de mots rappelés en fonction des mouvements	267
FIG. 71 : Illustration des types d'émotions ressenties en fonction des mouvements	268
FIG. 72 : Les points d'articulation des lettres alphabétiques selon les règles du taḥqīq	281
FIG. 73 : Tableau des indices prosodiques expressifs selon al-Kātib	284
FIG. 74 : Principaux ajnās et leur structure	287
FIG. 75 : Tolérances du degré sikah dans le maqām bayyātī	289

FIG. 76 : Transcription du maqām bayyātī _____	290
FIG. 77 : Représentation des hauteurs jouées par Firās dans le maqām bayyātī turc. _	290
FIG. 78 : Représentation des hauteurs jouées par Firās dans le maqām bayyātī syrien.	291
FIG. 79 : Représentation des hauteurs jouées par Firās dans le maqām bayyātī syrien soufi. _____	291
FIG. 80 : Analyse du spectrogramme par Praat et extraction de la fréquence pour le même extrait _____	294
FIG. 81 : Sélection d'une fréquence fondamentale _____	295
FIG. 82 : Représentation graphique de la hauteur en fonction du temps (extrait du chant soliste 6) _____	297
FIG. 83 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 1 (chant soliste 4)	300
FIG. 84 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 2 (chant soliste 4)	303
FIG. 85 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 3 (chant soliste 4)	306
FIG. 86 : Maqām ṣabā _____	306
FIG. 87 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 4 (chant soliste 4)	307
FIG. 88 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 5 (chant soliste 4)	309
FIG. 89 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 6 (chant soliste 4)	310
FIG. 90 : Maqām musta'ar _____	313
FIG. 91 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 1 (chant soliste 5)	313
FIG. 92 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 2 (chant soliste 5)	314
FIG. 93 : Représentation de la hauteur et transcription du segment 3 (chant soliste 5)	315
FIG. 94 : Représentation de la hauteur et notation du segment 4 (chant soliste 5) ____	317
FIG. 95 : Représentation de la hauteur et notation du segment 5 (chant soliste 5) ____	319
FIG. 96 : Représentation de la hauteur et notation du segment 6 (chant soliste 5) ____	321
FIG. 97 : Spectrogramme des mots anglais four et far _____	325
FIG. 98 : Indices vocaux d'états émotionnels _____	327
FIG. 99 : Triangle des formants vocaux _____	329
FIG. 100 : Modifications du spectre des voyelles i et a en fonction de la fréquence ____	330
FIG. 101 : Ornementation de notes longues sans ornementation (chant soliste 4) ____	331
FIG. 102 : Mécanisme laryngé sur une note longue _____	332
FIG. 103 : Illustration de l'indice expressif « istiḡādah » _____	332
FIG. 104 : Mécanismes laryngés sur les notes tenues _____	333
FIG. 105 : Spectres de la voyelle « ā » (gauche) et des chants entiers (droite) _____	336
FIG. 106 : Durée des voyelles en fonction de leur longueur et du chant _____	338
FIG. 107 : Variations de l'intensité en fonction de la longueur des voyelles et du chant	340
FIG. 108 : Valeurs moyennes de la fréquence fondamentale en fonction de la longueur des voyelles et du chant _____	342
FIG. 109 : Durée des chants de la ḥaḍrah _____	344
FIG. 110 : Variations de tempi au cours de la ḥaḍrah _____	345
FIG. 111 : Variations de la fréquence fondamentale au cours du rituel _____	346
FIG. 112 : Variations de la fréquence fondamentale en fonction du type de chant ____	347
FIG. 113 : Variations de l'intensité au cours du rituel _____	348
FIG. 114 : Variations de l'intensité au cours du rituel en fonction des chants _____	348
FIG. 115 : Extrait de la transcription par prosogramme du chant soliste 4 _____	355
FIG. 116 : Superposition de temps forts _____	360



# NOTICE DU CD

## I. Exemples sonores

1. *Aḍan* de la mosquée des Omeyyades
2. *Maqām bayyātī* joué par Firās

## II. Ḥaḍrah – extraits audio

3. Chant collectif 0
4. Prière
5. Chant collectif 1
6. Chant collectif 2
7. Chant soliste 1
8. Chant collectif 3
9. Arrêt 1
10. Chant collectif 4
11. Chant collectif 5
12. Chant soliste 2
13. Chant collectif 6
14. Chant soliste 3
15. Chant collectif 7
16. Chant soliste 4
17. Chant collectif 8a
18. Arrêt 2
19. Chant collectif 9
20. Chant soliste 5
21. Chant collectif 10
22. Chant soliste 6

23. Chant collectif 11
24. Chant soliste 7
25. Chant collectif 8b
26. Chant soliste 8
27. Chant collectif 8c
28. Respirations

### III. Ḥaḍrah – extraits vidéo

29. Chant collectif 5
30. Chant soliste 2
31. Chant collectif 6
32. Chant soliste 3
33. Chant collectif 7
34. Chant soliste 4
35. Chant collectif 8a
36. Arrêt 2
37. Chant collectif 9
38. Chant soliste 5
39. Chant collectif 10
40. Chant soliste 6
41. Chant collectif 11
42. Chant soliste 7
43. Chant collectif 8b
44. Chant soliste 8
45. Chant collectif 8c
46. Respirations

# TABLE DES MATIERES

<b>AVANT PROPOS</b>	<b>1</b>
<b>Remerciements</b>	<b>3</b>
<b>Avertissement</b>	<b>7</b>
<i>Tableau de translittération des caractères arabes</i>	7
<b>Introduction</b>	<b>11</b>
<b>Damas</b>	<b>16</b>
<b>Chanter l'extase ? Quelques pistes d'analyse</b>	<b>28</b>
<b>1 Musique et émotion dans les rituels soufis</b>	<b>39</b>
1.1 <i>Qu'est-ce qu'un soufi ?</i>	39
1.1.1 Le soufisme : observations générales	39
1.1.2 La doctrine soufie	45
1.1.3 Organisation hiérarchique, tariqah, écoles	49
1.1.3.1 Le šeyḥ et la silsila	50
1.1.3.2 Les écoles soufies	51
1.1.3.2.1 L'influence d'al-ğazzālī	51
1.1.3.2.2 L'influence d'Ibn 'Arabī	52
1.1.3.3 Confréries soufies présentes à Damas	54
1.1.3.3.1 L'ordre qādiriyya	54
1.1.3.3.2 L'ordre rifā'iyya	56
1.1.3.3.3 L'ordre mawlawiyya	57
1.1.3.3.4 L'ordre šaḍiliyya	58
1.1.3.3.5 L'affiliation multiple et les principaux représentants syriens	60
1.2 <i>Pratiques rituelles</i>	62
1.2.1.1 Le samā'	63
1.2.1.2 Le ḍikr	66
1.2.1.3 La ḥaḍrah	67
1.2.2 La danse extatique	71
1.3 <i>Statut de la musique</i>	74
1.3.1 Spécificités de la musique syrienne	74
1.3.2 Musique et soufisme	77
1.4 <i>Le soufisme dans la vie quotidienne</i>	79

1.4.1	Aspects sociaux	79
1.4.1.1	Soufisme et classe sociale	79
1.4.1.2	Le soufisme : un microcosme masculin ?	81
1.4.2	Musicien, šeyḥ, ...de la multiplicité des fonctions	83
1.4.2.1	Description d'une journée type	83
1.4.2.1.1	Activités musicales	86
1.4.2.2	Activités religieuses	88
1.4.2.3	Déroulement d'une séance de ḥaḍrah šaḍiliyya	89
<b>2</b>	<b>Étudier l'émotion en situation</b>	<b>93</b>
2.1	<i>De l'émergence des émotions</i>	94
2.1.1	Contexte théorique général	94
2.1.1.1	Tentatives de définition	94
2.1.1.2	Bref historique de l'étude des émotions	96
2.1.1.2.1	Les prémices : de l'aube de l'écriture jusqu'à l'Antiquité	96
2.1.1.2.2	Le développement des textes fondateurs : l'époque médiévale et moderne	102
2.1.1.2.3	Le concept d'émotion à l'aube du xx <sup>e</sup> siècle	109
2.1.2	Aperçu des théories cognitives classiques des émotions	110
2.1.2.1	La théorie biopsychologique de l'émotion : les émotions sont universelles et biologiquement déterminées	111
2.1.2.2	Les théories de l'évaluation cognitive et les théories du constructivisme social : les émotions sont construites socialement et dépendent du contexte d'émergence	114
2.1.2.3	La théorie périphérique : les émotions sont déterminées par la perception de changements physiologiques	115
2.1.3	Théories cognitives actuelles : vers une synthèse	119
2.1.3.1	La théorie des marqueurs somatiques ou la raison des émotions	119
2.1.3.2	Le modèle de Scherer : un compromis entre réactions universelles et faits culturels	122
2.1.3.3	Le modèle de Niedenthal : la catégorisation à fondement émotionnel	125
2.1.4	Les théories cognitives des émotions, apports pour l'étude des musiques de transe	128
2.2	<i>De la perception des émotions</i>	130
2.2.1	La perception auditive : approche anatomique fonctionnelle	131
2.2.1.1	Pourquoi décrire les mécanismes de la perception auditive ?	131
2.2.1.2	En guise de préambule : principales caractéristiques du son	131
2.2.1.3	Le système périphérique	134
2.2.1.3.1	L'oreille externe	134
2.2.1.3.2	L'oreille moyenne	135
2.2.1.3.3	L'oreille interne	136
2.2.1.4	Le système central	140

2.2.1.4.1	Spécialisations neurales dans le traitement des caractéristiques sonores	143
2.2.1.5	Perception des sons musicaux et des sons vocaux	146
2.2.1.6	Musique et émotion	150
2.2.1.6.1	Réactions affectives	150
2.2.1.6.2	Corrélats acoustiques	154
2.2.2	Processus influant sur la perception sonore	157
2.2.2.1	Variations acoustiques, modifications perceptives	157
2.2.2.1.1	Au niveau de la perception auditive	157
2.2.2.1.2	Au niveau de l'équilibre	161
2.2.2.2	Influence de l'attention	164
2.2.3	De la mémoire comme propriété émergente de la perception	167
2.3	<i>Des émotions musicales</i>	180
2.3.1	La spécificité du <i>ṭarab</i>	184
2.3.1.1	L'éthos des modes	187
2.3.1.2	La voix	192
2.3.1.2.1	La psalmodie coranique	193
2.3.1.2.2	La qualité vocale	194
2.3.1.2.3	Les ornements	195
2.3.1.3	La tradition et la création : une esthétique de l'authenticité et de la sincérité	197
2.3.1.4	L'empathie	199
<b>3</b>	<b>Étudier la musique dans la <i>ḥaḍraḥ</i></b>	<b>201</b>
3.1	<i>Musique et <i>wajd</i></i>	201
3.1.1	Musique et <i>ḥaḍraḥ</i>	202
3.1.2	L'émotion incorporée	204
3.1.3	La contagion émotionnelle	207
3.2	<i>Étudier l'émergence de l'extase musicale</i>	209
3.2.1	Quelle méthode pour analyser les musiques expressives de tradition orale ?	209
3.2.2	Transcription et notation	215
<b>4</b>	<b>De l'émotion en partage : étudier les chants collectifs</b>	<b>223</b>
4.1	<i>Description du rituel et postulats de base</i>	223
4.1.1	Éléments composant la <i>ḥaḍraḥ</i>	227
4.1.1.1	Aperçu des chants	228
4.1.1.2	Les respirations	229
4.1.1.3	Les gestes dansés	231
4.1.2	Argumentation en vue de l'analyse	232
4.2	<i>Les représentations sociales : une alternative dans l'étude des pratiques sociales</i>	236
4.2.1	La théorie des représentations sociales	238

4.2.1.1	Définition	238
4.2.1.2	Caractéristiques	239
4.2.1.3	Intérêts de l'étude des représentations sociales	241
4.2.1.4	Méthodes d'études des représentations sociales	242
4.2.2	Étude de la représentation sociale de la ḥaḍrah	246
4.2.2.1	Buts de la recherche et objectifs	246
4.2.2.1.1	Principaux objectifs	246
4.2.2.1.2	Hypothèses	247
4.2.2.2	Choix de la méthode	248
4.2.2.3	Procédure	249
4.2.2.3.1	Questions sociodémographiques	249
4.2.2.3.2	Tâche d'association verbale contrainte	249
4.2.2.3.3	Questionnaire sur les pratiques	253
4.2.2.4	Méthodes d'analyse	253
4.2.2.4.1	À propos de la tâche d'association verbale	253
4.2.2.4.2	À propos du questionnaire sur les pratiques	254
4.3	<i>Expression du corps et partage de l'émotion</i>	255
4.3.1.1	Buts de l'expérience et objectifs	261
4.3.1.1.1	Principaux objectifs	261
4.3.1.2	Hypothèses	262
4.3.2	Expérience I	263
4.3.2.1	Description de l'expérience	263
4.3.2.1.1	Participants	263
4.3.2.2	Matériel et procédure	264
4.3.2.3	Résultats	266
4.3.2.3.1	Effets principaux	266
4.3.2.3.2	Interactions	269
4.3.2.4	Interprétation	270
4.3.3	Expérience II	272
4.3.3.1	Description de l'expérience	272
4.3.3.1.1	Participants	272
4.3.3.1.2	Matériel et procédure	272
4.3.3.2	Résultats	273
4.3.3.3	Interprétation	273
4.3.4	Discussion	275
4.3.5	Résumé de l'étude expérimentale	276
<b>5</b>	<b>Musique et extase</b>	<b>279</b>
5.1	<i>Analyse musicale des chants solistes</i>	279
5.1.1	Préambule	279
5.1.1.1	Déterminants expressifs relatifs au chant	280
5.1.1.1.1	Une esthétique basée sur la psalmodie	280
5.1.1.1.2	Qualité vocale et indices expressifs	283
5.1.1.1.3	Expressivité musicale	285
5.1.1.2	Déterminants expressifs relatifs au maqām	286

5.1.2	Analyse de la hauteur avec Praat	292
5.1.3	Analyse motivique	298
5.1.3.1	Chant soliste n°4	299
5.1.3.1.1	Remarques générales	299
5.1.3.1.2	Segment 1	300
5.1.3.1.3	Segment 2	301
5.1.3.1.4	Segment 3	305
5.1.3.1.5	Segment 4	307
5.1.3.1.6	Segment 5	308
5.1.3.1.7	Segment 6	310
5.1.3.1.8	Résumé de l'analyse motivique du chant soliste n°4	311
5.1.3.2	Chant soliste n°5	312
5.1.3.2.1	Remarques générales	312
5.1.3.2.2	Segment 1	312
5.1.3.2.3	Segment 2	314
5.1.3.2.4	Segment 3	315
5.1.3.2.5	Segment 4	316
5.1.3.2.6	Segment 5	318
5.1.3.2.7	Segment 6	320
5.1.3.2.8	Résumé de l'analyse motivique du chant soliste n°5	321
5.1.4	Cheminement modal	322
5.1.5	Résumé de l'analyse motivique	324
5.2	<i>Analyse acoustique</i>	324
5.2.1	Étude acoustique de l'expression de l'émotion	331
5.2.1.1	Les ornementsations	331
5.2.1.2	La qualité de voix	333
5.2.1.3	Analyse spectrale	334
5.2.2	Analyse prosodique	337
5.2.2.1.1	Analyse prosodique de la durée	337
5.2.2.1.2	Analyse prosodique de l'intensité	340
5.2.2.1.3	Analyse prosodique de la fréquence fondamentale	341
5.2.2.1.4	Résumé de l'analyse prosodique	342
5.2.3	Structure de la ḥaḍrah	343
5.2.3.1	Bref aperçu des variations acoustiques observées au cours de la ḥaḍrah	345
5.2.3.1.1	Variation de la fréquence fondamentale	345
5.2.3.1.2	Variation de l'intensité	347
5.2.4	Discussion sur l'analyse acoustique	349
5.2.5	Transcription solfégique, sonagramme, extraction de fréquence... quelle représentation pour les musiques expressives de tradition orale ?	353
<b>6</b>	<b>La musique, miroir de l'identité</b>	<b>357</b>
6.1	<i>Alternance des tempi</i>	359

6.2	<i>Rapport au temps et à l'espace</i>	363
6.3	<i>Musique et embodiment</i>	364
6.4	<i>Musique et empathie</i>	367
	<b>Conclusion</b>	<b>373</b>
	<b>Glossaire des termes arabes</b>	<b>385</b>
	<b>Références</b>	<b>391</b>
	<b>Discographie</b>	<b>414</b>
	<b>Table des illustrations</b>	<b>415</b>
	<b>Notice du CD</b>	<b>419</b>
	<b>Table des matières</b>	<b>421</b>









## Résumé

Cette thèse propose d'étudier le rôle de la musique dans des contextes émotionnels intenses. Dans les rituels d'invocation de Dieu, les soufis tentent d'accéder à un état spirituel supérieur en s'approchant de la connaissance immanente du monde divin. La confrérie *šādiliyya* place la musique au cœur de ce processus : l'écoute de poèmes d'amour mystique chantés, puis la production collective de gestes dansés porte l'émotion à son paroxysme, en une extase contemplative (*wajd*).

Entre ethnomusicologie et psychologie cognitive, cette thèse présente des pistes de réflexion pour l'étude des musiques vocales de tradition orale et leur expressivité. Dans un premier temps, une étude ethnographique dépeint le quotidien d'une confrérie damascène, pour tenter de déterminer les éléments musicaux pouvant être source d'émotion. Après une exposition des théories psychologiques cognitives de l'émotion, une analyse musicale acoustique s'intéresse plus particulièrement aux stratégies de deux interprètes.

Mots-clés : musique, soufisme, émotion, cognition située et incarnée, mémoire, Syrie.

## Summary

The purpose of this dissertation is to demonstrate the role of music in intense emotional contexts. In Sufi invocation rituals, believers try to reach to a superior spiritual state in their quest for divine knowledge. The *šādiliyya* brotherhood includes music at the core of this process : by listening to mystic love songs followed by collective dancing, emotion reaches its paroxysm in an ecstatic contemplation (*wajd*).

This dissertation lies in between the fields of ethnomusicology and cognitive psychology. It introduces several lines of thinking concerning the study of vocal music belonging to the oral tradition and its expressivity. First, a description of a Damascene brotherhood doctrine will highlight emotional elements in rituals. Then, following a presentation of major theories of emotions in cognitive psychology, two interpretations of the same work will be compared using acoustic and prosodic methods of analysis.

Keywords : music, sufism, emotion, embodied and situated cognition, memory, Syria.

**ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITES – ED 520**

**Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistique**

**EA 3402 – ACCRA**

**THÈSE** présentée par :

**Amélie PAVARD**

soutenue le : **20 mars 2015**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : **Musicologie**

## **Chanter l'extase**

**Approche psycho-cognitive de la musique dans  
les rituels de transe soufis**

**Vol. II : Annexes**

**THÈSE dirigée par :**

**M. HASCHER Xavier**

Professeur des Universités, Université de Strasbourg

**RAPPORTEURS :**

**M. CHOUVEL Jean-Marc**

Professeur des Universités, Université de Reims-Champagne  
Ardenne

**Mme VIEILLARD Sandrine**

Maître de conférences HDR, Université de Franche-Comté

---

**AUTRES MEMBRES DU JURY :**

**M. AYARI Mondher**

Maître de conférences, Université de Strasbourg

**Mme TILLMANN Barbara**

DR HDR, Centre de Recherche en Neurosciences de Lyon –  
Université Lyon 1



# Questionnaire sur les représentations sociales des soufis à propos de la ḥaḍrah

Bonjour, je suis une étudiante française qui apprend la religion musulmane et notamment la ḥaḍrah. Ces questionnaires sont entièrement anonymes, et vos réponses individuelles ne seront pas diffusées. Merci d'y répondre en entier, et de la manière la plus honnête possible.

## 1. Merci de cocher la réponse qui vous concerne

Êtes-vous...	<input type="checkbox"/> Un homme <input type="checkbox"/> Une femme
Quel âge avez-vous ?	.....
Êtes-vous...	<input type="checkbox"/> Célibataire <input type="checkbox"/> Marié(e) <input type="checkbox"/> Marié(e) avec des enfants <input type="checkbox"/> Divorcé(e) <input type="checkbox"/> Veuf(ve) <input type="checkbox"/> Autre (précisez) : .....
Habitez-vous...	<input type="checkbox"/> Chez vos parents/chez vos beaux-parents <input type="checkbox"/> Dans votre propre logement
Êtes-vous de la confrérie...	<input type="checkbox"/> šaḍiliyyah <input type="checkbox"/> rifaiyyah <input type="checkbox"/> naqšbandiyyah <input type="checkbox"/> autre (précisez) : .....
Êtes-vous musicien ?	<input type="checkbox"/> Non <input type="checkbox"/> Oui, précisez votre instrument : ..... .....
Diriez-vous que vous représentez un statut religieux (šeyḥ, muqrid...) ?	<input type="checkbox"/> Oui <input type="checkbox"/> Non

2. En tant que soufi/šādili, veuillez écrire le plus rapidement possible dans la première colonne les mots qui vous viennent à l'esprit lorsque vous pensez à l'anašid dans la ḥaḍrah.



COLONNE 1	COLONNE 2										
Mot 1 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 2 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 3 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 4 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 5 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 6 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 7 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 8 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 9 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 10 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

3. Dans la deuxième colonne, veuillez indiquer s'ils sont très liés au concept des émotions dans la ḥaḍrah. S'ils en sont indissociable, entourez le 11, s'ils en sont plus éloignés, entourez le 1.

4. Dans le tableau ci-dessous, entourez le type de relation existant entre chaque mot que vous avez écrit et l'anašid dans la ḥaḍrah. Exemple :

Si « mot 1 » définit, signifie l'anašid dans la ḥaḍrah, entourez SYN.

Si « mot 1 » fait partie de l'anašid dans la ḥaḍrah, entourez COM.

Si on utilise « mot 1 » comme une action sur/pour l'anašid dans la ḥaḍrah, entourez UST.

Si « mot 1 » évalue l'anašid dans la ḥaḍrah, entourez CAR.

Si « mot 1 » s'oppose, est le contraire de l'anašid dans la ḥaḍrah, entourez ANT.

Si « mot 1 » est une chose ou une personne qui agit sur l'anašid dans la ḥaḍrah, entourez FAC.

Si l'anašid dans la ḥaḍrah dépend de, ou a pour cause « mot 1 », entourez COS.

S'il s'agit d'une autre relation entre l'anašid dans la ḥaḍrah et le « mot 1 », n'entourez rien, mais écrivez quel est ce type de relation.

Mot 1	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 2	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 3	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 4	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 5	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 6	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 7	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 8	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 9	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 10	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

5. À côté, indiquez si le mot que vous avez écrit est très négatif (1) ou très positif (11) par rapport à l'anašid dans la ḥaḍrah. Entourez votre réponse sur le curseur.

6. En tant que soufi/sādili, veuillez écrire le plus rapidement possible dans la première colonne les mots qui vous viennent à l'esprit lorsque vous pensez aux **émotions dans la ḥaḍrah**.



COLONNE 1	COLONNE 2										
Mot 1 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 2 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 3 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 4 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 5 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 6 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 7 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 8 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 9 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 10 :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

7. Dans la deuxième colonne, veuillez indiquer s'ils sont très liés au concept des émotions dans la ḥaḍrah. S'ils en sont indissociable, entourez le 11, s'ils en sont plus éloignés, entourez le 1.

8. Dans le tableau ci-dessous, entourez le type de relation existant entre chaque mot que vous avez écrit et les émotions dans la ḥaḍrah. Exemple :

Si « mot 1 » définit, signifie les émotions dans la ḥaḍrah, entourez **SYN**.

Si « mot 1 » fait partie des émotions dans la ḥaḍrah, entourez **COM**.

Si on utilise « mot 1 » comme une action sur/pour les émotions dans la ḥaḍrah, entourez **UST**.

Si « mot 1 » évalue les émotions dans la ḥaḍrah, entourez **CAR**.

Si « mot 1 » s'oppose, est le contraire des émotions dans la ḥaḍrah, entourez **ANT**.

Si « mot 1 » est une chose ou une personne qui agit sur les émotions dans la ḥaḍrah, entourez **FAC**.

Si les émotions dans la ḥaḍrah dépendent de, ou ont pour cause « mot 1 », entourez **COS**.

S'il s'agit d'une autre relation entre les émotions dans la ḥaḍrah et le « mot 1 », n'entourez rien, mais écrivez quel est ce type de relation.

Mot 1	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 2	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 3	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 4	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 5	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 6	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 7	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 8	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 9	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mot 10	SYN/ANT/COM/FAC/UST/COS/CAR/.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

9. À côté, indiquez si le mot que vous avez écrit est plutôt positif (11) ou négatif (1) par rapport aux émotions dans la ḥaḍrah. Entourez votre réponse sur le curseur.

10. Indiquez si les émotions que vous ressentez dans les ḥaḍrah en général sont extrêmement intenses (11) ou très peu intenses (1). Entourez votre réponse sur le curseur.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

11. Indiquez si les émotions que vous ressentez dans les ḥaḍrah šaḍiliyyah sont extrêmement intenses (11) ou très peu intenses (1)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

12. Indiquez si les émotions que vous ressentez dans les ḥaḍrah lorsque vous chantez avec les autres soufis sont extrêmement intenses (11) ou très peu intenses (1)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

13. Indiquez si les émotions que vous ressentez dans les ḥaḍrah lorsque vous écoutez un šeyḥ chanter sont extrêmement intenses (11) ou très peu intenses (1)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

14. Indiquez si les émotions que vous ressentez dans les ḥaḍrah lorsque vous répétez le nom d'Allah sont extrêmement intenses (11) ou très peu intenses (1)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

15. Indiquez si les émotions que vous ressentez dans les ḥaḍrah lorsque vous répétez les mots « Allah Huwe Allah » sont extrêmement intenses (11) ou très peu intenses (1)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

16. Indiquez à quel moment de la ḥaḍrah vous ressentez une émotion très intense (entourez la réponse qui vous concerne)

Au début de la ḥaḍrah	Jamais	Rarement	Quelquefois	Souvent	Très souvent	Toujours
Lors d'une ḥaḍrah après la prière al-fajr	Jamais	Rarement	Quelquefois	Souvent	Très souvent	Toujours
Lors d'une ḥaḍrah après la prière aḏ- zouhour	Jamais	Rarement	Quelquefois	Souvent	Très souvent	Toujours
Lors d'une ḥaḍrah après la prière al-'aṣr	Jamais	Rarement	Quelquefois	Souvent	Très souvent	Toujours
Lors d'une ḥaḍrah après la prière al- maḡreb	Jamais	Rarement	Quelquefois	Souvent	Très souvent	Toujours
Lors d'une ḥaḍrah après la prière al-'iṣā	Jamais	Rarement	Quelquefois	Souvent	Très souvent	Toujours
Quand vous chantez avec les autres soufis	Jamais	Rarement	Quelquefois	Souvent	Très souvent	Toujours
Quand vous écoutez chanter le šeyḥ	Jamais	Rarement	Quelquefois	Souvent	Très souvent	Toujours
Quand vous secouez la tête de haut en bas	Jamais	Rarement	Quelquefois	Souvent	Très souvent	Toujours
Quand vous bougez votre corps entier de haut en bas	Jamais	Rarement	Quelquefois	Souvent	Très souvent	Toujours
Quand vous répétez le nom d'Allah	Jamais	Rarement	Quelquefois	Souvent	Très souvent	Toujours
Quand vous répétez les mots « Allah Huwe Allah »	Jamais	Rarement	Quelquefois	Souvent	Très souvent	Toujours
À la fin de la ḥaḍrah	Jamais	Rarement	Quelquefois	Souvent	Très souvent	Toujours

17. Existe-t-il un autre moment dans la ḥaḍrah où vous ressentez des émotions très intenses ?

Si oui, indiquez à quel moment .....

18. Depuis combien de temps participez-vous aux ḥaḍrah ? (Plusieurs réponses possibles)

Depuis l'enfance  Depuis l'adolescence  Depuis moins de deux ans  Depuis moins de cinq ans  Depuis moins de dix ans  Depuis moins de quinze ans  Depuis plus de quinze ans

19. À quelle fréquence participez-vous aux ḥaḍrah ? (Cochez la réponse qui vous concerne)

1 à 2 fois par mois  1 fois par semaine  2 fois par semaine  Plus souvent  Plus rarement

20. À quelle fréquence participez-vous aux ḥaḍrah ṣaḍiliyyah ?

1 à 2 fois par mois  1 fois par semaine  2 fois par semaine  Plus souvent  Plus rarement

21. Généralement, après quelle prière participez-vous aux ḥaḍrah ?

al-fajr  az-zouhour  al-'aṣr  al-mağreb  al-'iṣā

22. Quand vous participez aux ḥaḍrah, vous y rendez vous seul ?

Jamais  Rarement  Quelquefois  Souvent  Très souvent  Toujours

23. Quand vous participez aux ḥaḍrah, vous y rendez vous avec des proches ?

Jamais  Rarement  Quelquefois  Souvent  Très souvent  Toujours

24. Quand vous participez aux ḥaḍrah, vous arrive-t-il de répéter le nom d'Allah ?

Jamais  Rarement  Quelquefois  Souvent  Très souvent  Toujours

25. Quand vous répétez le nom d'Allah, vous arrive-t-il de le dire :

Plutôt au début de la ḥaḍrah  Plutôt à la fin de la ḥaḍrah  Plutôt quand tous les soufis chantent en même temps  Plutôt quand j'écoute chanter le ṣeyḥ  À un autre moment : .....

26. Quand vous participez aux ḥaḍrah, vous arrive-t-il de répéter les mots « Allah Huwe Allah » ?

Jamais  Rarement  Quelquefois  Souvent  Très souvent  Toujours

27. Quand vous répétez les mots « Allah Huwe Allah », vous arrive-t-il de les dire :

Plutôt au début de la ḥaḍrah  Plutôt à la fin de la ḥaḍrah  Plutôt quand tous les soufis chantent en même temps  Plutôt quand j'écoute chanter le ṣeyḥ  À un autre moment : .....

28. Quand vous participez aux ḥaḍrah, vous arrive-t-il plus souvent de répéter le nom d'Allah ou les mots « Allah Huwe Allah » ?

Il m'arrive plus souvent de répéter le nom d'Allah  Il m'arrive plus souvent de répéter les mots « Allah Huwe Allah »

29. Quand vous participez aux ḥaḍrah, vous arrive-t-il de secouer votre tête de haut en bas ?

Jamais  Rarement  Quelquefois  Souvent  Très souvent  Toujours

**30.** Cela vous arrive-t-il plus souvent de secouer votre tête de haut en bas :

Plutôt au début de la ḥaḍrah  Plutôt à la fin de la ḥaḍrah  Plutôt quand tous les soufis chantent en même temps  Plutôt quand j'écoute chanter le šeyḥ  À un autre moment : .....

**31.** Quand vous participez aux ḥaḍrah, vous arrive-t-il de bouger votre corps en entier ?

Jamais  Rarement  Quelquefois  Souvent  Très souvent  Toujours

**32.** Cela vous arrive-t-il plus souvent de bouger votre corps en entier :

Plutôt au début de la ḥaḍrah  Plutôt à la fin de la ḥaḍrah  Plutôt quand tous les soufis chantent en même temps  Plutôt quand j'écoute chanter le šeyḥ  À un autre moment : .....

**33.** Quand vous participez aux ḥaḍrah, vous arrive-t-il plus souvent de secouer votre tête de haut en bas, ou bouger votre corps en entier ?

Il m'arrive plus souvent de secouer ma tête  Il m'arrive plus souvent de bouger mon corps entier

**34.** Savez-vous jouer d'un instrument de musique, ou savez-vous chanter ?

Je sais jouer d'un instrument  Je sais chanter  Je sais chanter et jouer d'un instrument  Je ne sais ni jouer d'un instrument ni chanter

**35.** Faites-vous partie d'un groupe de musique anašīd ?

Oui  Non

**36.** Connaissez-vous les maqâms ?

Oui, je les reconnais (j'ai appris seul)  Oui, je les ai appris avec un musicien  Oui, je les ai appris avec un šeyḥ  Non, je ne les connais pas

**37.** Connaissez-vous les rythmes musicaux ?

Oui, je les reconnais (j'ai appris seul)  Oui, je les ai appris avec un musicien  Oui, je les ai appris avec un šeyḥ  Non, je ne les connais pas

**38.** Avez-vous un commentaire à ajouter ?

Merci pour vos réponses

## Questionnaire utilisé pour l'expérience sur le lien entre mouvements et émotions

*Note : ce questionnaire était présenté sur un diaporama ; sauf les deux dernières pages, présentées sur une feuille recto-verso.*

Bonjour,

Je suis étudiante en psychologie, et j'étudie les bienfaits et les méfaits du sport pour la mémoire. De récentes études (Alberson, 2011 ; Tuping, 2011 ; Van der Hant, 2008) ont montré que faire du sport impose un rythme de respiration, et que réciter un texte en le calquant sur ce rythme pouvait influencer sa mémorisation.

Pour vérifier ces théories, je demande à deux groupes de personnes de mémoriser les mêmes poèmes : un groupe en faisant des mouvements sportifs, l'autre non. En comparant le nombre de mots ou de phrase rappelés, je pourrai voir si l'un des deux groupes a mieux mémorisé les poèmes que l'autre.

Ce test est anonyme, et n'est pas obligatoire. Vous êtes entièrement libre d'y participer, et vos données ne seront pas exploitées, ni transmises.

### Consignes

Dans les pages suivantes, 4 versets de 4 poèmes différents vont apparaître. Il y a un poème par page. **Lisez-les à voix haute et intelligible, et en entier.** Pour chaque poème, **vous devez lire les versets huit fois** (en entier). Même si vous pensez les avoir mémorisé avant, ne passez pas au poème suivant. Entre chaque poème, il y a 1 question. Merci d'y répondre **avant** de passer au poème suivant.

Lisez bien les versets, **et ne revenez jamais en arrière pour vérifier.** La complexité des poèmes dépend des groupes, et vous ne serez pas évalués sur la mémorisation.

Une fois les quatre poèmes passés, il y a deux pages de questions. Merci d'y répondre le plus honnêtement possible.

Si vous avez la moindre question (avant ou après avoir réalisé le test, ou même si vous ne voulez pas le faire), ou si vous n'êtes pas sûr(e) d'avoir compris les consignes, n'hésitez pas à me contacter.

Merci beaucoup, et bon courage 😊

## Poème n°1 :

Quand le bateau est parti, il m'a oublié

Ils ont navigué au loin, et mes larmes larmes n'ont jamais séché

Ils ont pris mon cœur et mon âme avec eux

Ô Tayba, tu es un amour distrait



Mouvement du buste de haut en bas

Inspirez la tête en l'air,  
Expirez la tête en bas

Soufflez lentement.

Inspirez à chaque fois que vous êtes  
relevé(e)

Quel est votre état d'esprit, comment vous sentez-vous ?

Merci de répondre en 1 ou 2 mots seulement.

**Poème n°2 :**

Qu'elles sont agréables toutes ces floraisons avec leurs couleurs chatoyantes.

Qu'elle est belle la saison des amants.

Allons, mon compagnon, allons dans le jardin en fête

Goûter le bonheur de l'instant.



Mouvement des bras de haut en bas, et parallèles.

Inspirez la tête en l'air,  
Expirez la tête en bas

Inspirez à chaque fois que vous êtes relevé(e)

Quel est votre état d'esprit, comment vous sentez-vous ?

Merci de répondre en 1 ou 2 mots seulement.

### Poème n°3 :

La pleine lune s'est levée au-dessus de nous, depuis les collines de Wada

Et nous devons montrer de la gratitude quand l'orateur vient à nous

Ô toi qui a été envoyé parmi nous ! Tu es venu avec un commandement auxquels nous obéirons.

Tu es venu et tu as fait honneur à notre cité. Sois le bienvenu ! Ô toi le meilleur des orateurs !



Sauts rapides.

Inspirez la tête en l'air,  
Expirez la tête en bas

Inspirez à chaque fois que vous êtes relevé(e)

Quel est votre état d'esprit, comment vous sentez-vous ?

Merci de répondre en 1 ou 2 mots seulement.

**Poème n°4** (dernier):

Mais qu'ont tes yeux à déborder de larmes alors même que tu les invites à cesser ?

Et qu'a ton cœur à errer alors que tu l'invites à se ressaisir ?

L'amoureux croit-il pouvoir dissimuler sa passion quand ses larmes et un feu intérieur le trahissent ?

Sans l'amour, tu ne répandrais pas de larmes sur les vestiges des campements désertés.



Mouvement de tête de haut en bas

Inspirez la tête en l'air,  
Expirez la tête en bas

Soufflez lentement.

Respirez une fois tous les 2 mouvements

Quel est votre état d'esprit, comment vous sentez-vous ?

Merci de répondre en 1 ou 2 mots seulement.

Écrivez maintenant dans le tableau ce dont vous vous souvenez.

Commencez par le poème dont vous vous rappelez le mieux, dans la case la plus haute, puis finissez par celui dont vous vous souvenez le moins, dans la case la plus basse. L'ordre de présentation des poèmes n'est pas à respecter nécessairement.

Écrivez tout ce dont vous vous souvenez, même si ce ne sont que des mots isolés.

Poème n°	

N'oubliez pas de remplir le verso de cette feuille.

Merci d'indiquer si vous êtes une femme ou un homme :

Quelle est la première lettre de votre prénom ?

Quelle est la première lettre de votre nom de famille ?

Quelle est votre année de naissance ?

Pensez-vous avoir une bonne mémoire ?

Connaissez-vous ces poèmes ?

Quelle est votre religion ?

Connaissez-vous le soufisme ? (si oui, comment pourriez-vous le définir ?)

Êtes-vous soufi ?

Avez-vous déjà entendu parler du rituel de la *ḥaḍrah* ?

Merci beaucoup pour votre participation !

## Transcription des poèmes récités pendant la *ḥaḍrah šaḍiliyya*

Le texte des poèmes a été transcrit par Mohamad Arrar ; j'ai ensuite annoté le sonagramme de ces récitations sur la base de ces transcriptions. Le texte des poèmes est reproduit sans tenir compte des répétitions de certains vers par les interprètes.

La deuxième ligne d'annotations contient les mots tels que Mohamad Arrar les a transcrit, en respectant les règles grammaticales de la langue arabe littéraire. Les phonèmes, sur la première ligne d'annotations, tiennent compte des sons réellement produits par l'interprète : ainsi, l'article *al* peut être prononcé *el* ou *il* ; de la même manière, certaines consonnes sont doublées ou assimilées à d'autres consonnes en fonction des règles de prononciation inhérentes à la linguistique arabe, ou d'un effet expressif.

Enfin, pour les chants solistes, une troisième ligne d'annotations indiquent certains ornements (selon ma propre subjectivité), tels qu'ils ont été définis dans le chapitre 5 de la thèse (section « déterminants expressifs relatifs au chant »).

Les cases où ne figurent aucune annotation représentent des silences. Celles avec des points d'interrogation illustrent un vers qui n'a pas pu être transcrit, le texte n'étant pas suffisamment intelligible.

L'enregistrement de certaines récitations étant de mauvaise qualité (les chants étant masqués par des bruits, ou non intelligibles suite à des problèmes de micros ; ou encore, masqués par les respirations des adeptes), certains poèmes n'ont pas pu être transcrits, ni donc segmentés. C'est le cas des chants collectifs 0 ; 5 ; 8b ; 8c ; 10 et 12 ; ainsi que du chant soliste 1.

Les poèmes figurent dans l'ordre chronologique du rituel.

## Chant collectif 1

Allahu dā'im ḥay  
Allahu dā'im ḥay  
Allahu dā'im ḥay  
baqī ḥay

Allahu dā'im ḥay  
Allahu dā'im ḥay  
Allahu dā'im ḥay  
baqī ḥay

Allahu dā'im ḥay  
qad ṭalabanā al-awn  
? ya ḥabībī ?  
faqad ḍāqa almakān

Allahu dā'im ḥay  
Allahu dā'im ḥay  
Allahu dā'im ḥay  
baqī ḥay  
Allahu dā'im ḥay

wa āsaqanī bālkās  
mudāmu alssalsabili  
ānha tuhaddī alā ḥuyyr sabila

Allahu dā'im ḥay  
Allahu dā'im ḥay  
Allahu dā'im ḥay  
baqī ḥī  
Allahu dā'im ḥay

wa iḥlaḥ alnnaḥalīn  
alā haḍā alnnadīm  
'inmā takawan āḍā'at lilkarīm

Allahu dā'im ḥay  
Allahu dā'im ḥay  
Allahu dā'im ḥay  
baqī ḥay  
Allahu dā'im ḥay

?

hāt bihā qad bān

?

Allahu dā'im ḥay

Allahu dā'im ḥay

Allahu dā'im ḥay

baqī ḥay

Allahu dā'im ḥay

?

Allahu dā'im ḥay

Allahu dā'im ḥay

Allahu dā'im ḥay

baqī ḥay

Allahu dā'im ḥay

biāl tilka alhumūm

ān ʿumrī ṭāʿah

fī ʿilmi alrrusūm

Allahu dā'im ḥay

Allahu dā'im ḥay

Allahu dā'im ḥay

baqī ḥay

Allahu dā'im ḥay

hāt bihā qad bān

?

Allahu dā'im ḥay

Allahu dā'im ḥay

Allahu dā'im ḥay

baqī ḥay

Allahu dā'im ḥay

?

biāl tilka alhumūm

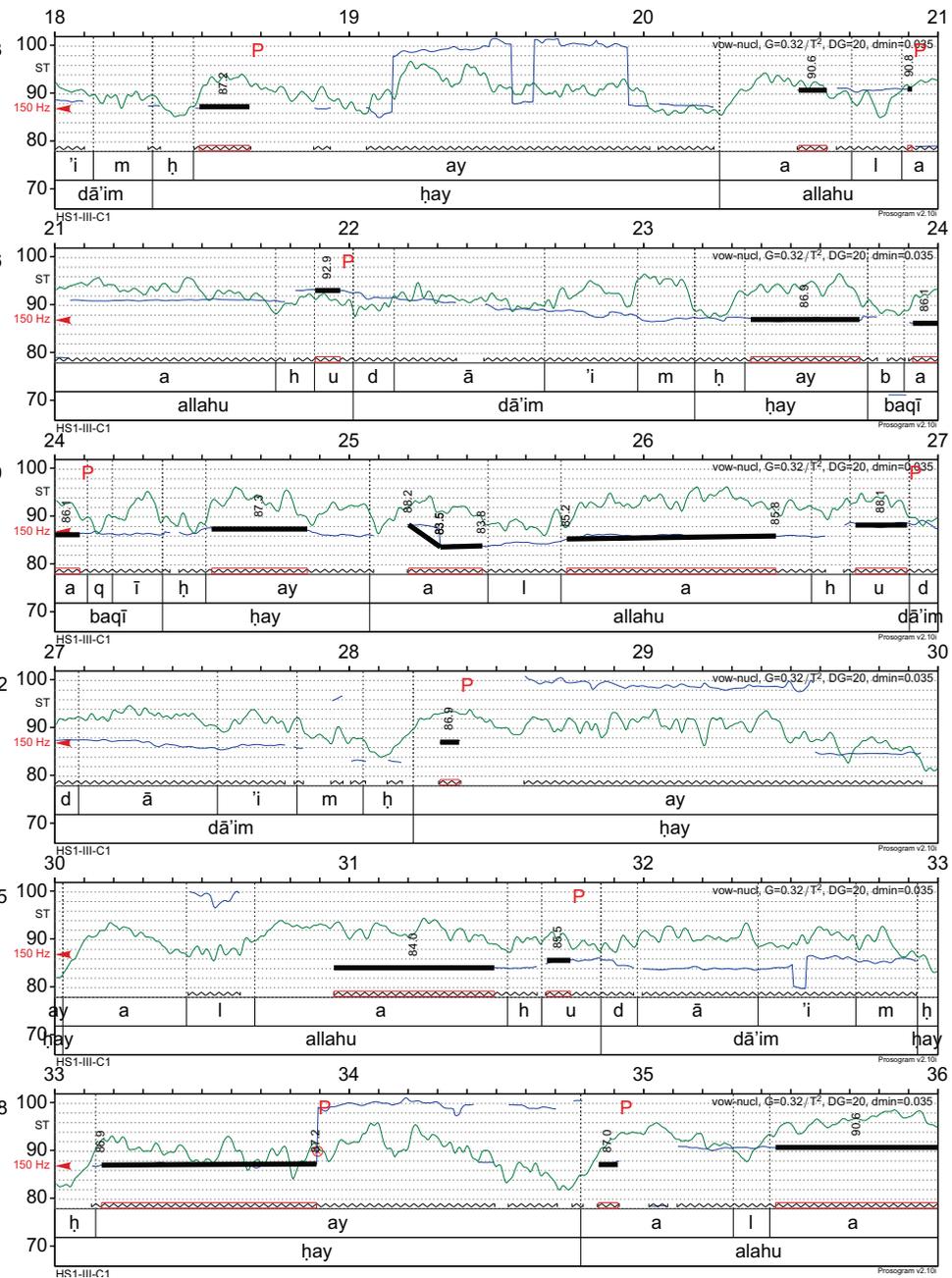
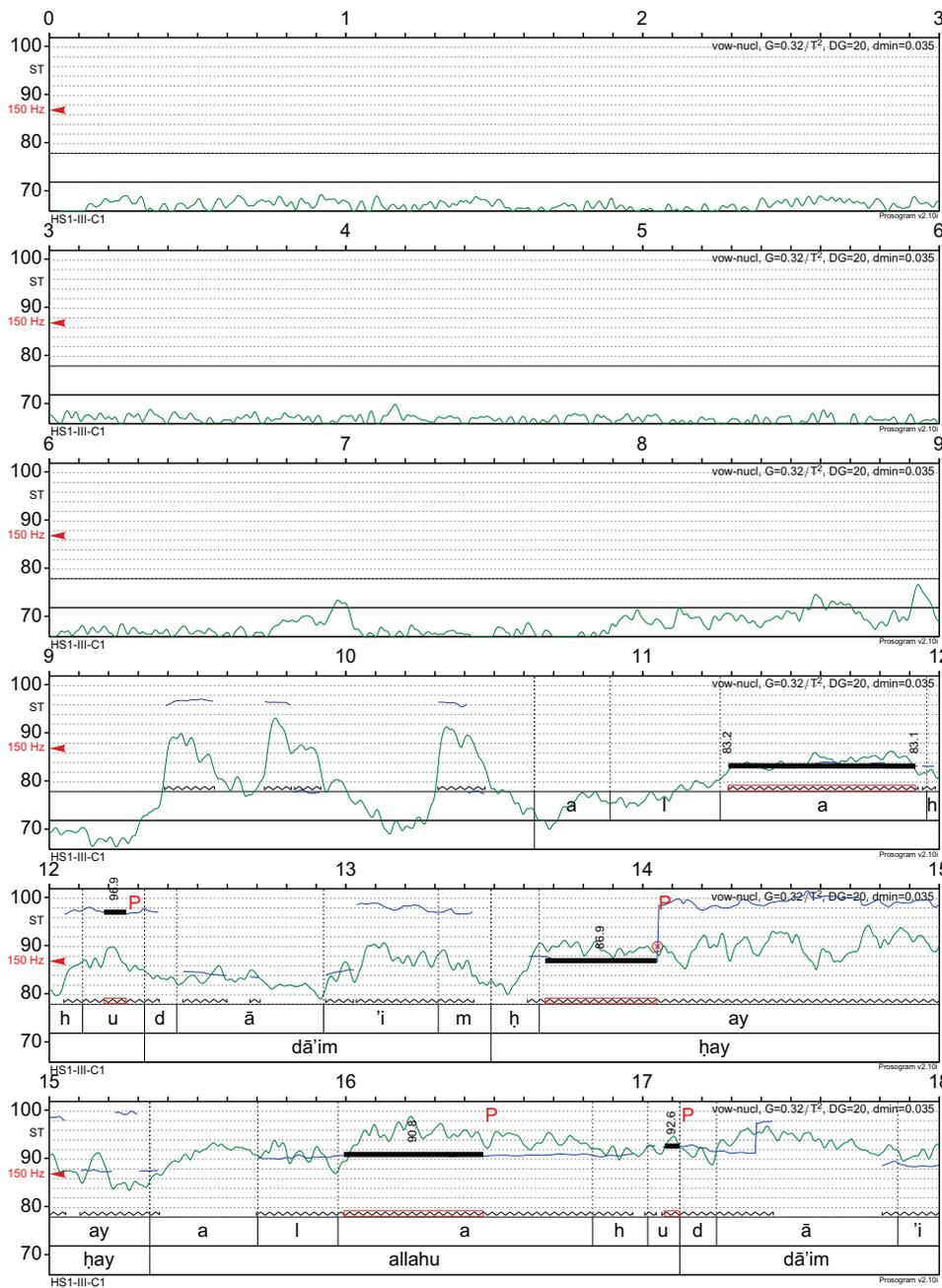
ān ʿumrī ṭāʿah

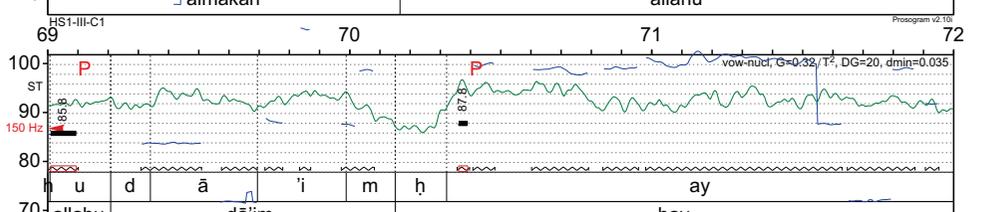
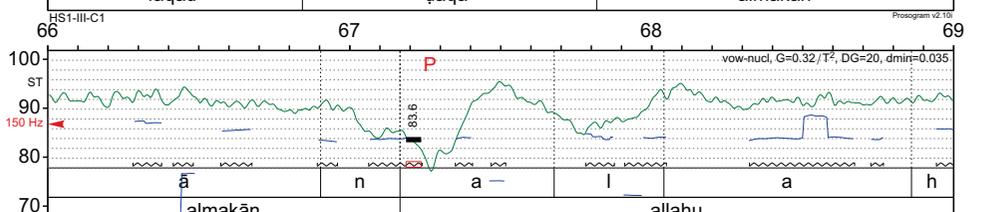
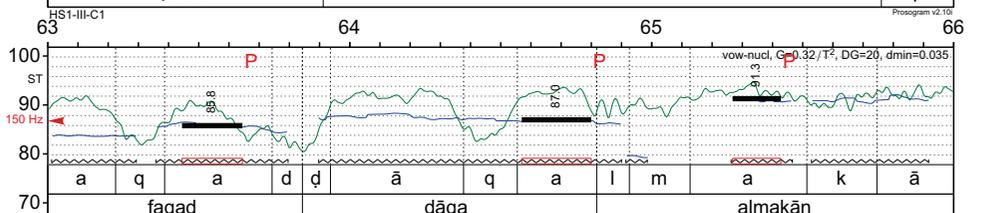
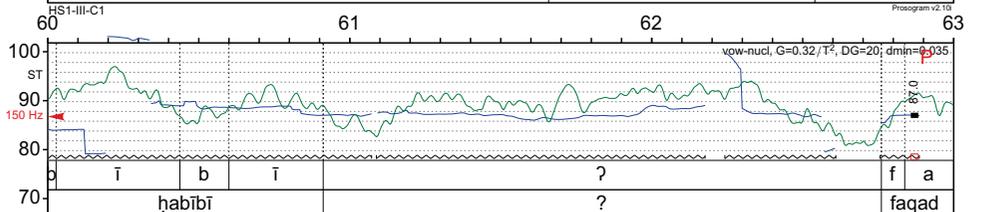
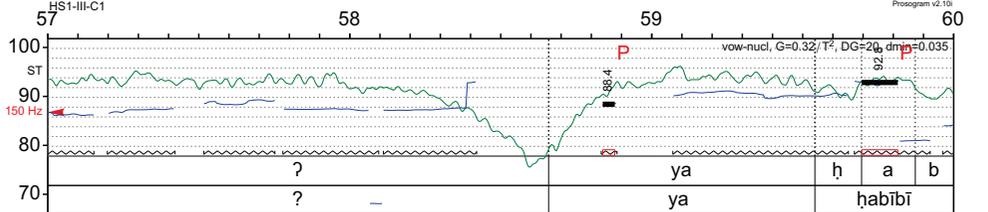
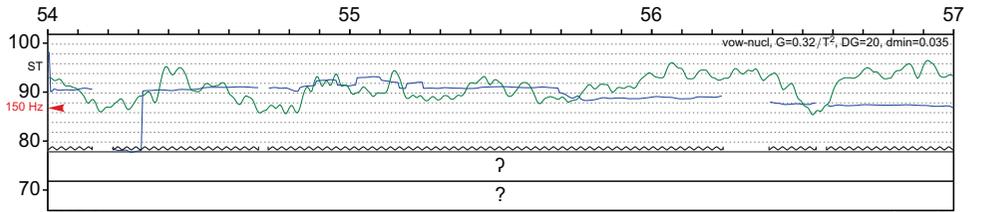
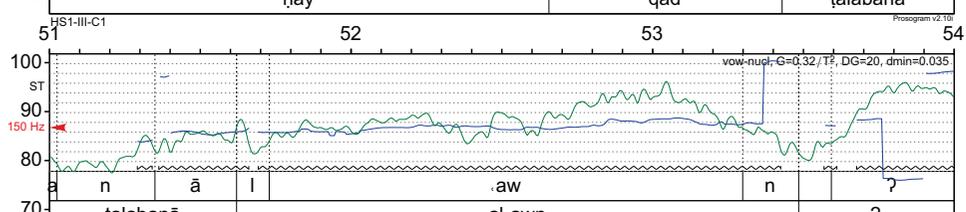
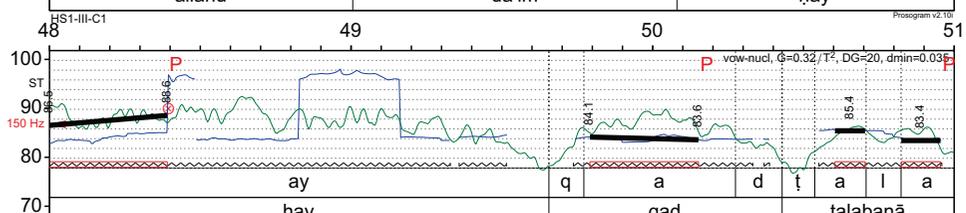
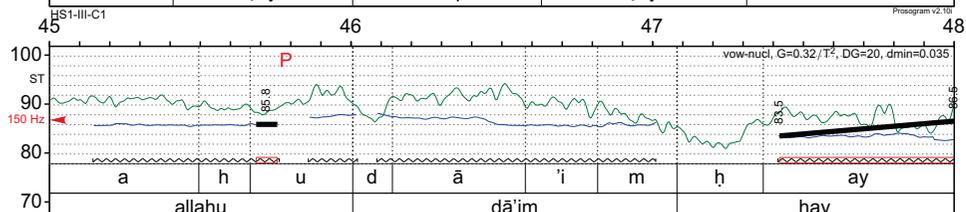
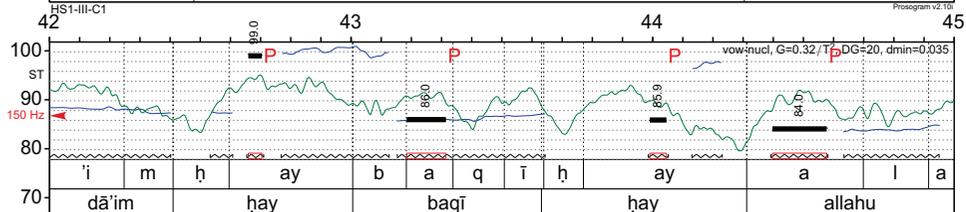
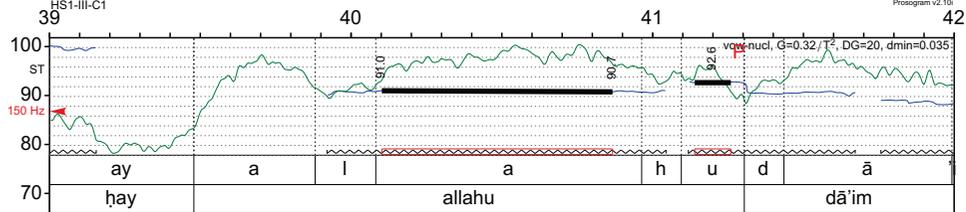
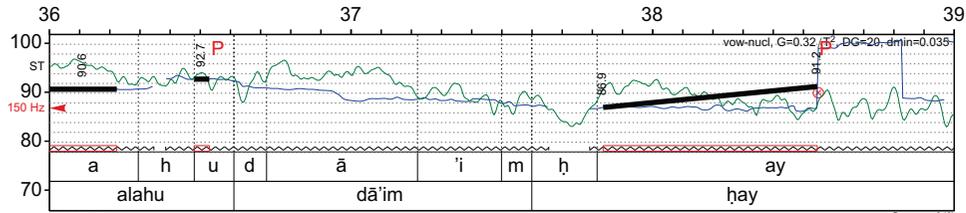
fī ʿilmi alrrusūm

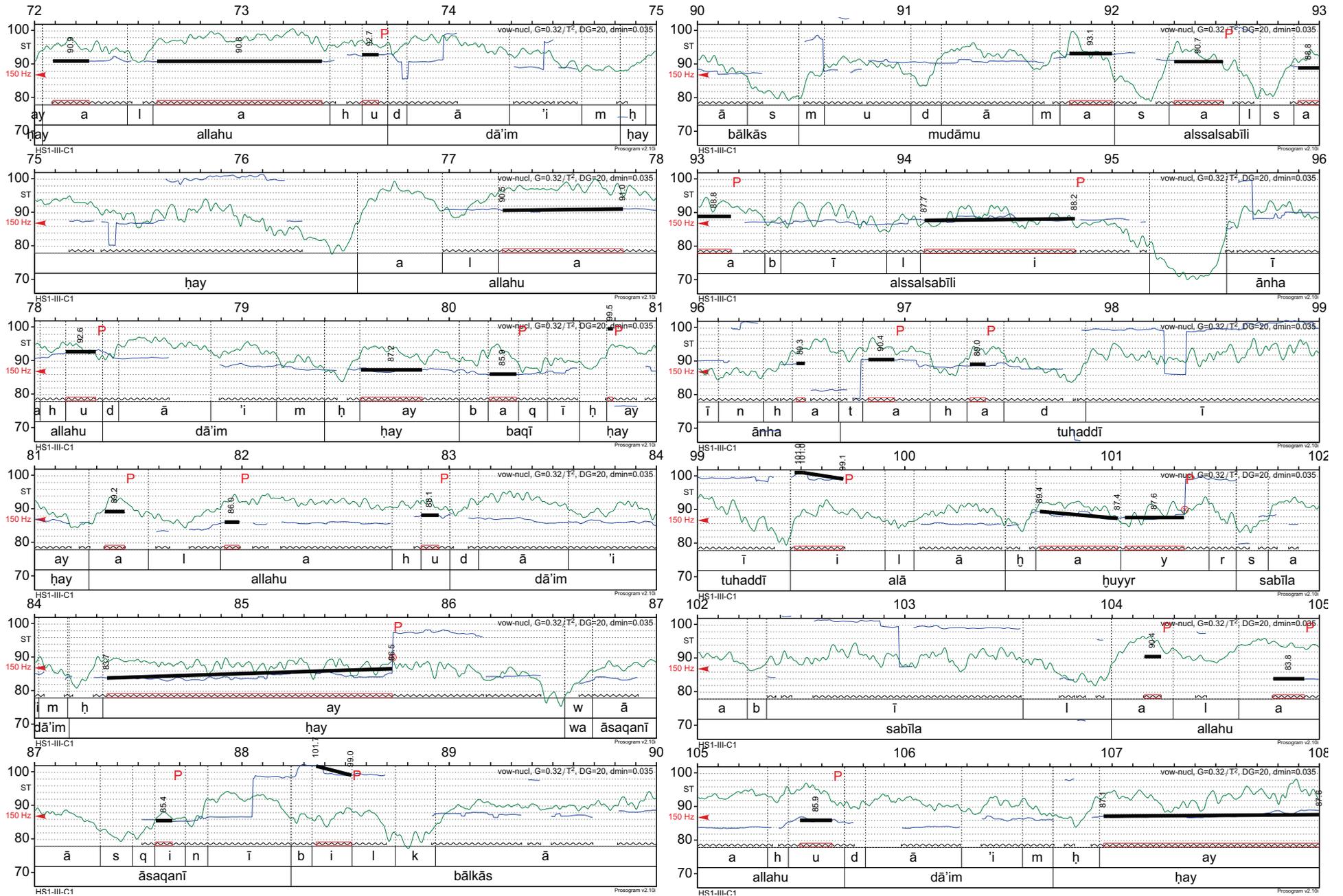
Allahu dā'im ḥay

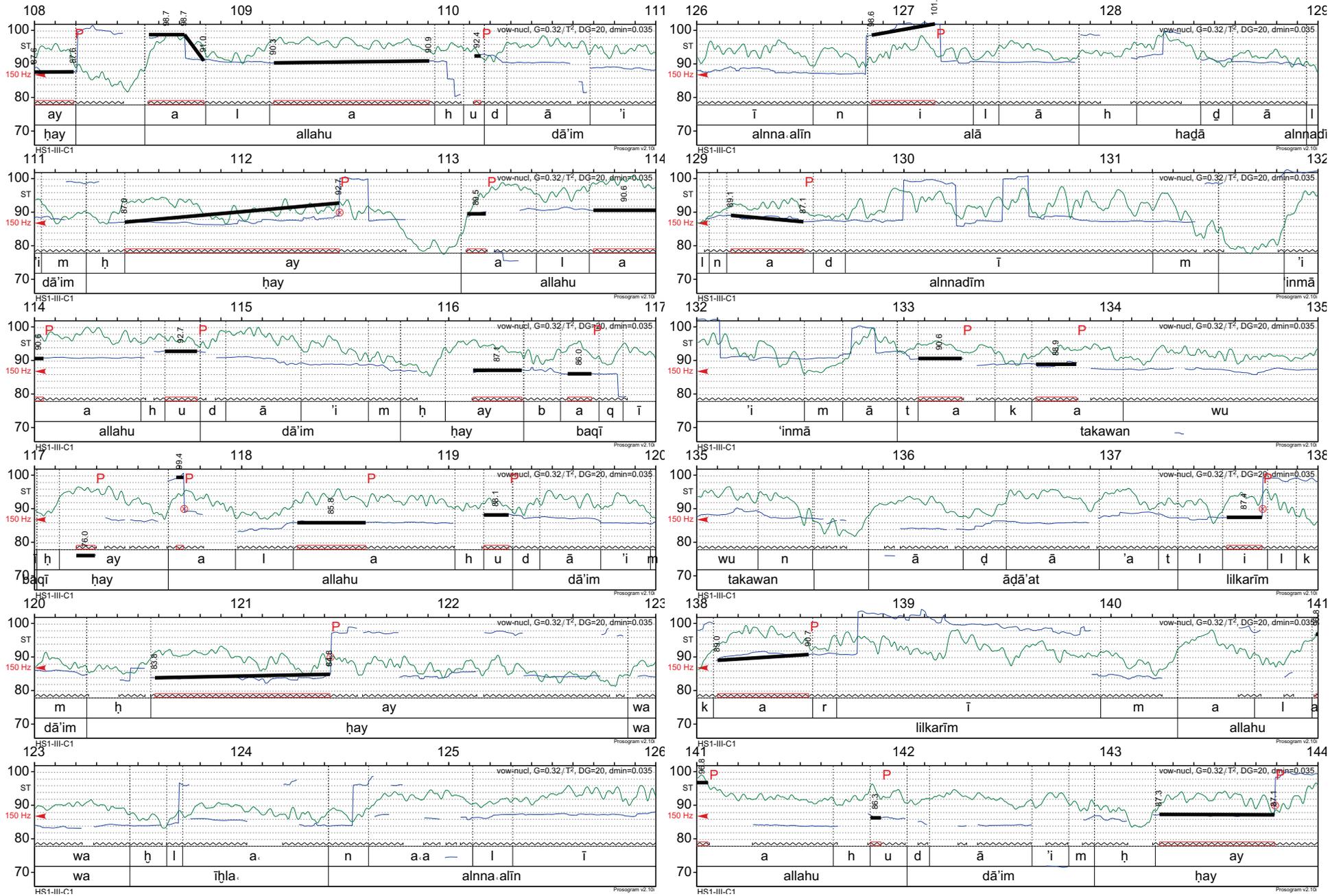
Allahu dā'im ḥay

Allahu dā'im ḥay  
baqī ḥay  
Allahu dā'im ḥay

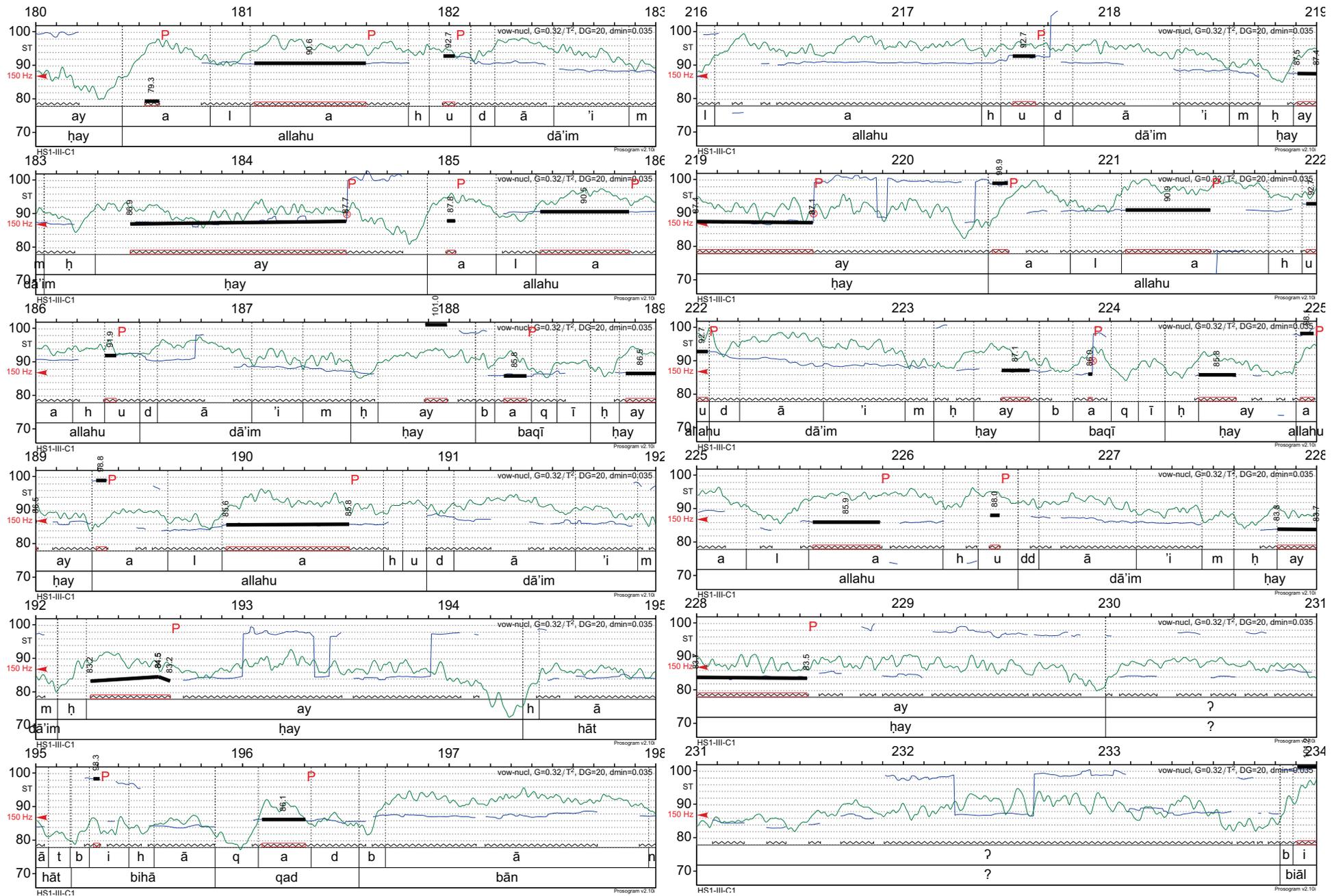


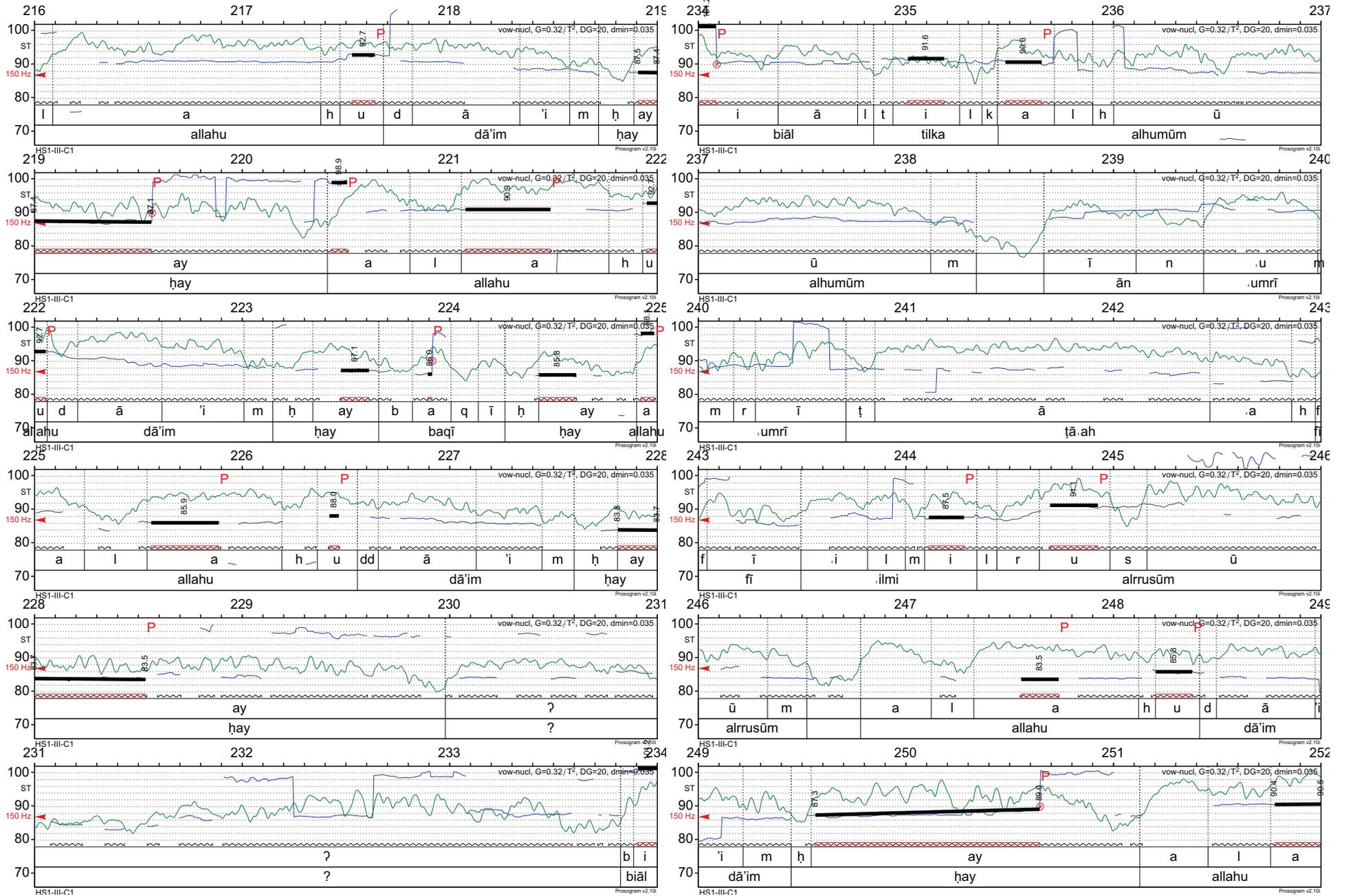


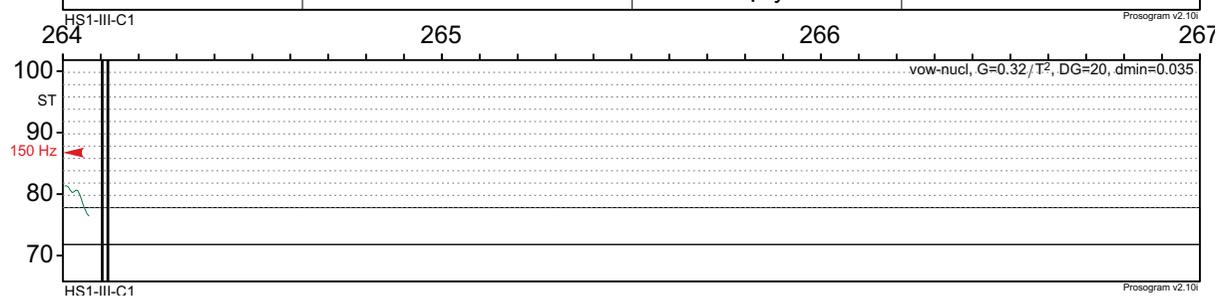
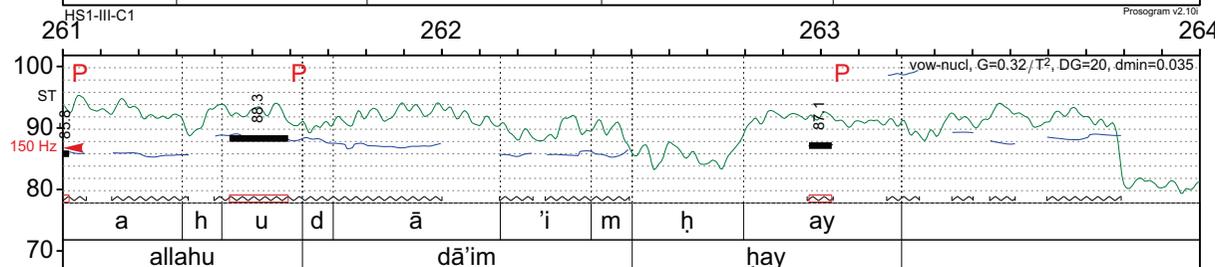
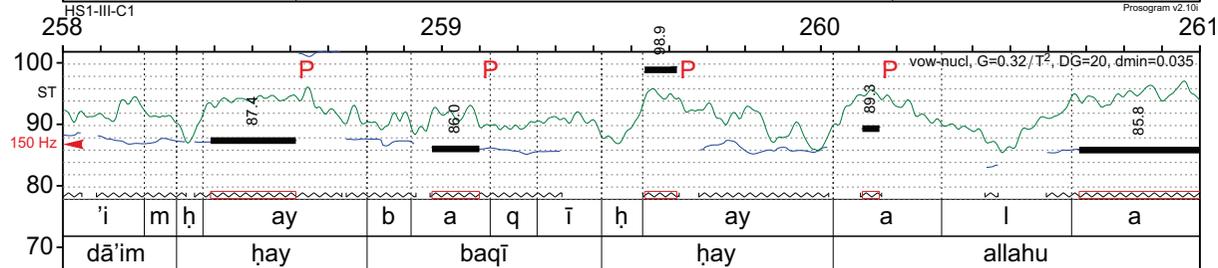
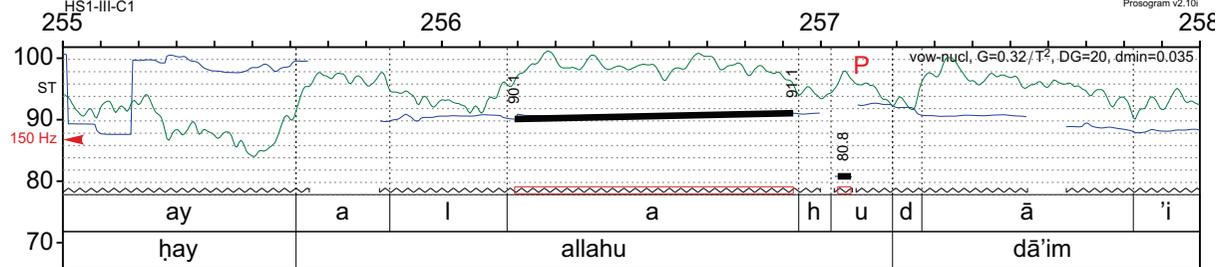
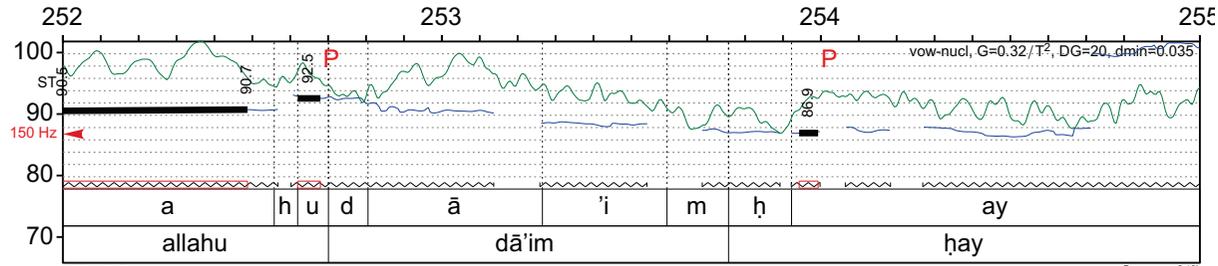












## Chant collectif 2

ṭulca albadru calinā  
man ṭaniāti alwadu  
wa jabba alššukru calina  
mādca allah dāc

ṭulca albadru calinā  
man ṭaniāti alwadu  
wa jabba alššukru dīna  
mādca allah dāc

‘ituhā almabcuṭu fabnā  
jāta bialmri almuṭāc  
[jāta šarafta almdīnah  
marḥabā ya jīra dāc]

ṭulca albadru calinā  
man ṭaniāti alwadu  
wa jabba alššukru dīna  
mādca allah dāc

marḥabā ya muṣṭafanā  
nwaruka alḡālī ‘uḏāc  
raḡama ‘unfi almulḥidīna  
raḡama ‘unfi almulḥidīna  
ya dīnī  
faīḏuhu ammu almqāc

ṭulca albadru calinā  
man ṭaniāti alwadu  
wa jabba alššukru dīna  
mādca allah dāc

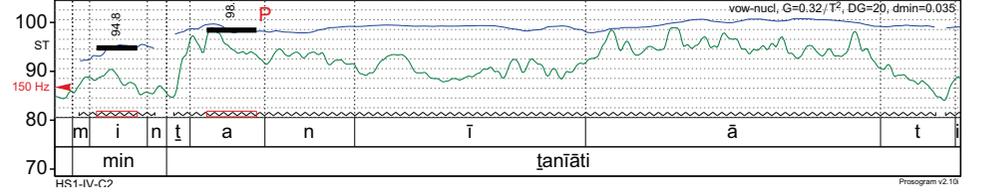
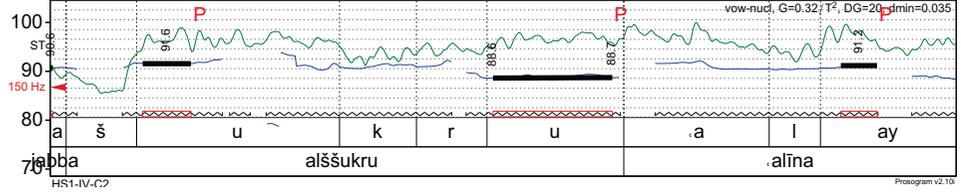
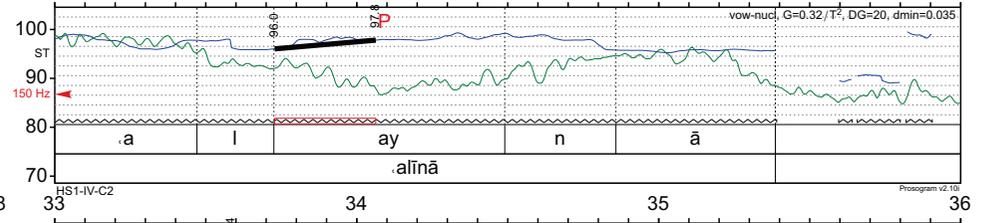
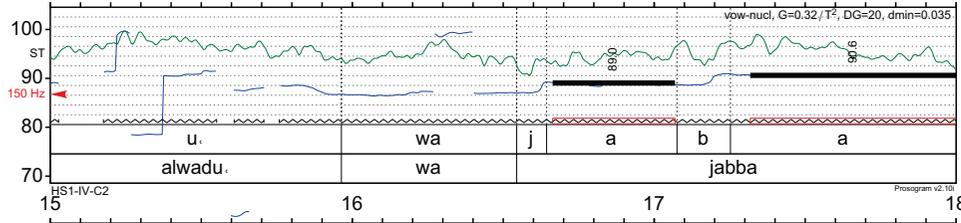
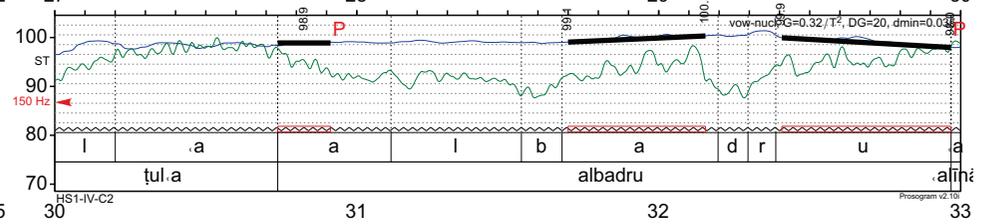
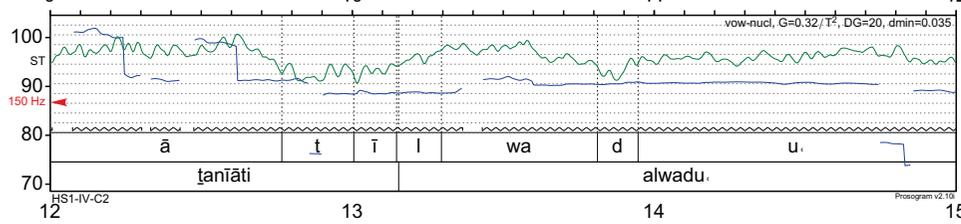
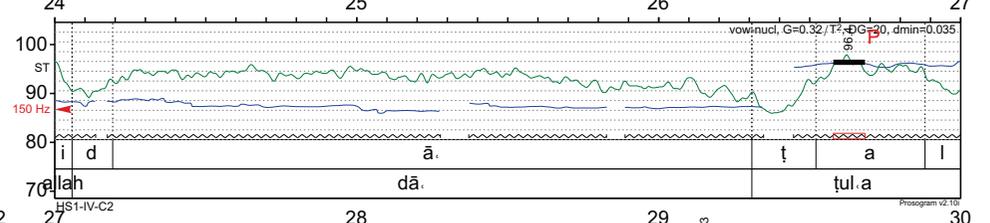
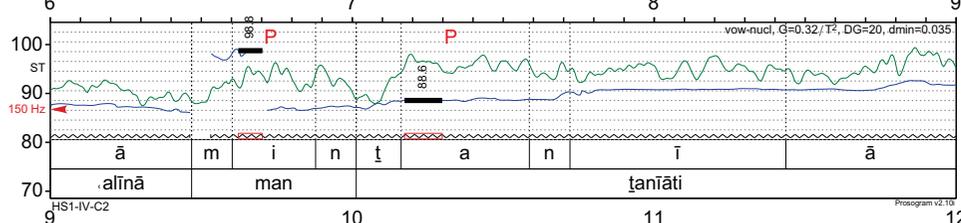
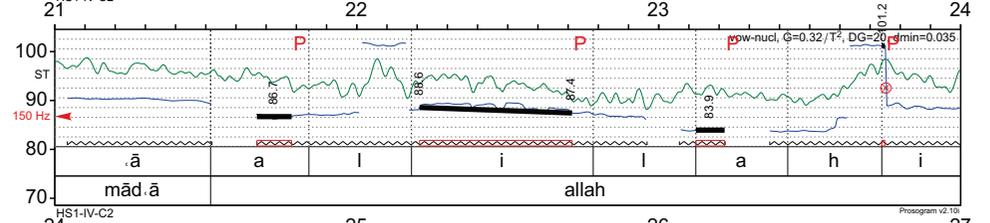
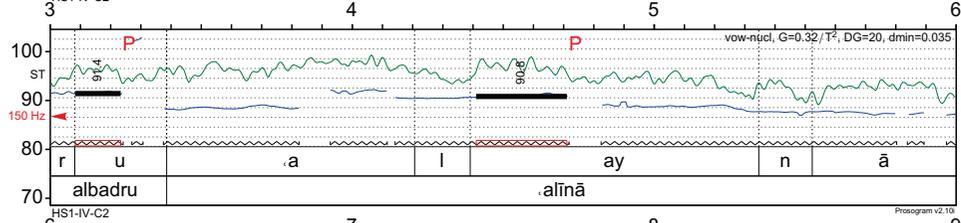
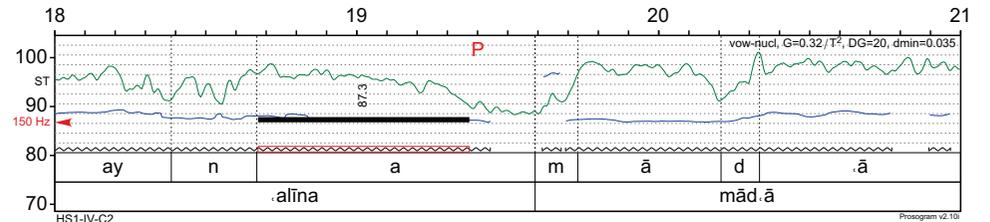
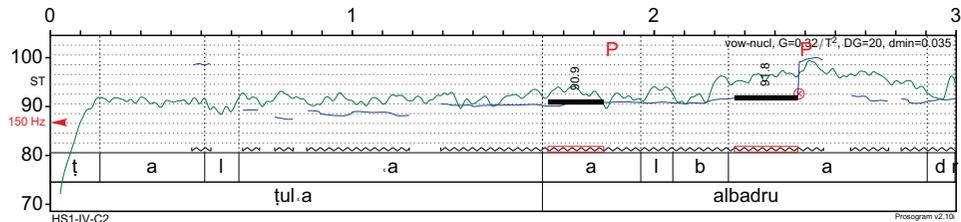
ṣafūatu albārri muḥammad  
durratu lilkā’ināt  
madḥau balsamu lirūḥī

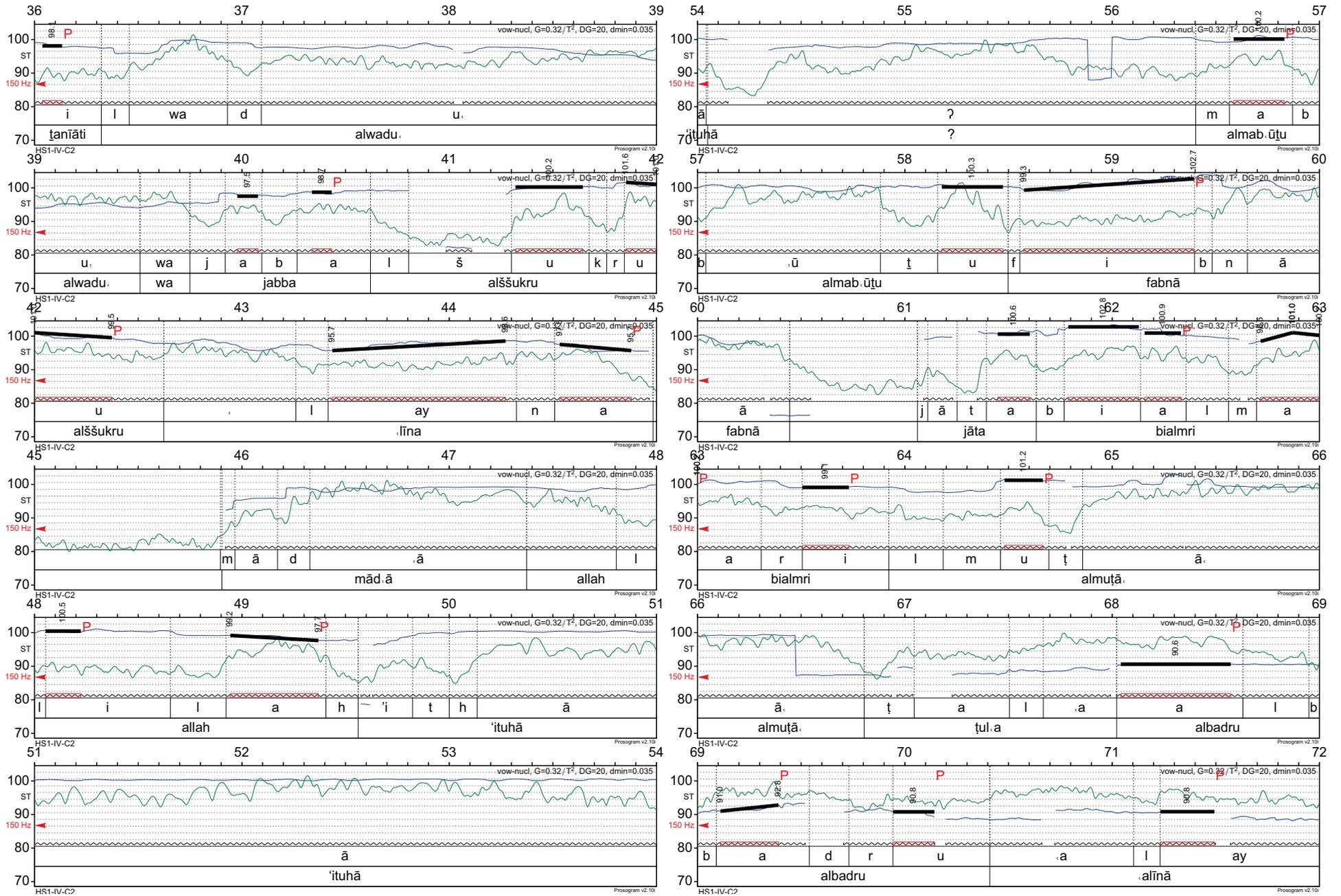
ya rūḥī  
madḥatu balsmu lirūḥī  
ya rūḥī  
wa lahu iaḥtū alssummāc

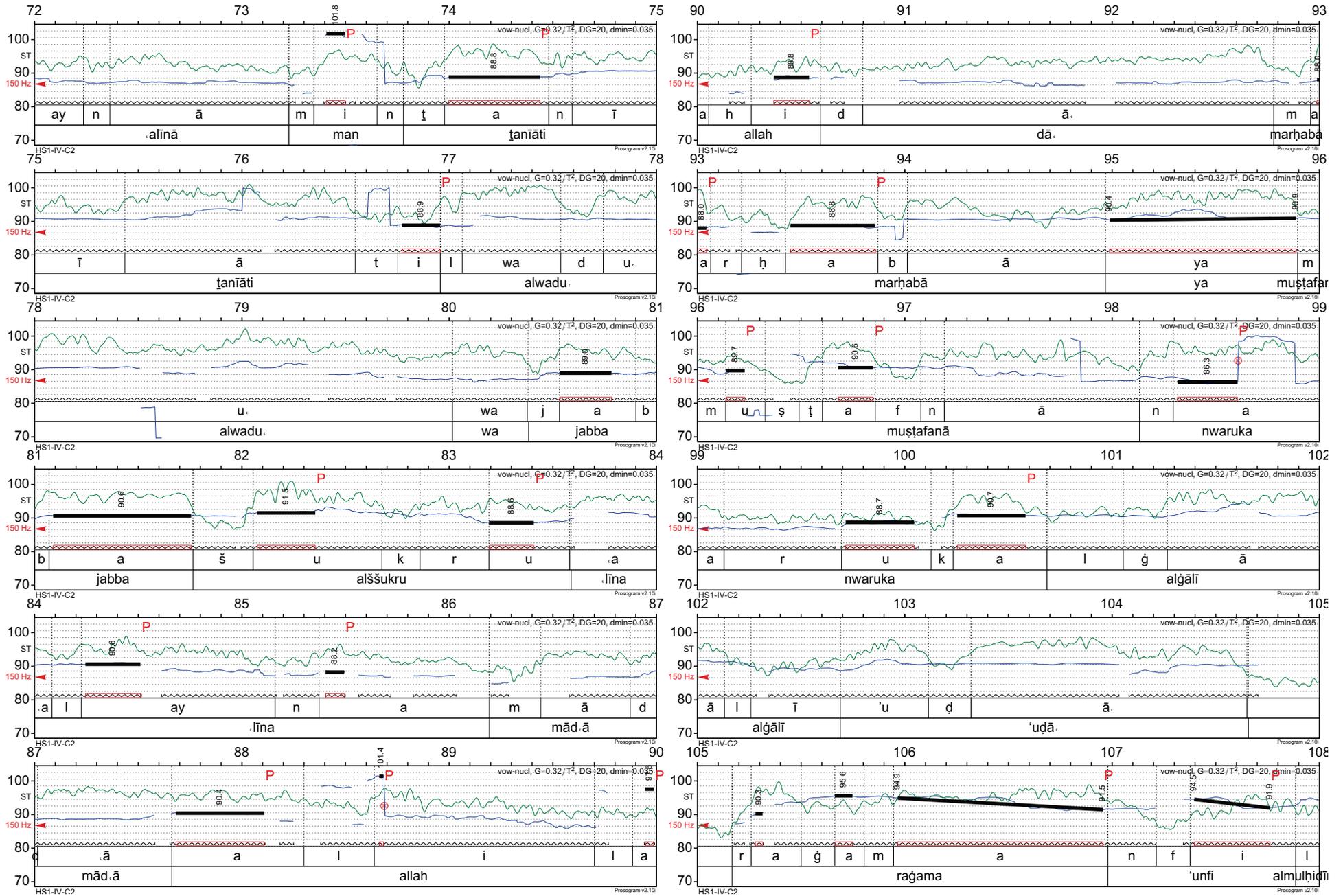
ṭulka albadru alīnā  
man ṭaniāti alwadu  
wa jabba alššukru dīna  
mādā allah dā

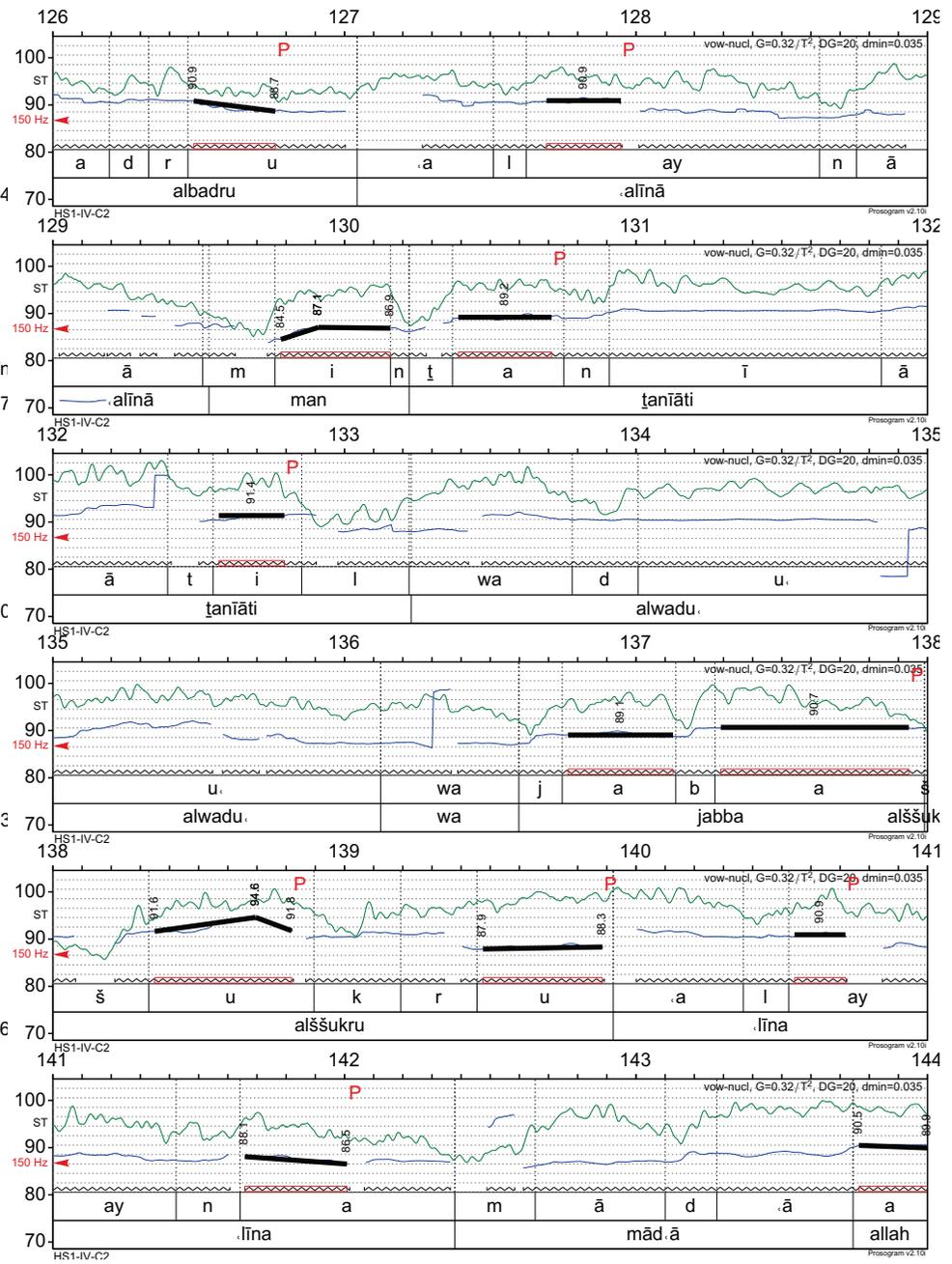
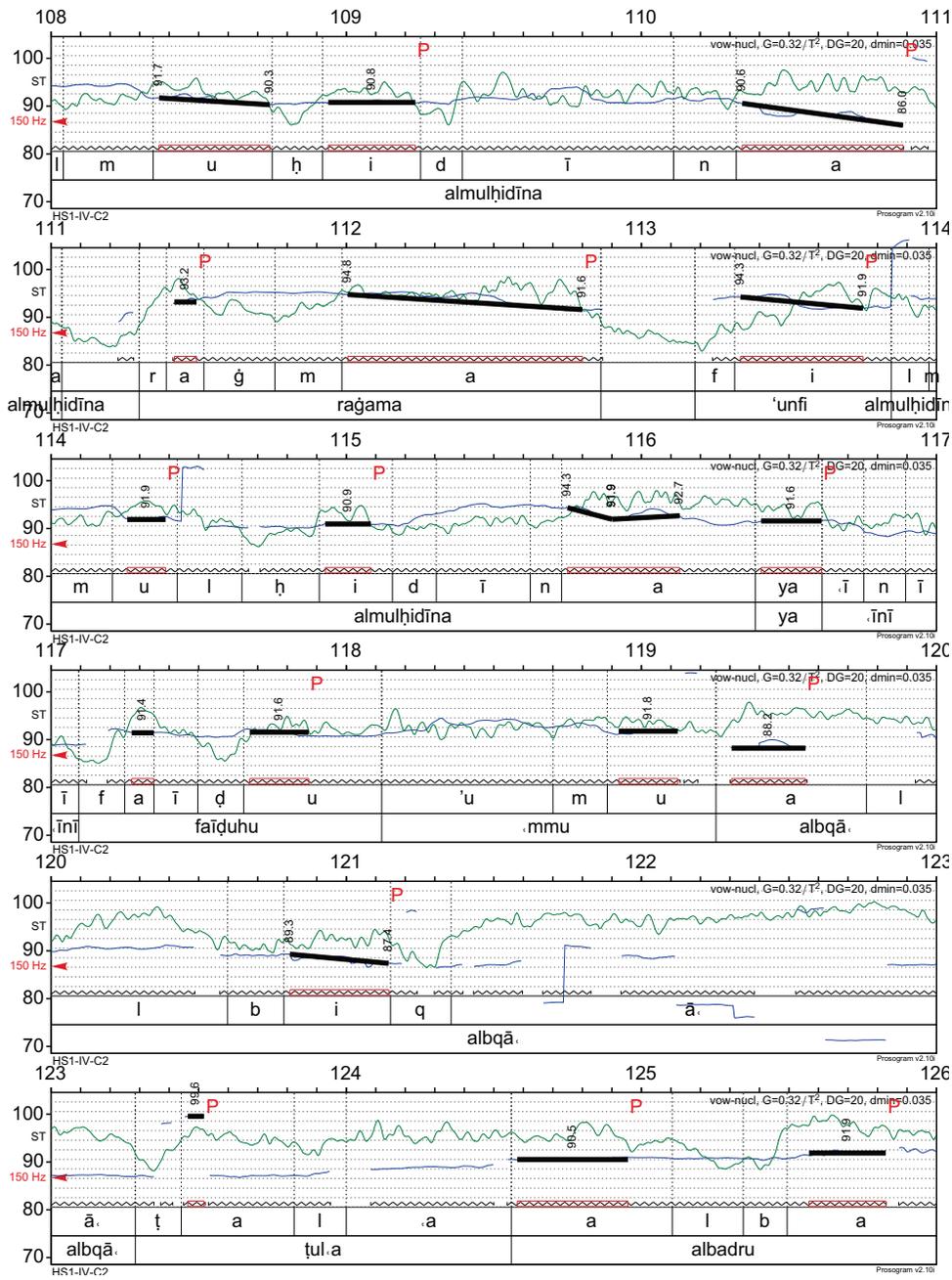
‘ašraqat šamsu alkamāli  
bika ya bāhī aljamāli  
jalla man suwāka ḥaqqā  
dā’imān lihīri sā

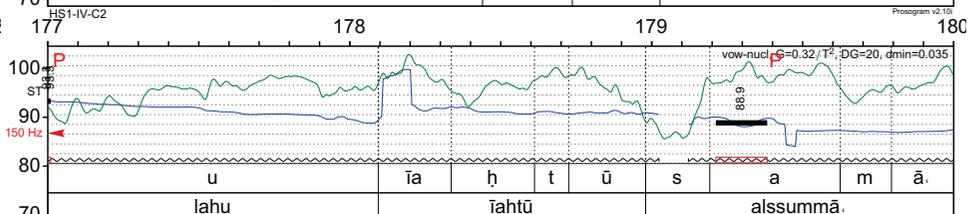
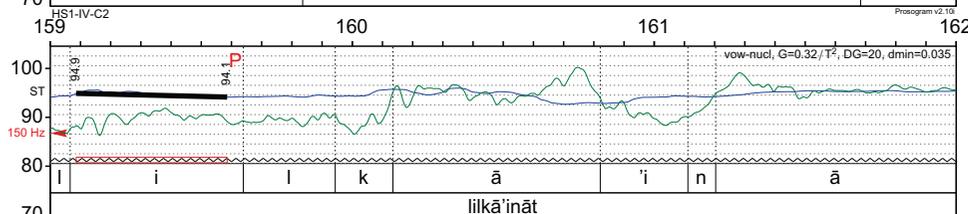
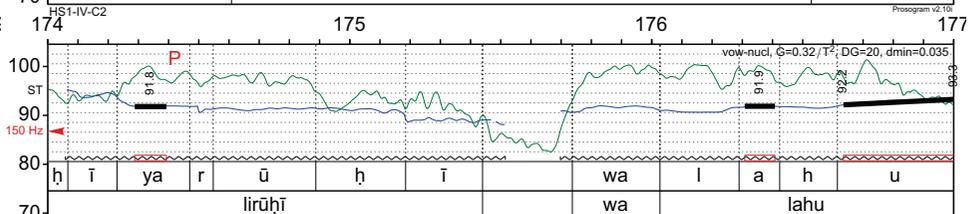
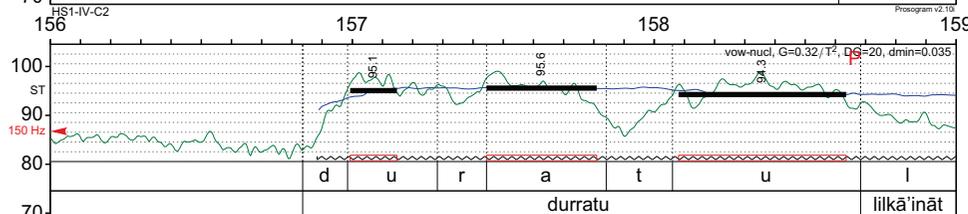
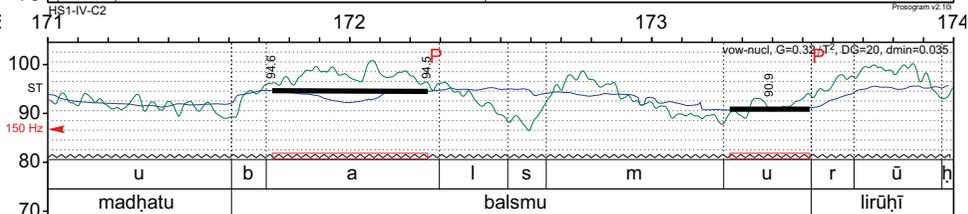
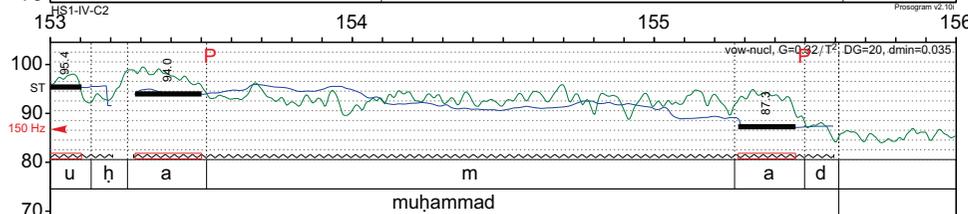
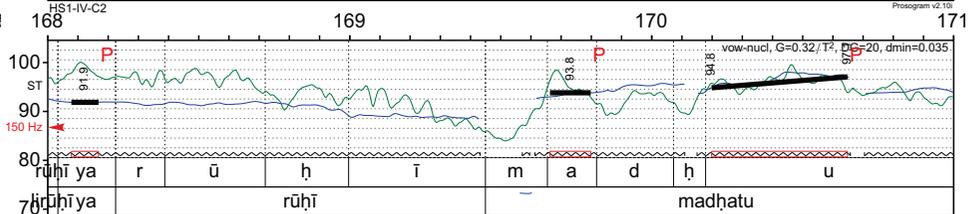
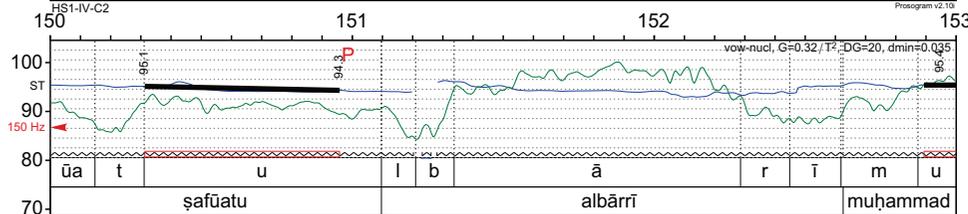
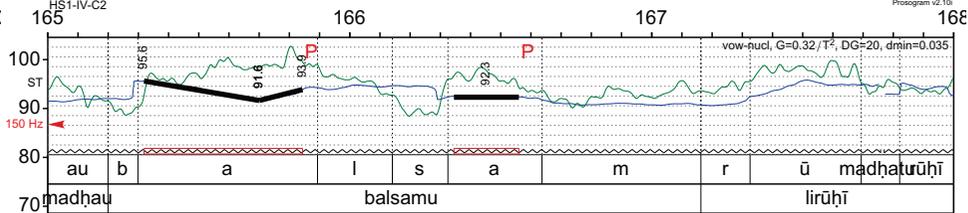
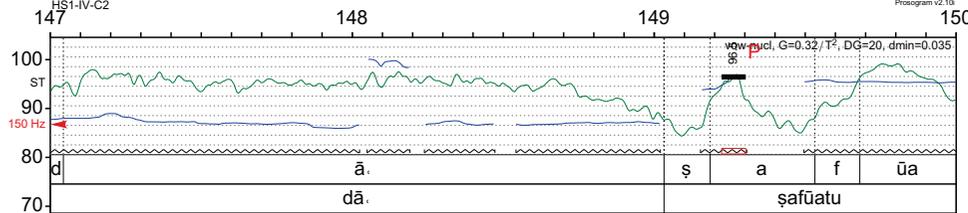
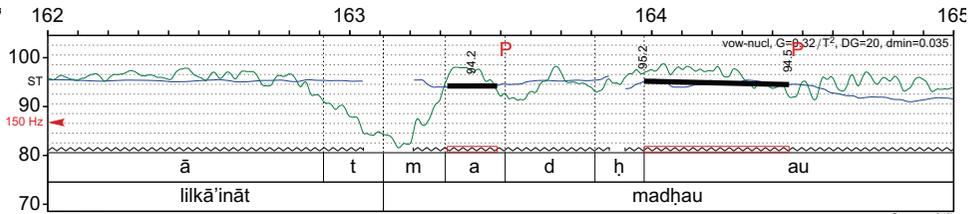
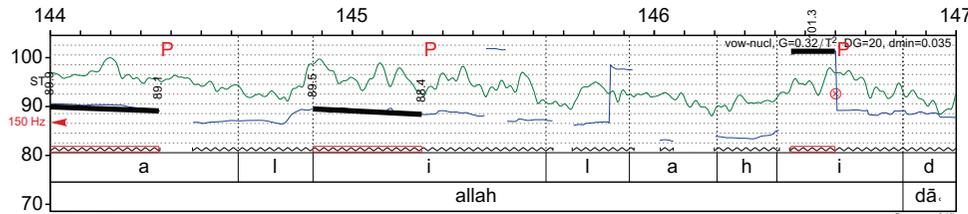
ṭulka albadru alīnā  
man ṭaniāti alwadu  
wa jabba alššukru dīna  
mādā allah dā

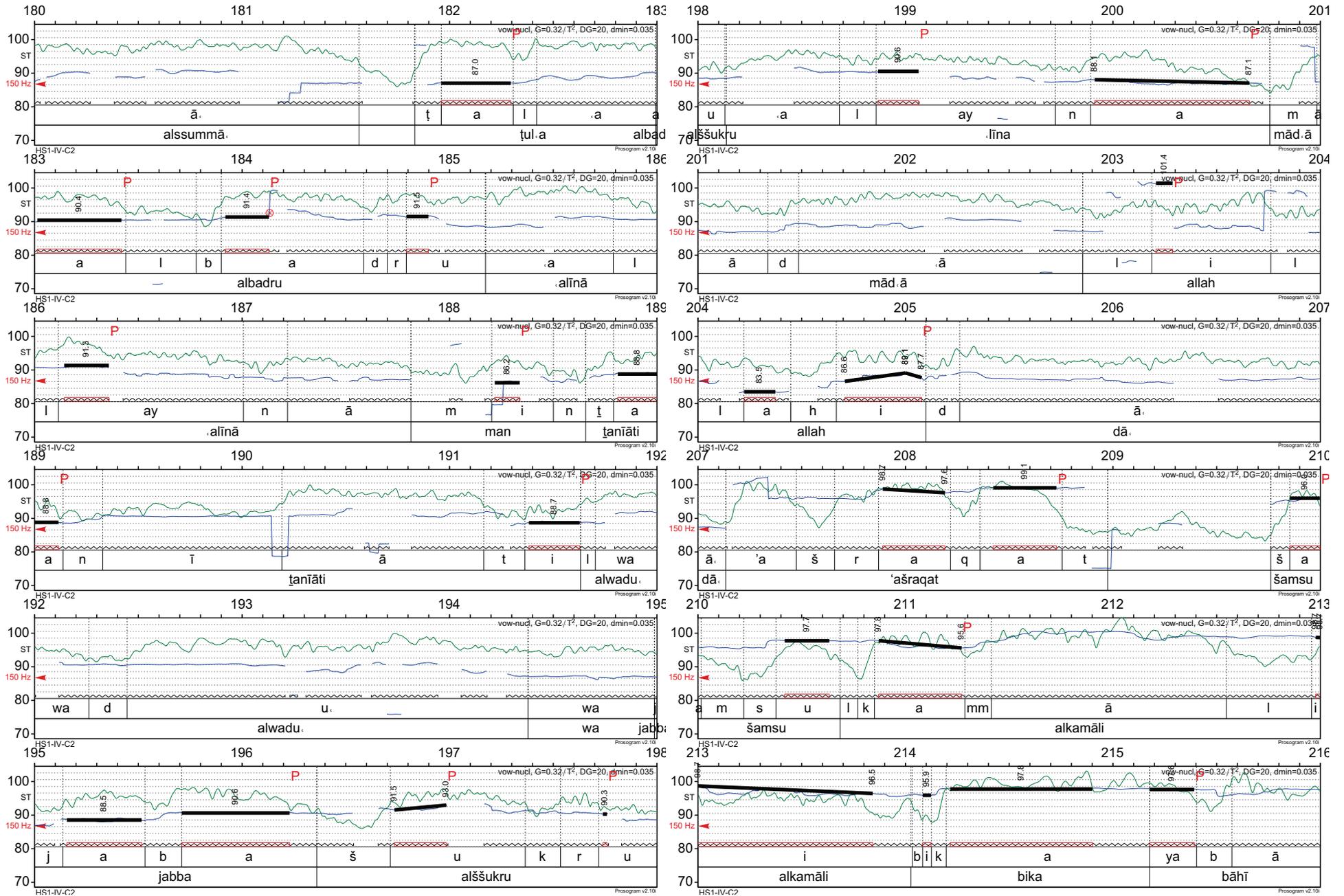


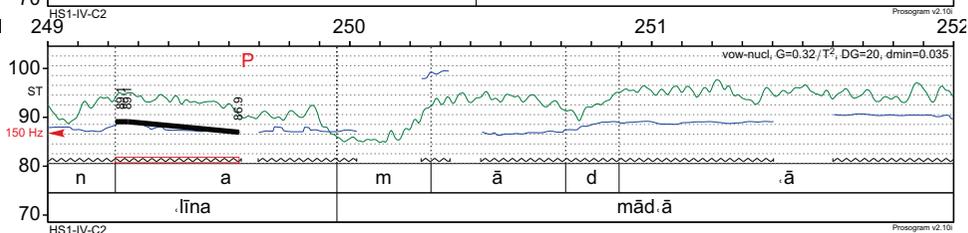
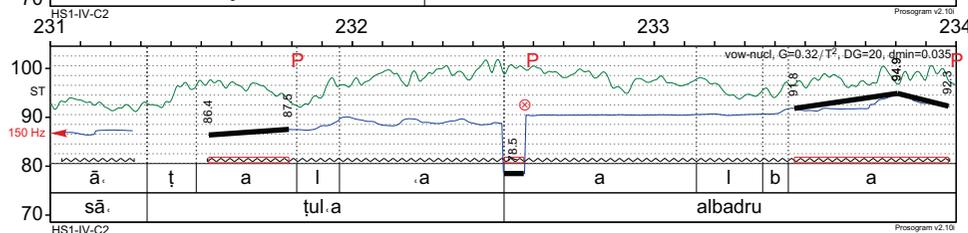
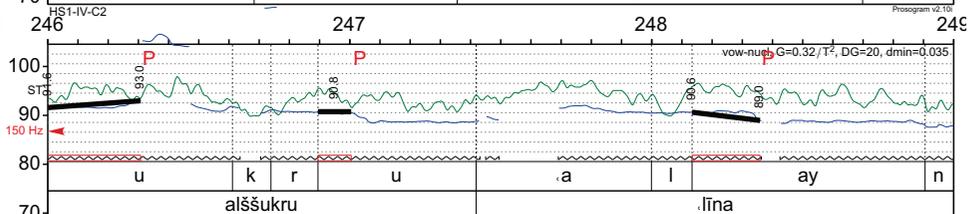
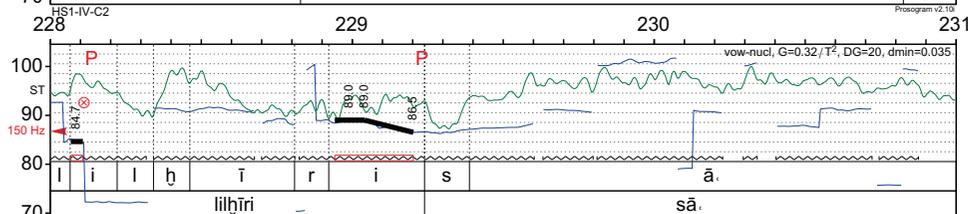
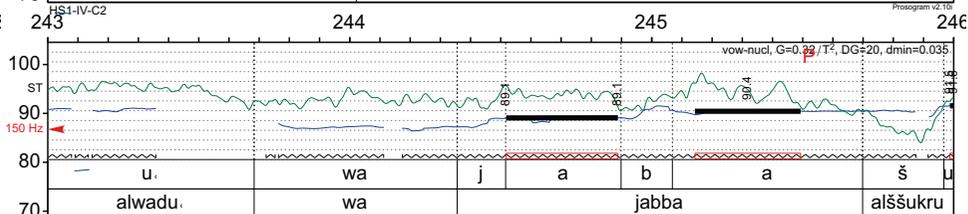
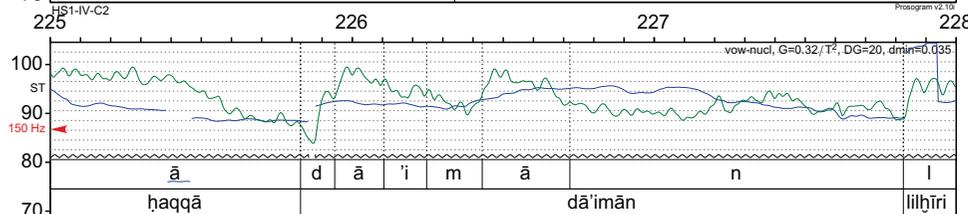
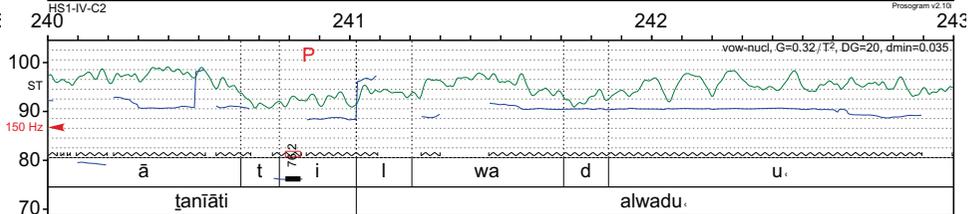
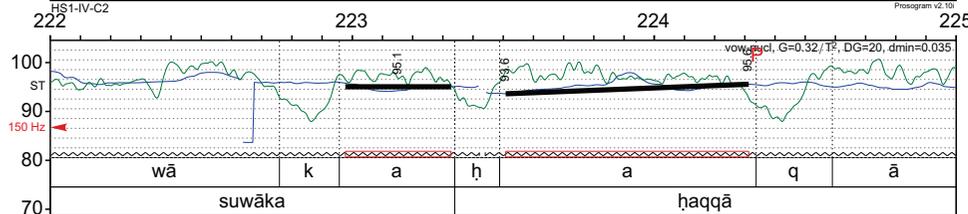
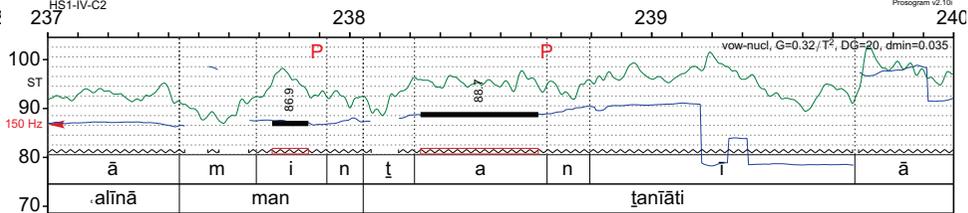
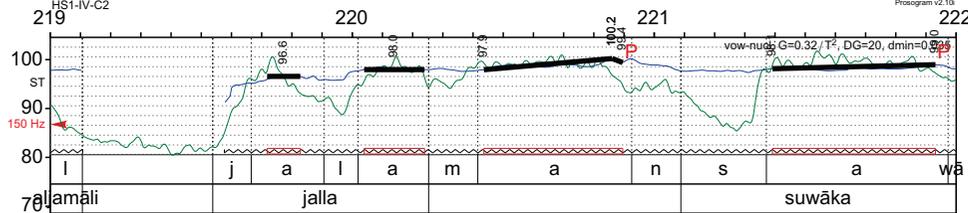
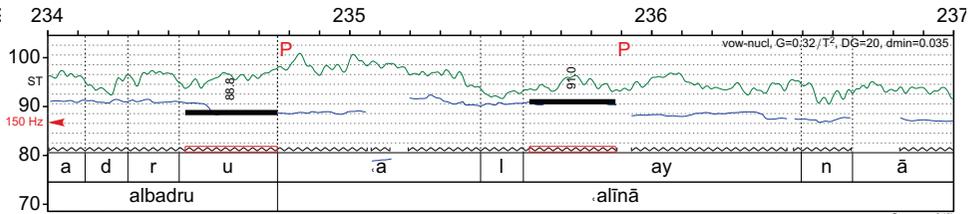
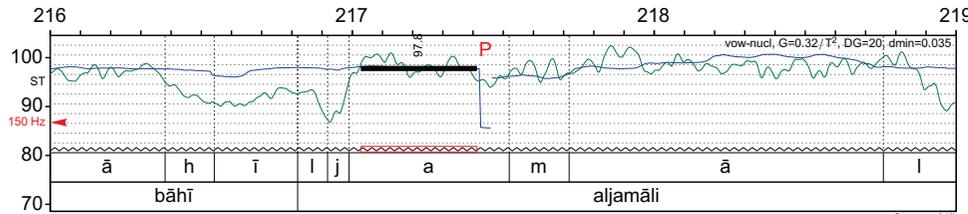


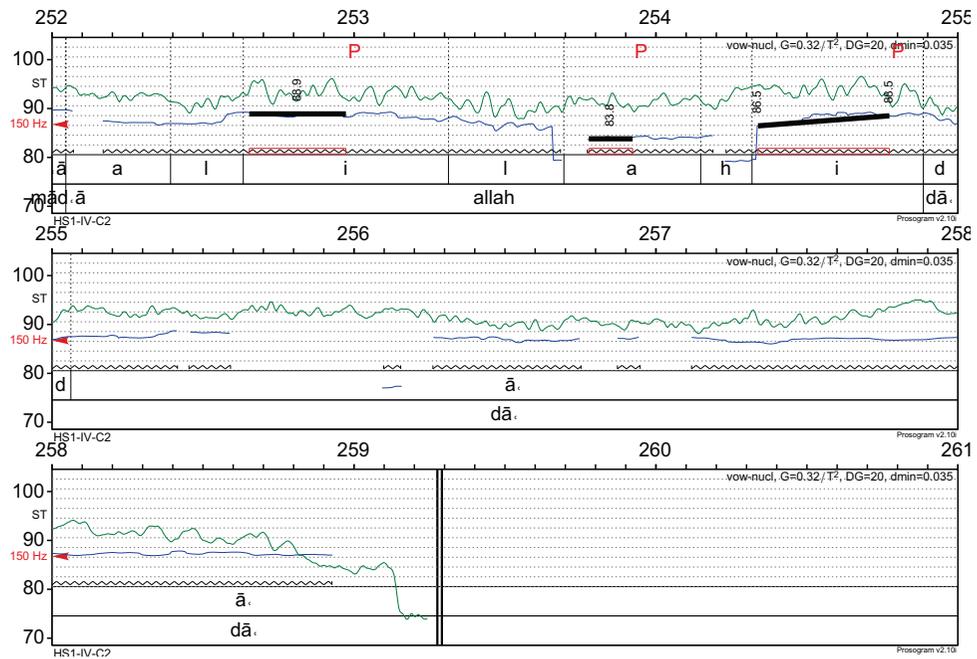






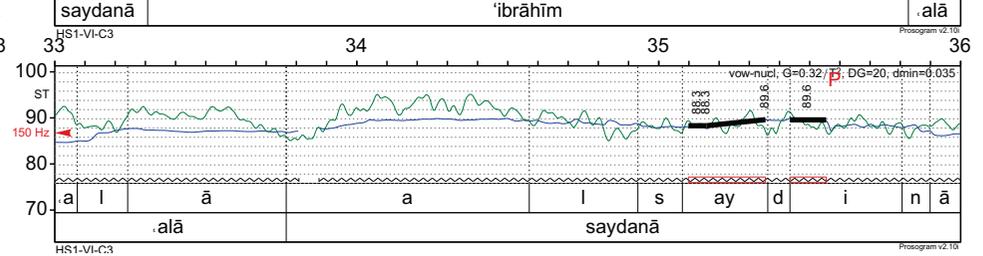
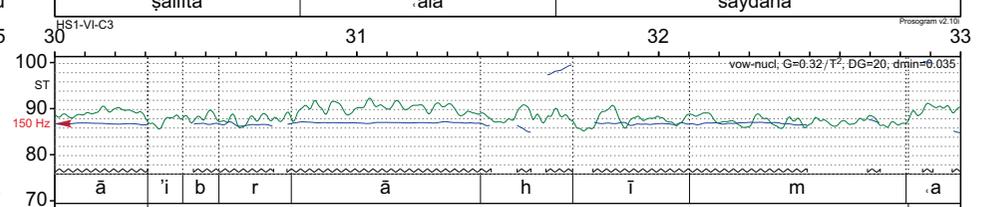
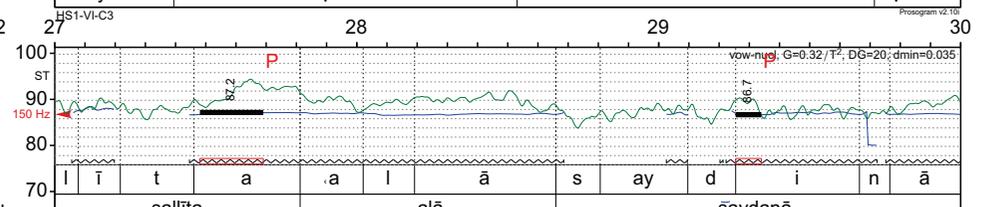
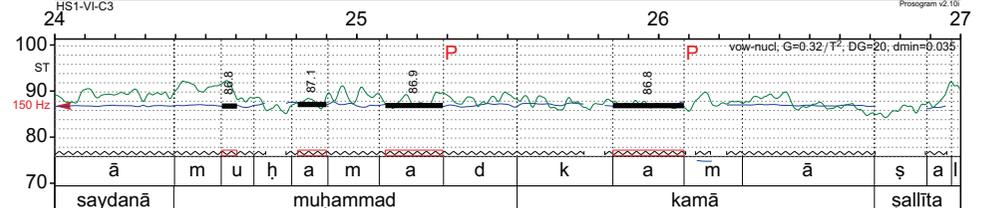
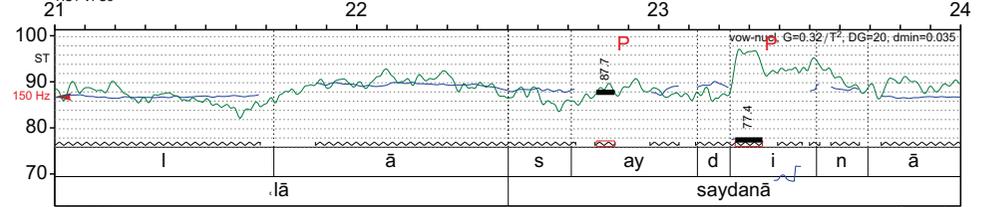
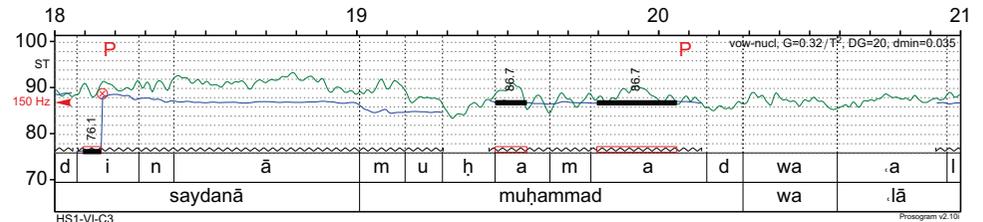
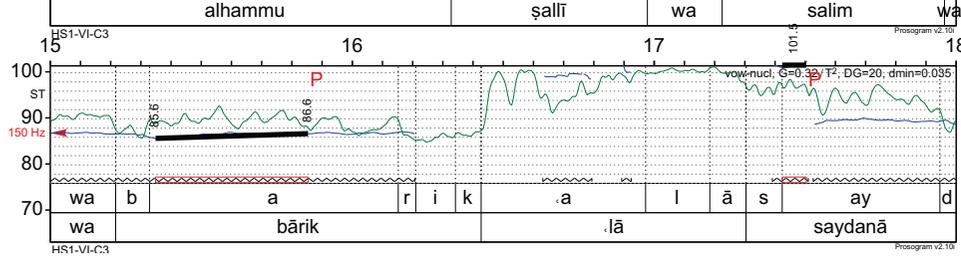
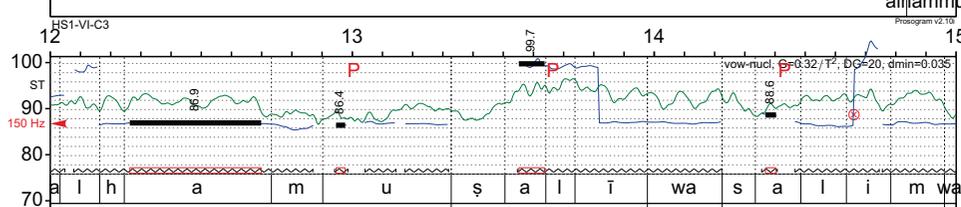
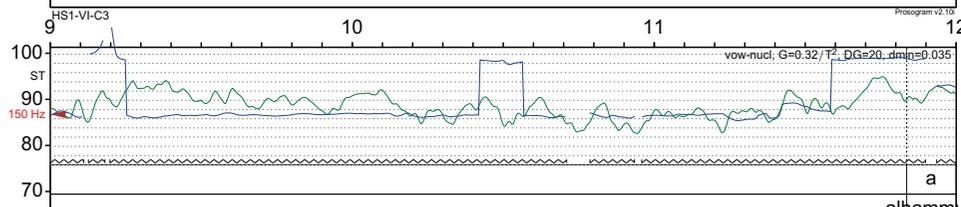
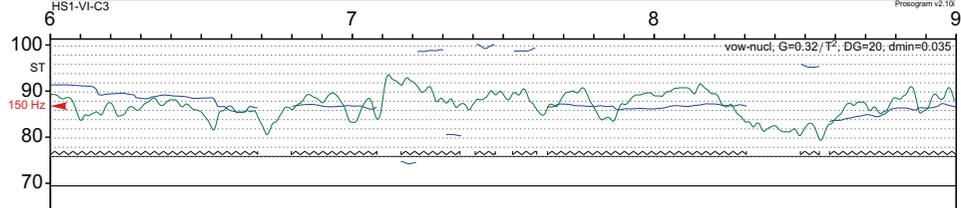
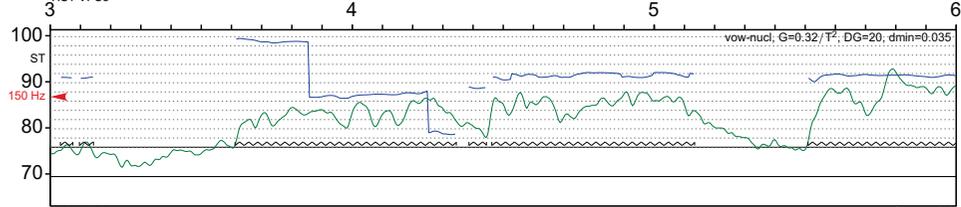
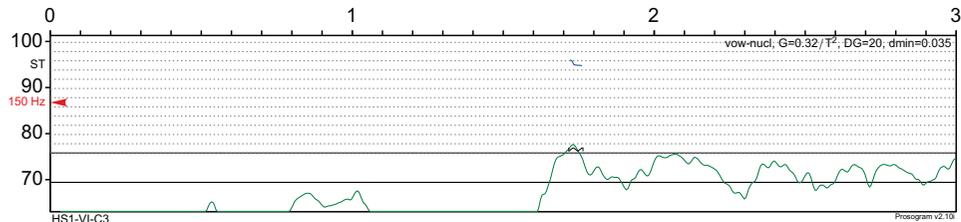


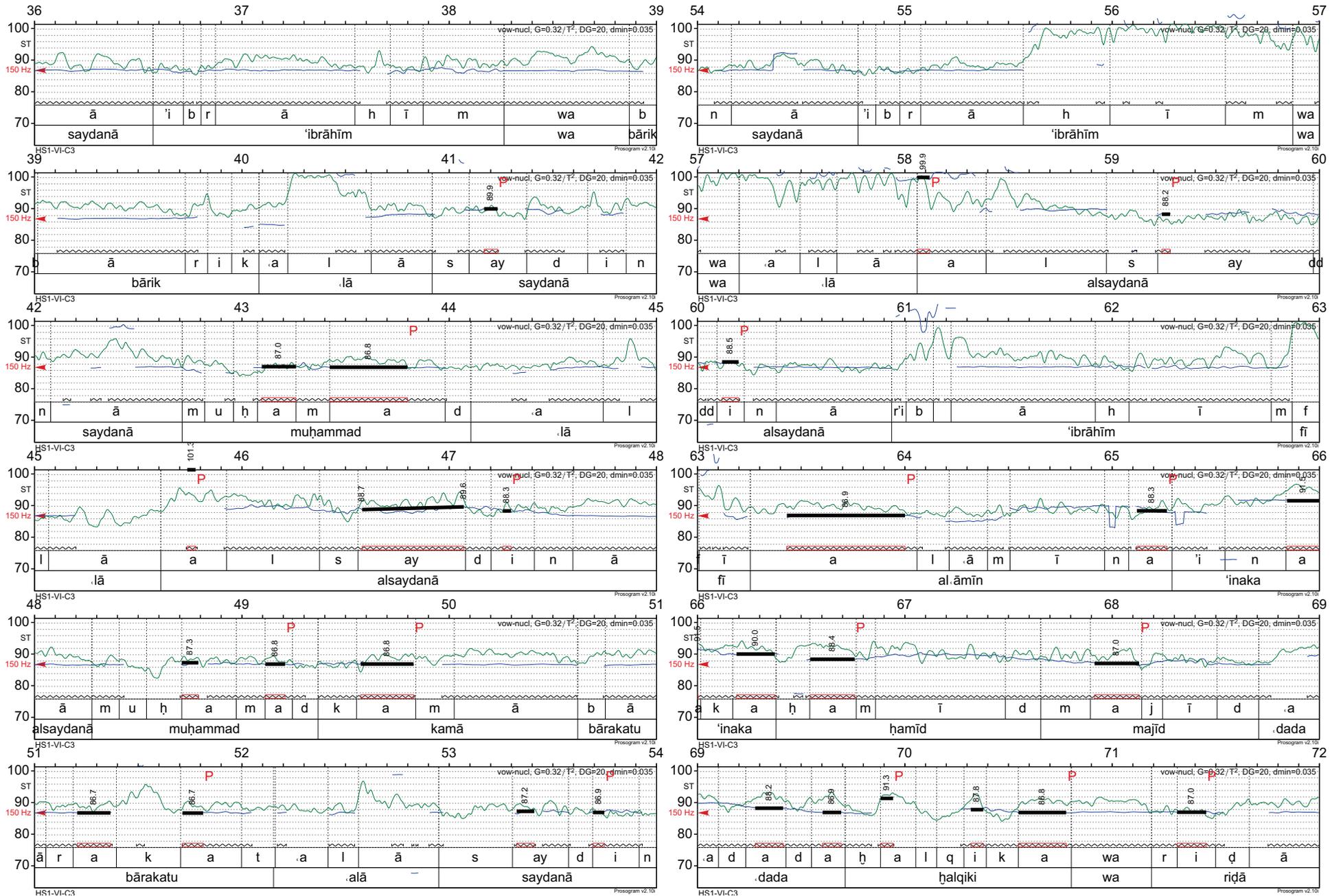


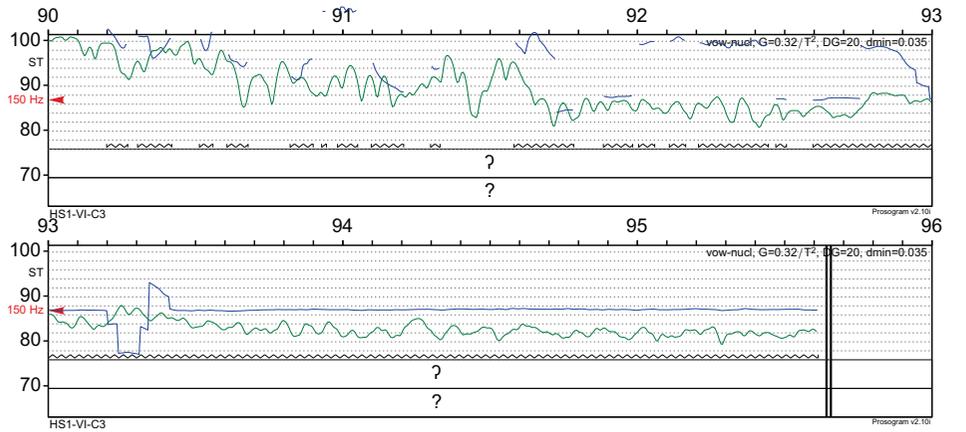
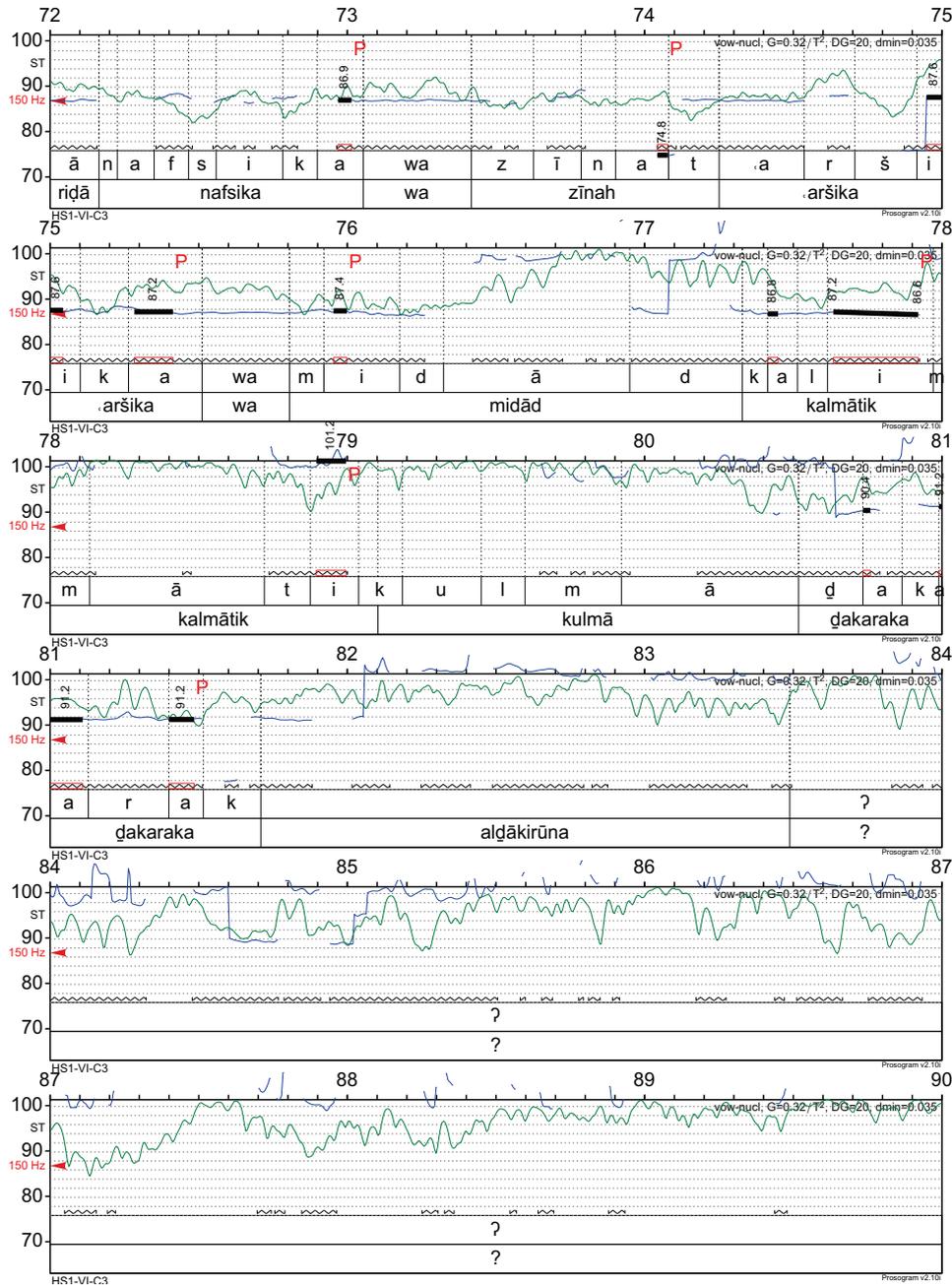


### Chant collectif 3

alhammu ṣallī wa salim wa bārik  
ḍā saydanā muḥammad  
wa ḍā saydanā muḥammad  
kamā ṣallīta ʿalā saydanā ‘ibrāhīm  
ʿalā saydanā muḥammad  
wa ḍā alsaydanā ‘ibrāhīm  
wa bārik ḍā saydanā muḥammad  
ḍā alsaydanā muḥammad  
kamā bārakatu ʿalā saydanā ‘ibrāhīm  
wa ḍā al saydanā ‘ibrāhīm  
fī al-ʿāmin ‘inaka ḥamīd majīd  
ʿdada ḥalqiki wa riḍā nafsika  
wa zīnah ʿarṣika  
wa midād kalmātik kulmā  
ḍakaraka alḍākīrūna  
wa ḡafil ʿan ḍikrika alḡāfilūn







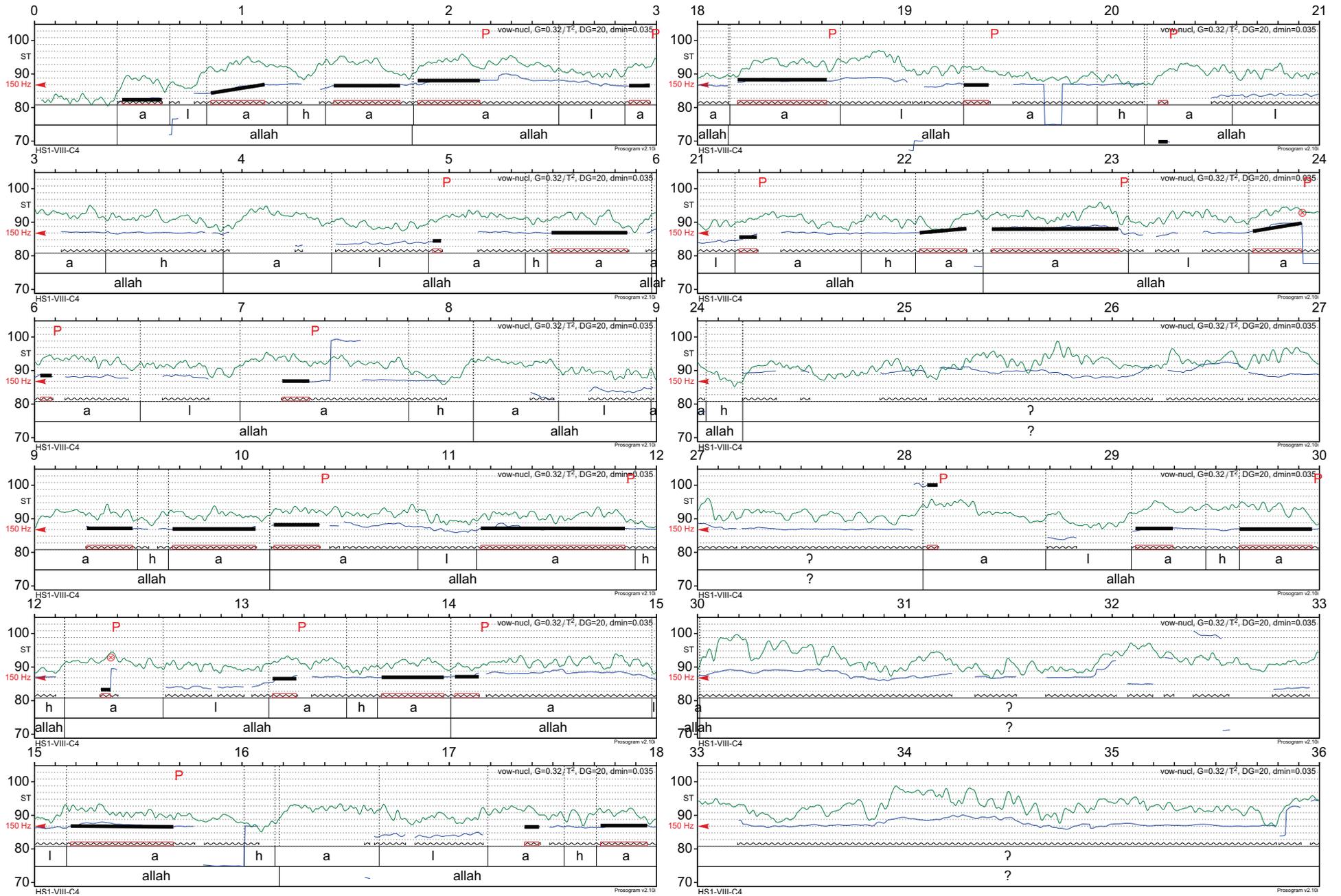
## Chant collectif 4

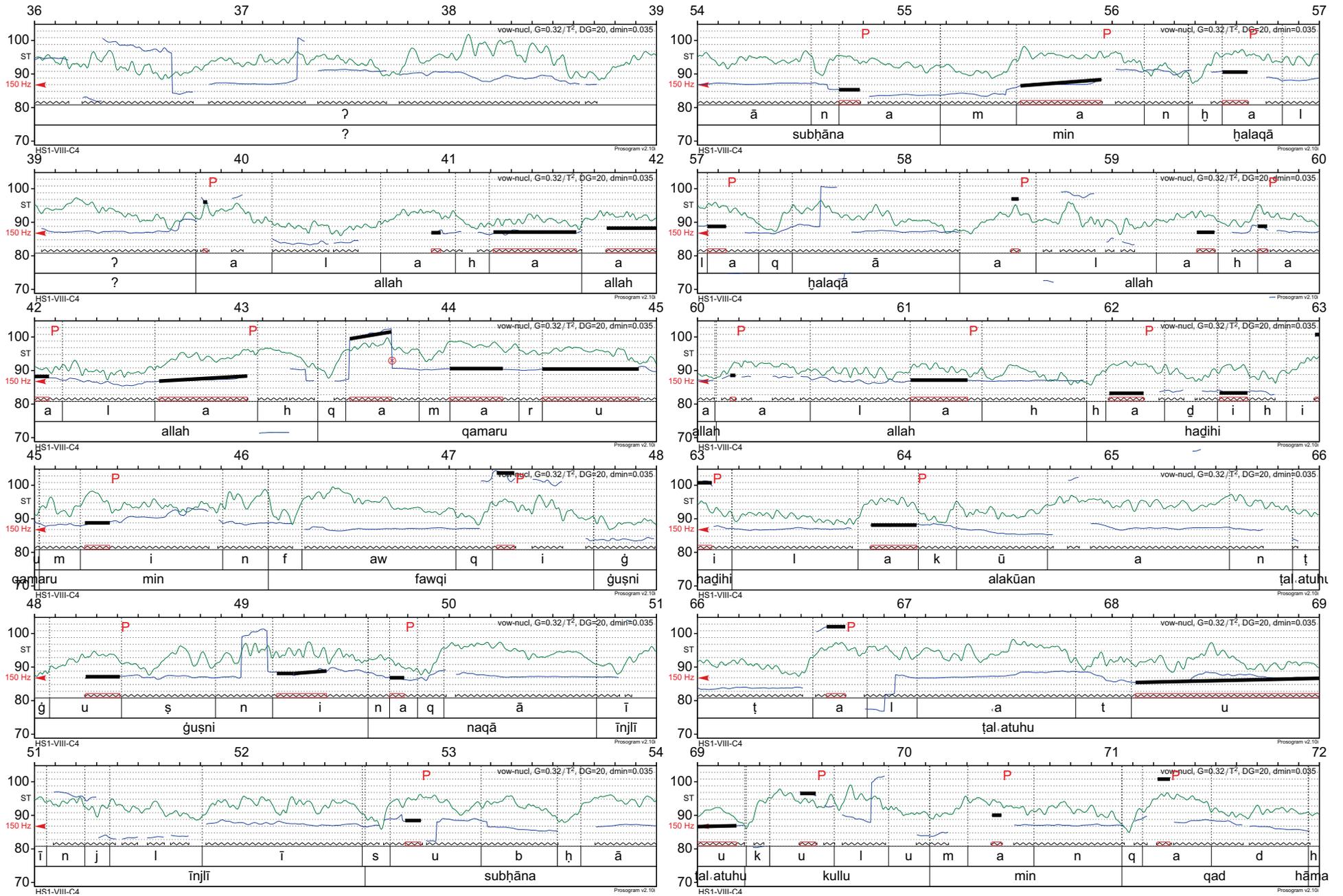
*Poème d'Abd al-ğani al-Nabulsi*

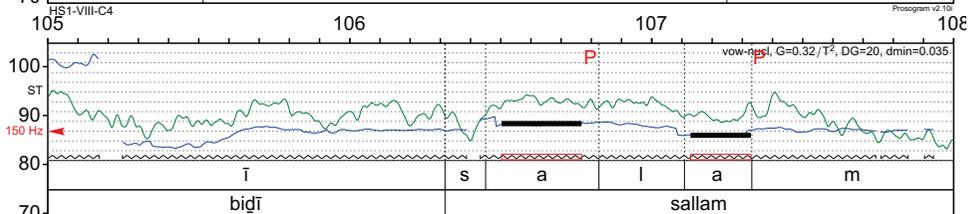
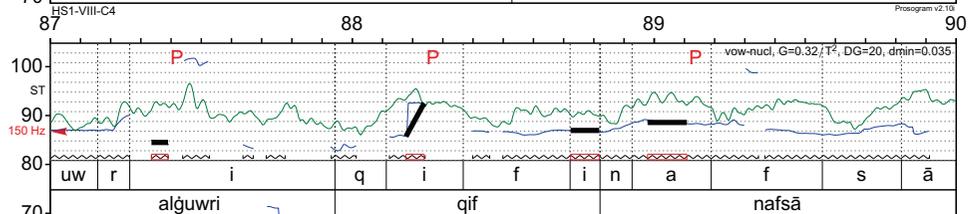
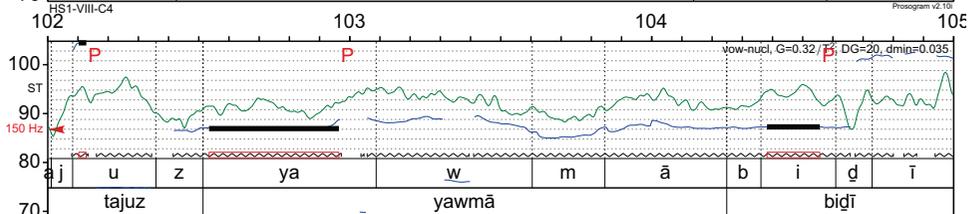
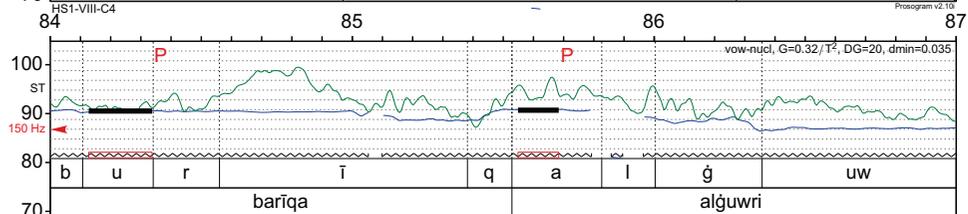
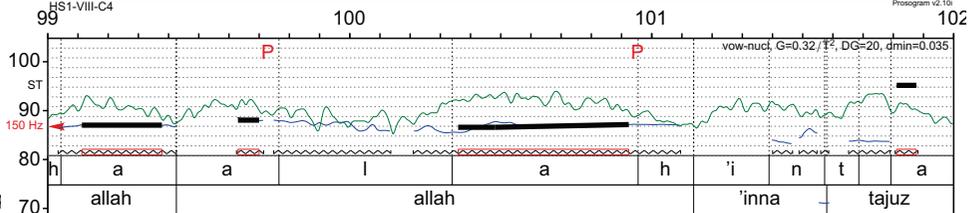
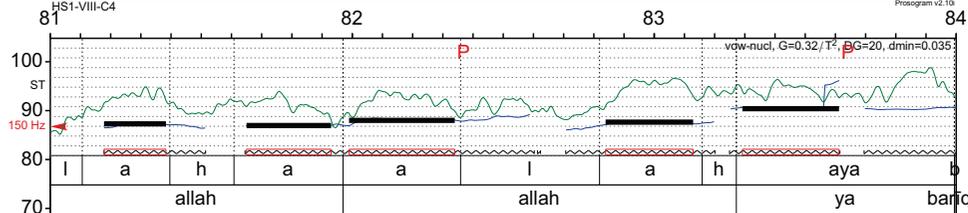
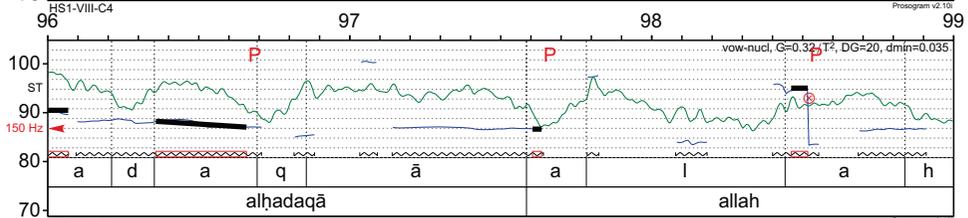
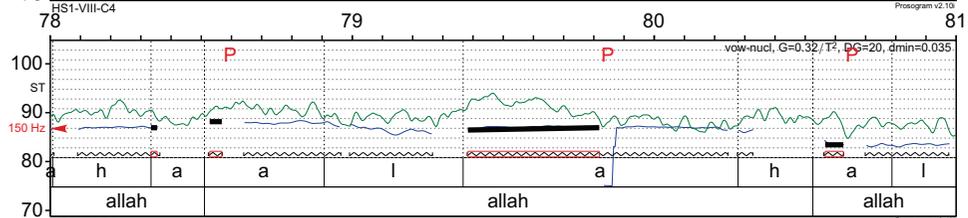
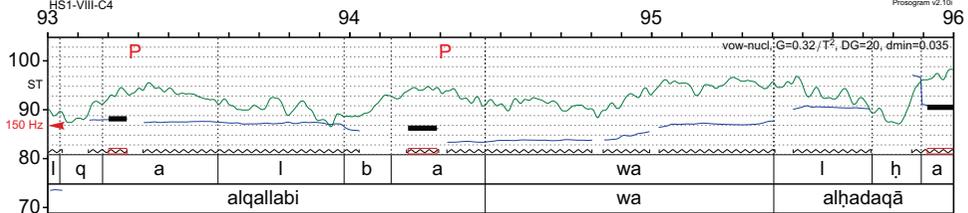
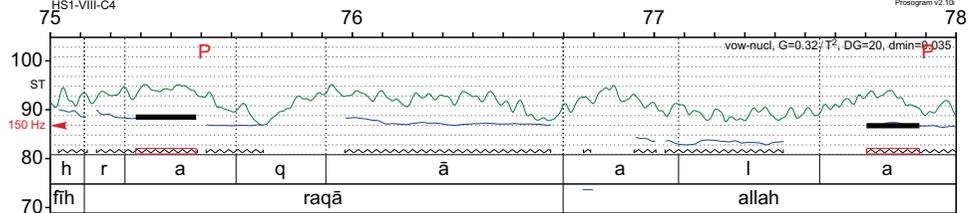
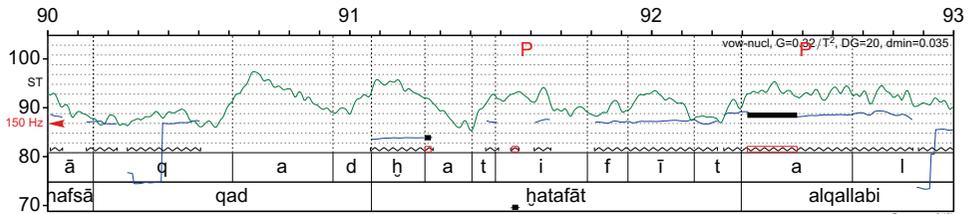
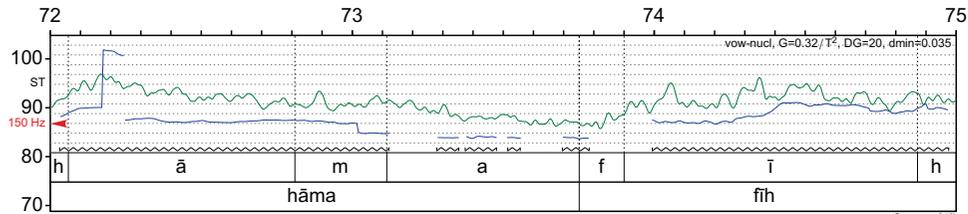
qamaru min fawqi ġuṣni naqā  
injlī subḥāna min ḥalaqā  
ḥadihi alakūan ṭal-atuhu  
kullu min qad hāma fih raqā  
ya barīqa alġuwri qif nafsā  
qad ḥatafāt alqallabi wa alḥadaqā  
‘inna tajuz yawmā biḍi sallam  
qal lahum jūduwa bibaḍi laqā  
qul lahum ya saḥad maġra mikum  
kam yuqāsī alddamā wa alaraqā  
ḍāba šawqāfi maḥbbatikum  
ḥīna minkumu bāriqun barqā  
ya nussimātin sarrat saḥarā  
min šaḍāhā alkawnu qad ḥabaqā  
ḥabbirīnā ḥan ‘aḥibbatinā  
wa ḥan alahlīna wa alrfqā  
fi nuwāḥi alšaḥbi ġānyatun  
ḥusnuhā fi alkūn mā āttafuqā  
kulmā la ḥat sajadtu lahā  
ḥaytu kullu ḍāba wa ānmaḥaqā

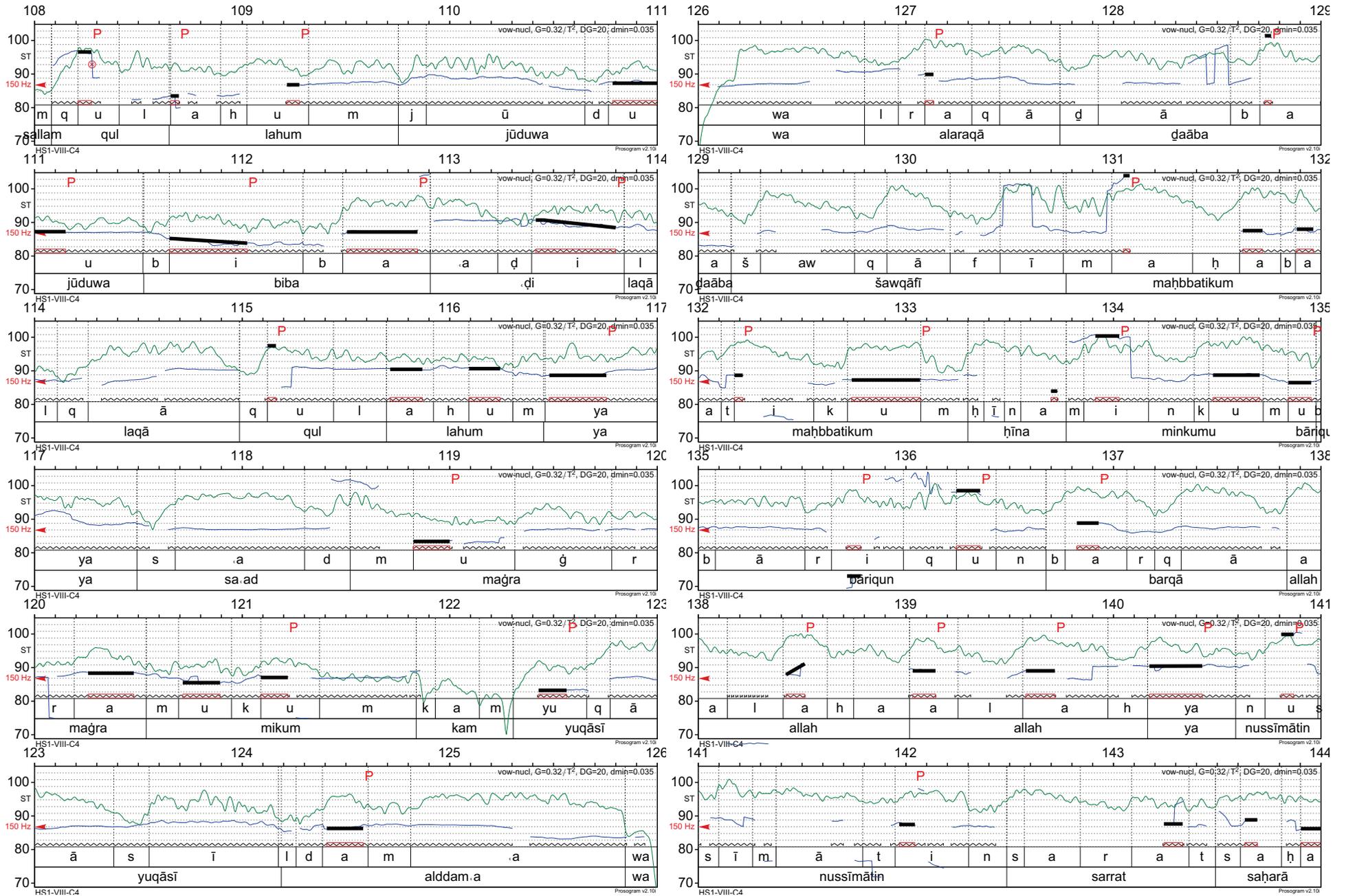
fi nuwāḥi alšaḥbi ġāniatu  
ḥusnuhā fi alkūni mā āttafuqā  
kulmā la ḥat sajadtu lahā  
ḥaytu kullu ḍāba wa ānmaḥaqā

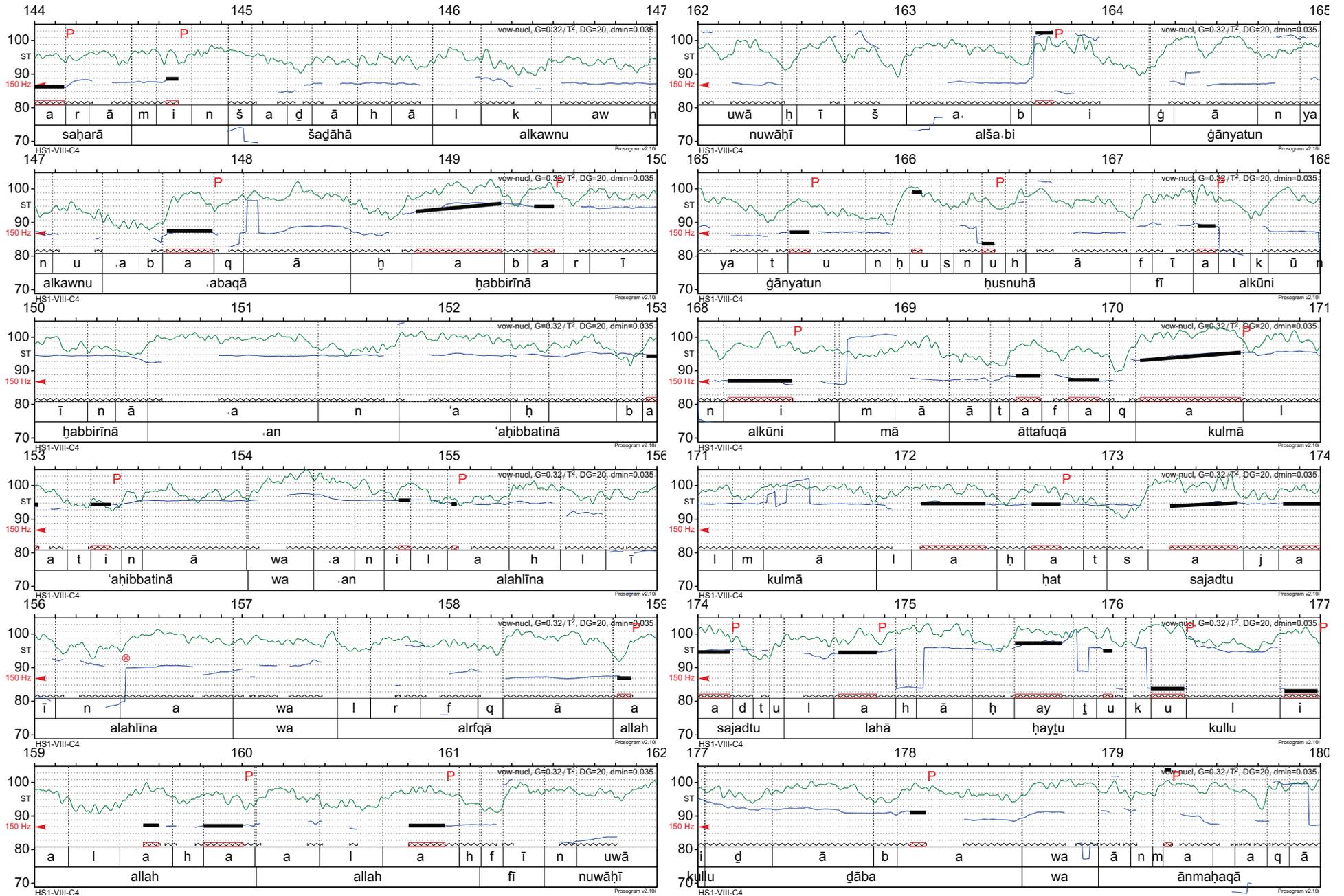
wa 'anā alfāni fūa ḥajabān  
kif li minhā biwuṣfi baqqunā

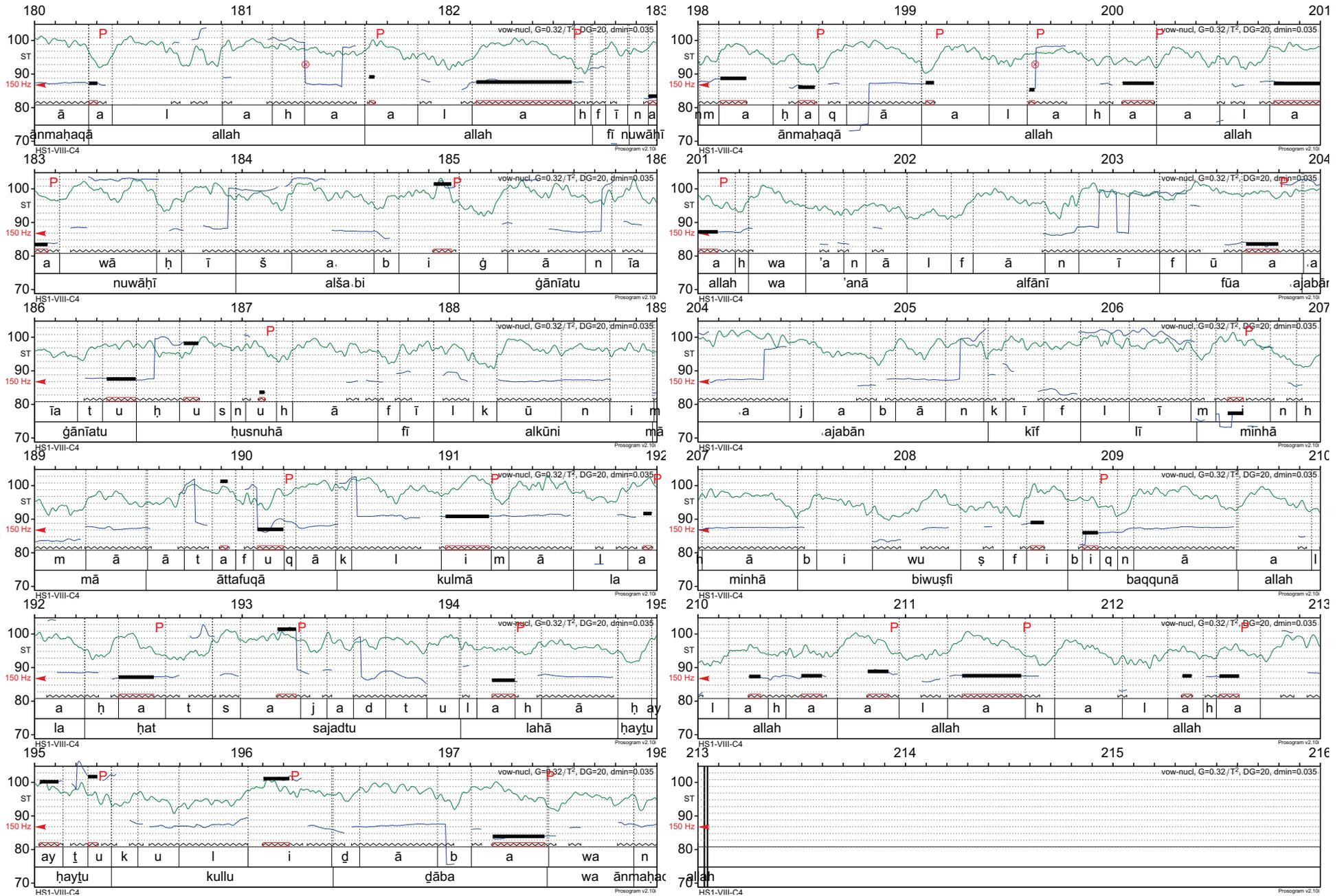






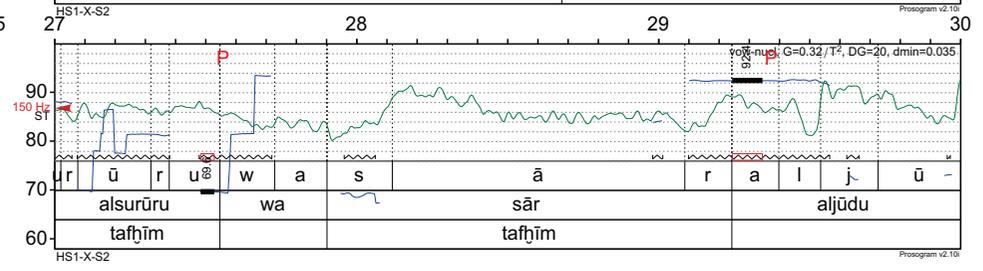
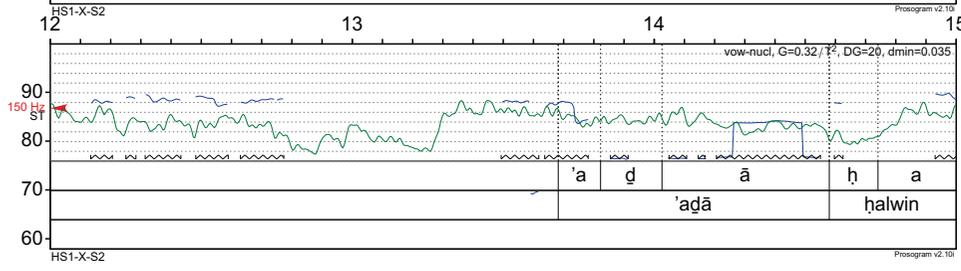
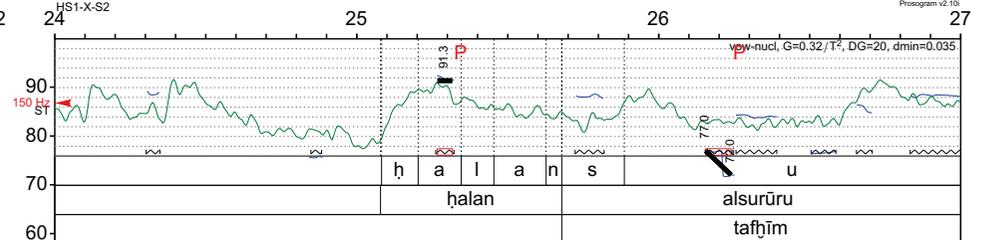
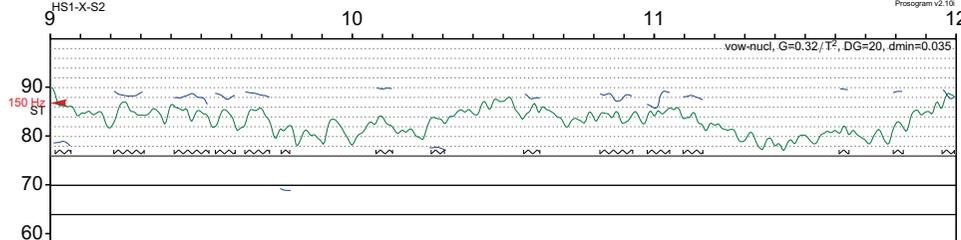
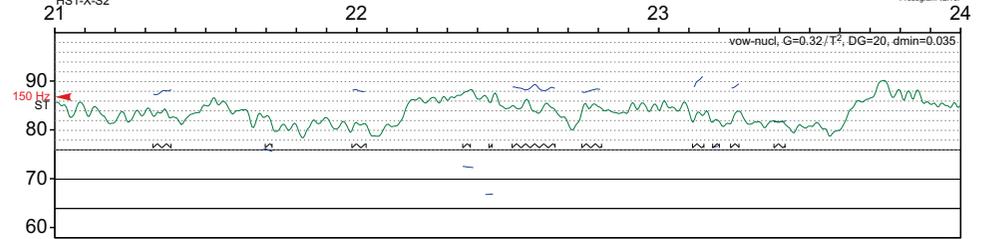
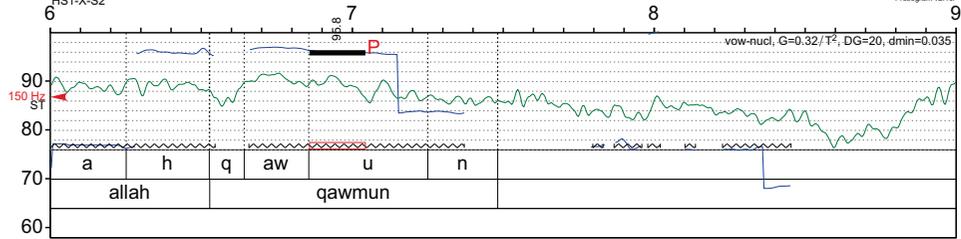
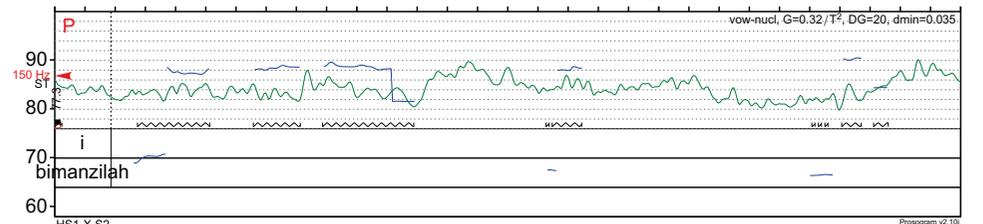
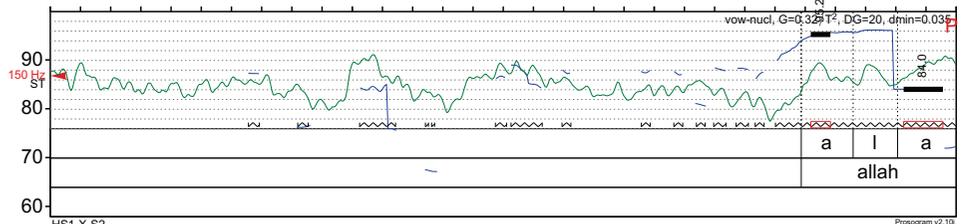
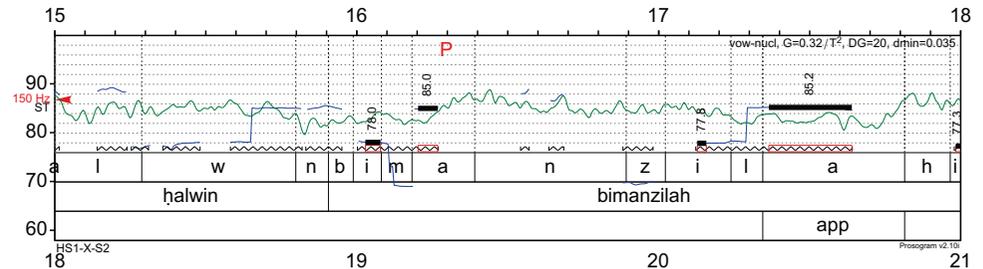
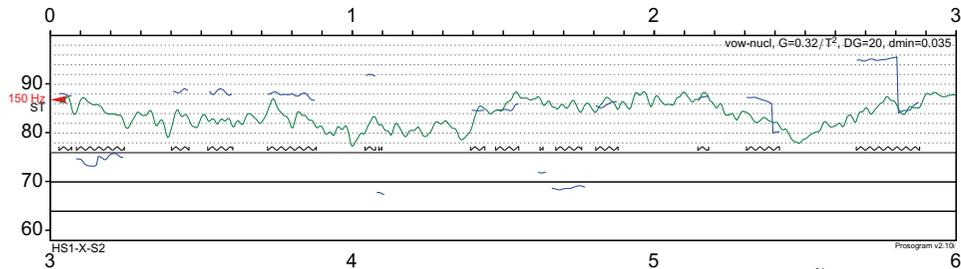


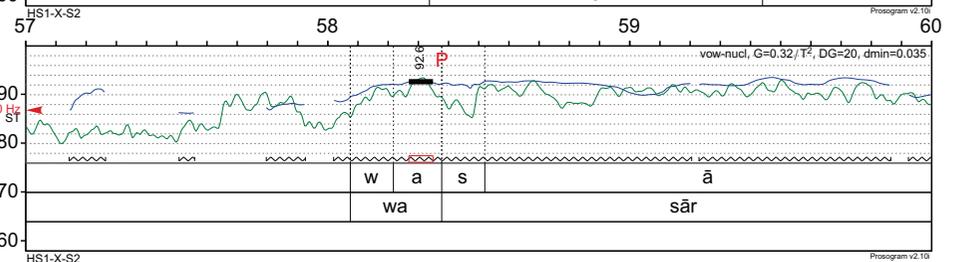
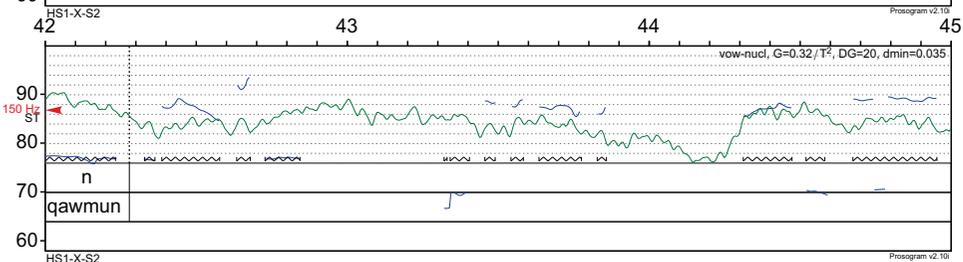
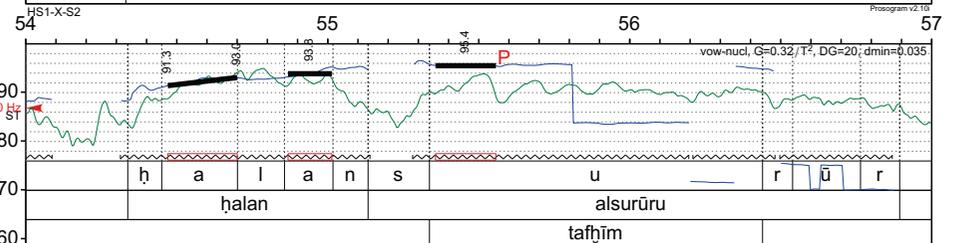
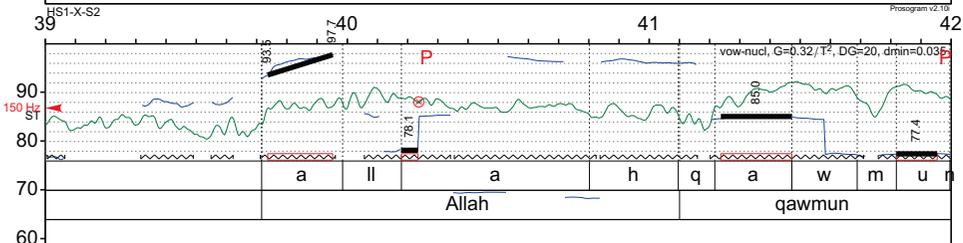
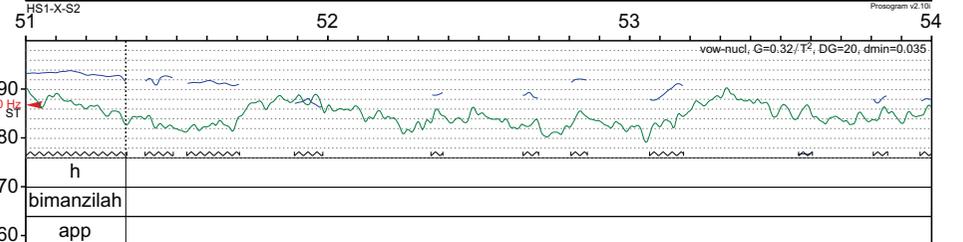
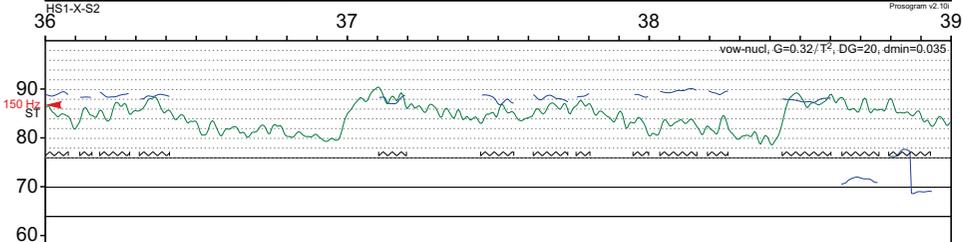
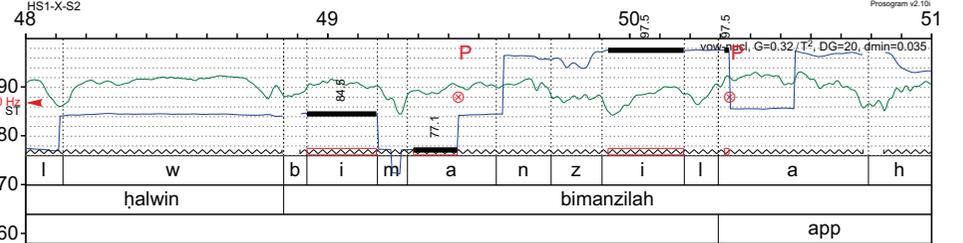
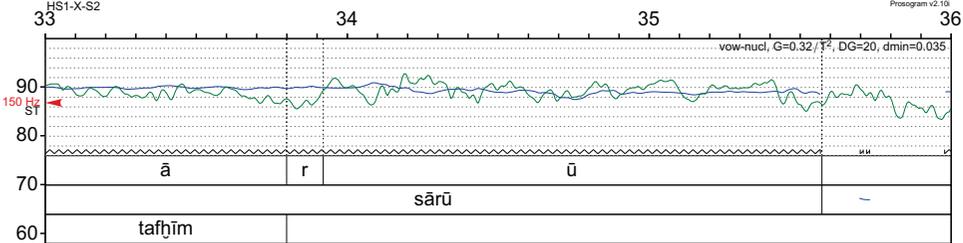
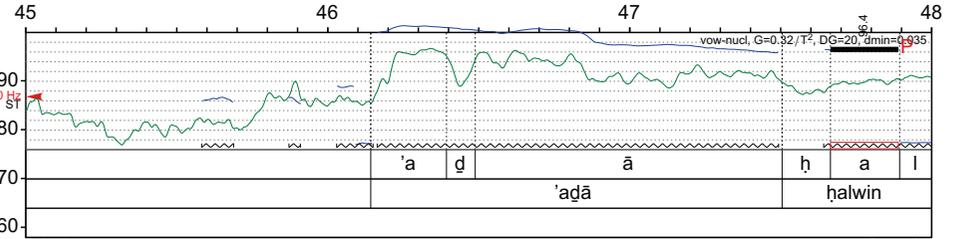
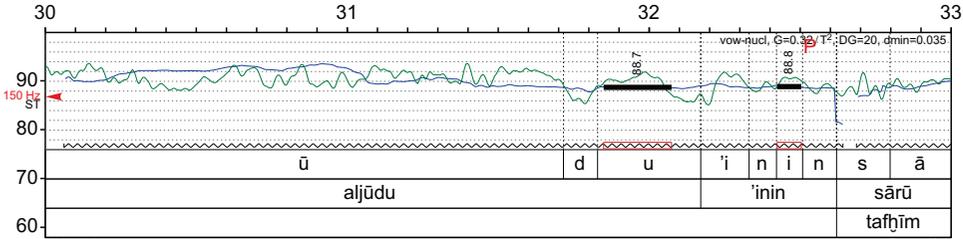


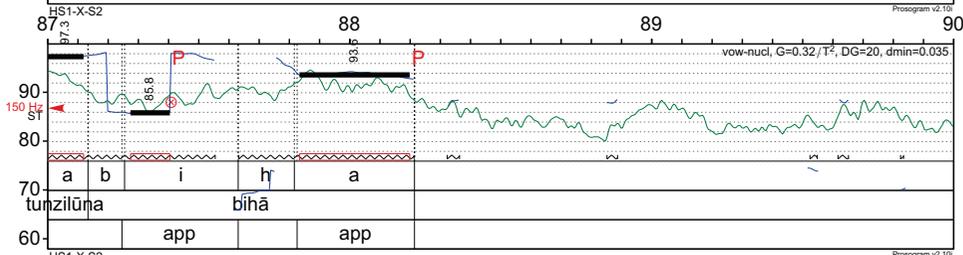
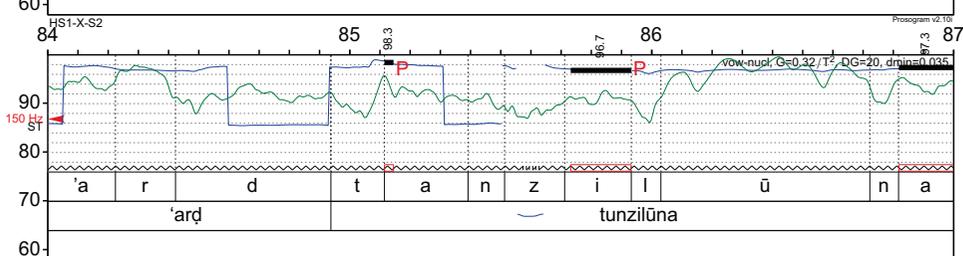
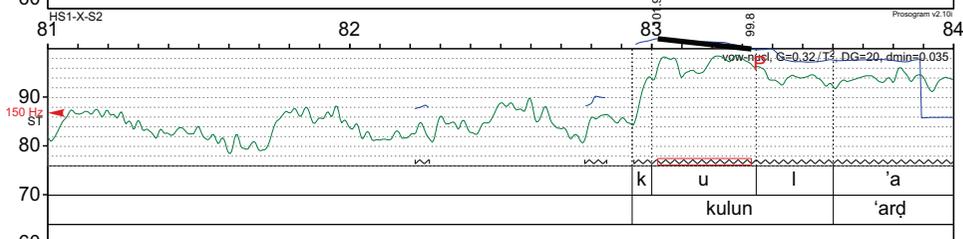
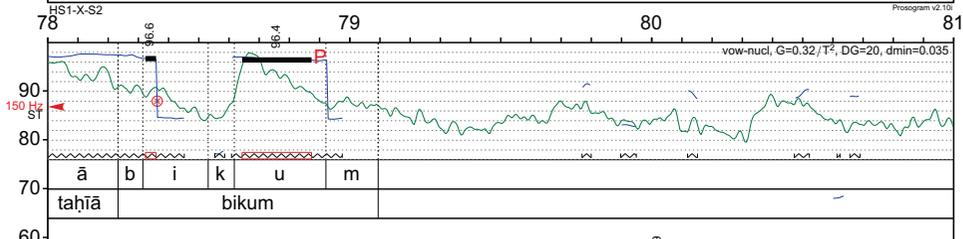
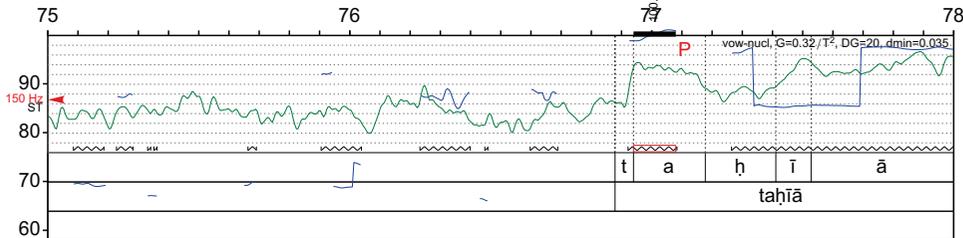
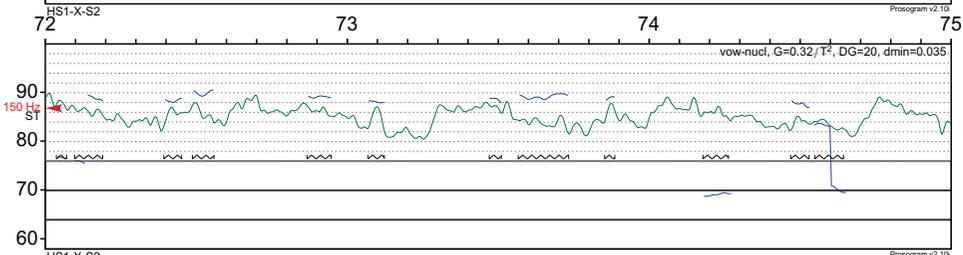
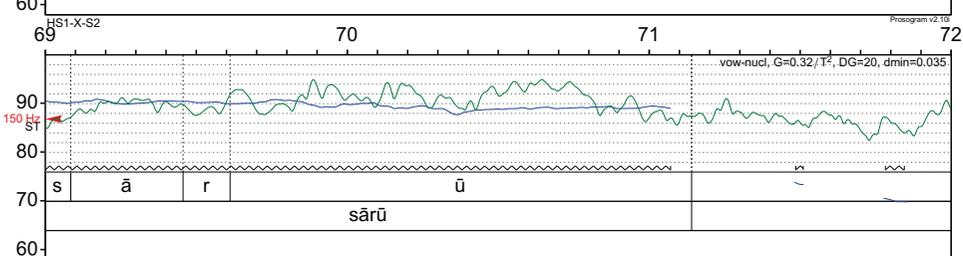
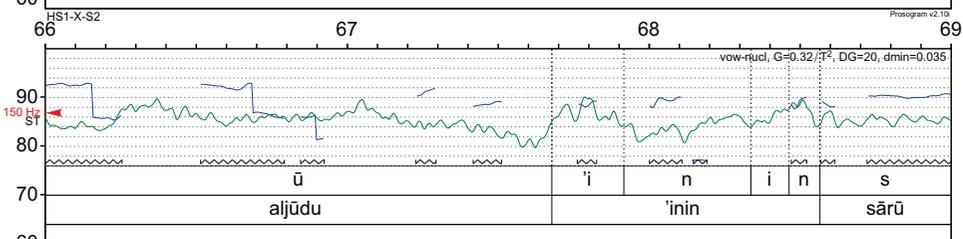
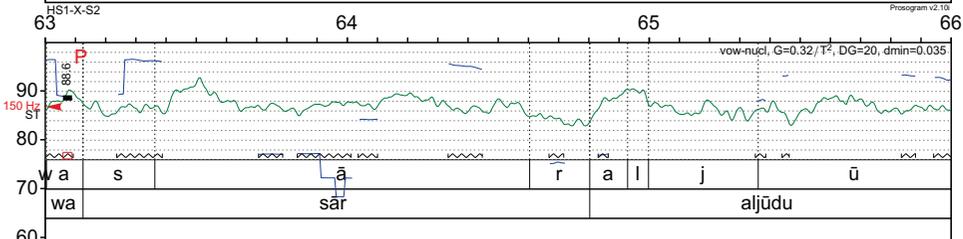
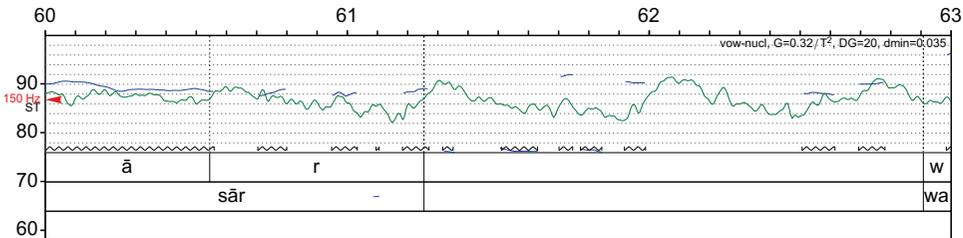


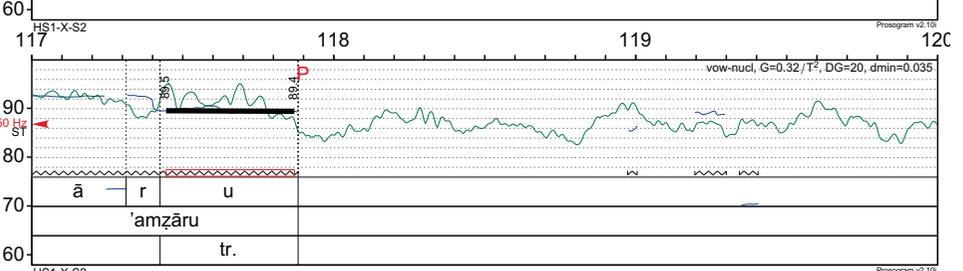
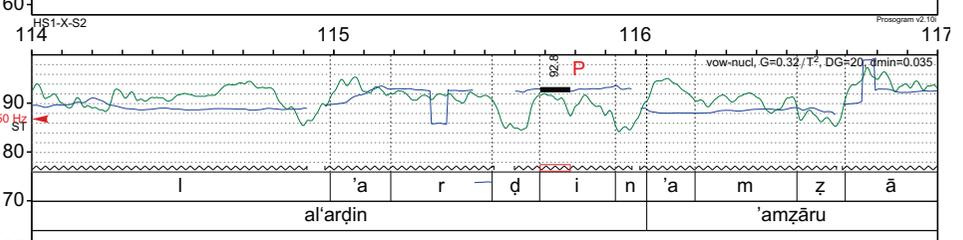
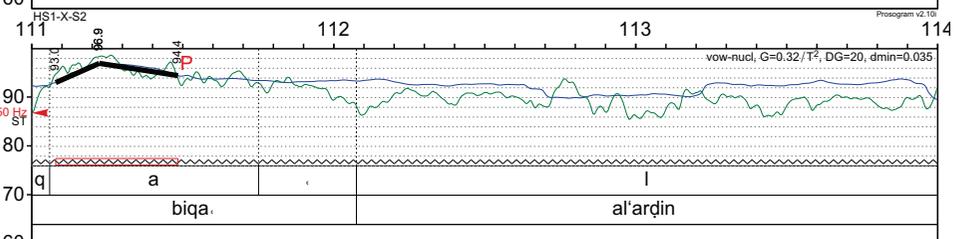
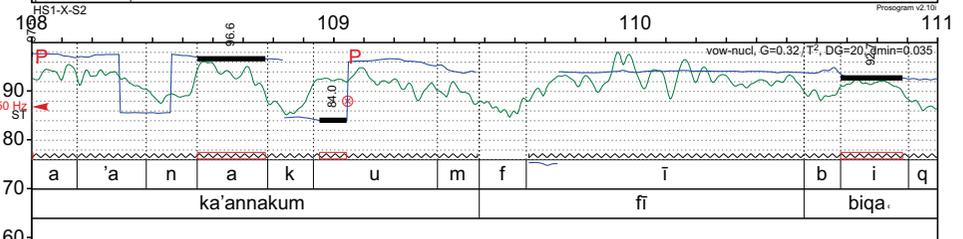
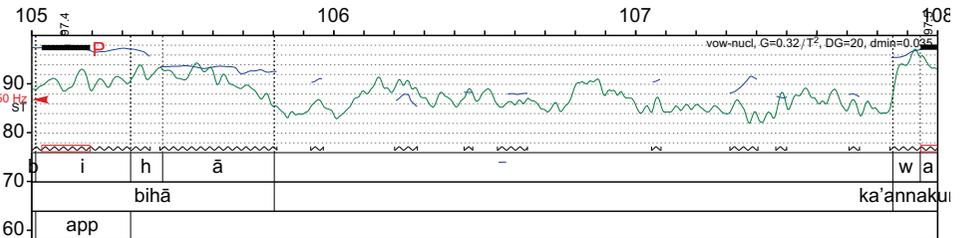
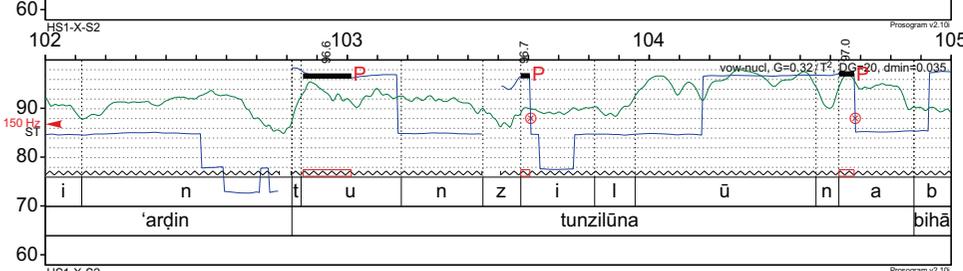
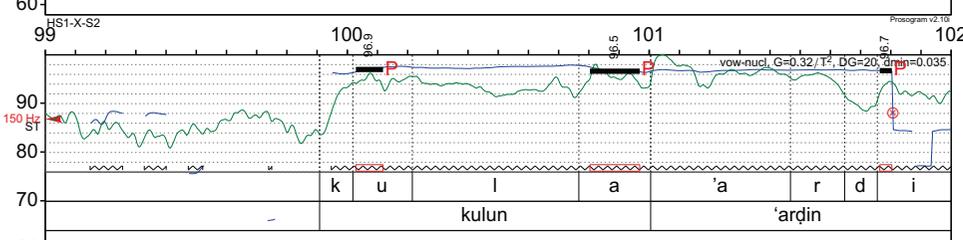
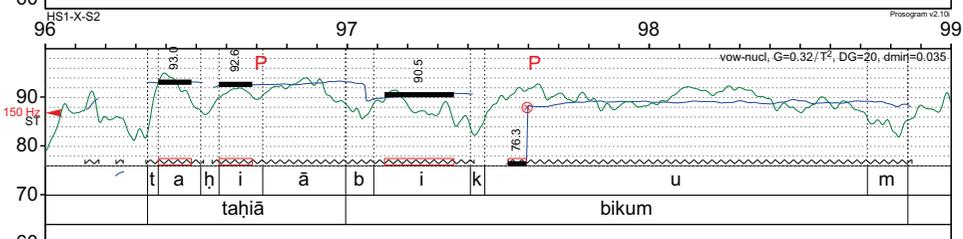
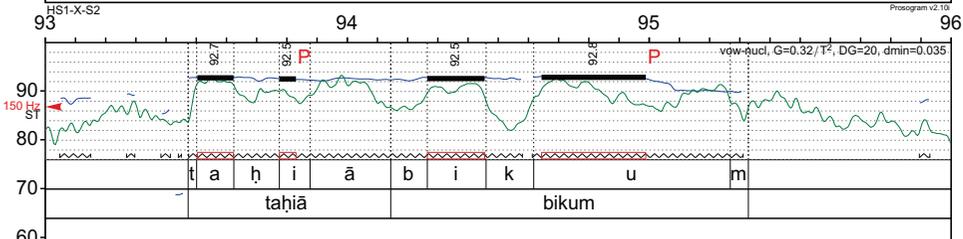
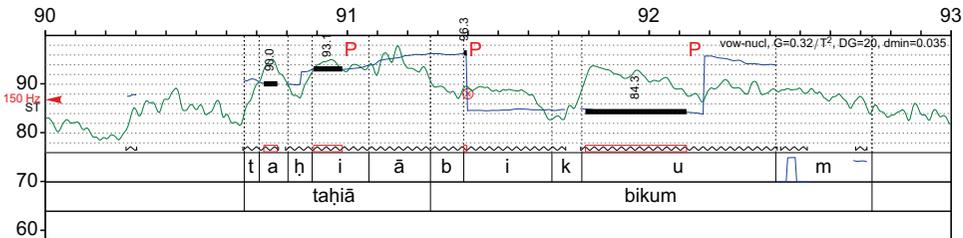
## Chant soliste 2

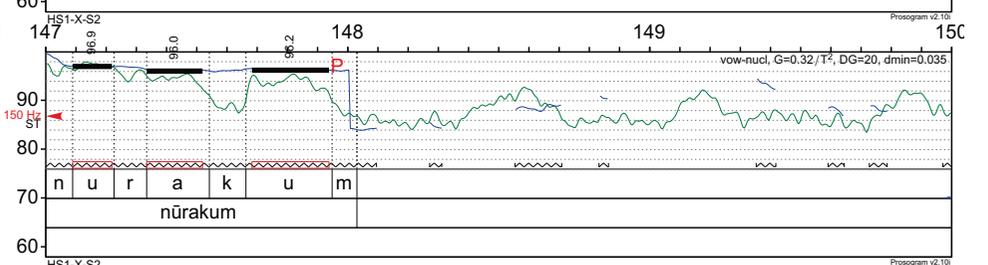
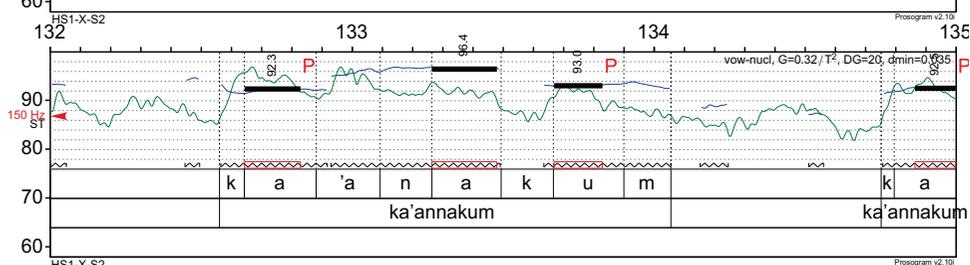
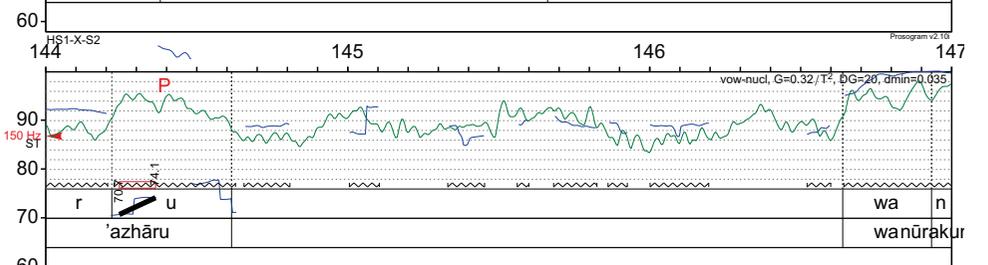
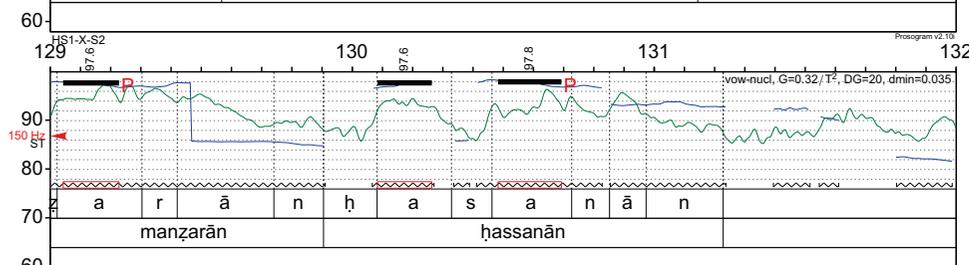
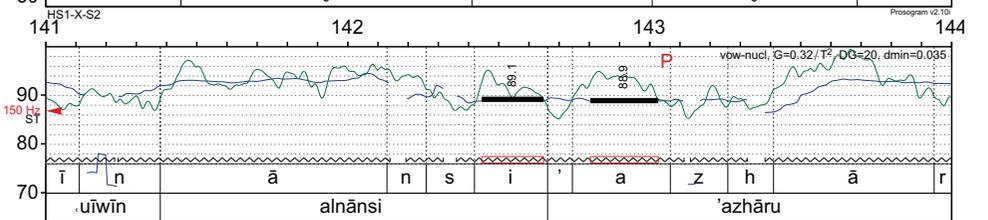
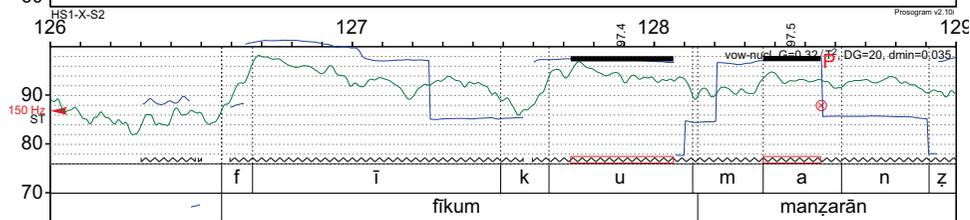
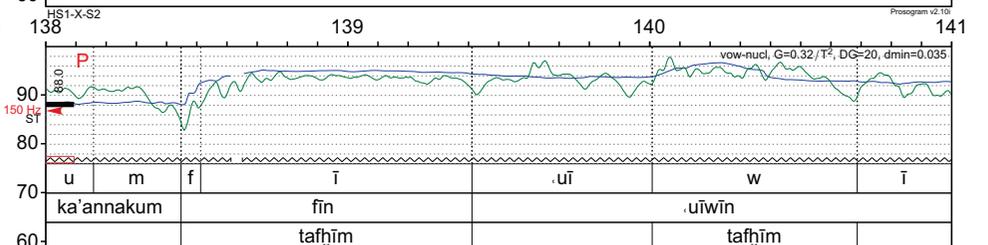
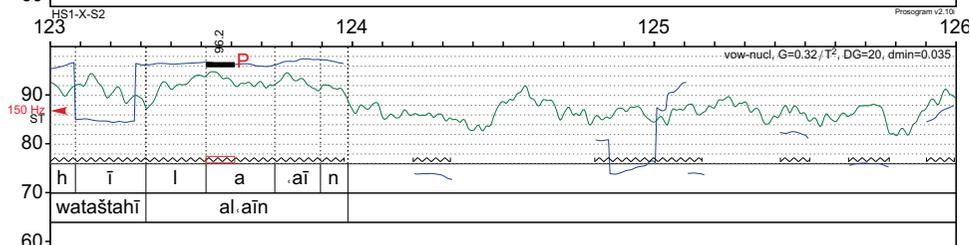
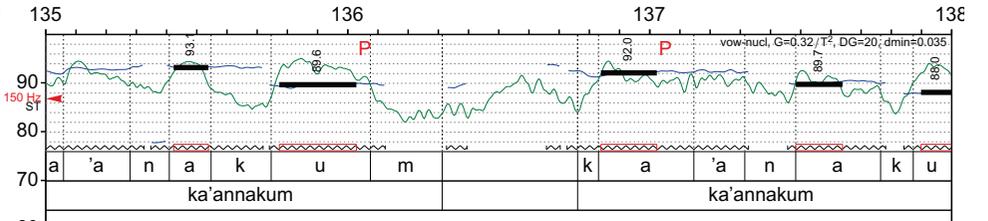
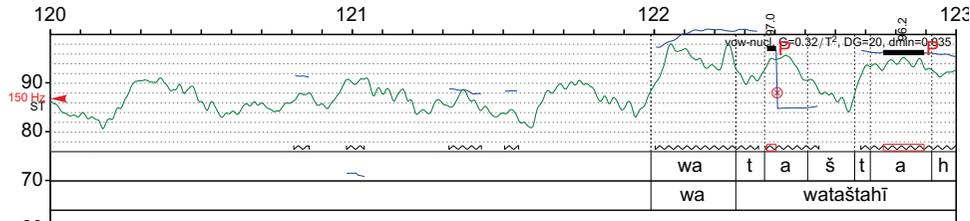
Allah qawmun 'aḍā ḥalwin bimanzilah  
ḥalan alsurūru wa sār aljūdu 'inin sārū  
taḥiā bikum  
kulun 'arḍ tunzilūna bihā  
taḥiā bikum  
taḥiā bikum  
kulun 'arḍin tunzilūna bihā  
ka'annakum fi biqāḥ al'arḍin 'amzāru  
wa taštahī al'aīn fikum manzarān ḥassanān  
ka'annakum  
ka'annakum  
fīn cuīwīn alnānsi 'azhāru  
wa nūrakum yahtadī alsārī birū'iatihī  
k'annakum fi ḡallām allayl 'aqmāru  
al 'ūḥiṣ allahi rabḥān ḥan zīaratakum  
yā man likam fiin alqalba wa alḥašā tadkāru

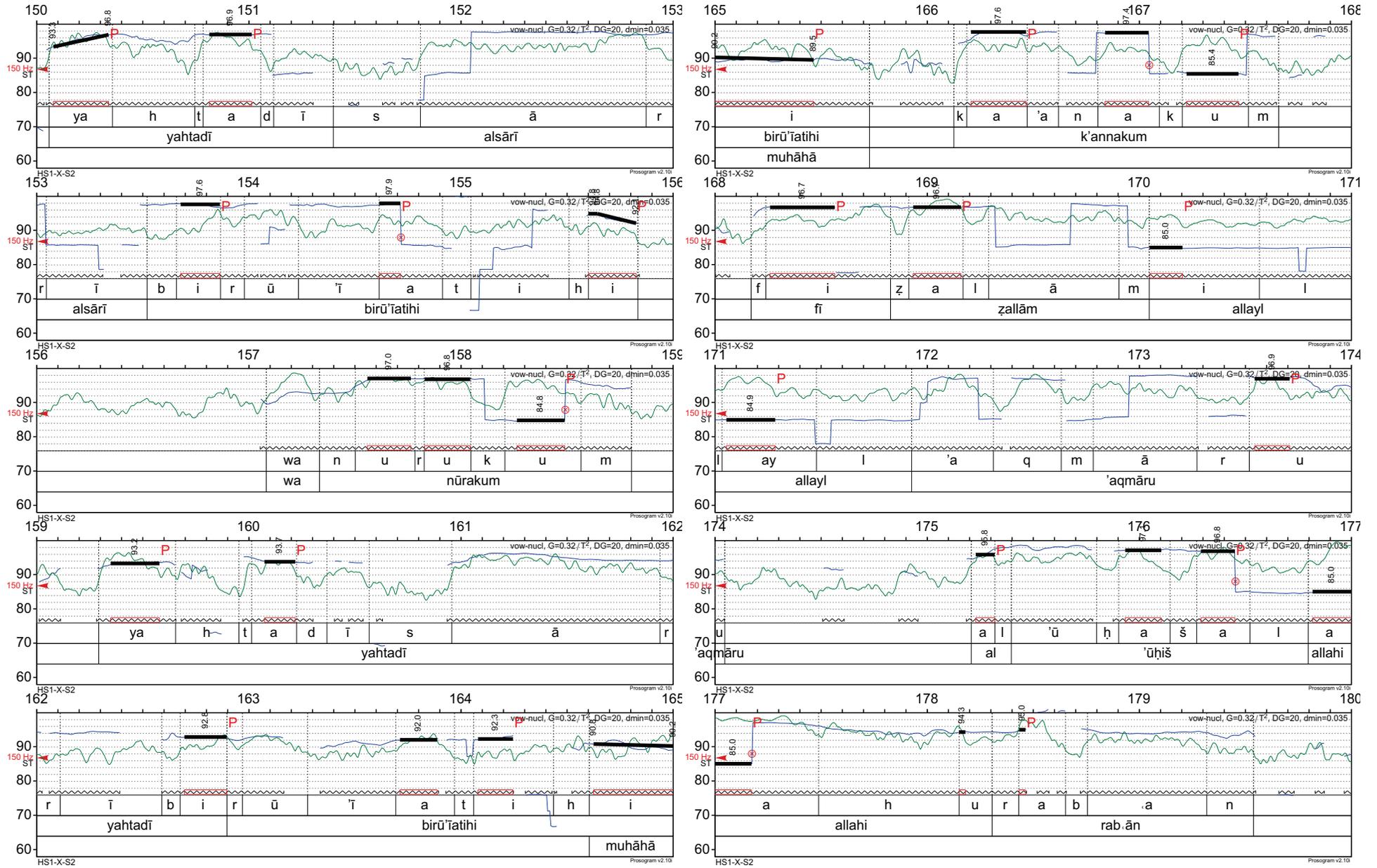


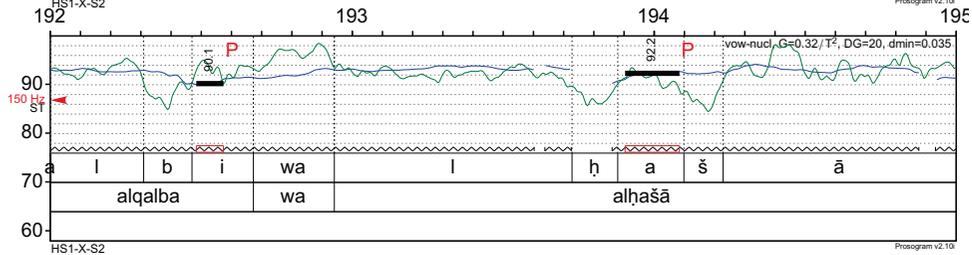
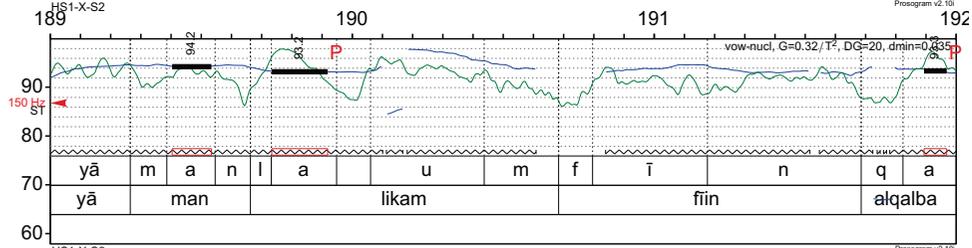
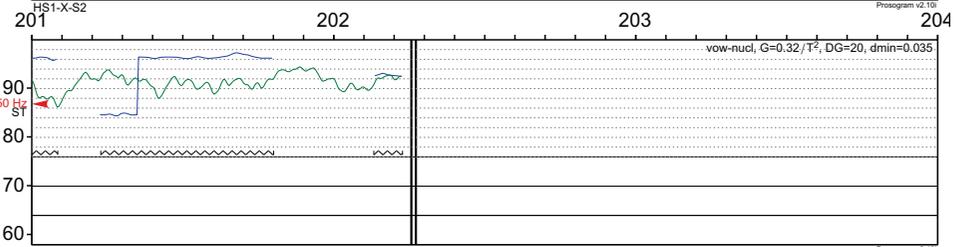
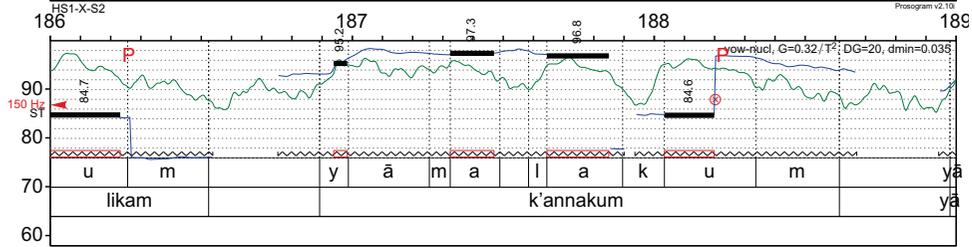
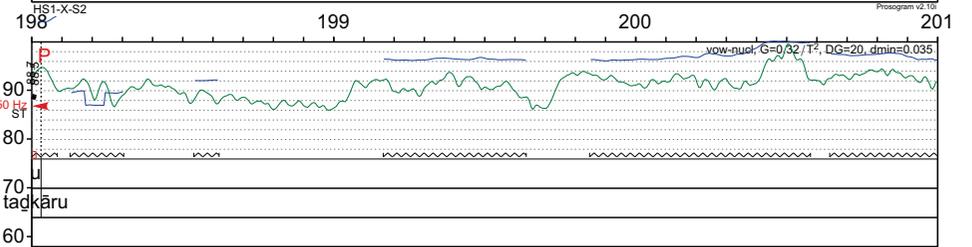
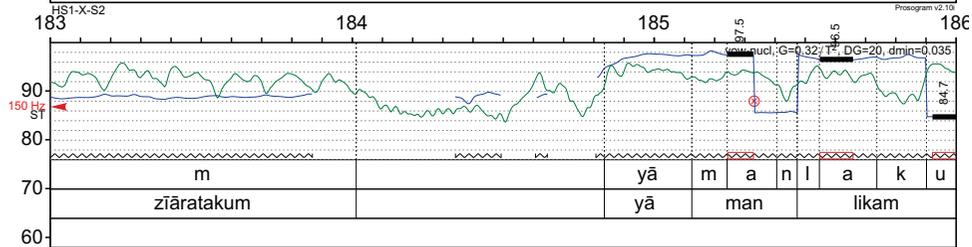
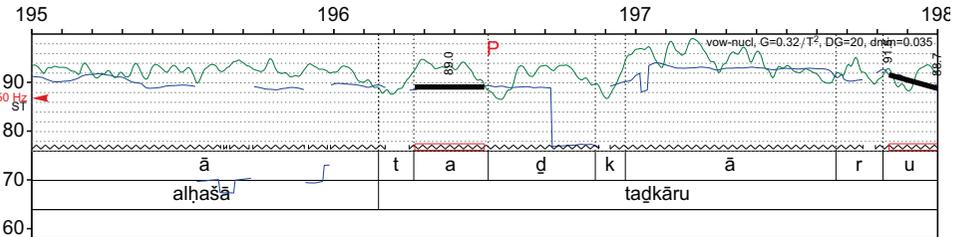
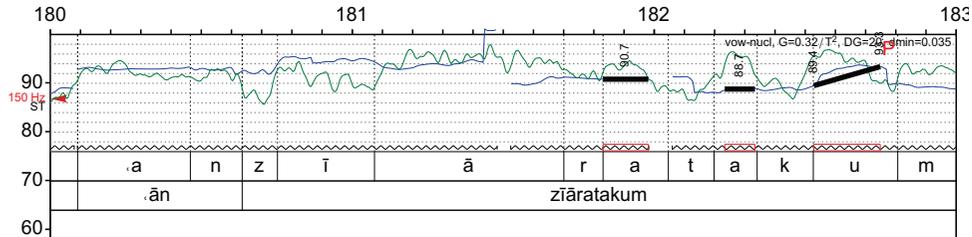












## Chant collectif 6

liqad 'ana šay'u ʿajīb laman ranī

liqad 'ana šay'u ʿajīb laman ranī

ʿana almuḥibu wa alḥabibu mā ṭamma šānī

ʿana almuḥibu wa alḥabibu mā ṭamma šānī

ya qāšidān ʿayn alḥabar gaṭāhu ʿaynak

ya qāšidān ʿayn alḥabar gaṭāhu ʿaynak

ʿunzur liḍātika wa ʿaṭabir mā ṭamm ḡayruki

ʿunzur liḍātika wa ʿaṭabir mā ṭamm ḡayruki

alḥmru minka wa alḥbar wa alsurr ʿinda

alḥmru minka wa alḥbar wa alsurr ʿinda

wa 'anta mirāhu alnaẓar ʿaynna alʿayan

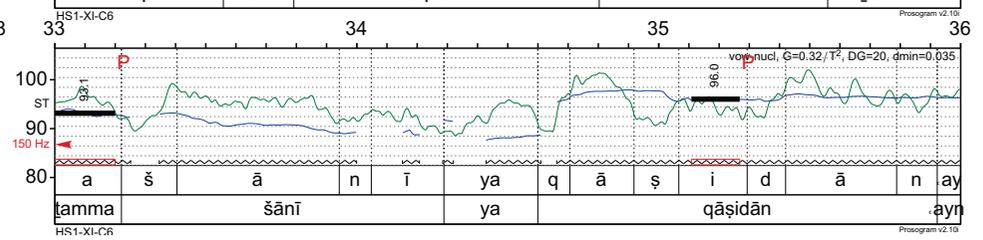
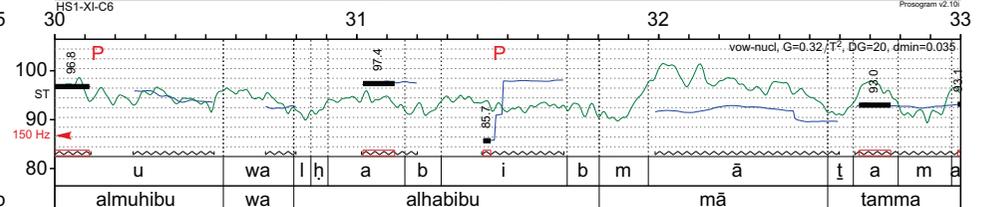
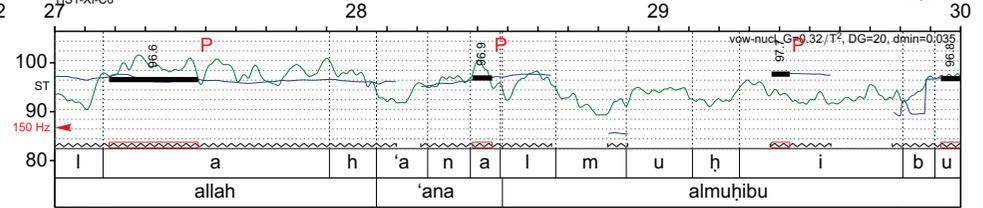
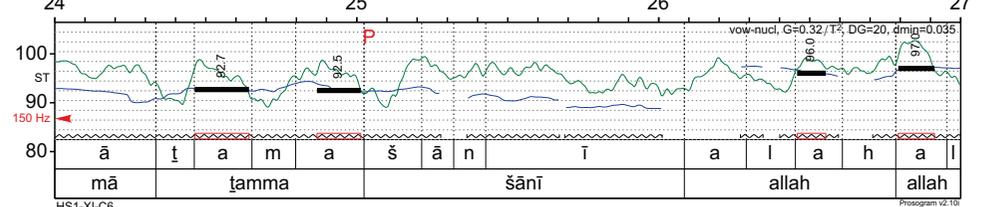
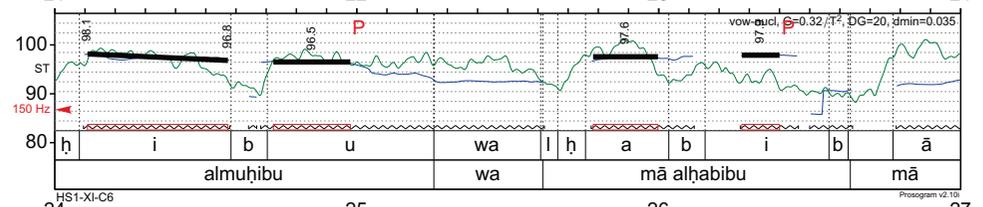
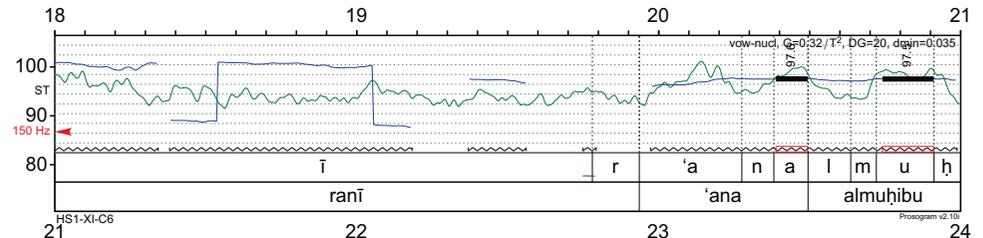
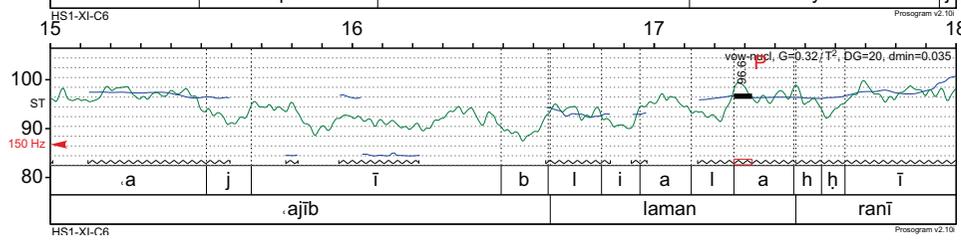
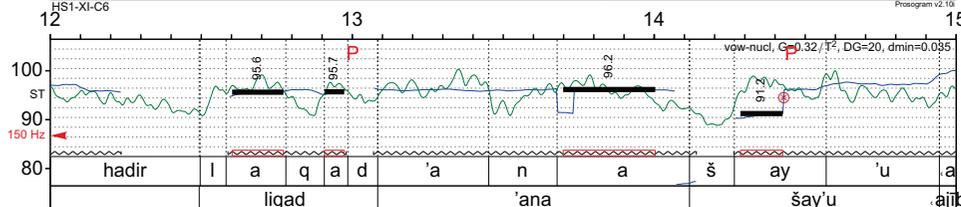
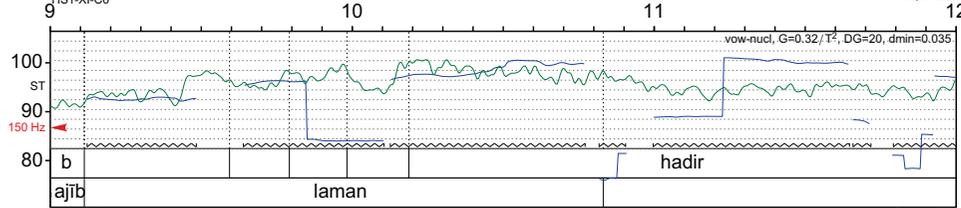
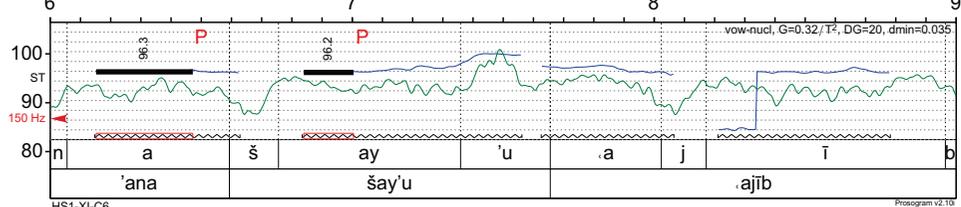
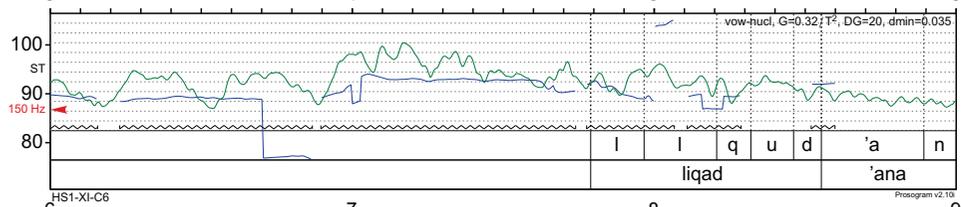
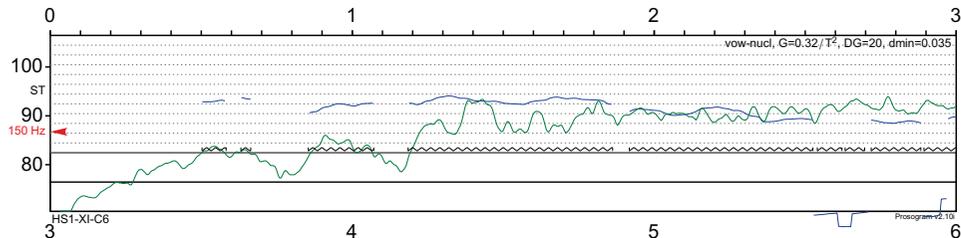
wa 'anta mirāhu alnaẓar ʿaynna alʿayan

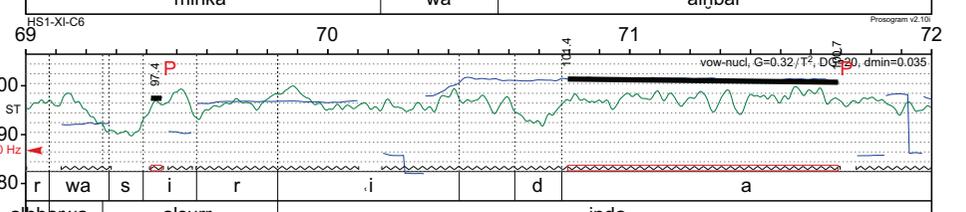
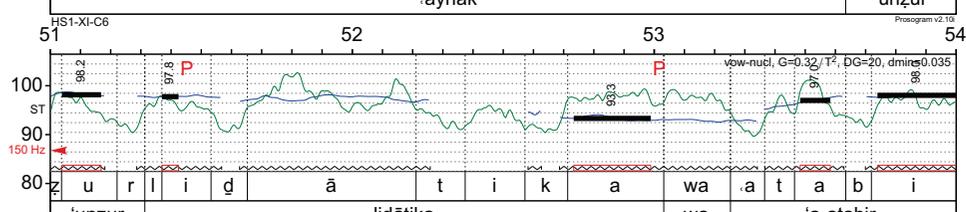
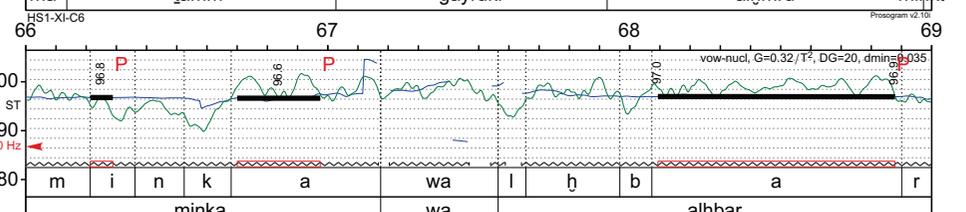
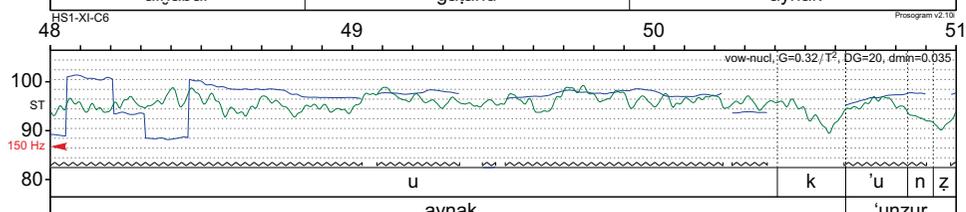
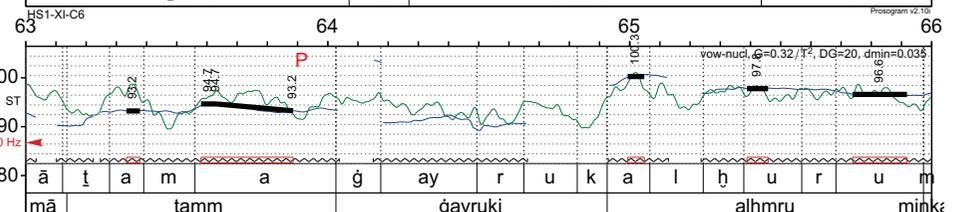
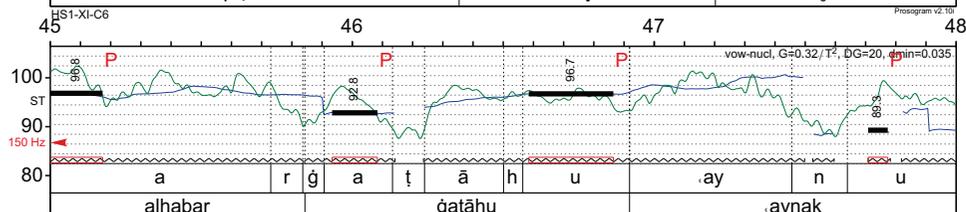
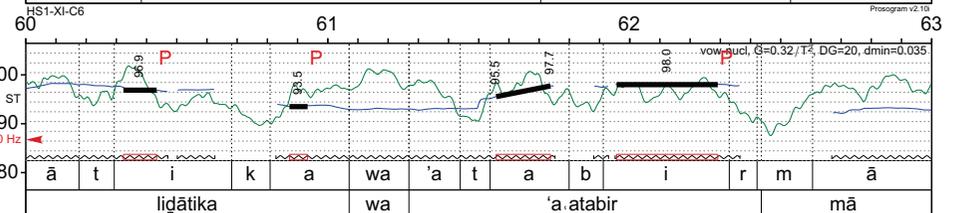
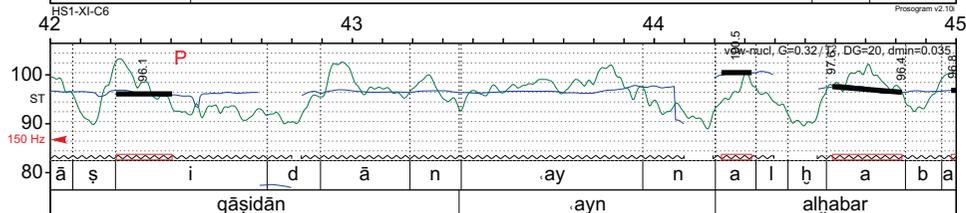
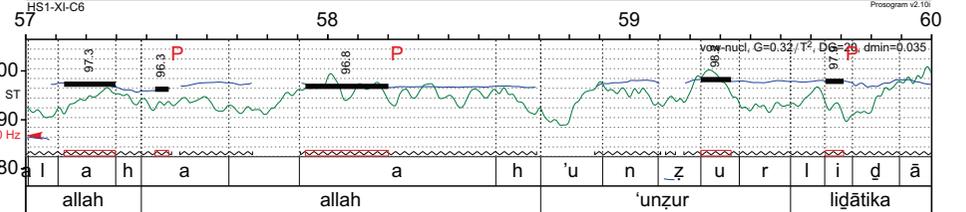
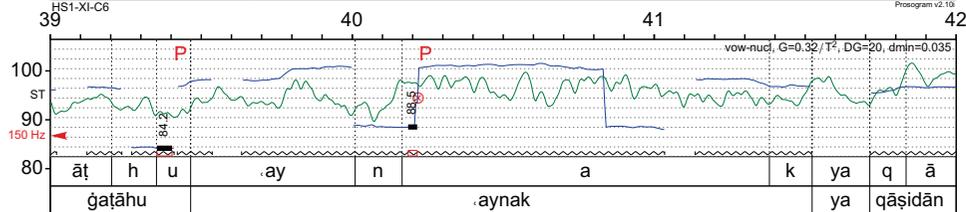
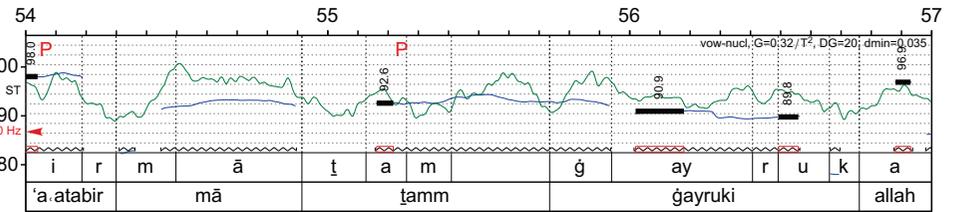
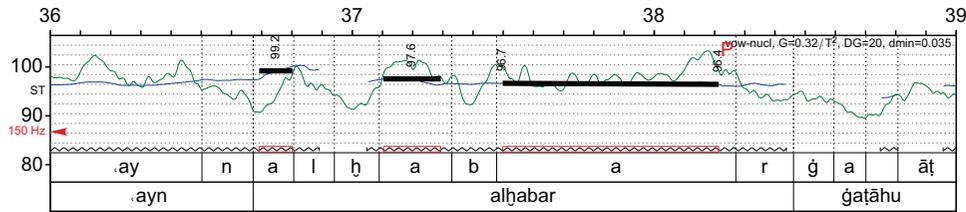
wa fika yuṭuwā mā 'intašar mina al'awānī

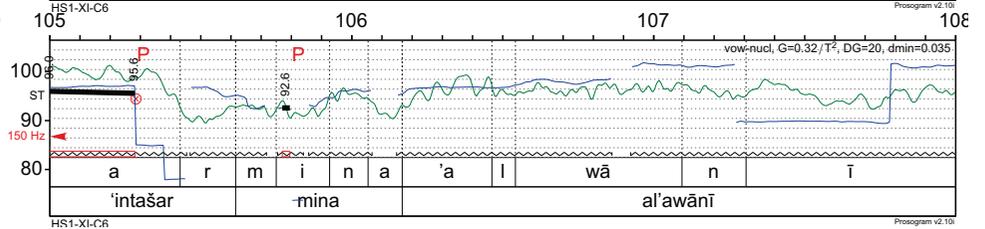
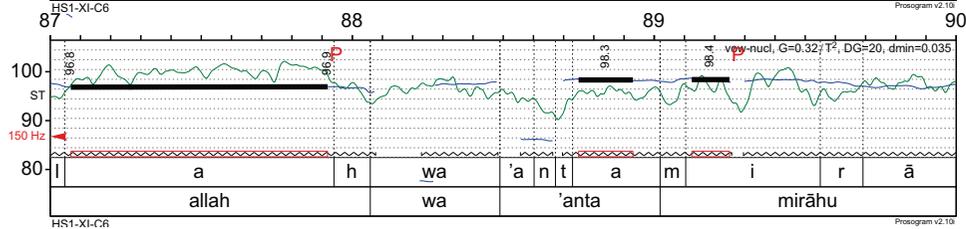
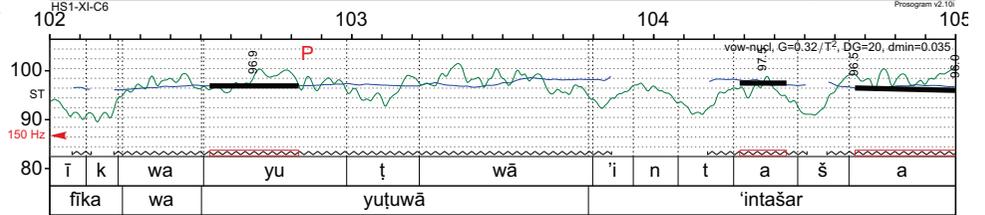
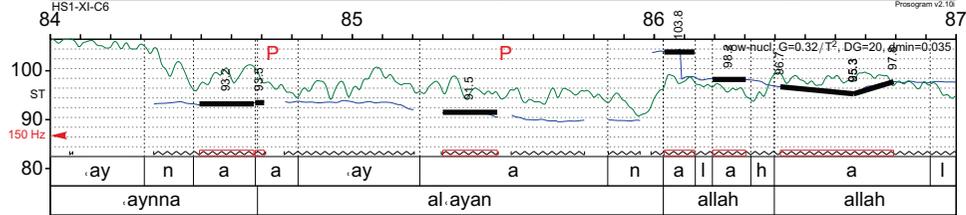
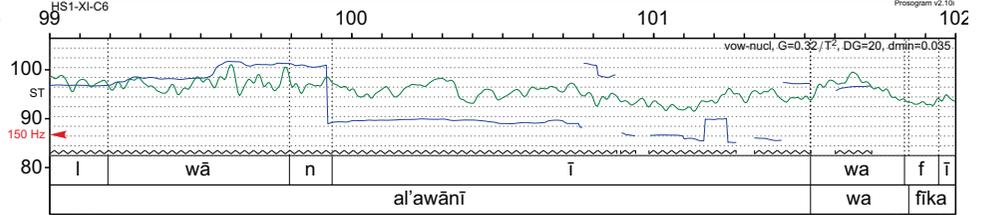
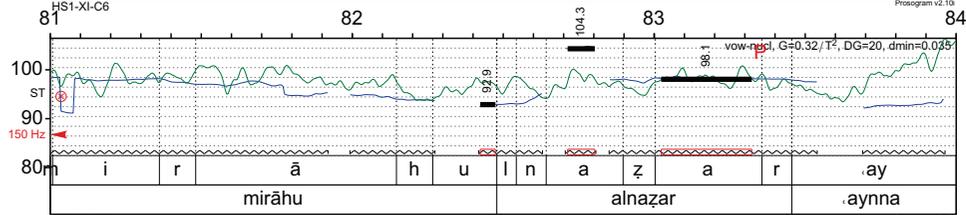
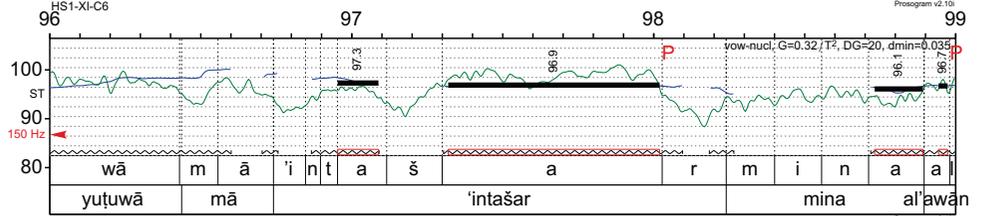
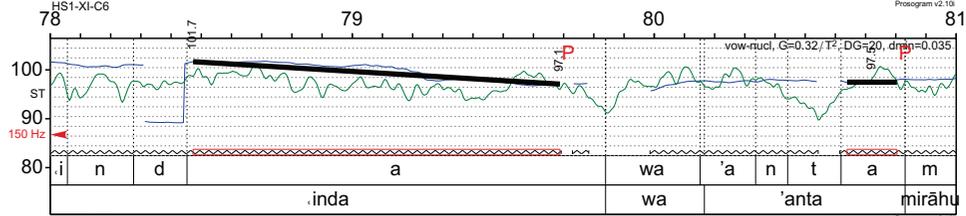
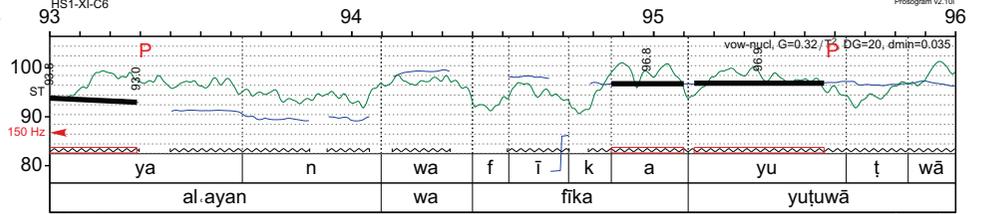
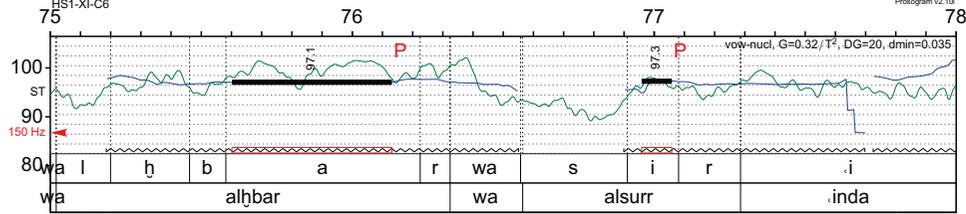
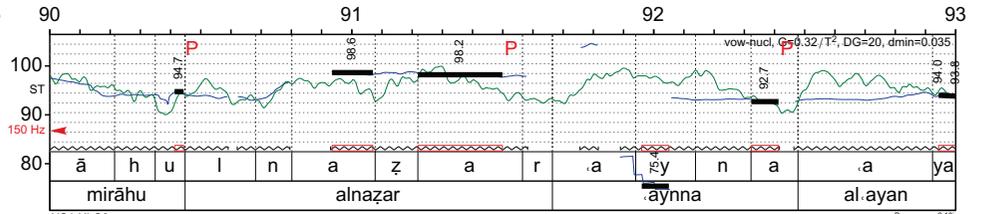
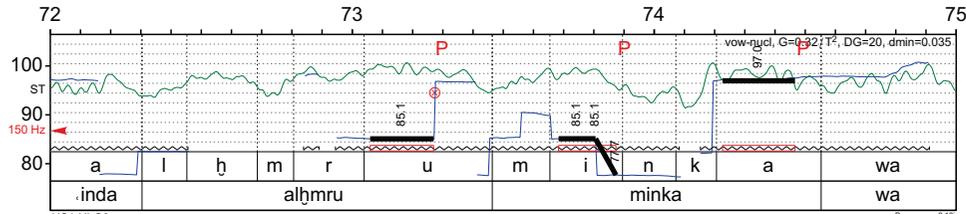
wa fika yuṭuwā mā 'intašar mina al'awānī

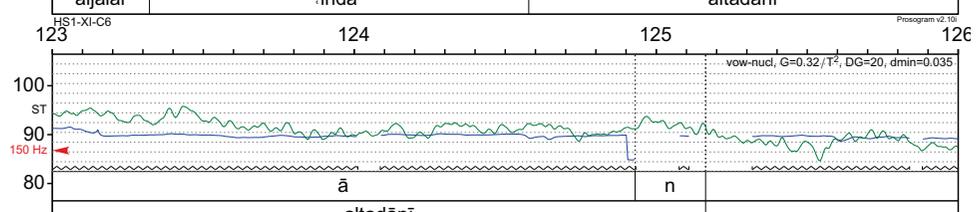
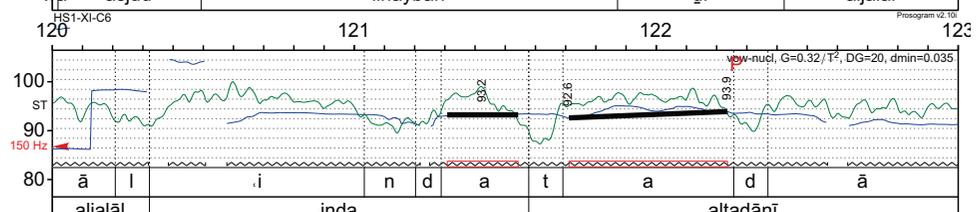
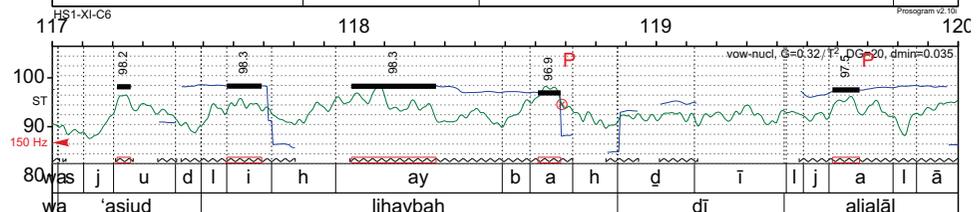
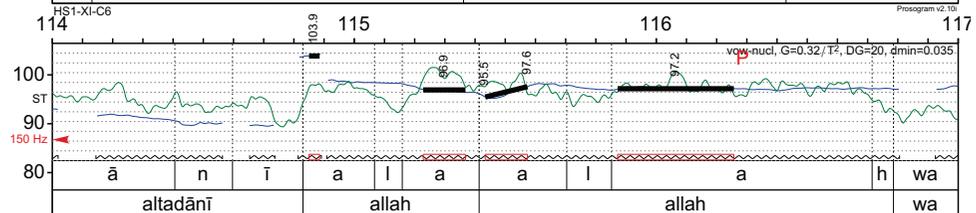
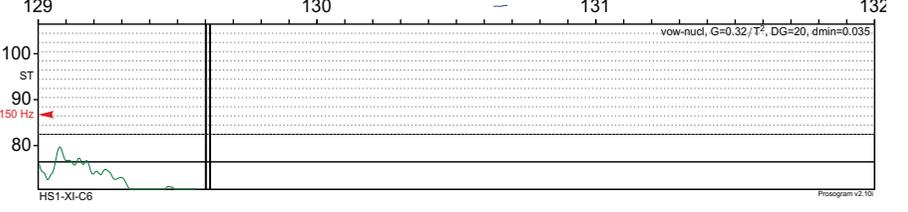
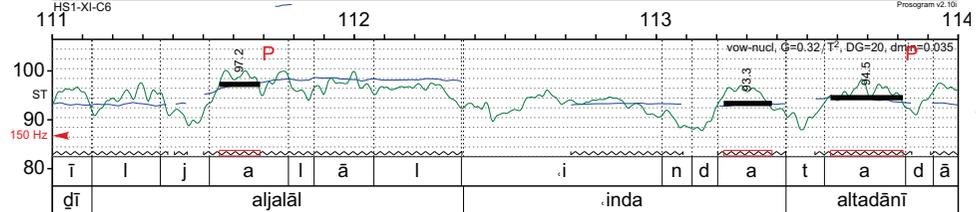
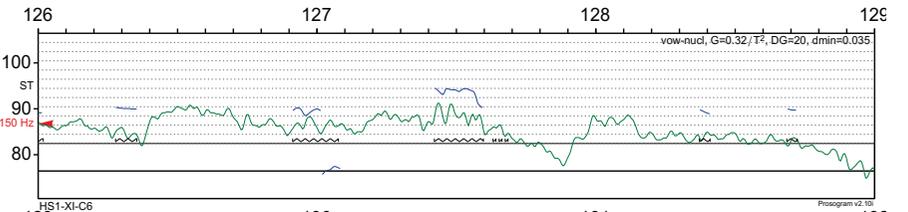
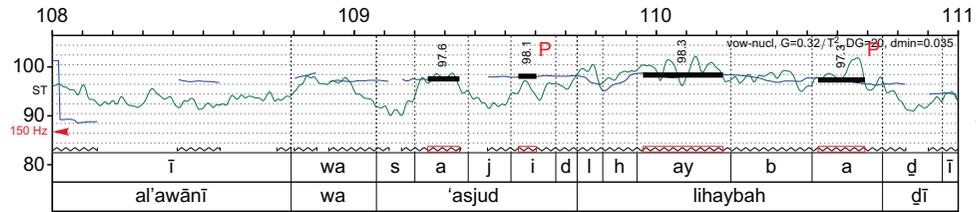
wa 'asjud lihaybah dī aljalāl ʿinda altadānī

wa 'asjud lihaybah dī aljalāl ʿinda altadānī







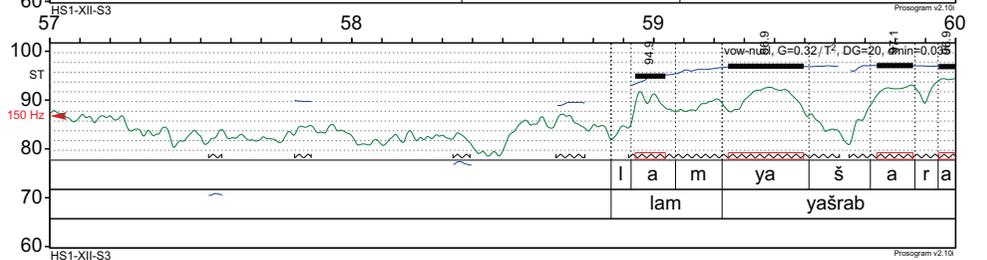
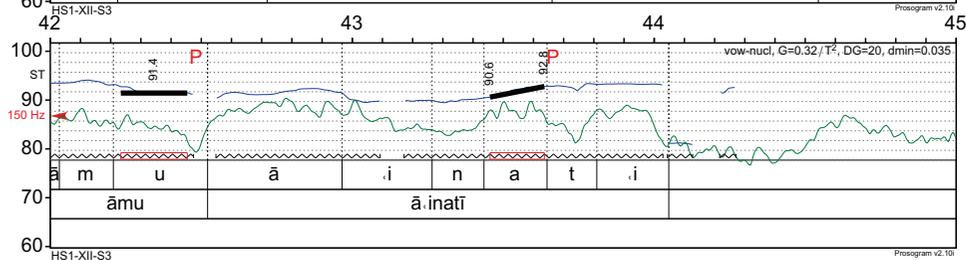
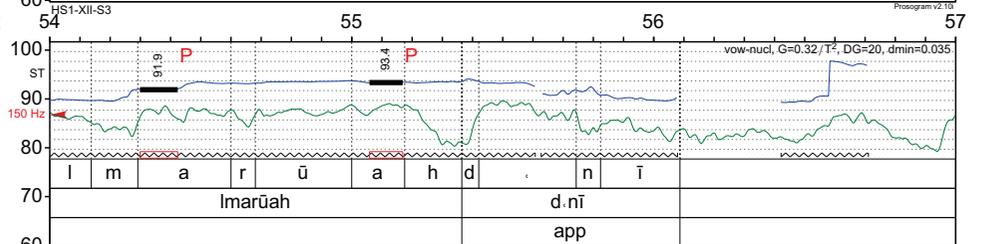
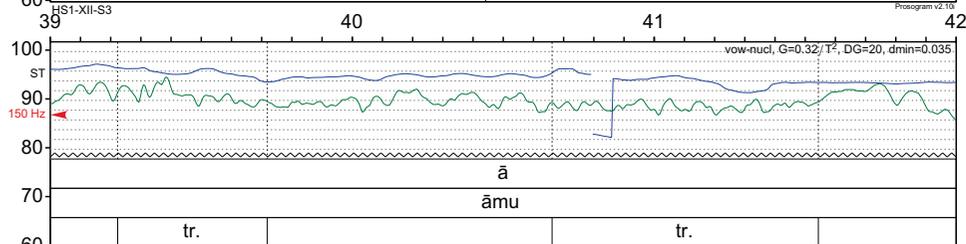
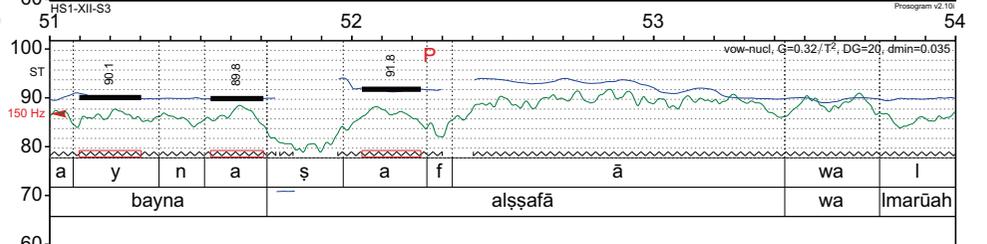
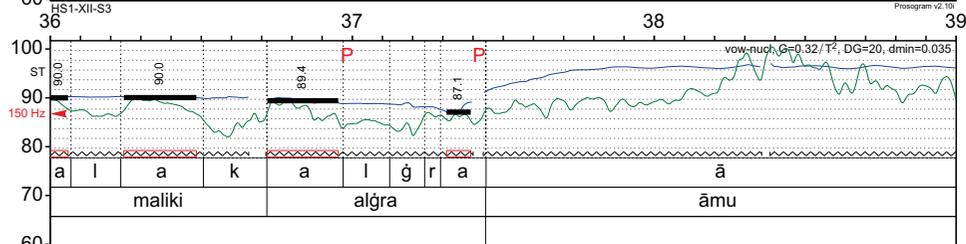
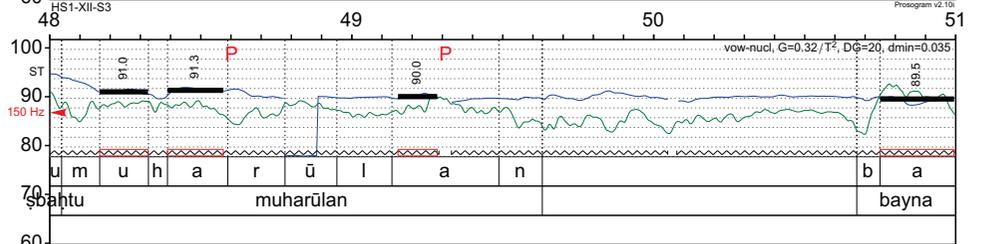
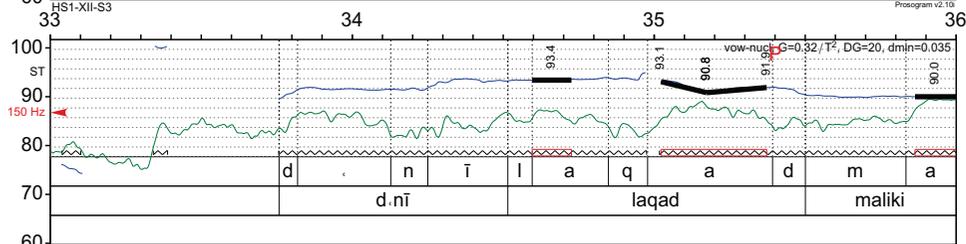
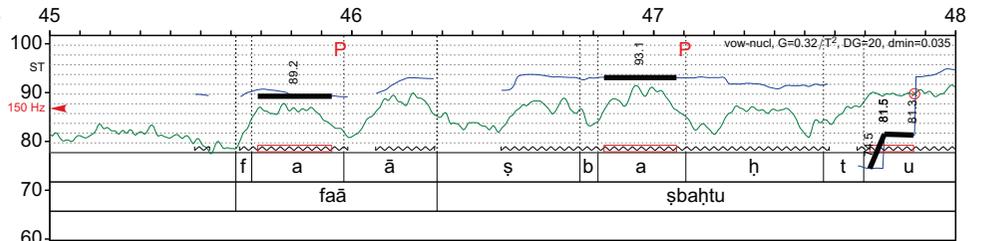
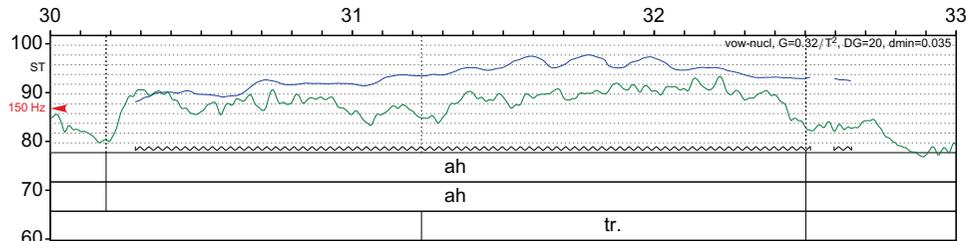


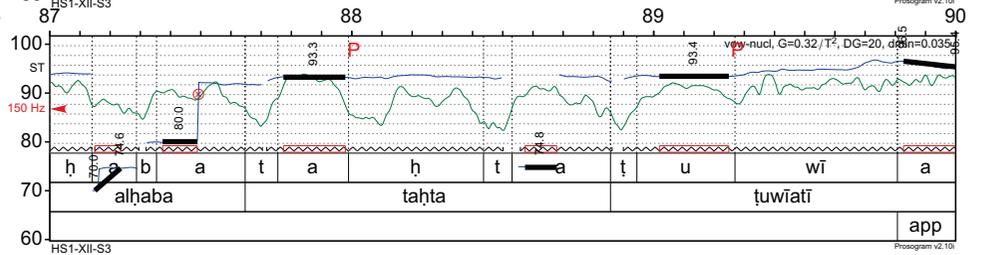
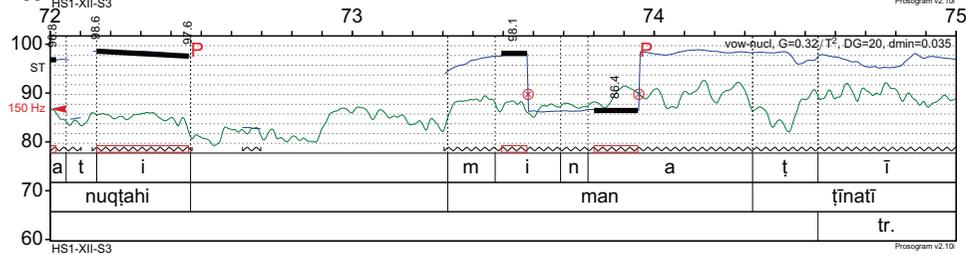
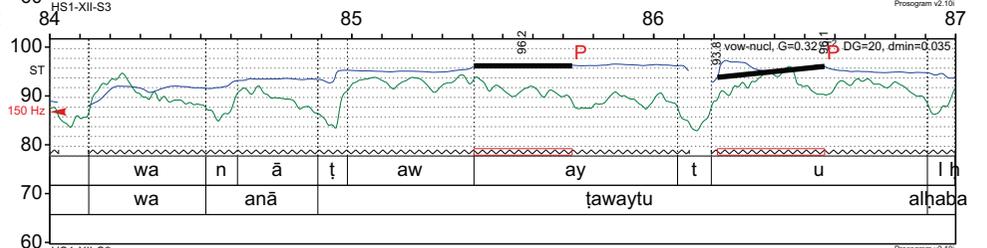
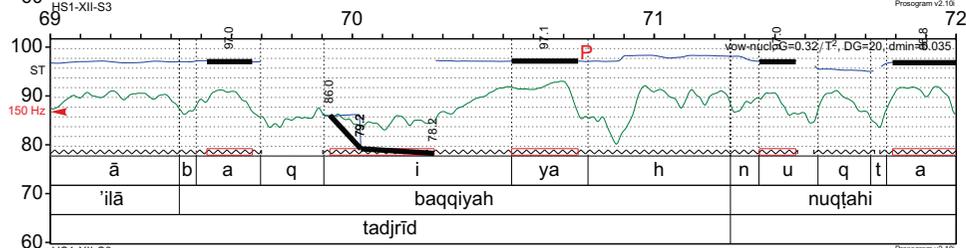
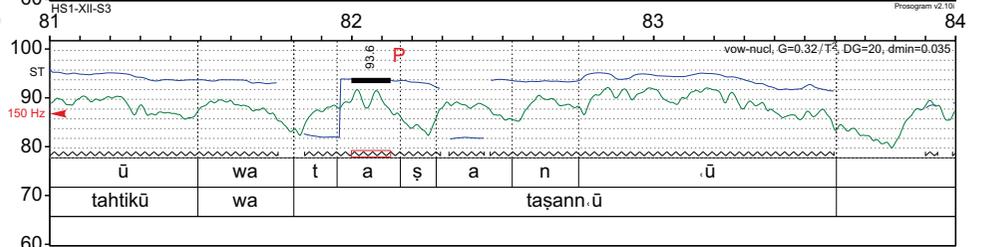
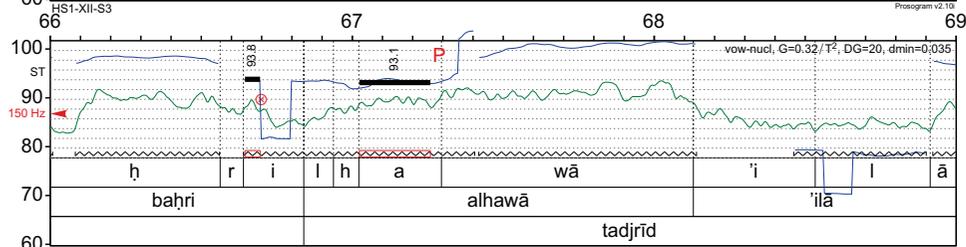
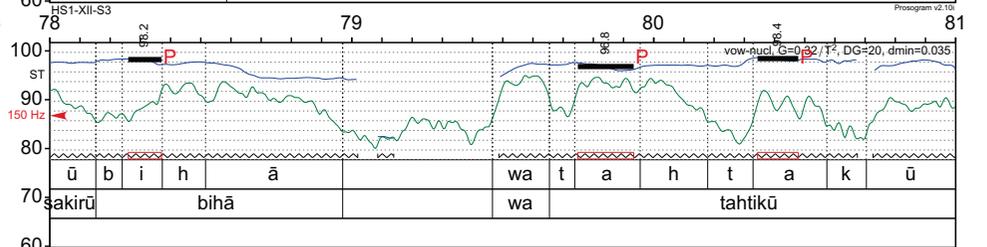
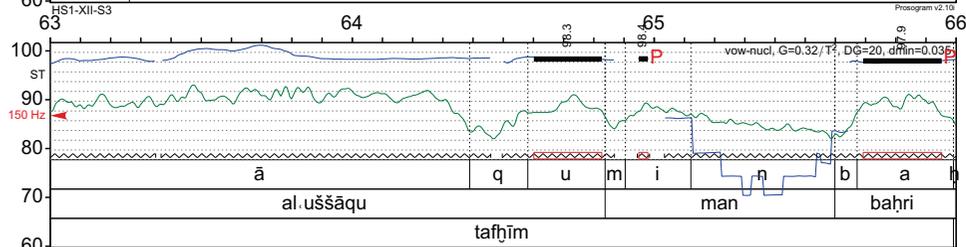
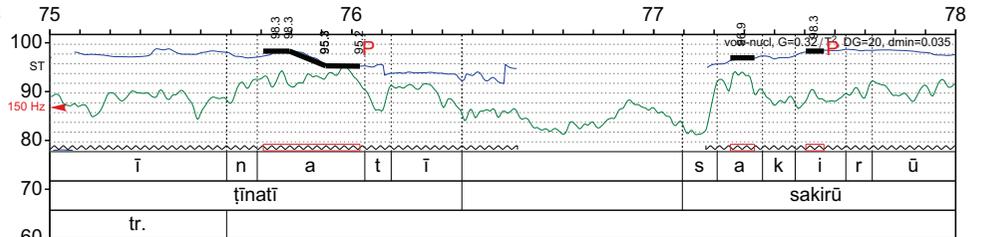
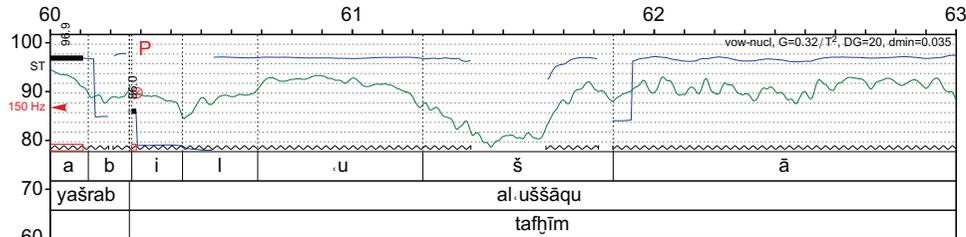
## Chant soliste 3

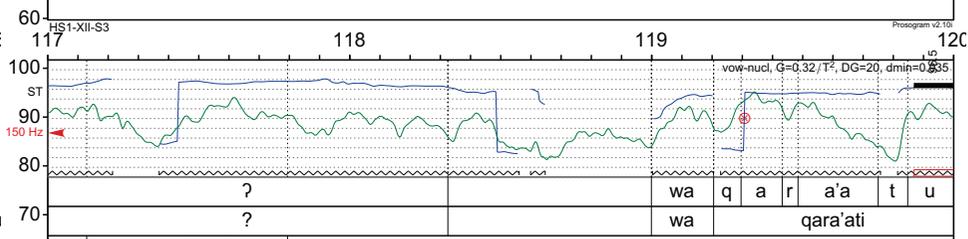
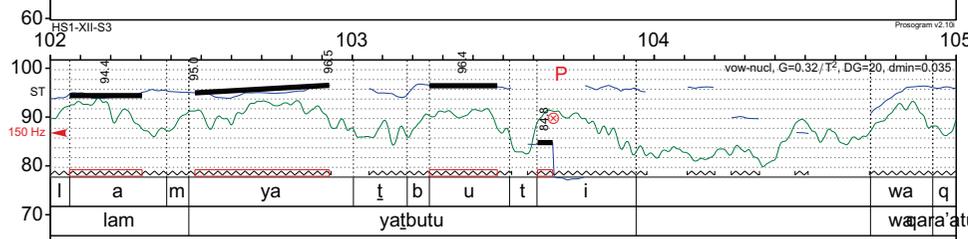
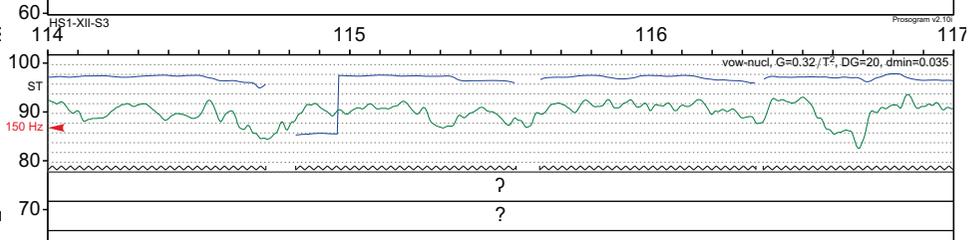
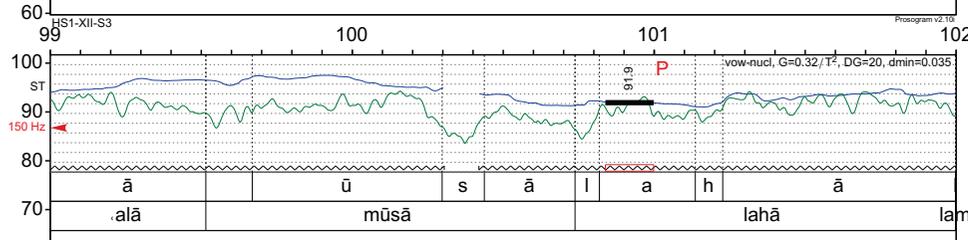
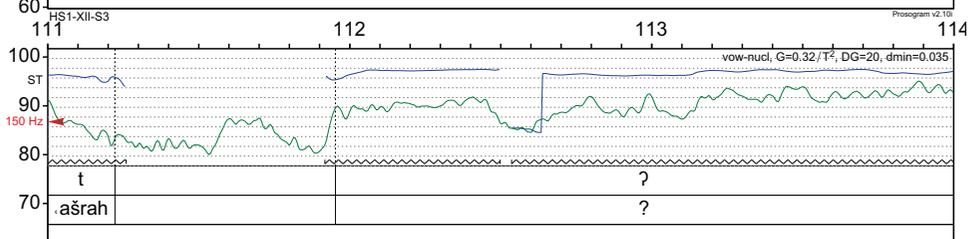
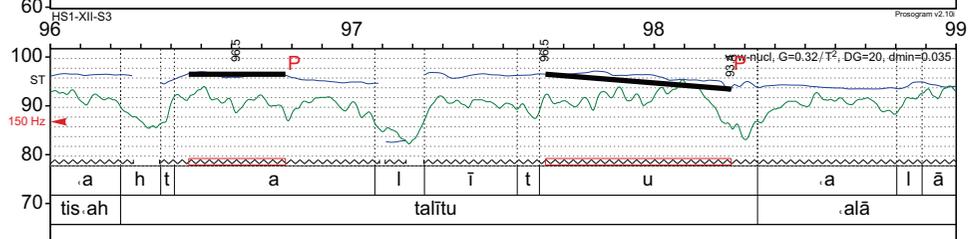
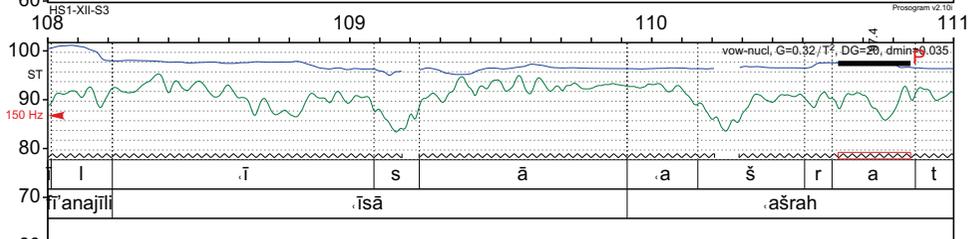
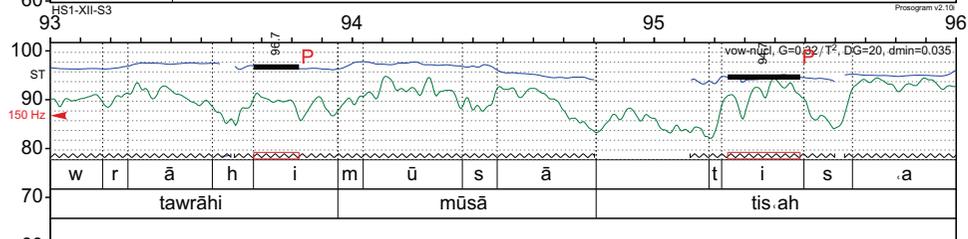
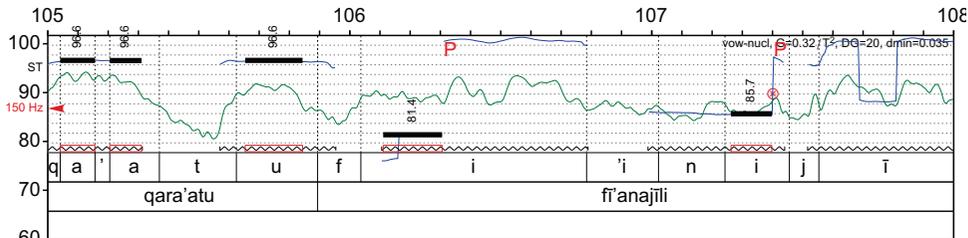
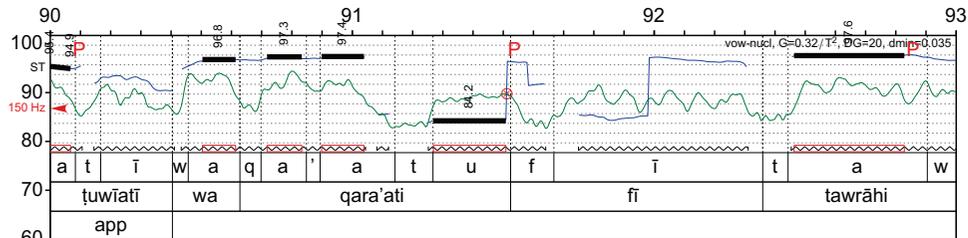
*Poème d'Ahamad Badawi*

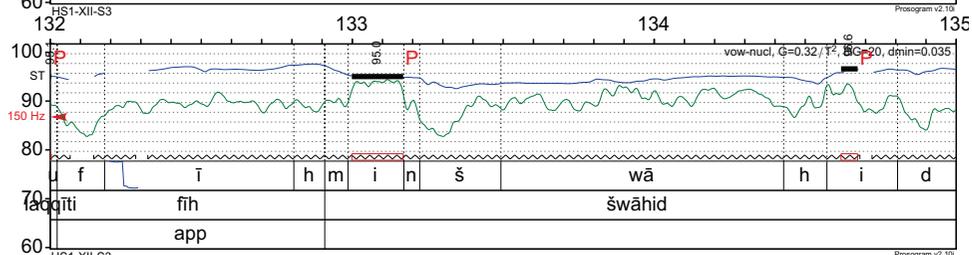
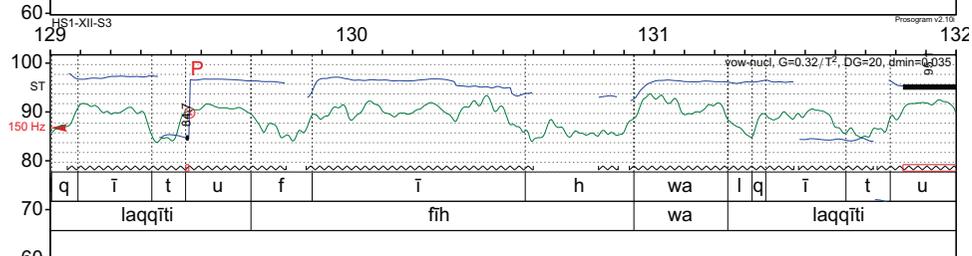
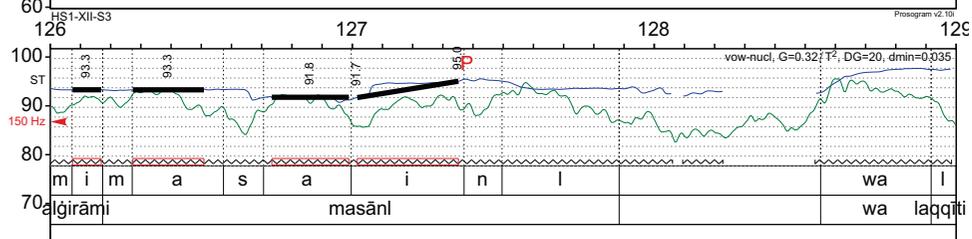
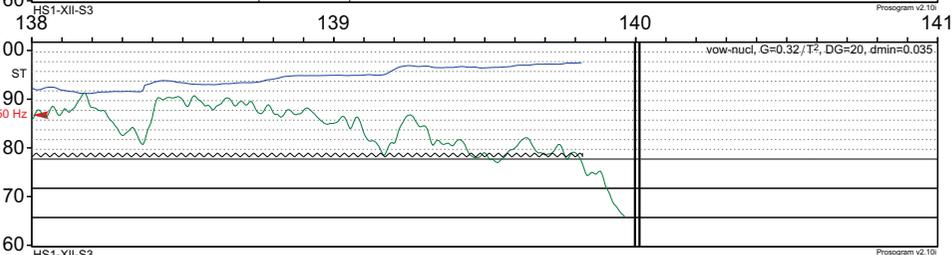
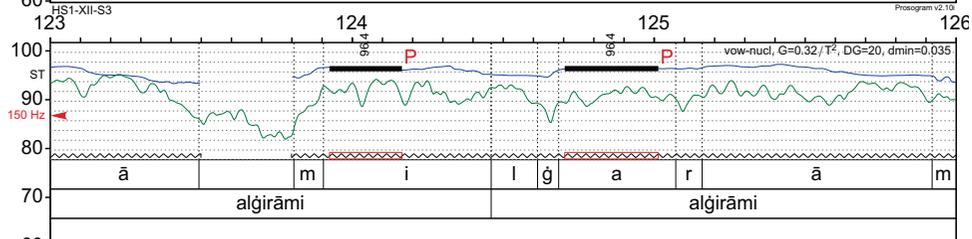
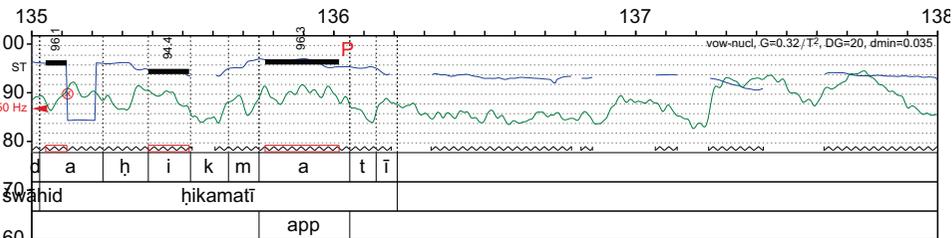
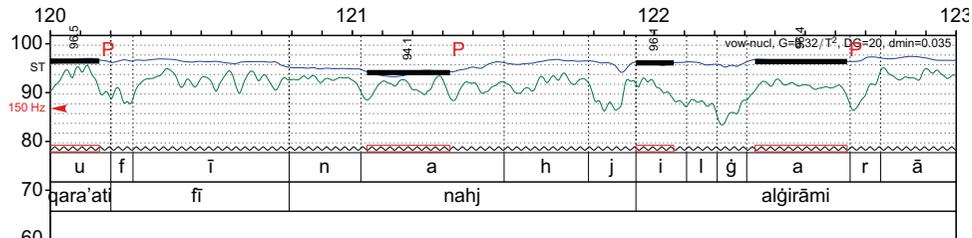
dānī laqad malaki alğra āmu ācinatī  
dānī  
faā şbahtu muharūlan bayna alşşafā wa almarūah  
dānī [qad mallaka alğr am 'ācinī]  
lam yaşrab alāşşāqu man baħri alhawā  
'ilā baqqiyah nuqtahi man tīnatī  
sakirū bihā wa tahtikū wa taşannū  
wa anā tawaytu alħaba tahta tuwīatī  
wa qara'ati fi tawrāhi mūsā tisāh  
talītu alā mūsā lahā lam yaţbutu  
wa qara'atu fi'anajīli āsā āşrah  
?  
wa qara'ati fi nahj alğirāmi masānl  
wa laqqīti fih man šwāhid ħikamatī





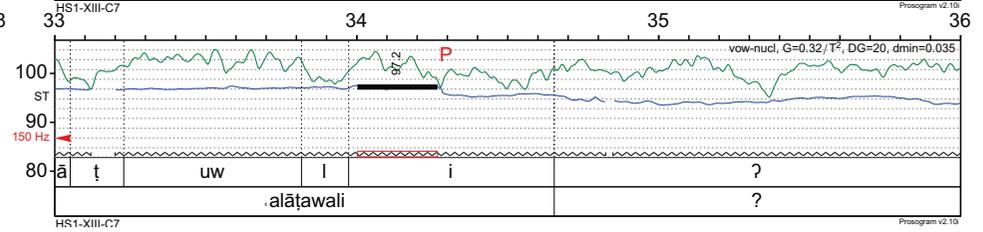
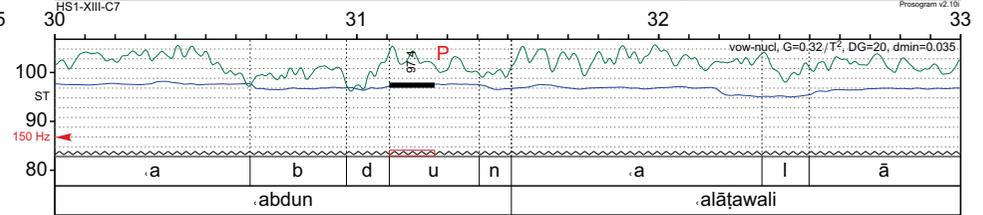
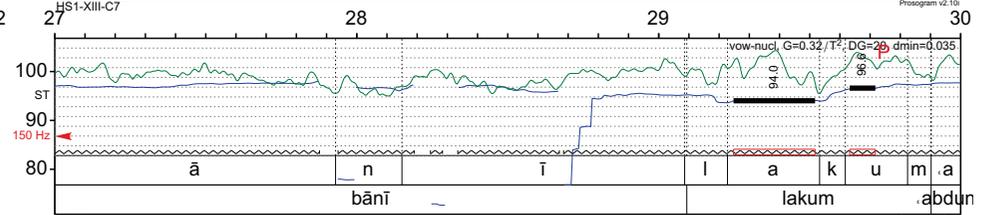
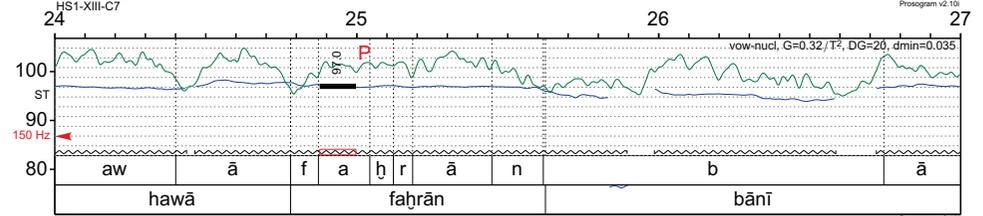
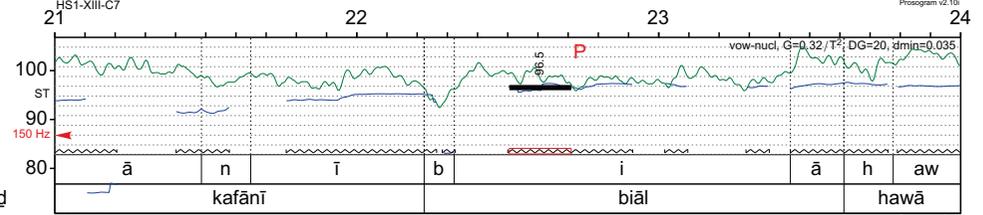
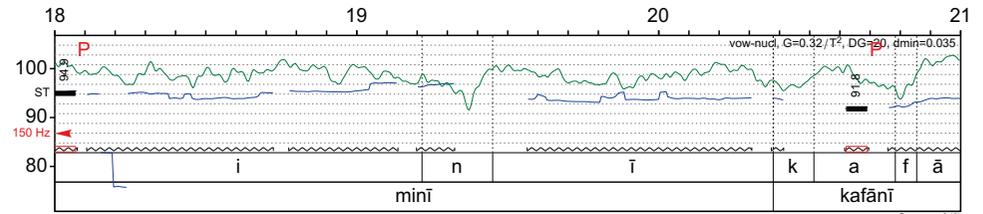
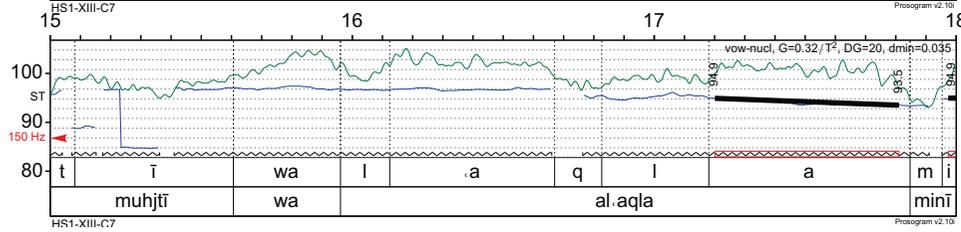
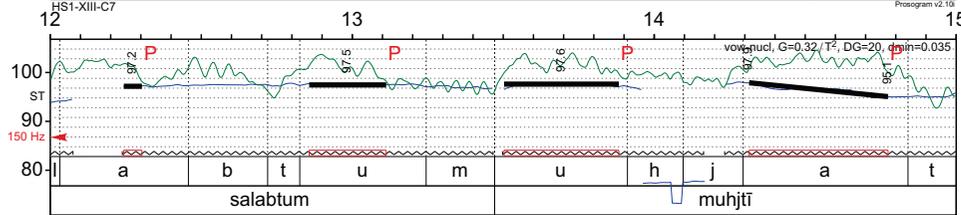
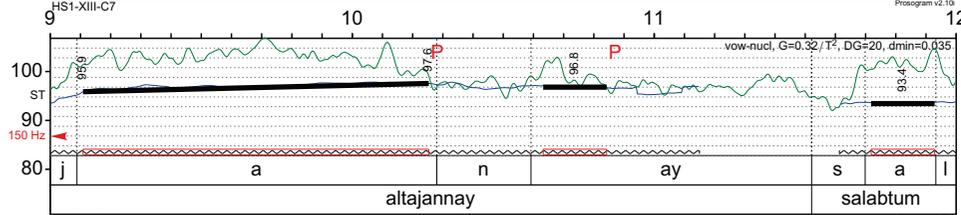
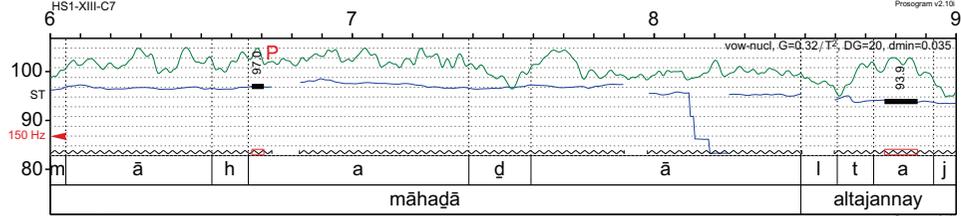
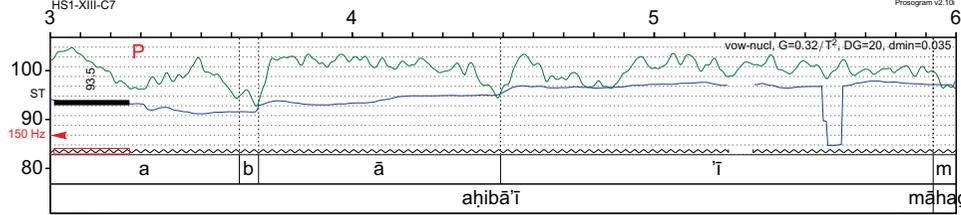
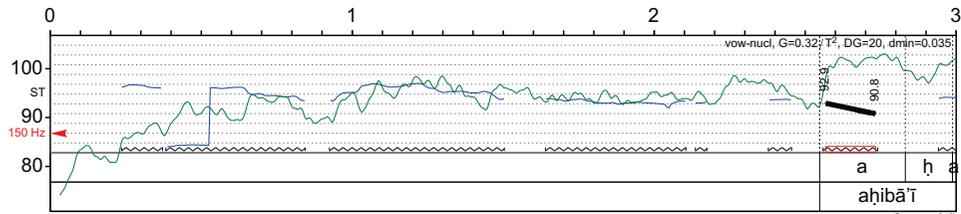


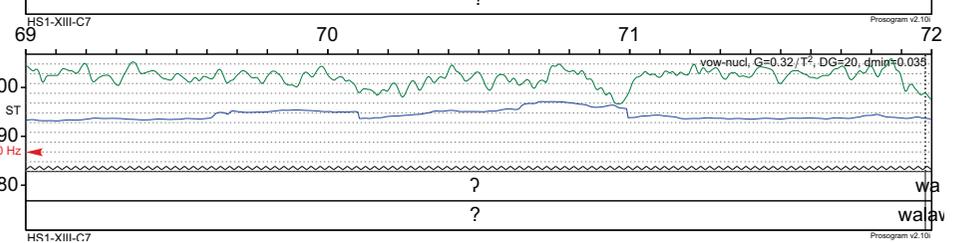
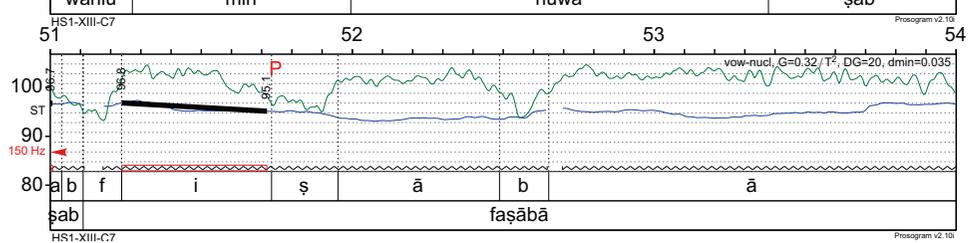
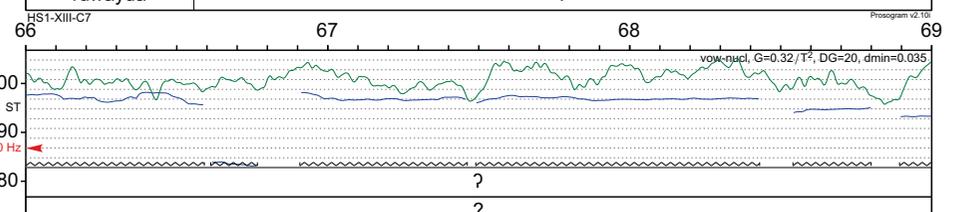
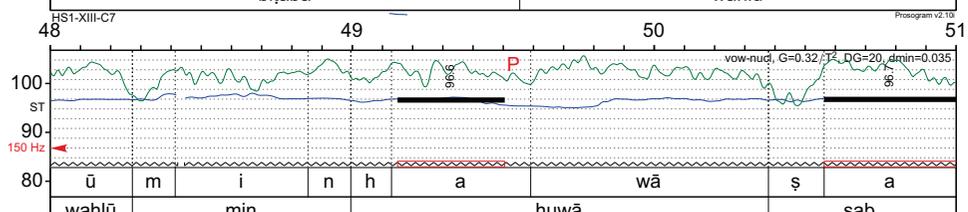
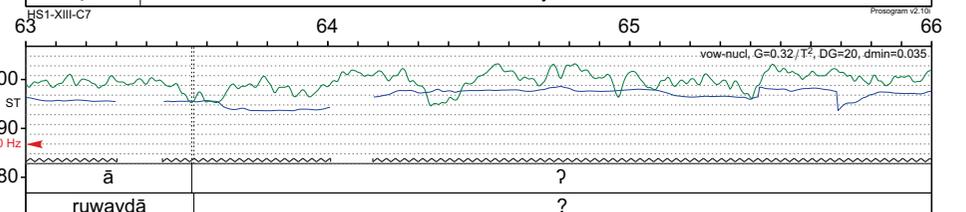
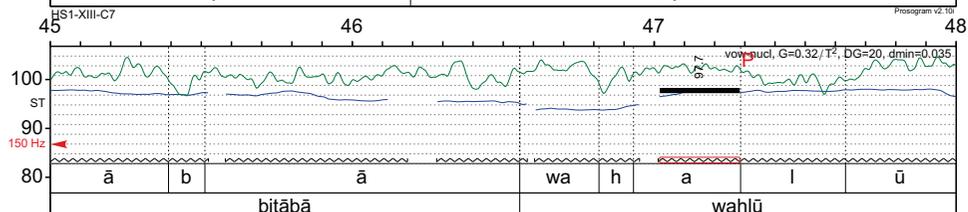
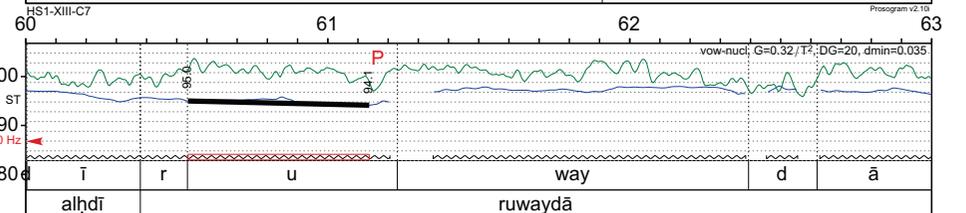
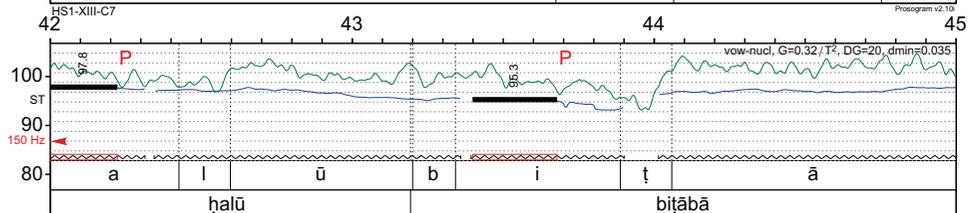
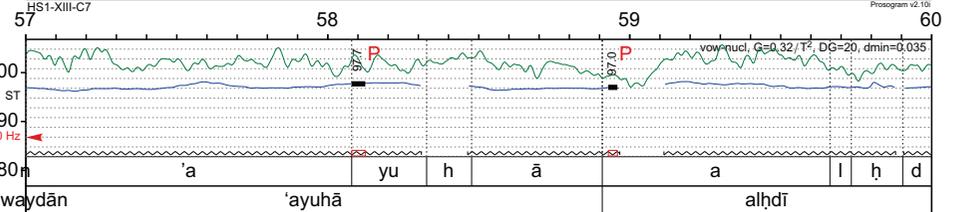
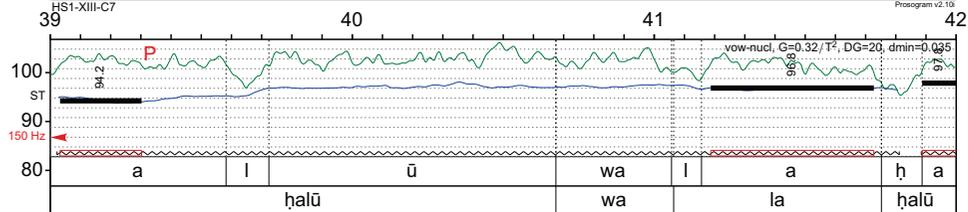
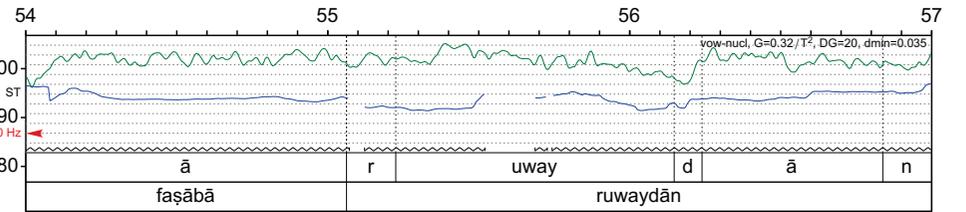
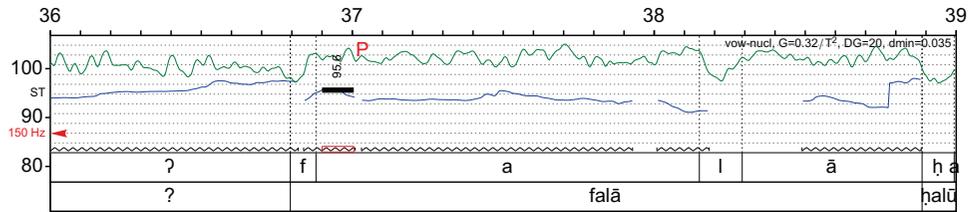


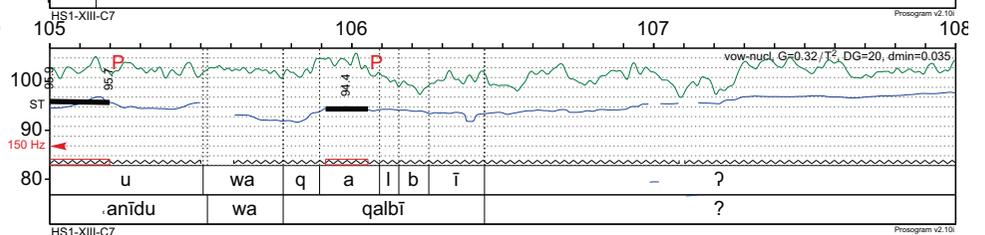
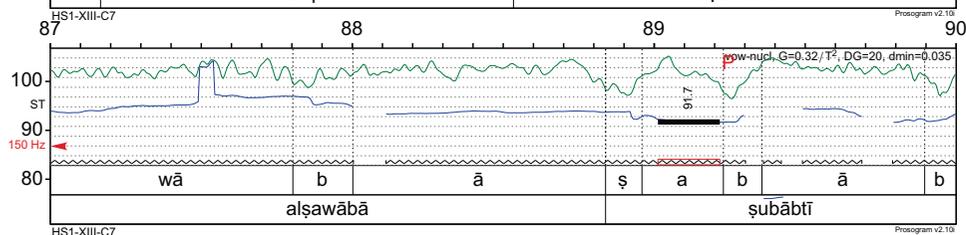
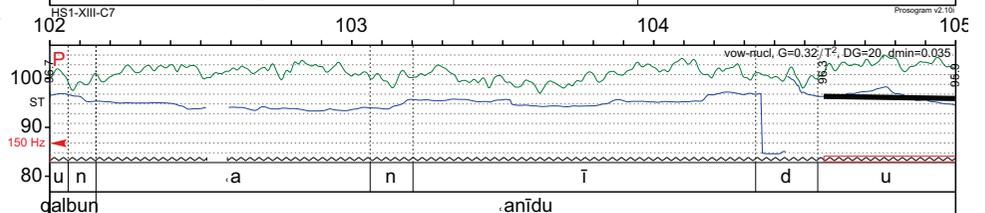
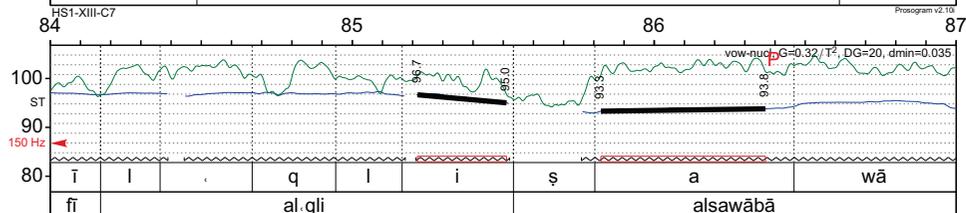
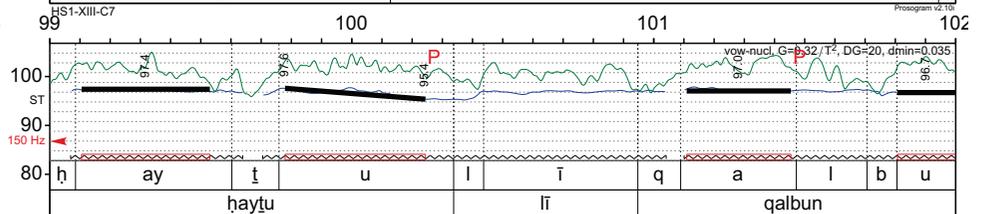
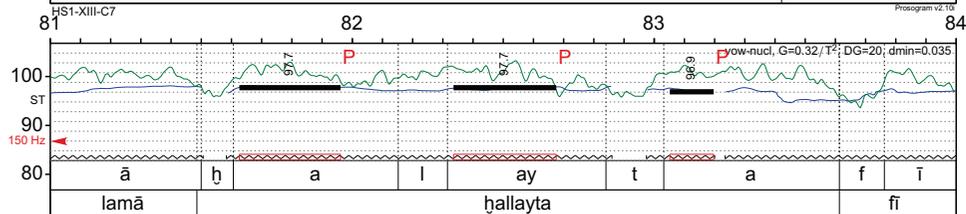
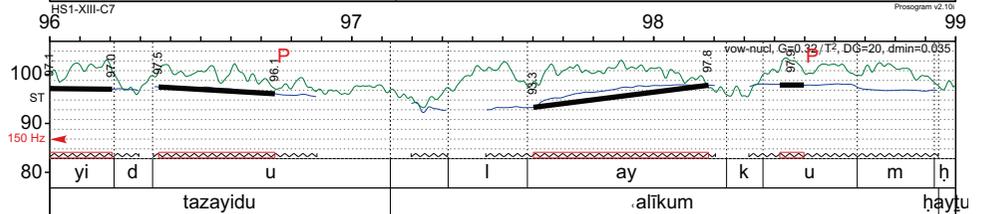
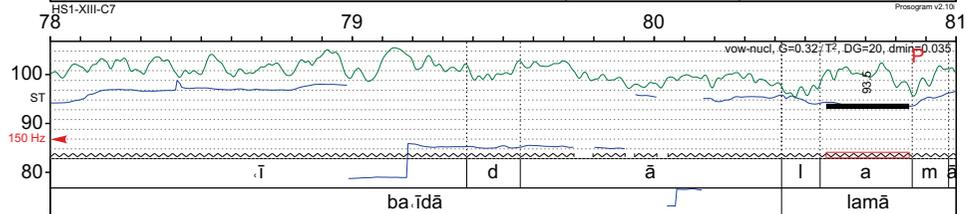
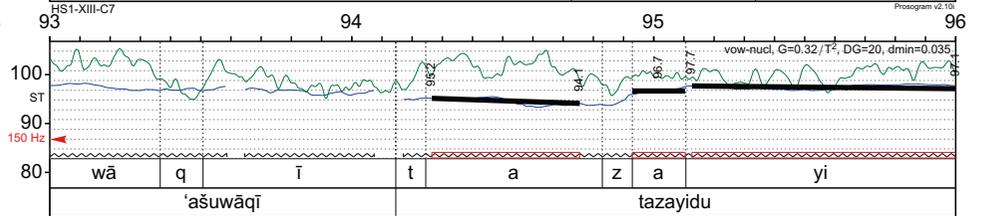
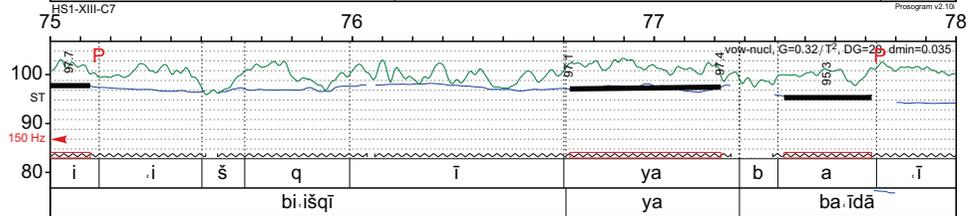
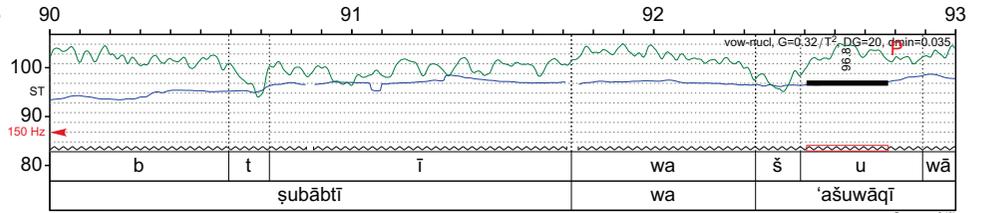
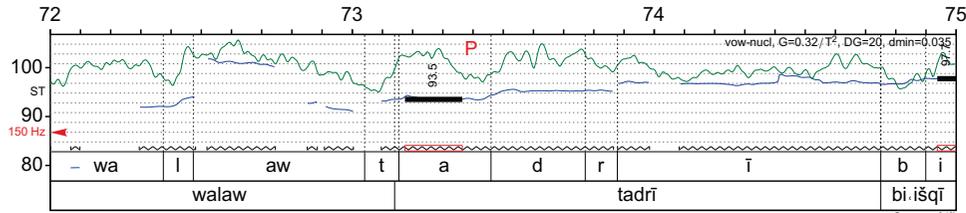


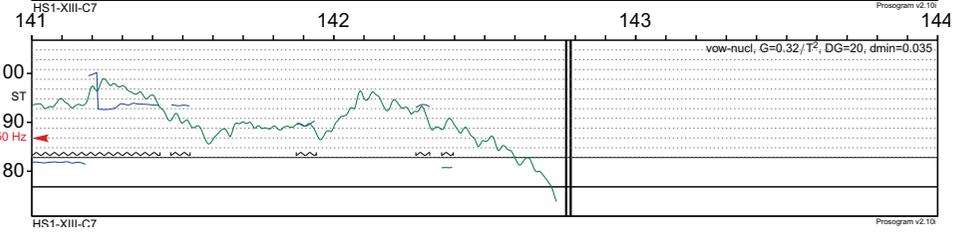
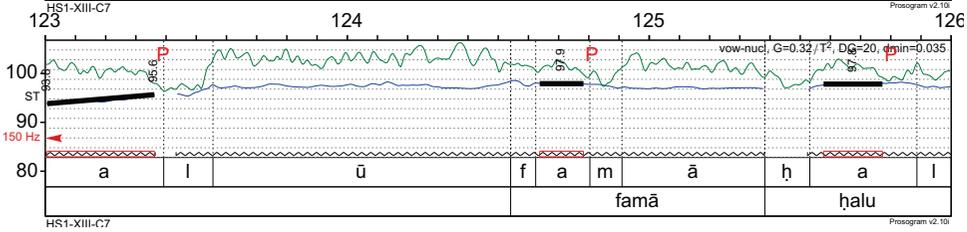
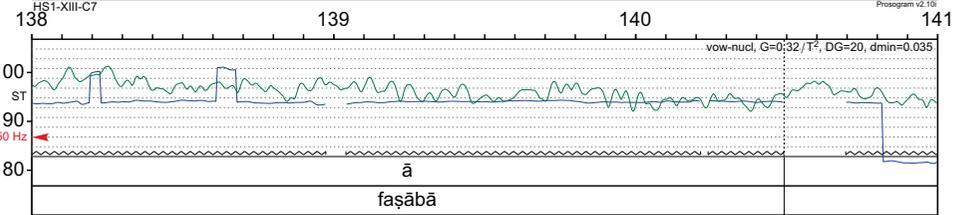
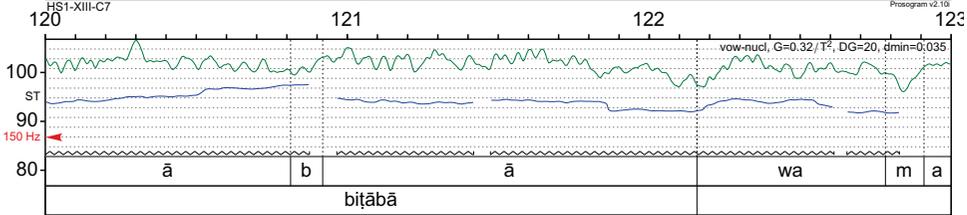
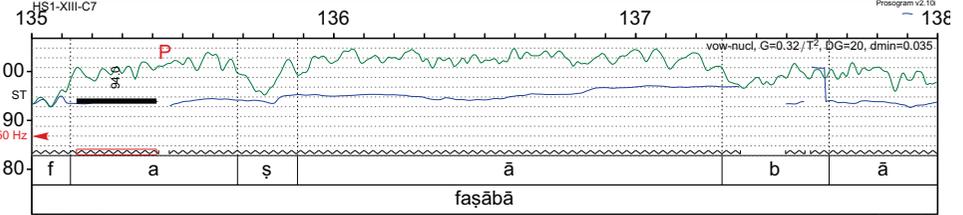
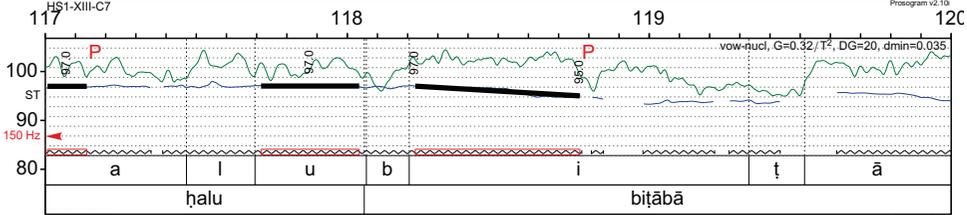
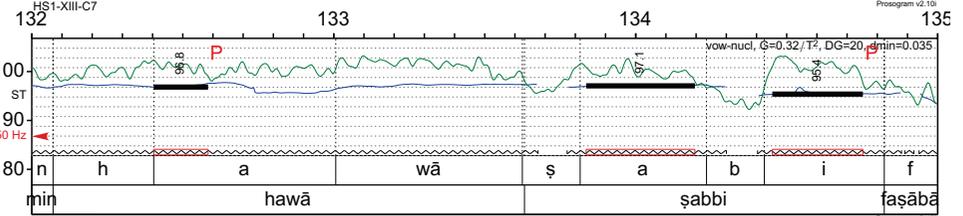
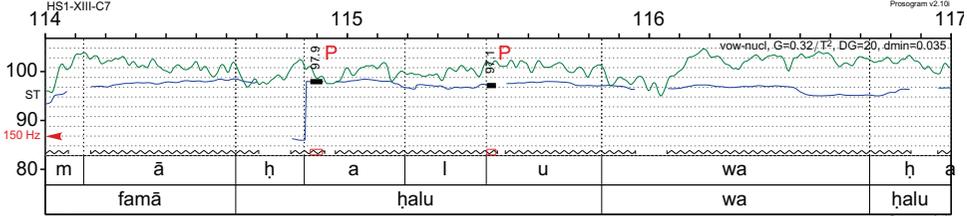
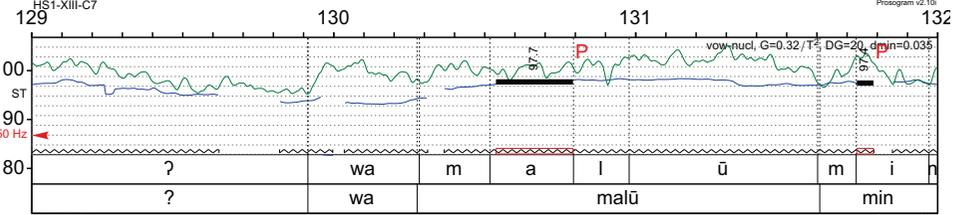
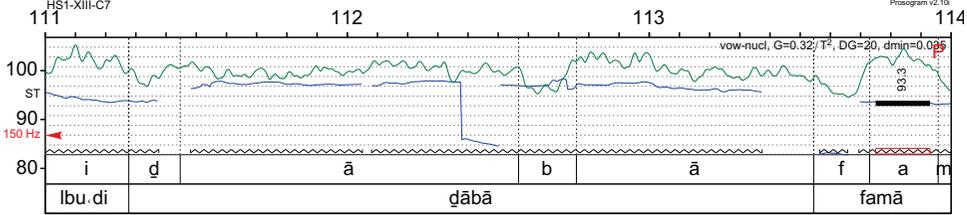
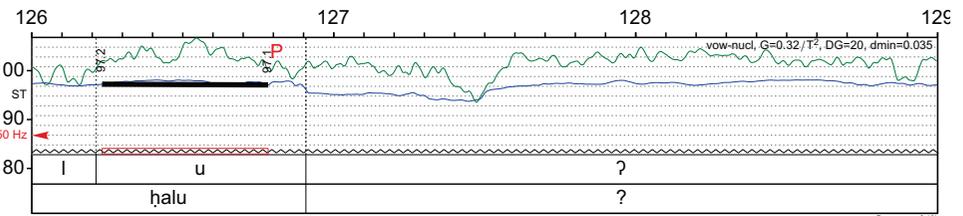
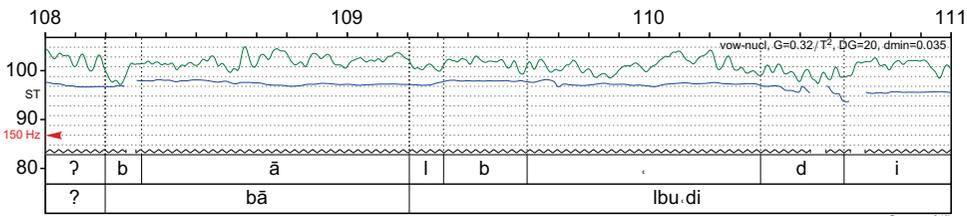
## Chant collectif 7

aḥibā'i māḥadā altajannay  
salabtum muhjtī wa al-aqla minnī  
kafānī biāl hawā faḥrān bānī  
lakum ʿabdun ʿalāṭawali  
?  
falā ḥalū wa la ḥalū biṭābā  
wahlū min huwā ṣab faṣābā  
ruwaydān 'ayuhā alḥdī ruwaydā  
?  
?  
walaw tadri bi-ḥiṣqī ya ba'īdā  
lamā ḥallayta fi al-qli al-ṣawābā  
ṣubābtī wa 'aṣuwāqī tazayidu  
ʿalīkum ḥayṭu lī qalbun ʿanīdu  
wa qalbī ?  
bā lbu:di ḍābā  
famā ḥalu wa lā ḥalu biṭābā  
famā ḥalu ?  
wa malū min hawā ṣabbi faṣābā





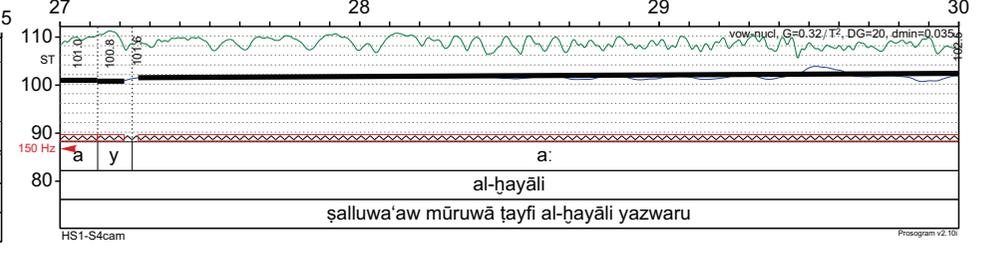
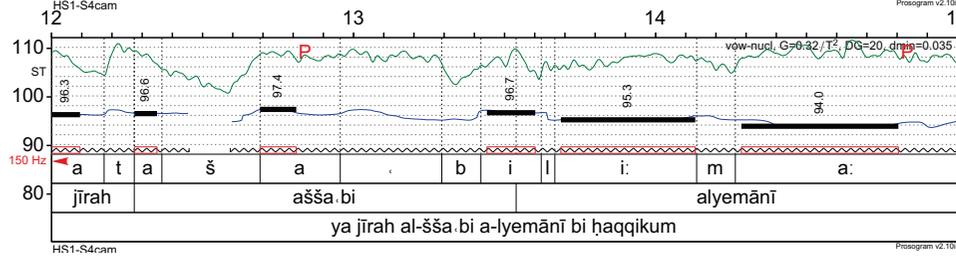
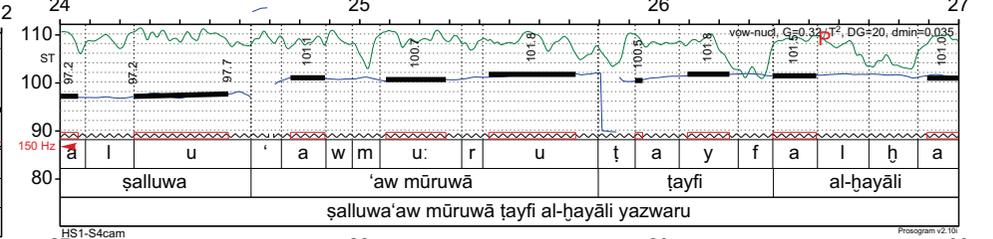
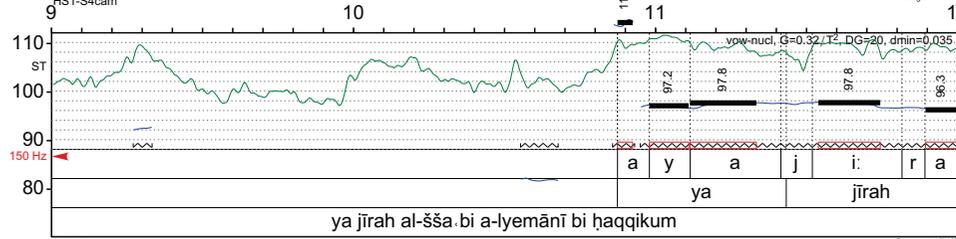
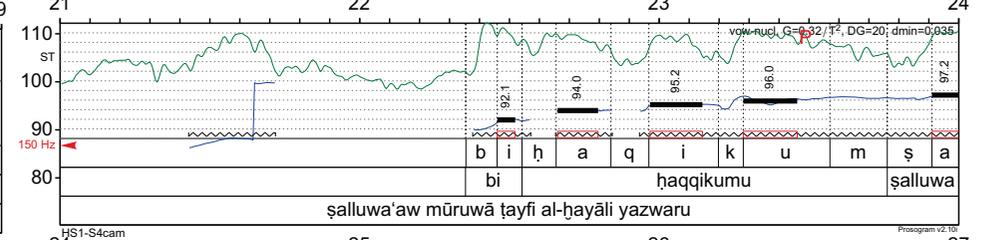
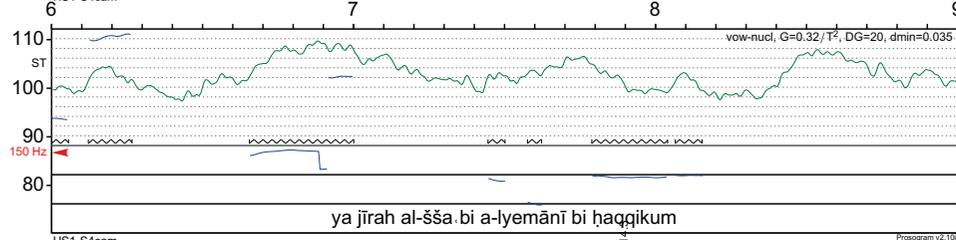
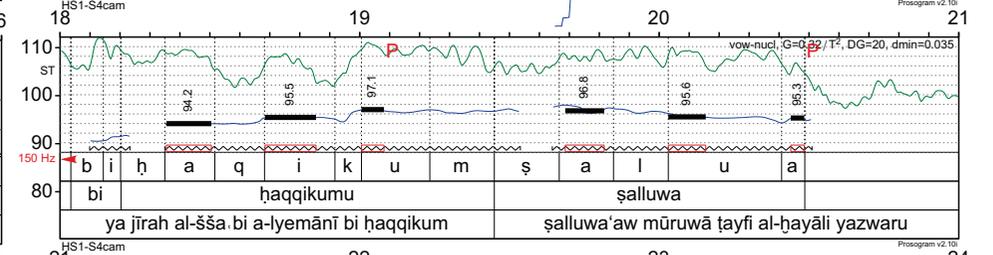
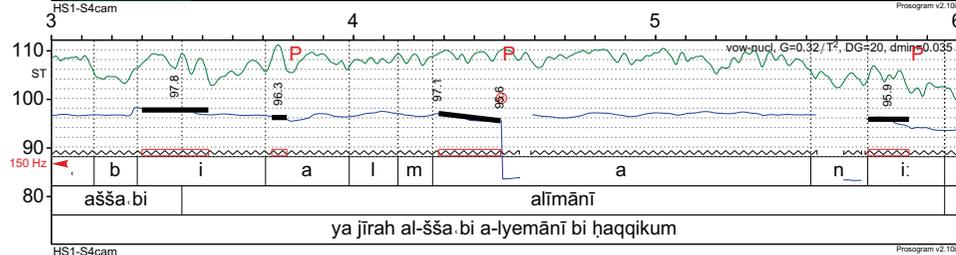
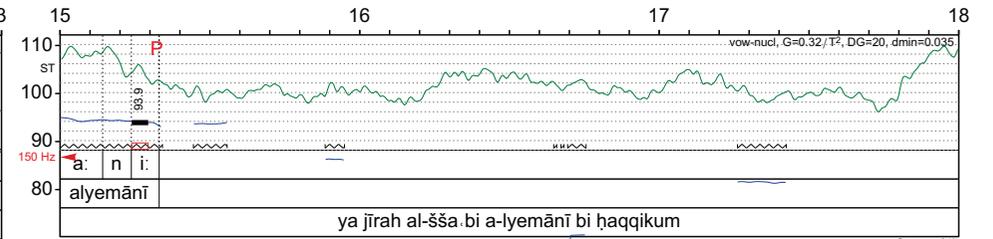
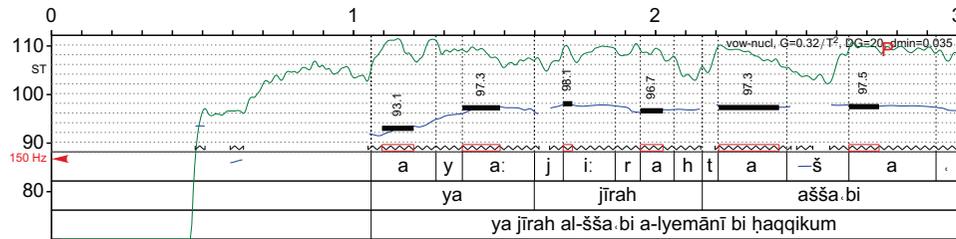


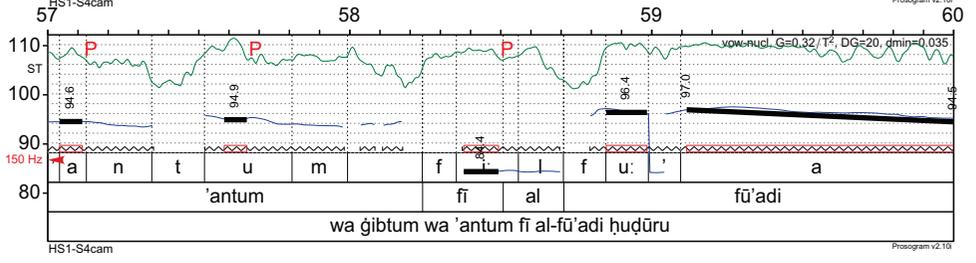
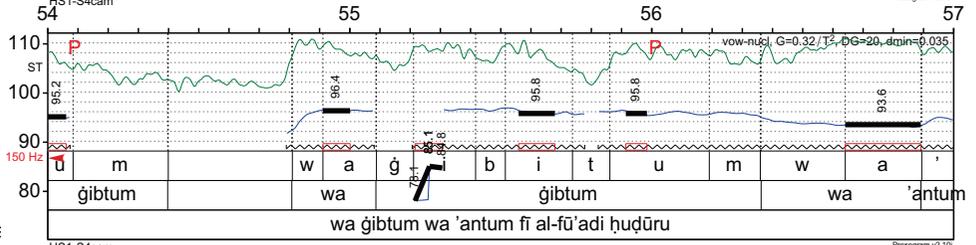
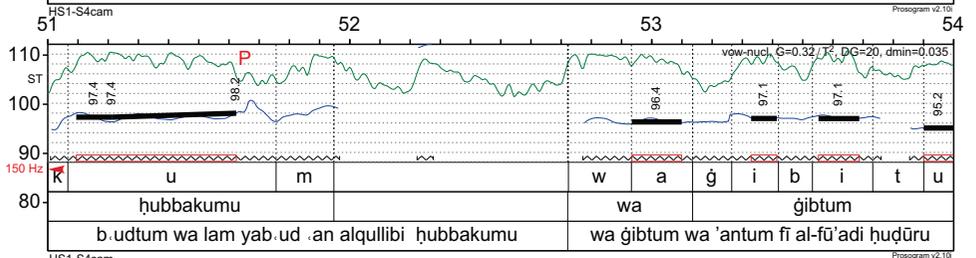
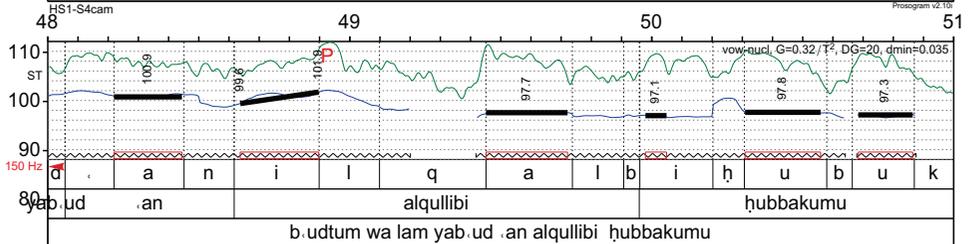
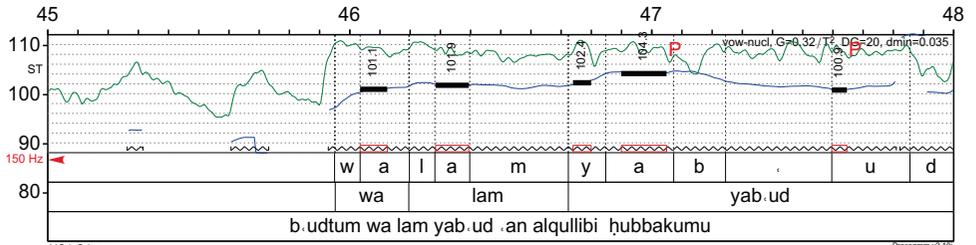
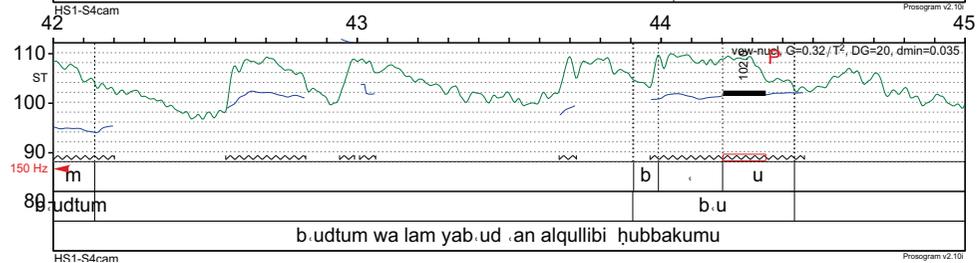
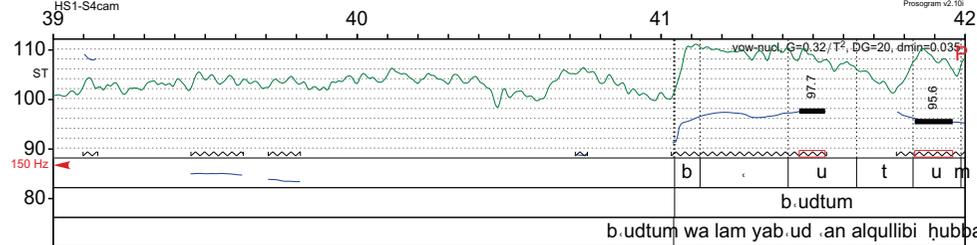
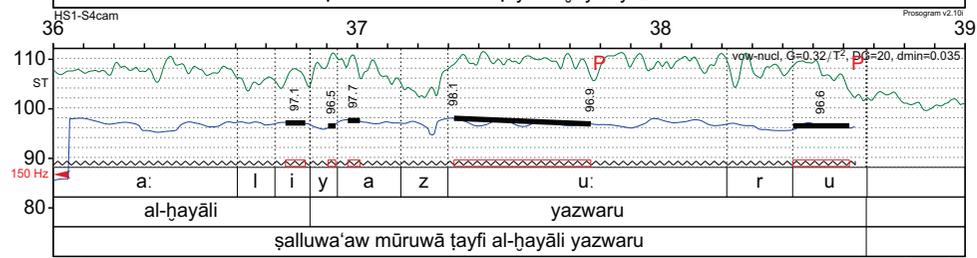
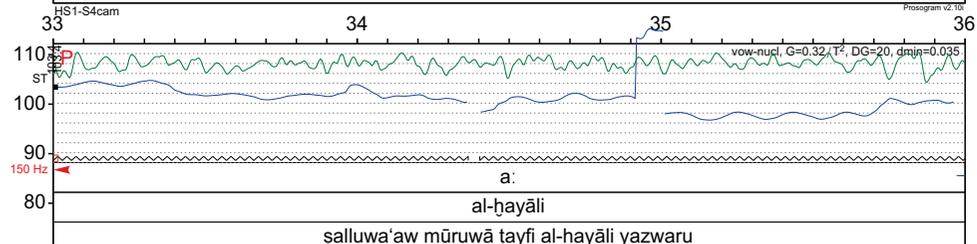
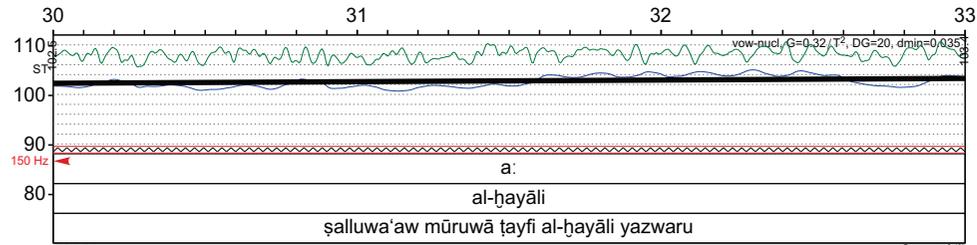


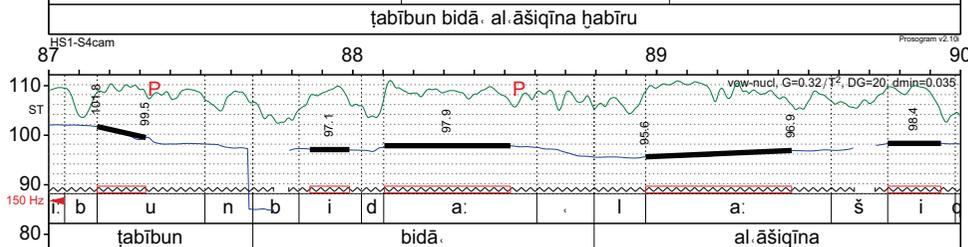
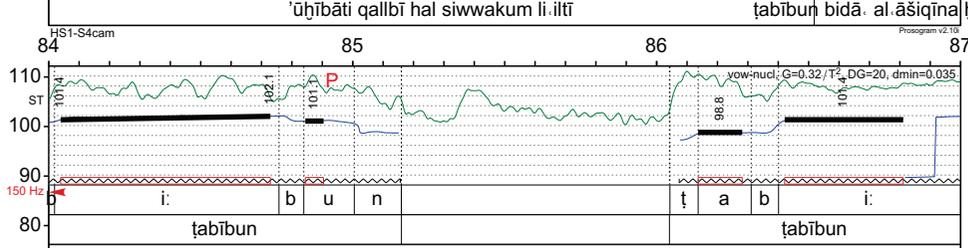
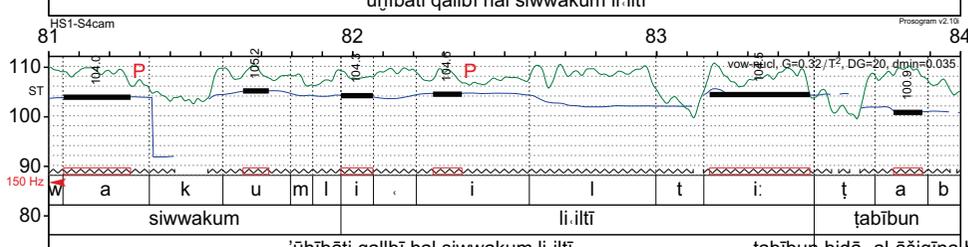
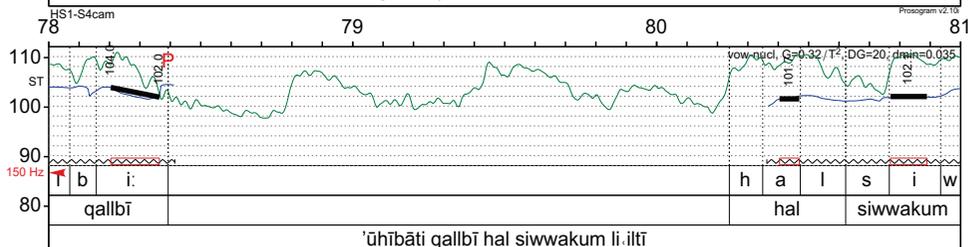
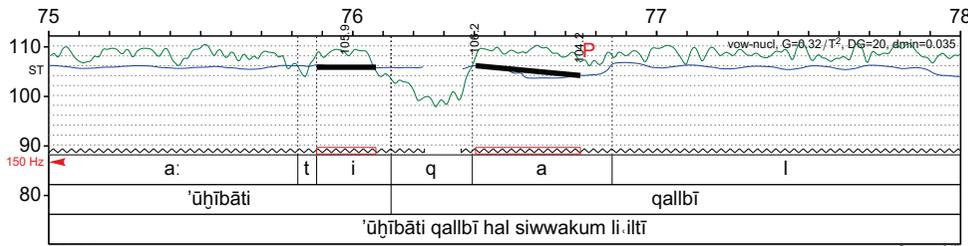
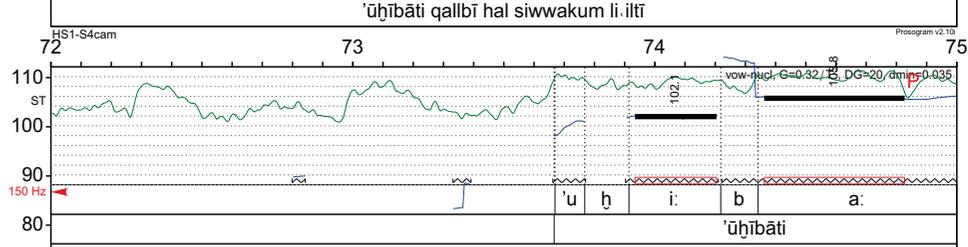
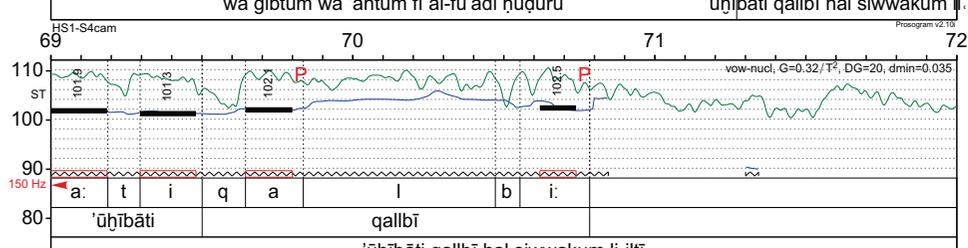
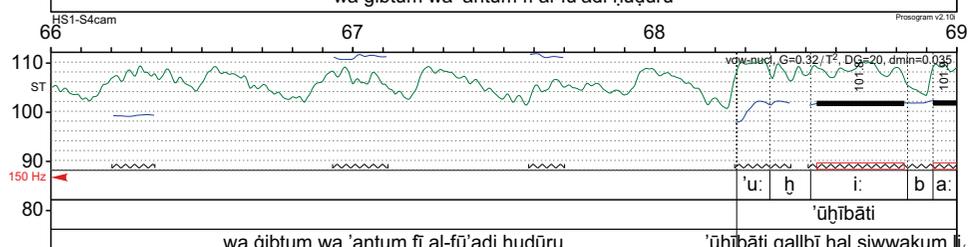
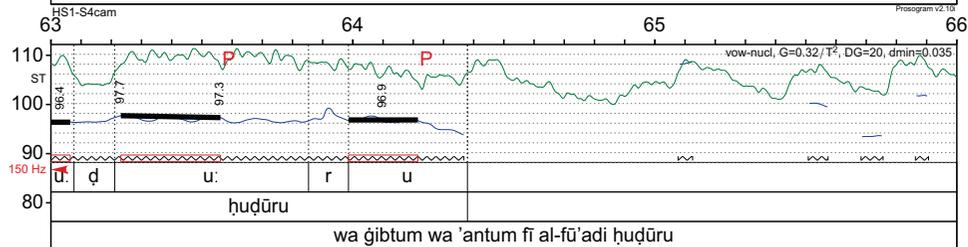
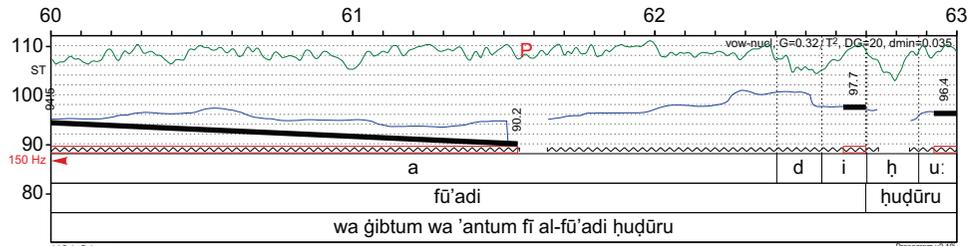
## Chant soliste 4

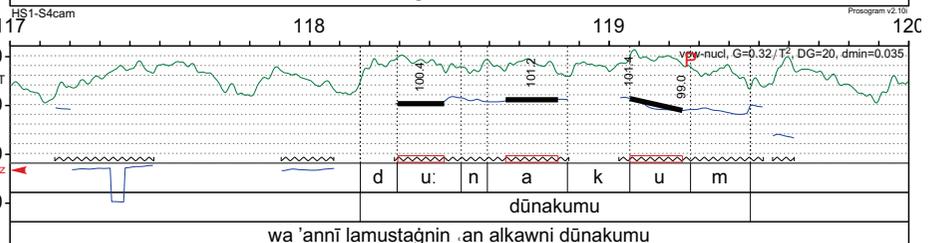
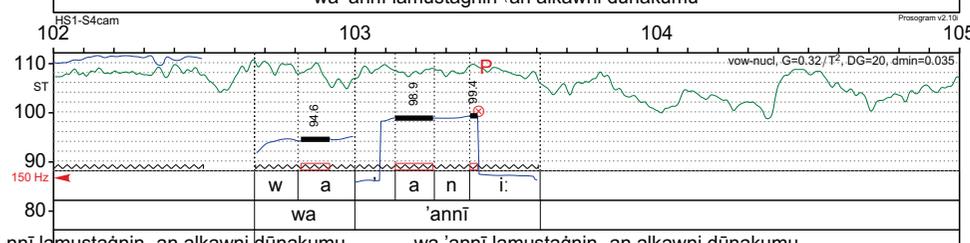
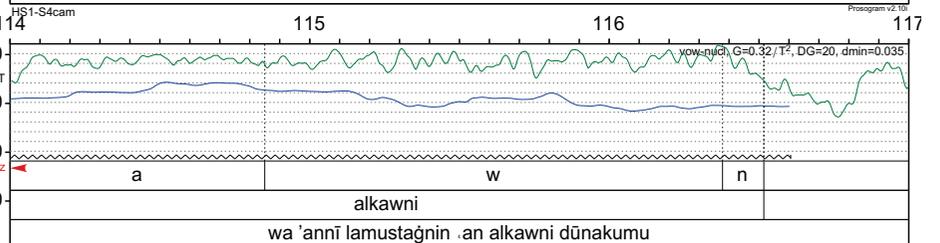
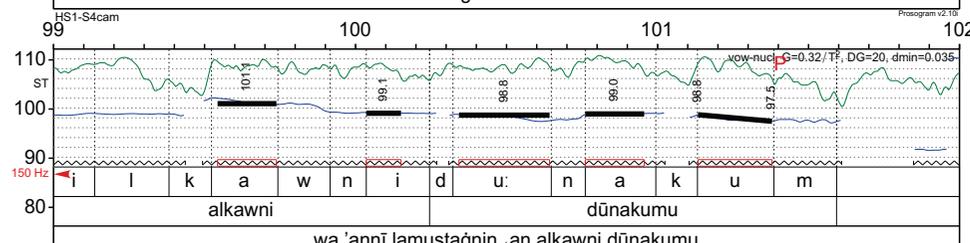
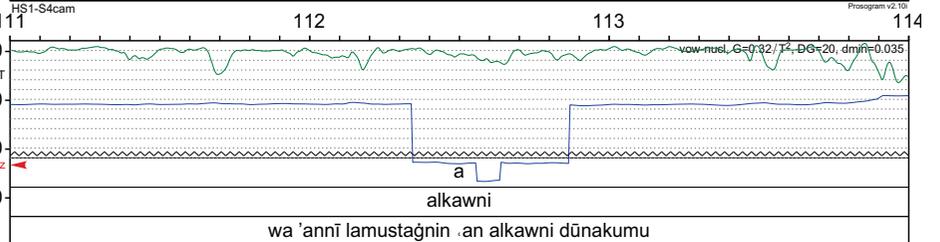
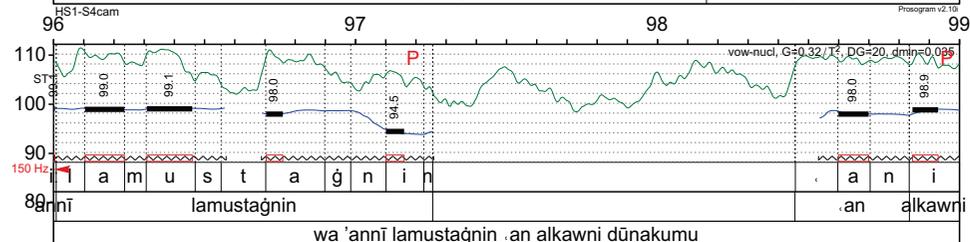
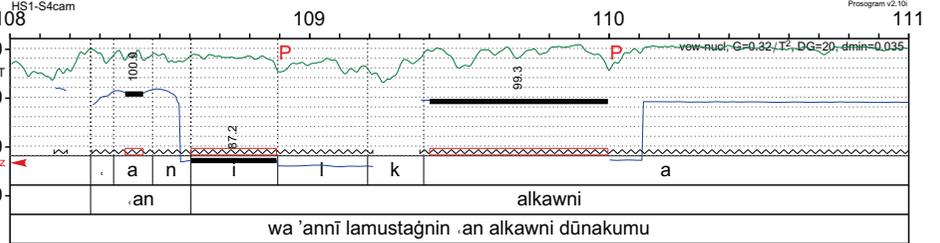
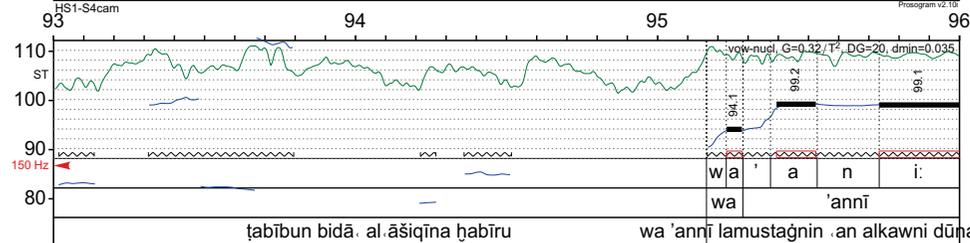
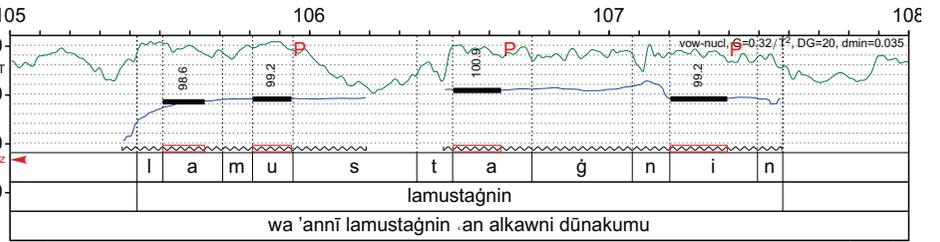
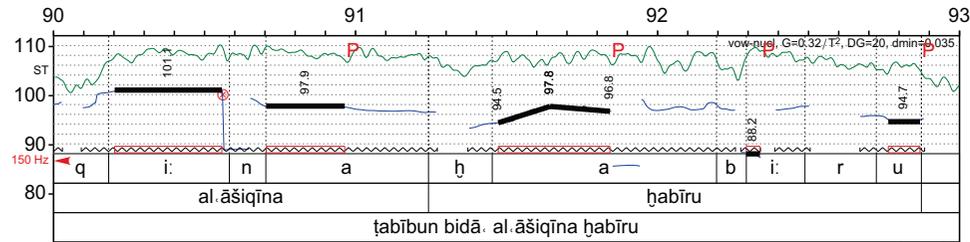
*Poème de Modasar ben Ibrahim ben al-Hihaz*

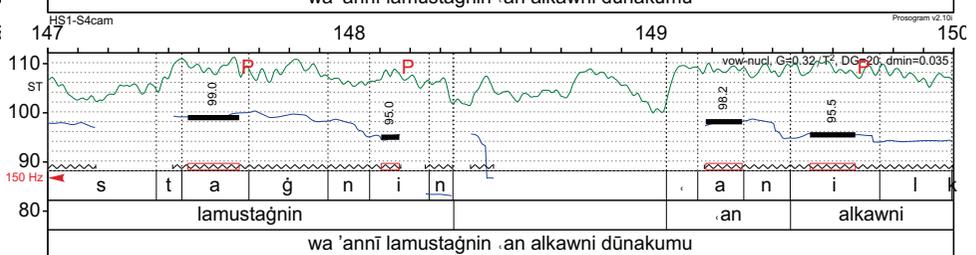
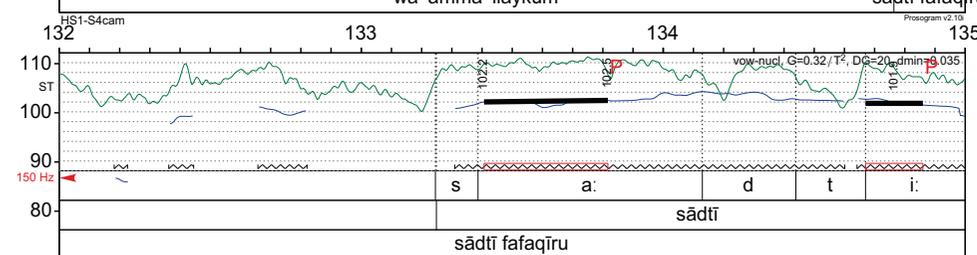
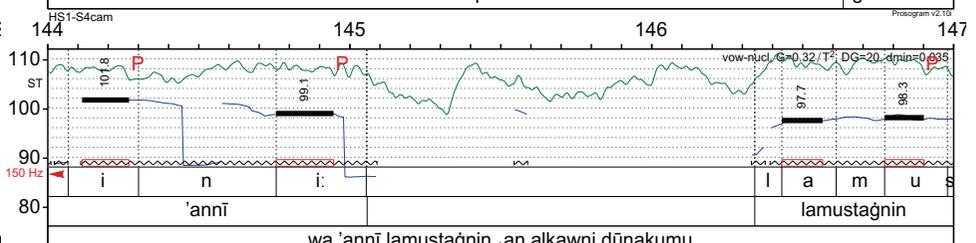
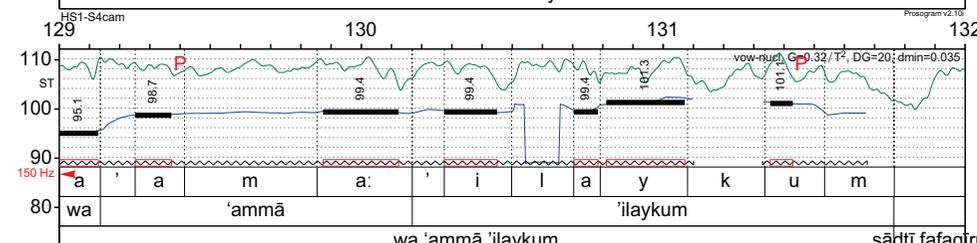
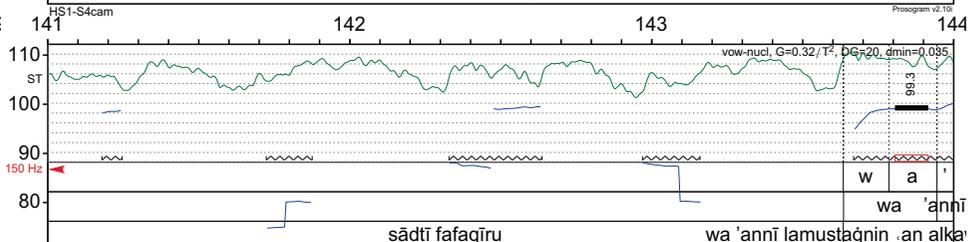
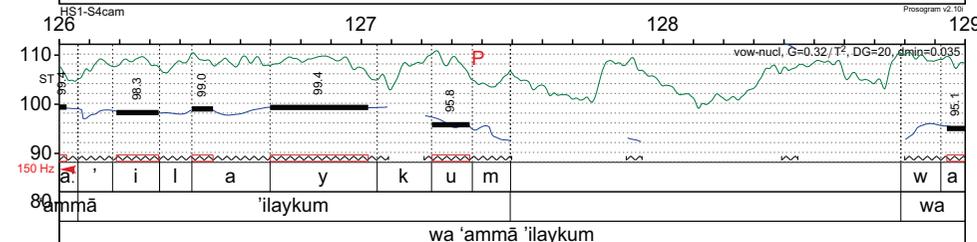
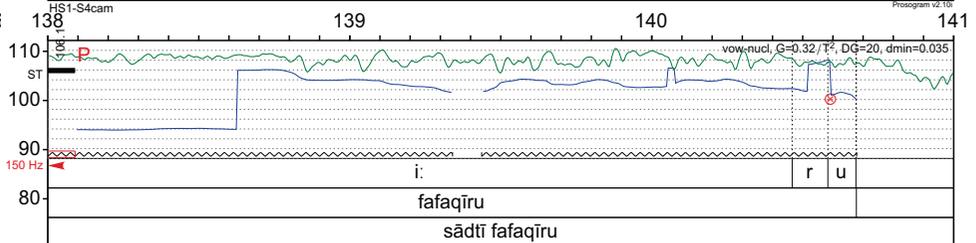
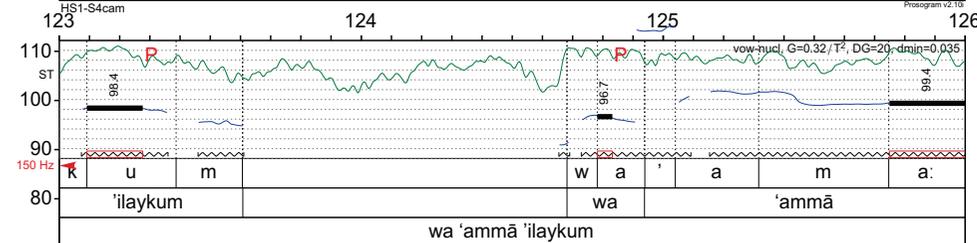
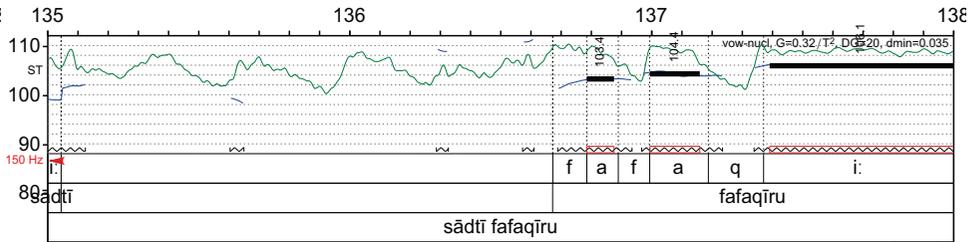
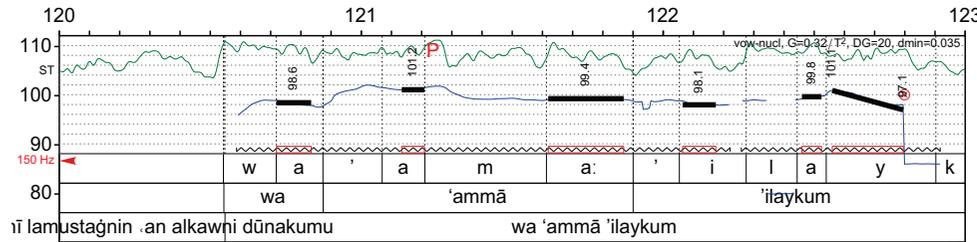
ya jīrah al-šša:bi alīmānī bi ḥaqqikumū  
ṣalluwa ‘aw mūruwā ṭaifi al-ḥayāli yazwaru  
ba:dtum wa lam yab:ud :an alqullibi ḥubbakumu  
wa ġibtum wa 'antum fi al-fū'adi ḥuḍūru  
'ūḥībātī qallbī hal siwwakum li:iltī  
ṭabībun bidā: al-āšiqīna ḥabīru  
wa 'annī lamustaġnin :an alkawni dūnakumu  
wa 'annī lamustaġnin :an alkawni dūnakumu  
wa ‘ammā 'ilaykum sādtī fafaqīru  
wa 'annī lamustaġnin :an alkawni dūnakumu  
wa ‘ammā 'ilaykum sādtī fafaqīru  
Ahh Ahh

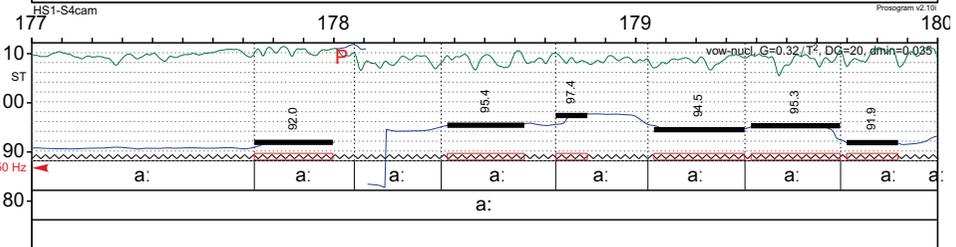
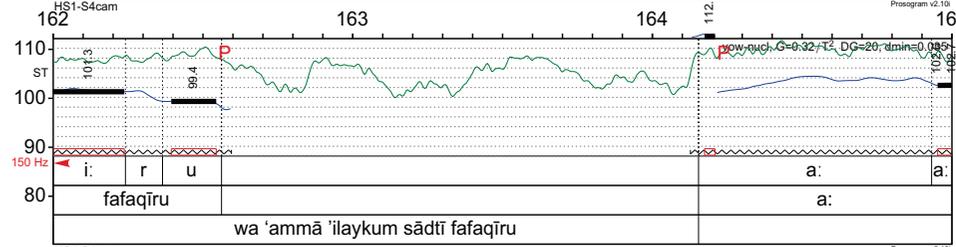
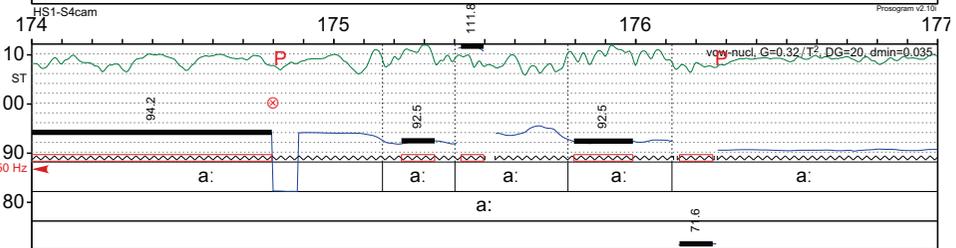
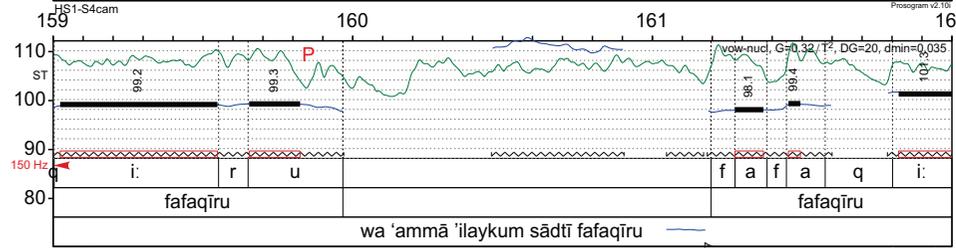
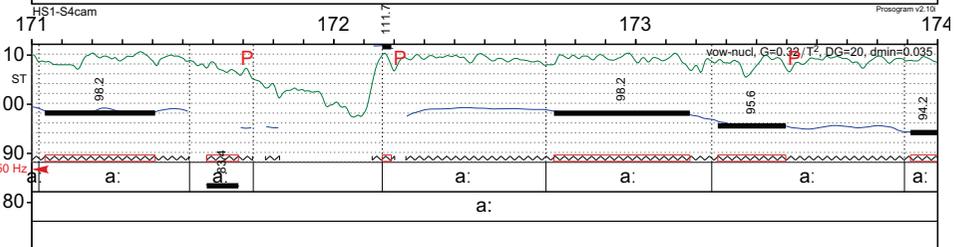
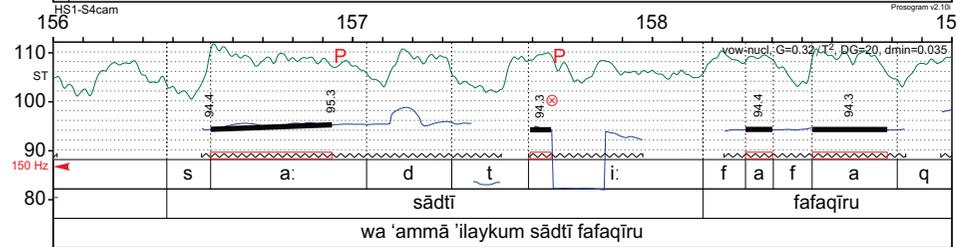
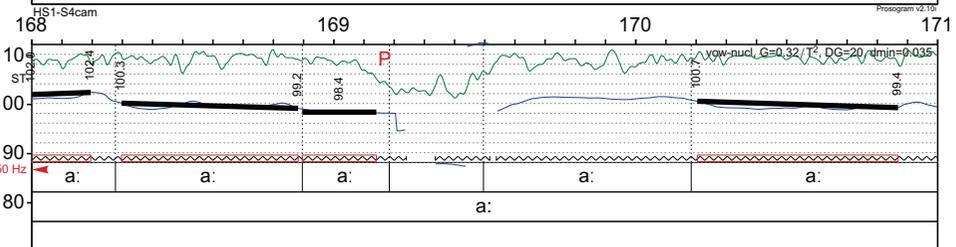
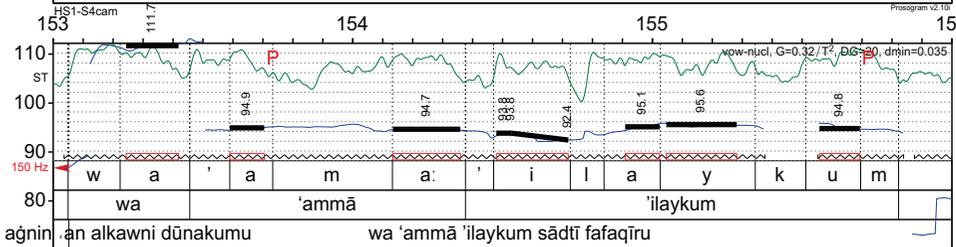
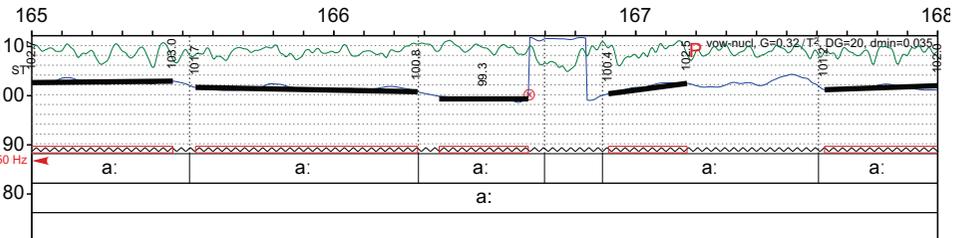
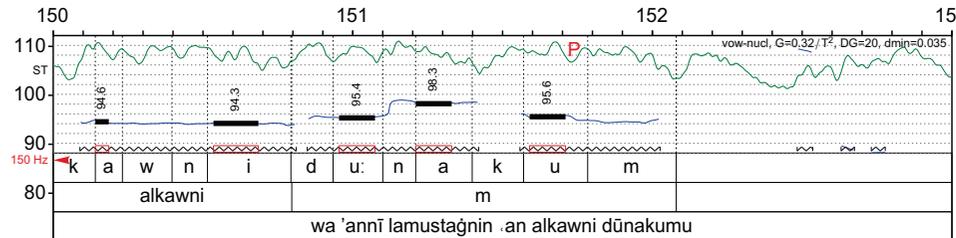


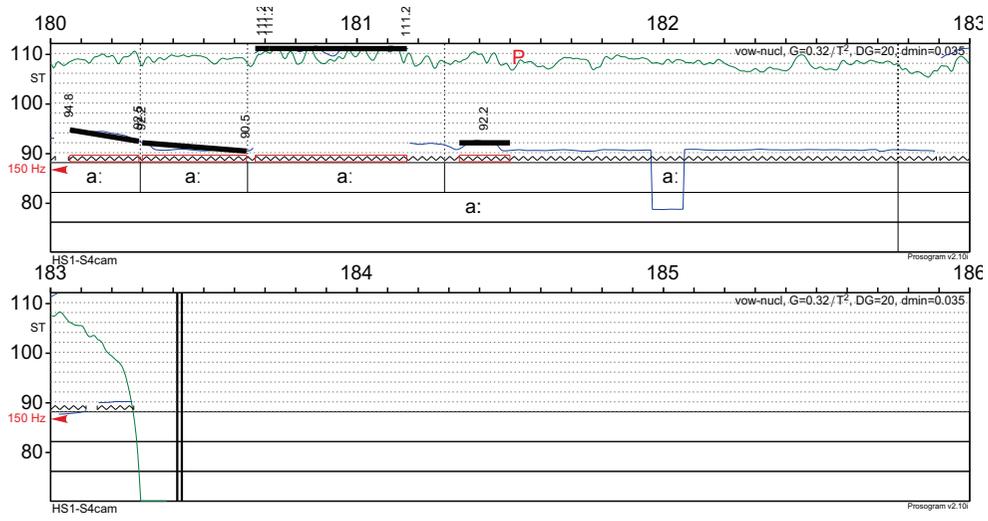












## Chant collectif 9

bialih̄alqi 'aḥmad  
raḥmah alḥuwaqqi almubīn  
bialih̄alqi 'aḥmad  
raḥmah alḥuwaqqi almubīn  
huwa muḥḥimī aldīni ḥaqqan  
ṣawtu kuli al-arifīn  
ṣawtu kuli al-arifīn  
ṣawtu kuli al-arifīn

ḥadimu alšar'i almuṭahhar  
saydī alšeyḥu alakbar  
ḥadimu alšar'i almuṭahhar  
saydī alšeyḥu alakbar  
jull min 'aṭāhu faḍalan  
am kull al-almayn  
jull min 'aṭāhu faḍalan  
am kull al-almayn

hahu abada alḡanī  
alwalī 'abbana alwalī  
hahu abada alḡanī  
alwalī 'abbana alwalī  
baḥru dilmin nabawī  
šeyḥu 'arbab alīqīn

?

?

?

ya nisa'a allah  
barikū biallah  
ya nisa'a allah  
barikū biallah

?

?

?

ya rijāl qāmū fī ḥaḍrah allah  
ya rijāl qāmū fī ḥaḍrah allah

?

wa 'us'al lahum ya aynī

?

wanzurū bialḥaḍrah

barakāti allah

?

?

ya rijāl qāmū fī ḥaḍrah allah

?

wa allah wa allah

?

?

'anā alḡanī almuḡ anī fī hiyām allah

'anā alḡanī almuḡ anī fī hiyām allah

?

?

ṣalāhu alnaḗrah

ṣalāhu alḥaḍrah

ṣalāhu alnaḗrah

ṣalāhu alḥaḍrah

ḥā'it albušrā min ʿindi allah

ḥā'it albušrā min ʿindi allah

ṣārū sukārā biḥā bilšārah

ṣārū sukārā biḥā bilšārah

ʿqālū ʿibārah ya ʿaynī

šakrān biallah

ʿqālū ʿibārah ya ʿaynī

šakrān biallah

?

?

ʿallahju minnī ya ʿaynī

fī ḍikar allah

ʿallahju minnī ya ʿaynī

fī ḍikar allah

wasalim lahu bimā 'arāhu

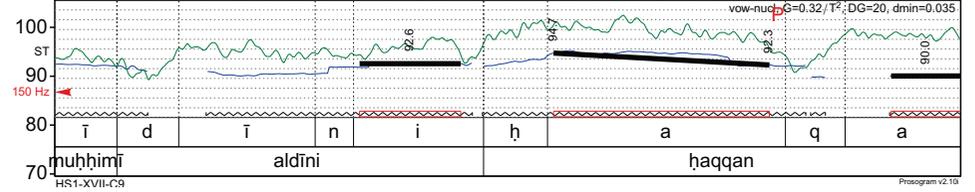
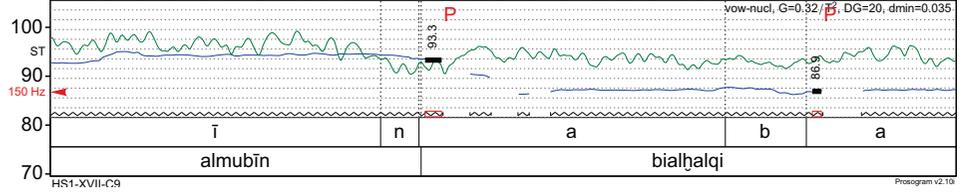
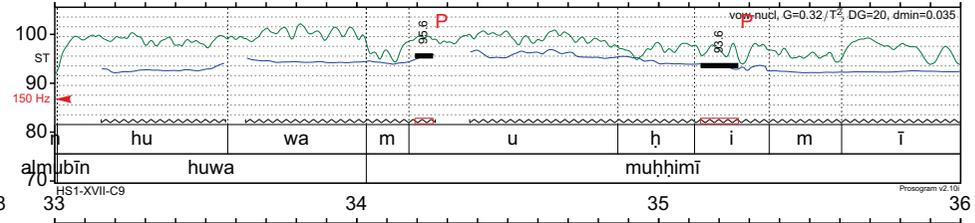
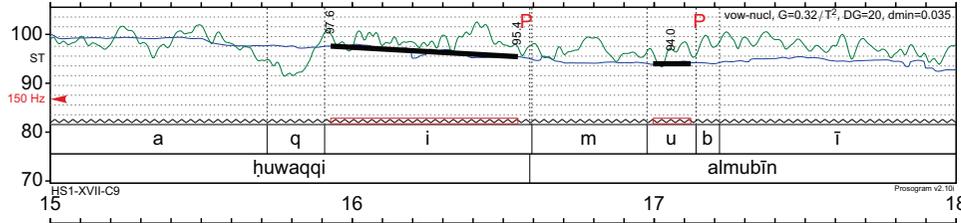
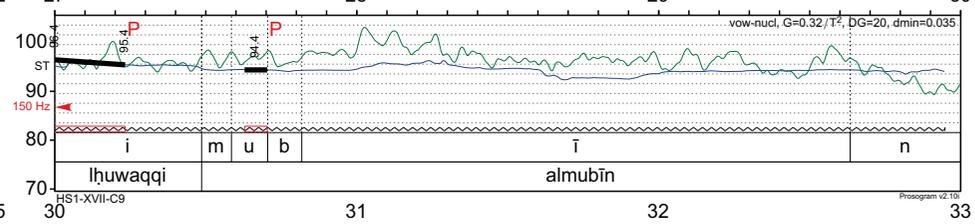
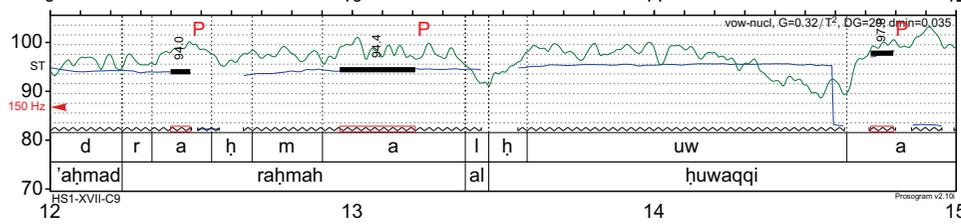
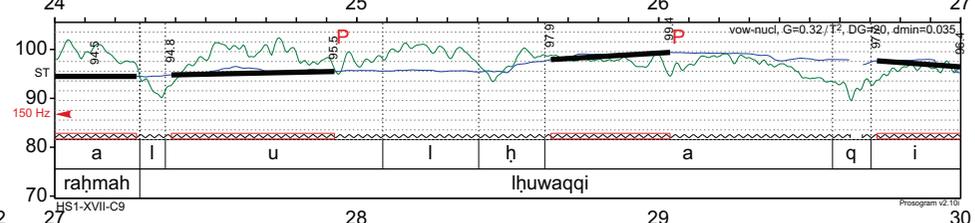
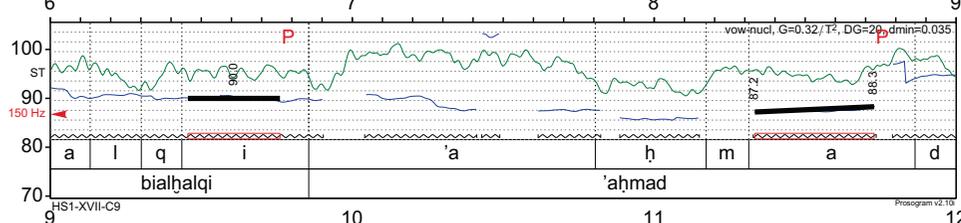
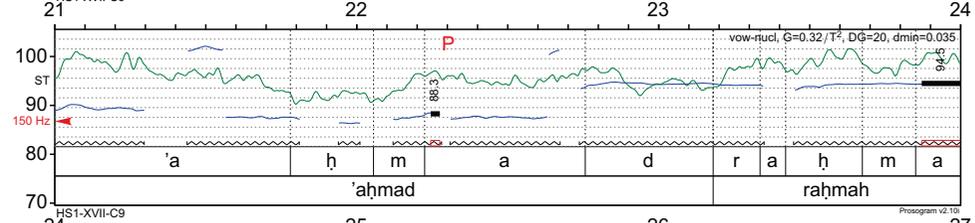
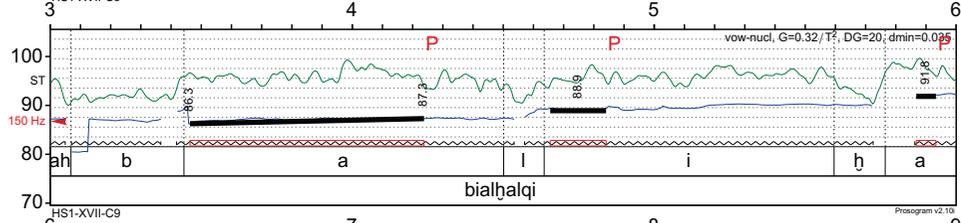
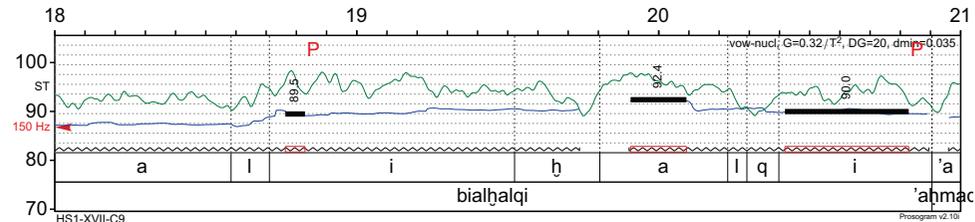
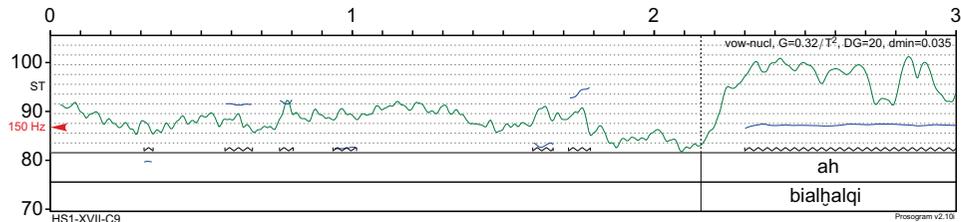
wasalim lahu bimā 'arāhu

'iraḥḥim biḥālī ya ḥabībī

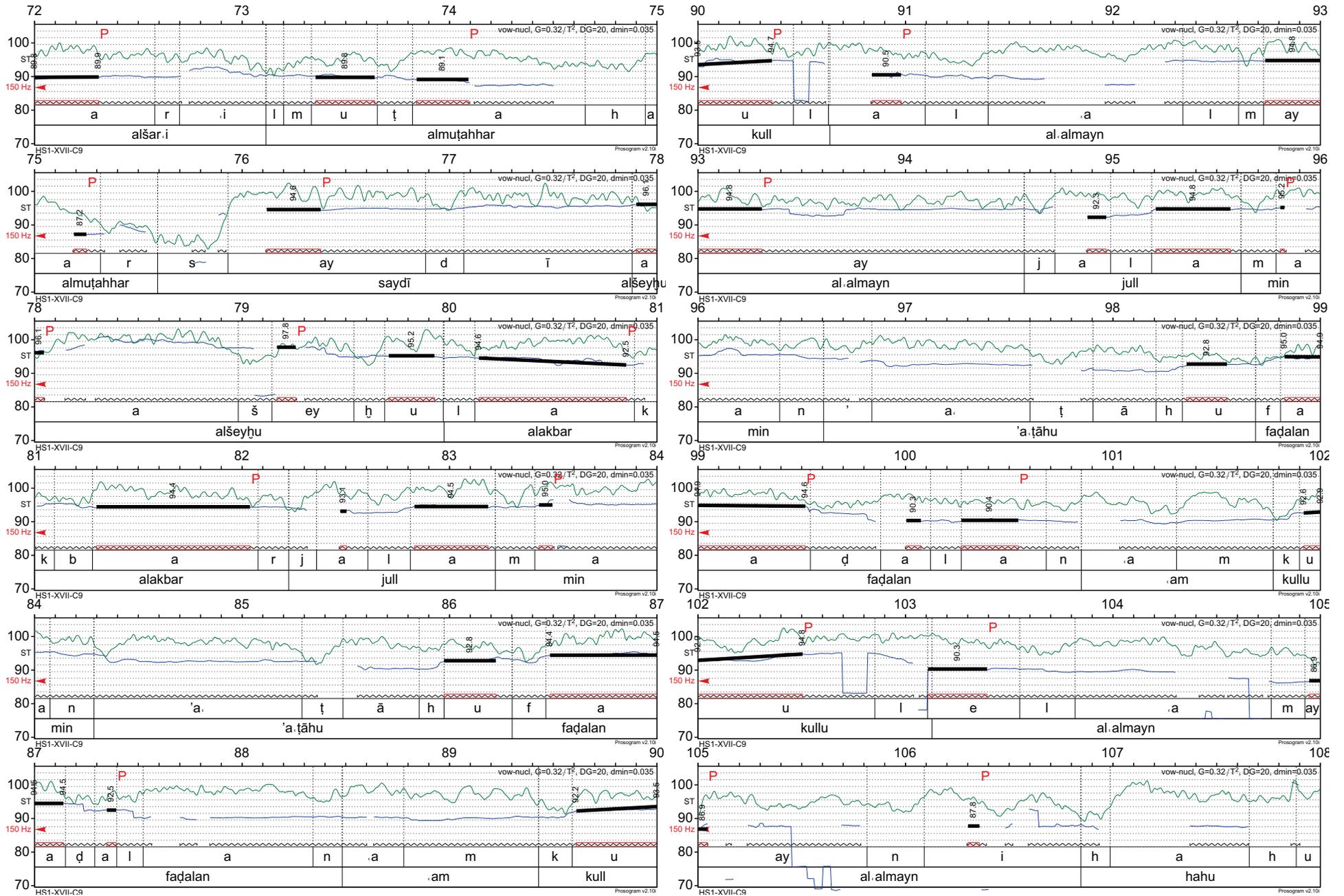
'iraḥḥim biḥālī ya ḥabībī

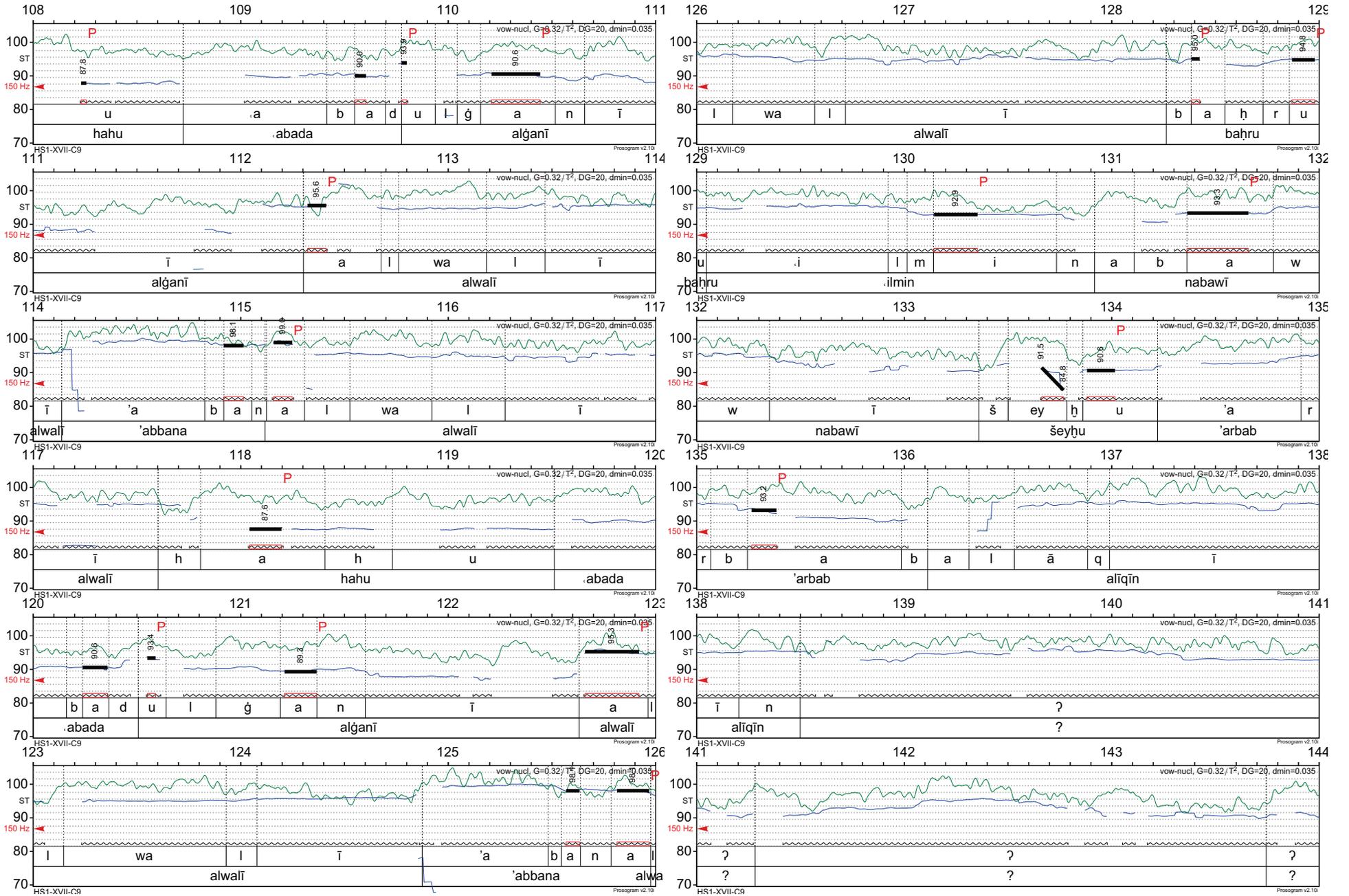
'iraḥḥim biḥālī ya ḥabībī

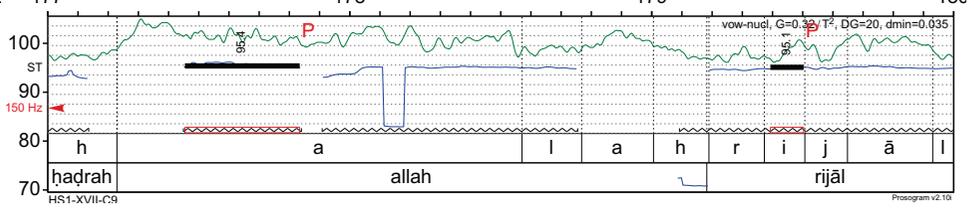
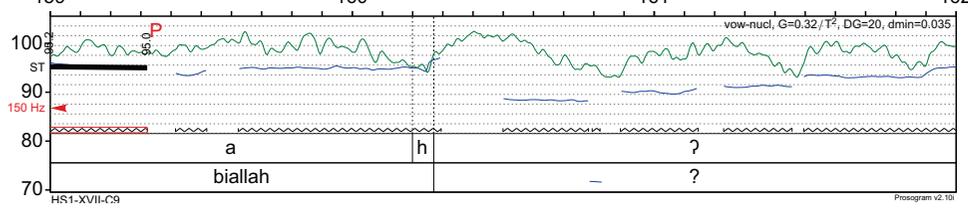
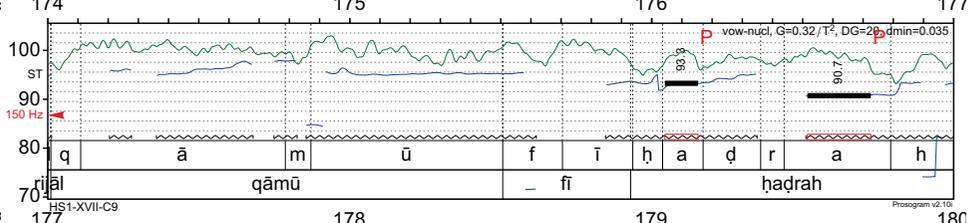
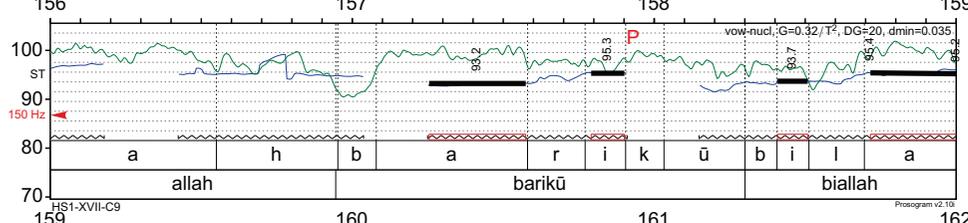
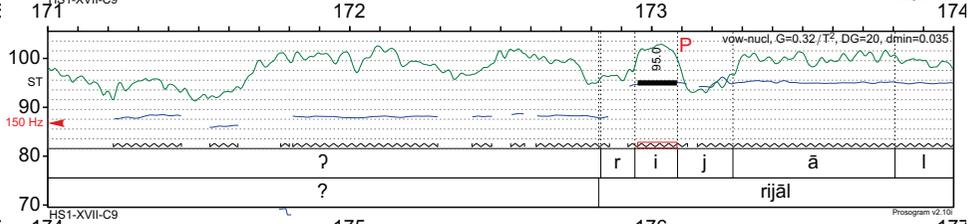
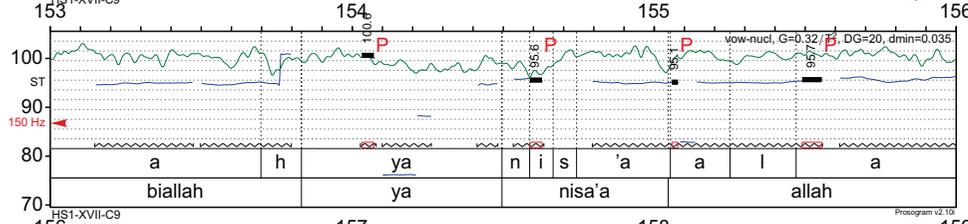
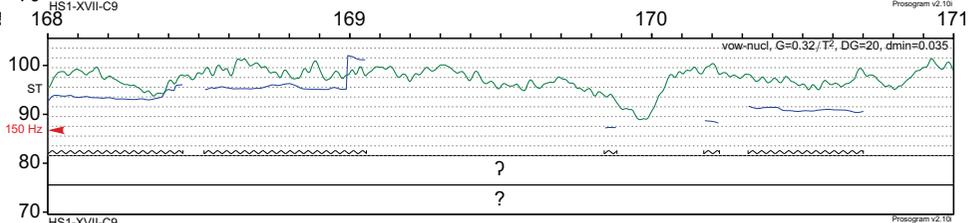
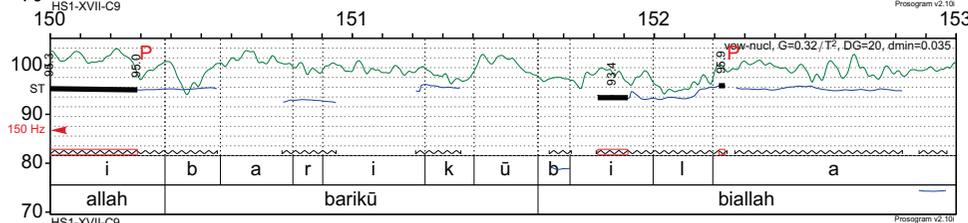
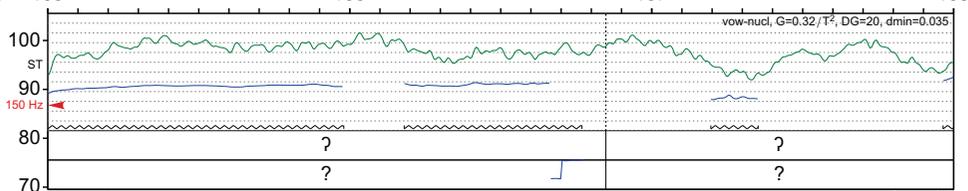
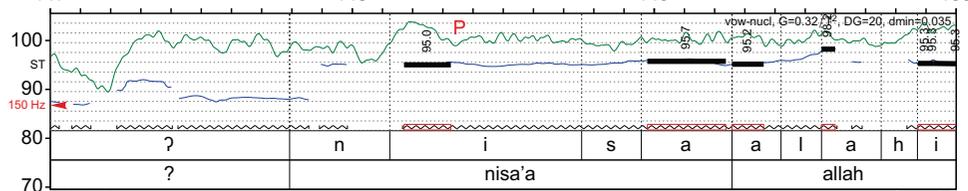
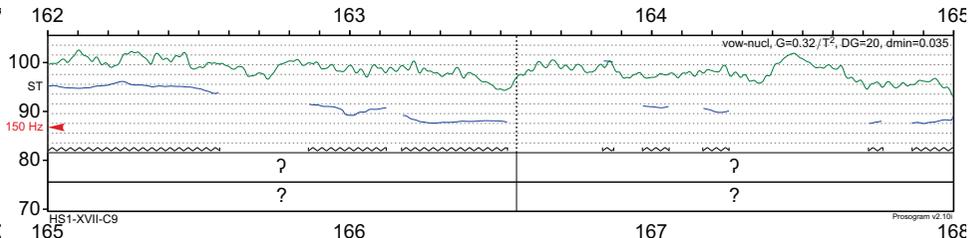
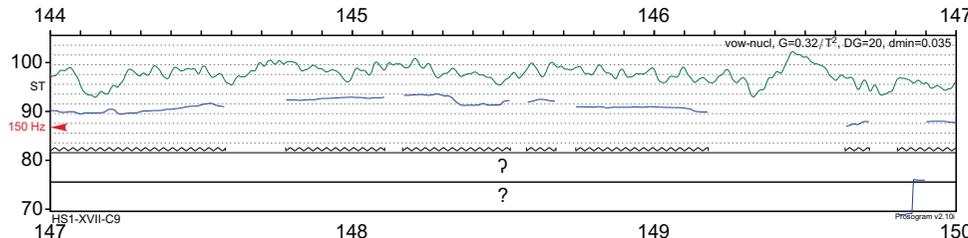
'iraḥḥim biḥālī ya ḥabībī

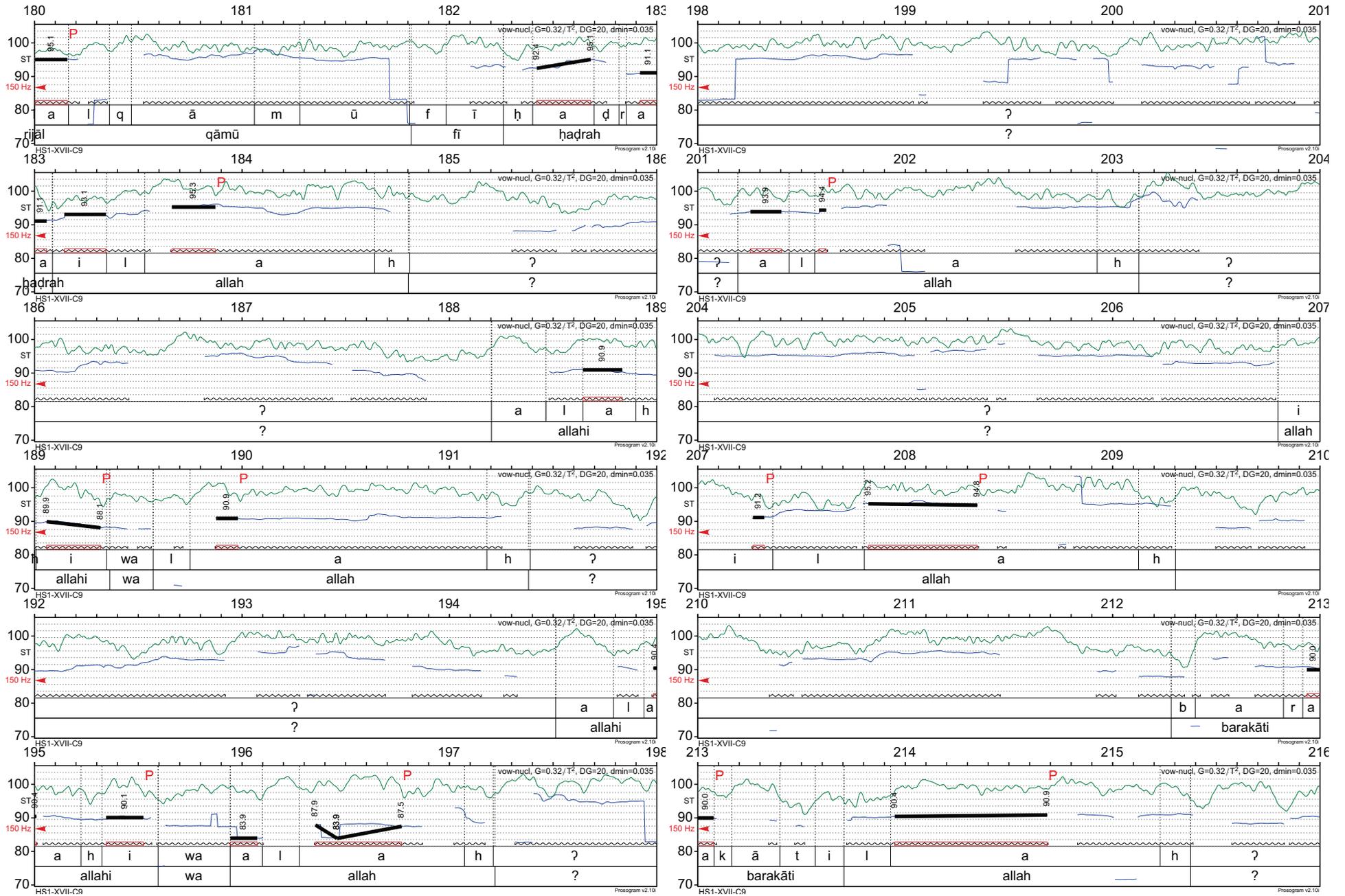




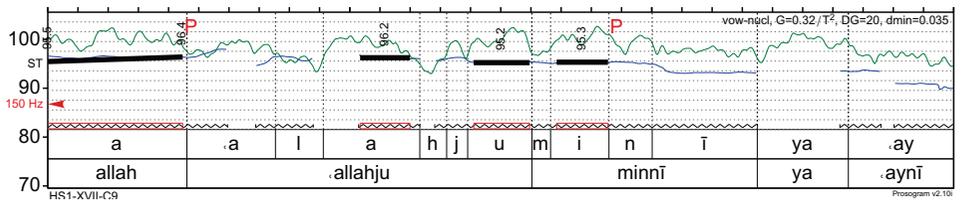
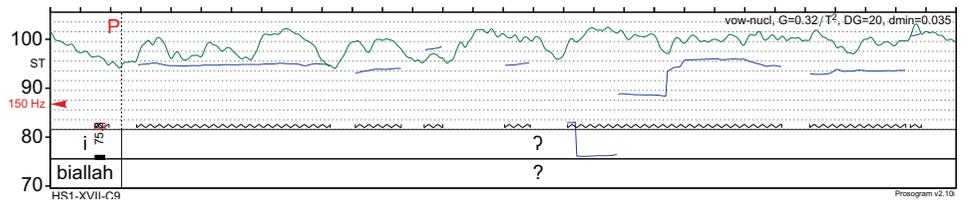
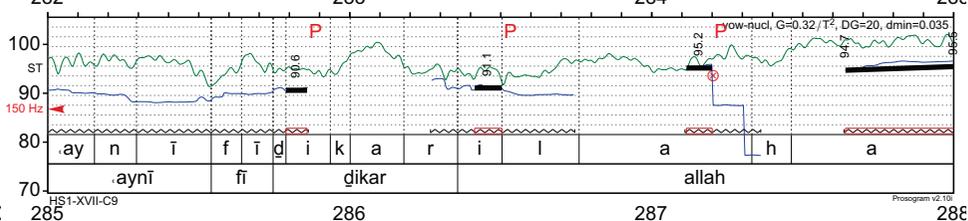
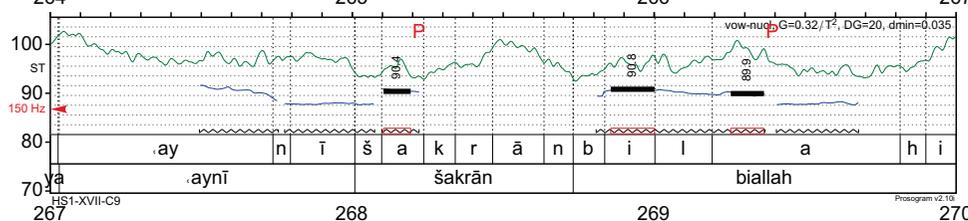
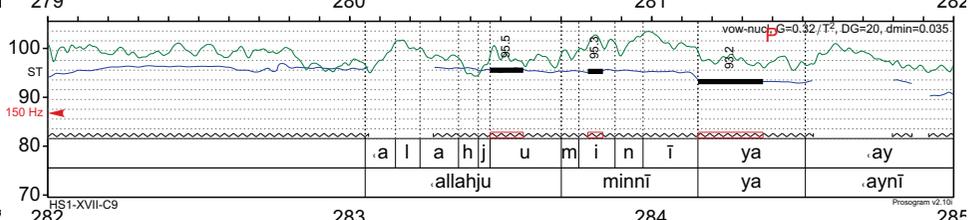
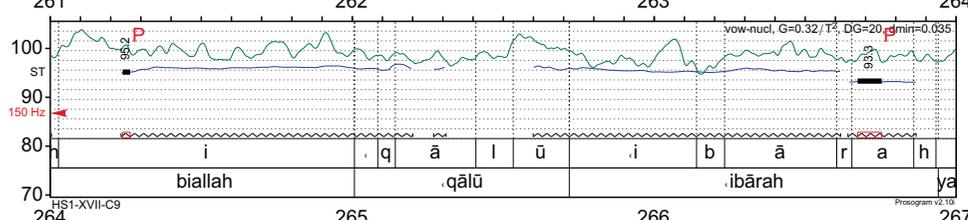
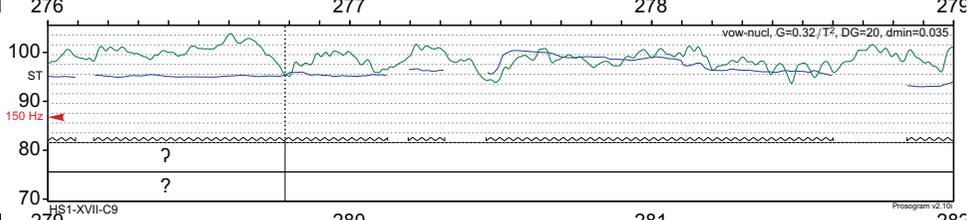
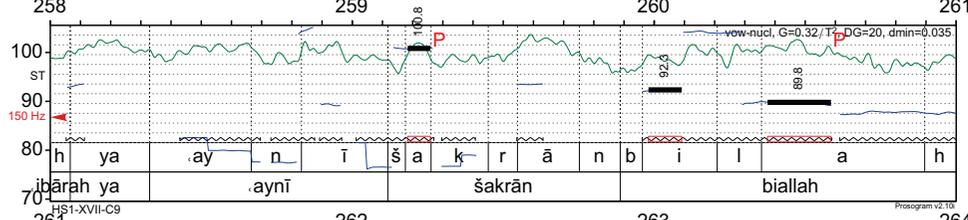
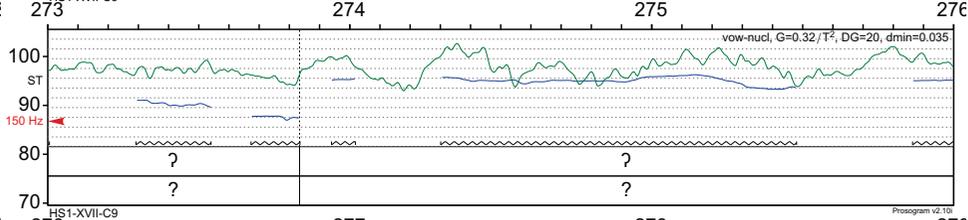
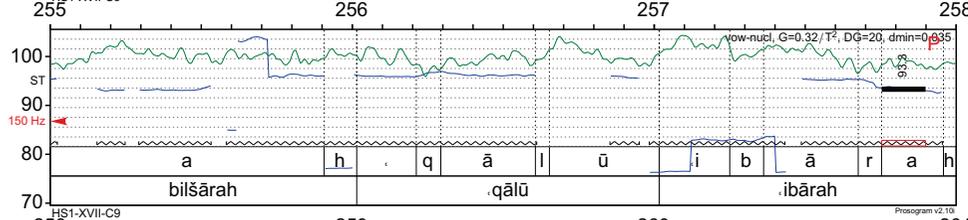
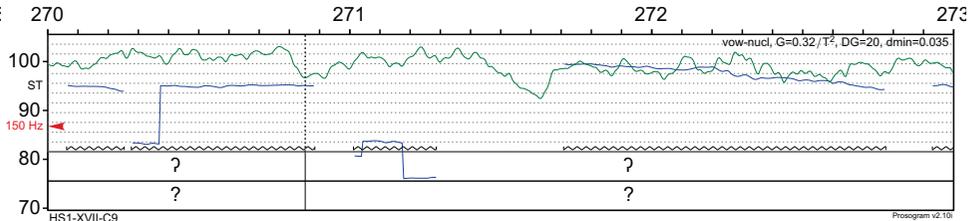
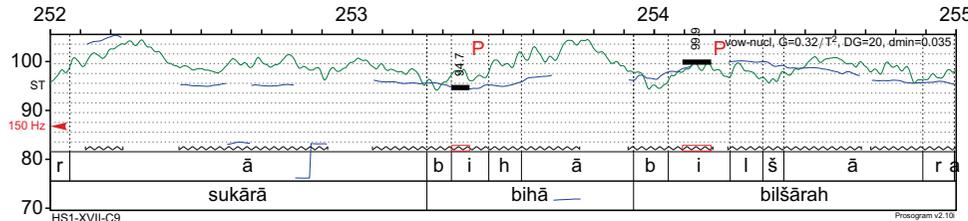


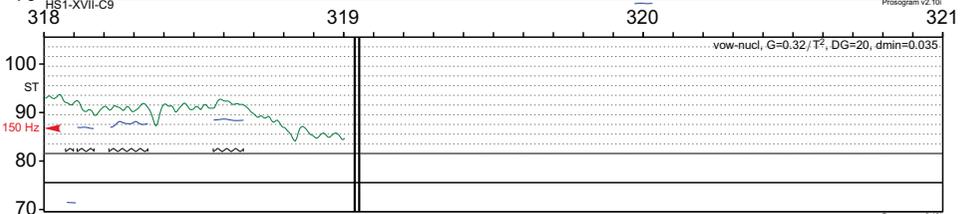
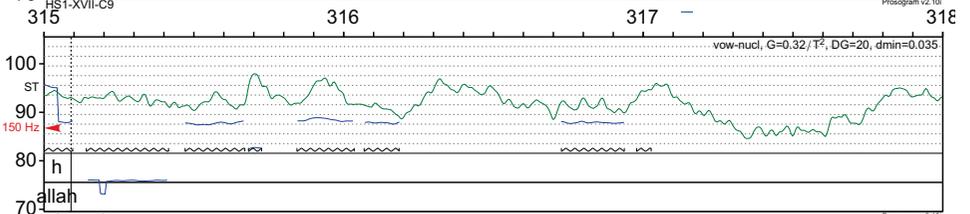
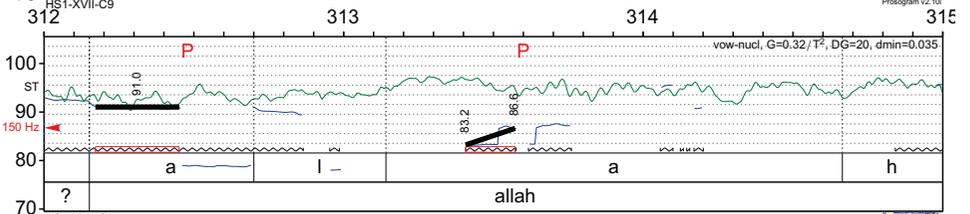
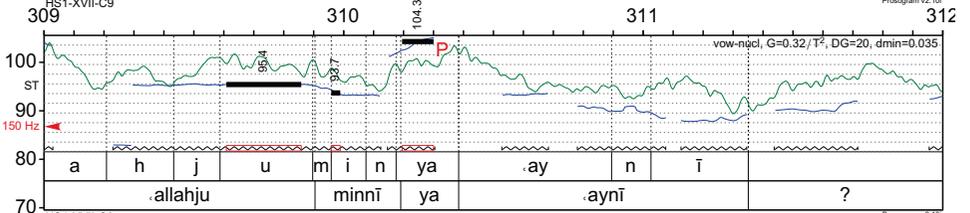
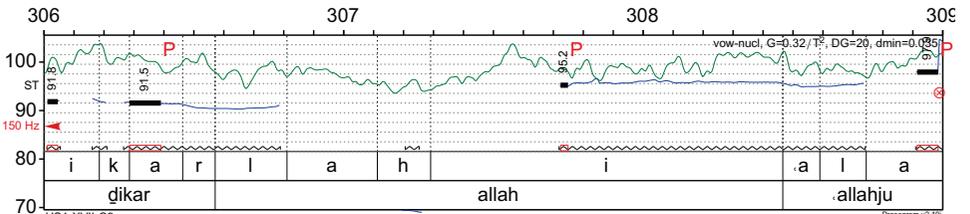
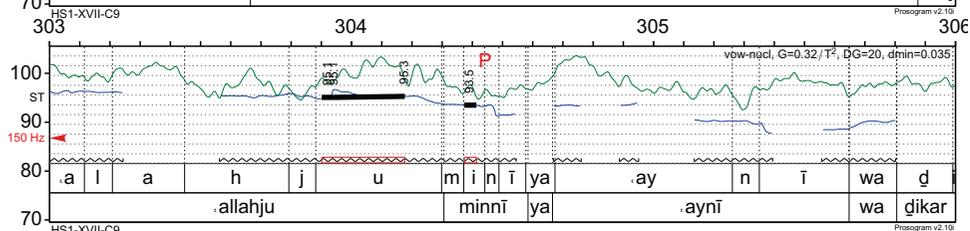
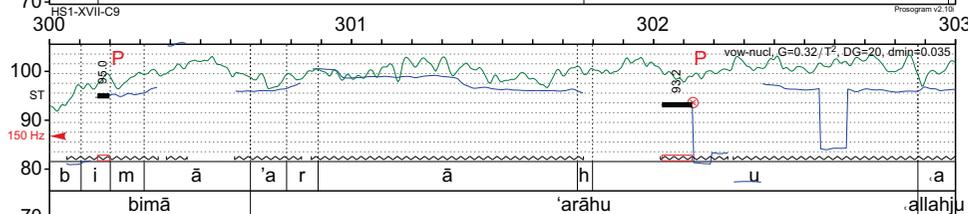
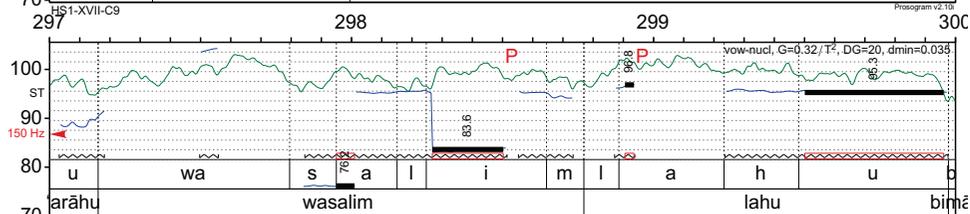
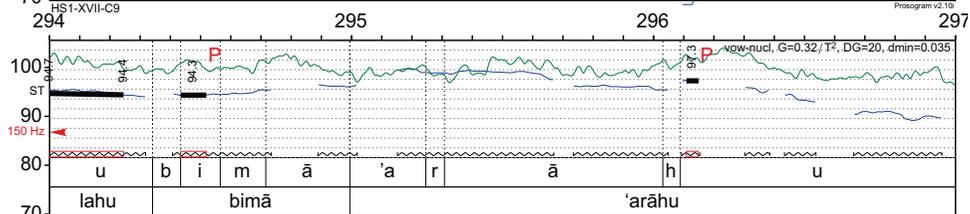
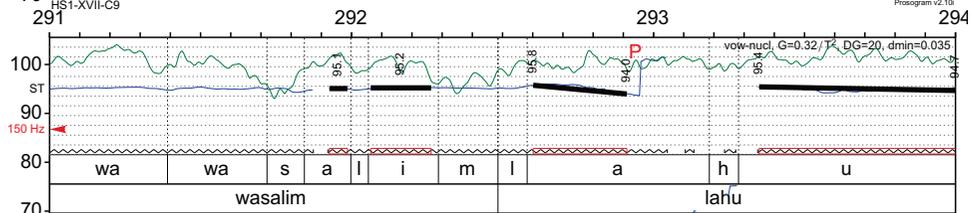
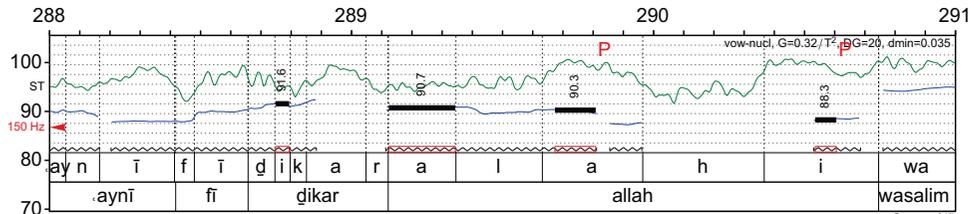








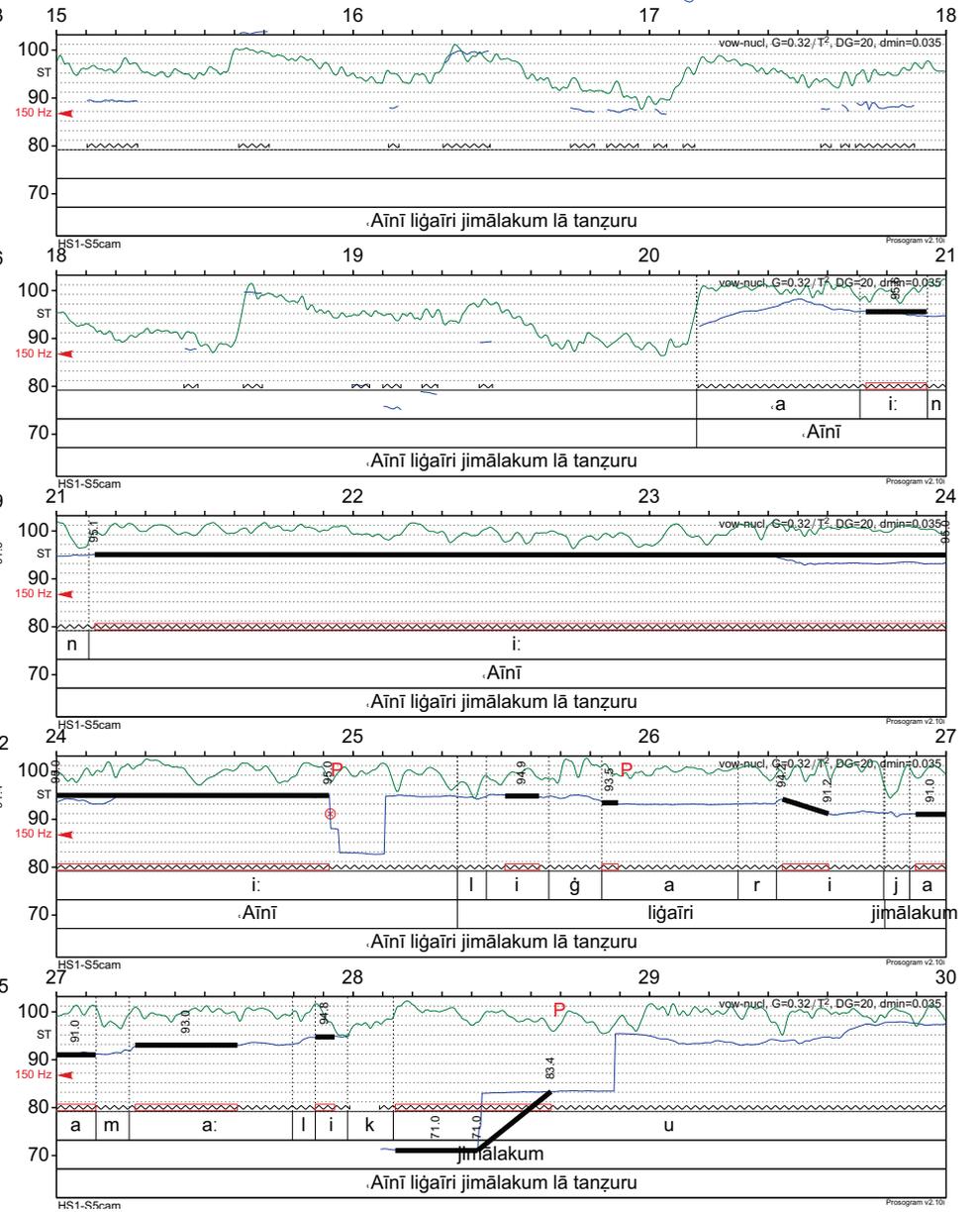
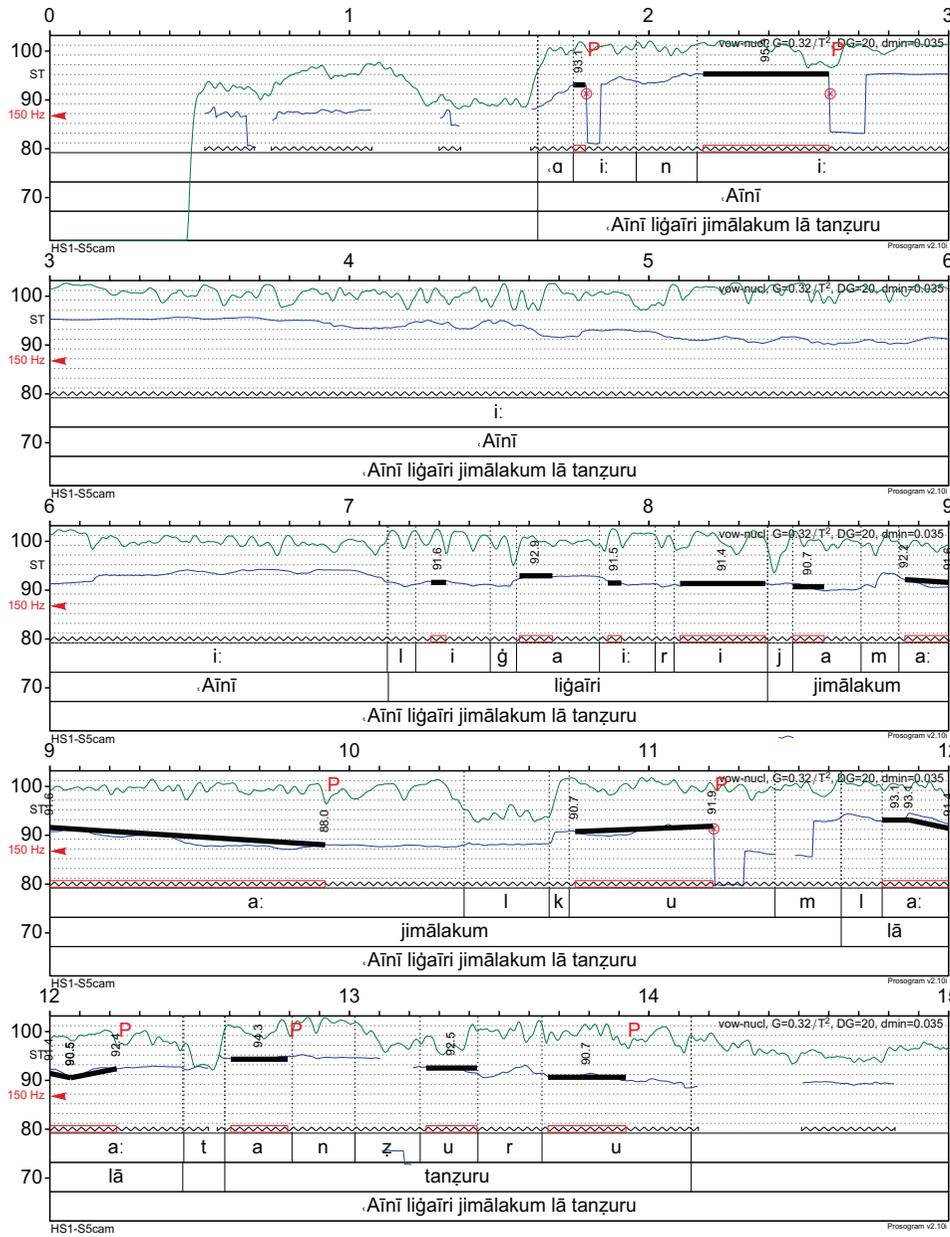


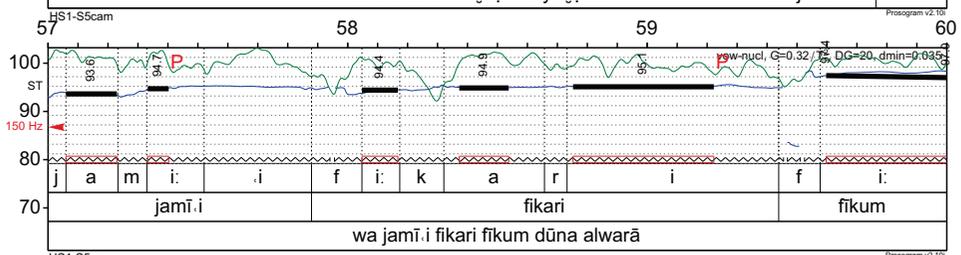
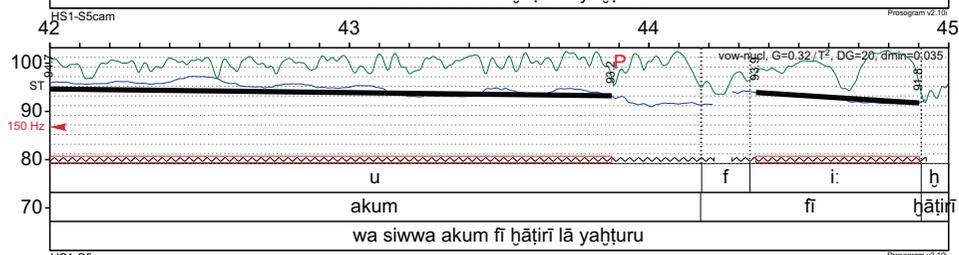
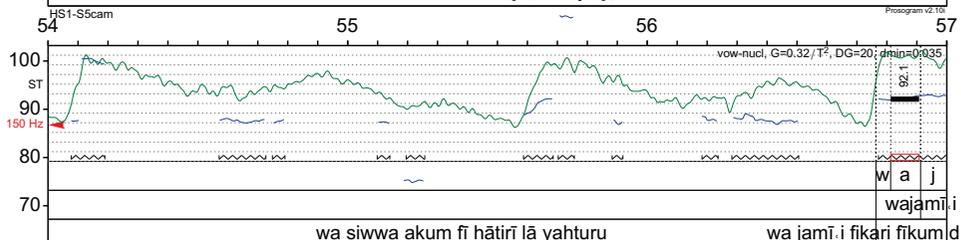
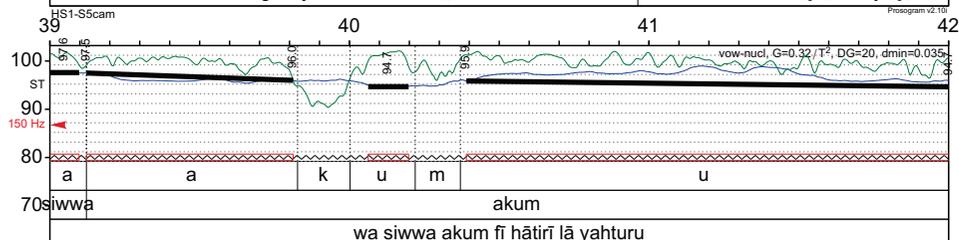
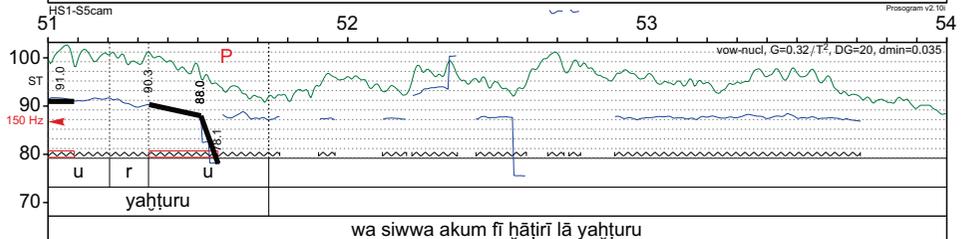
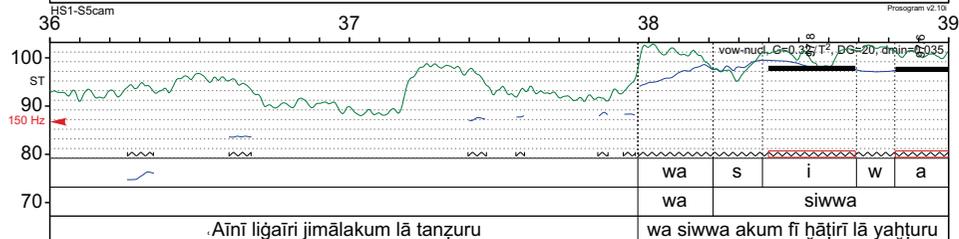
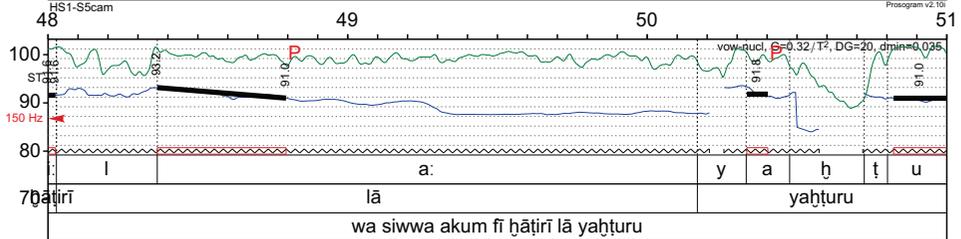
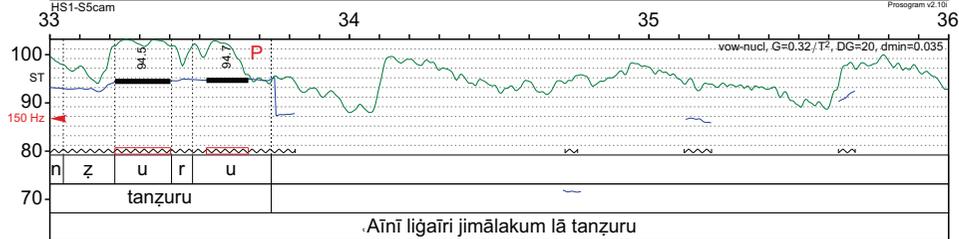
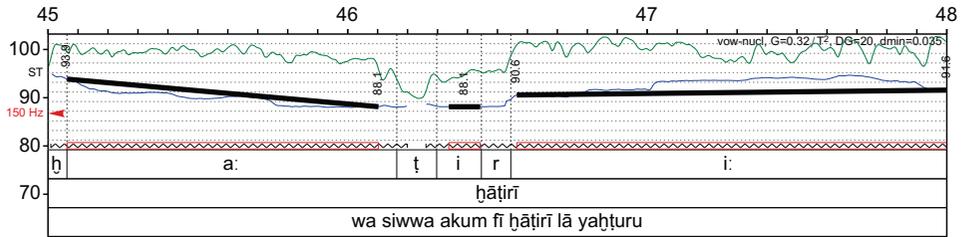
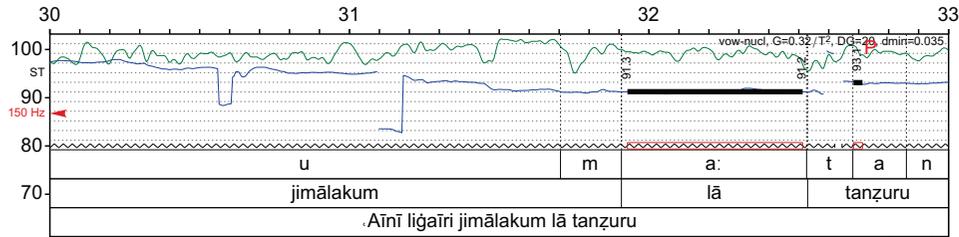


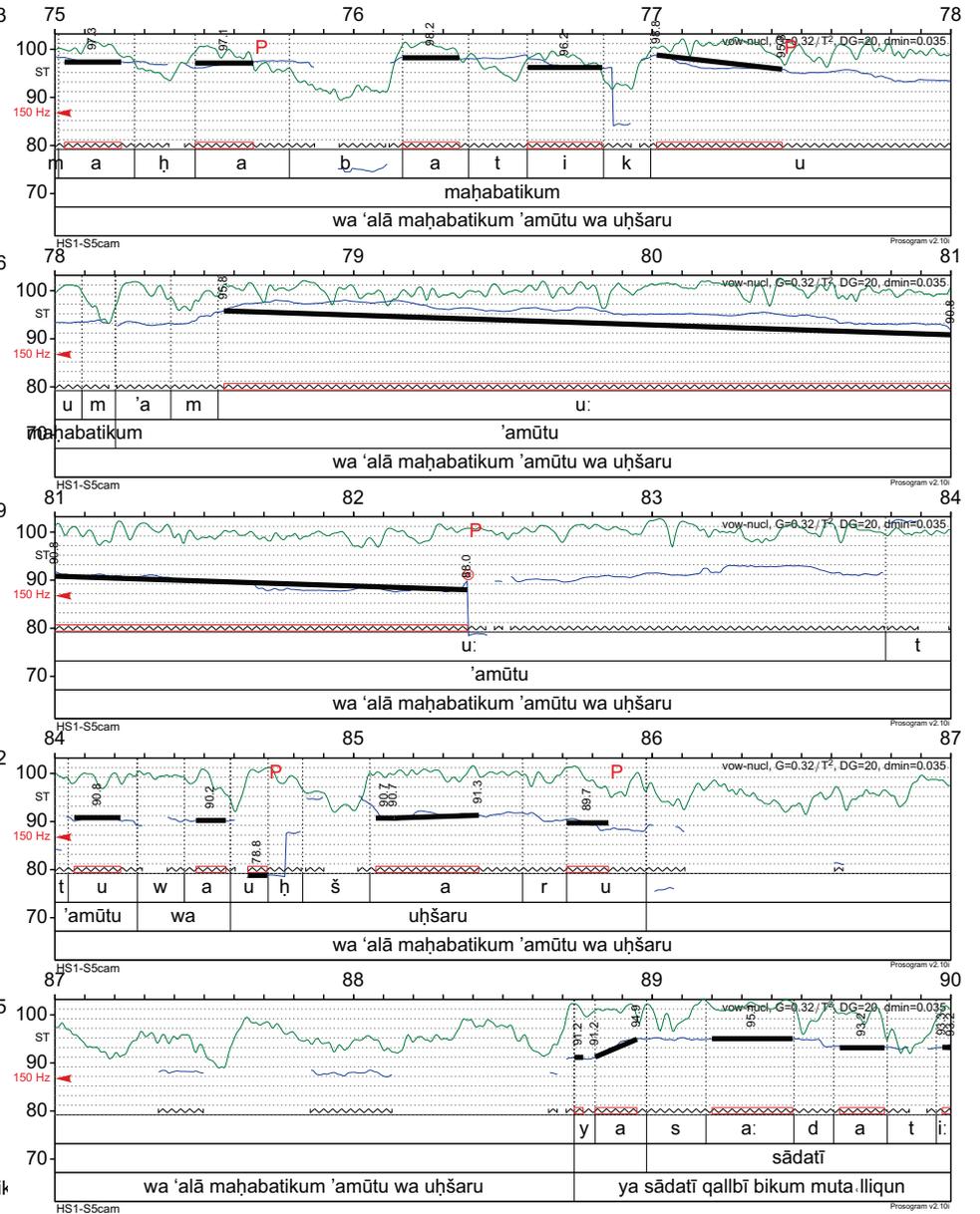
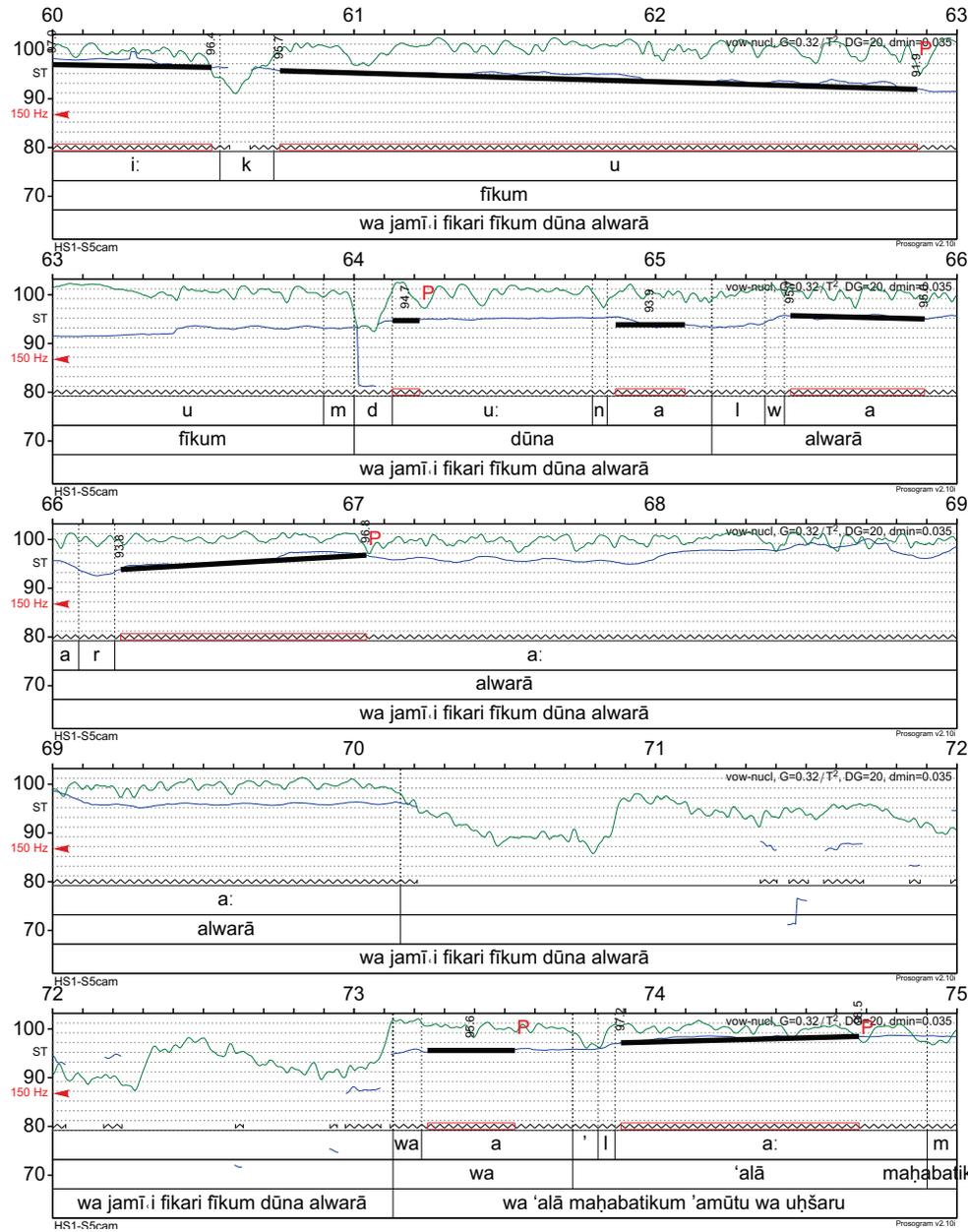
## chant soliste 5

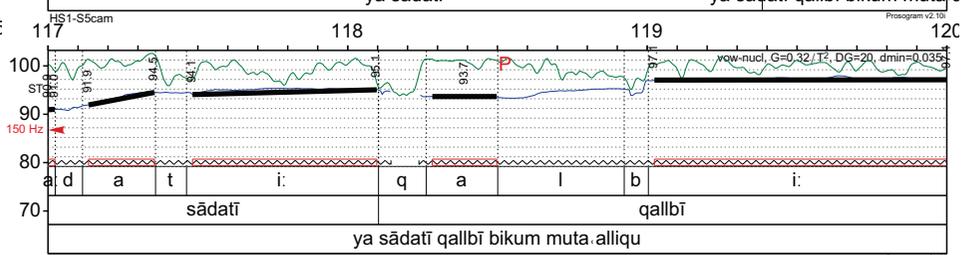
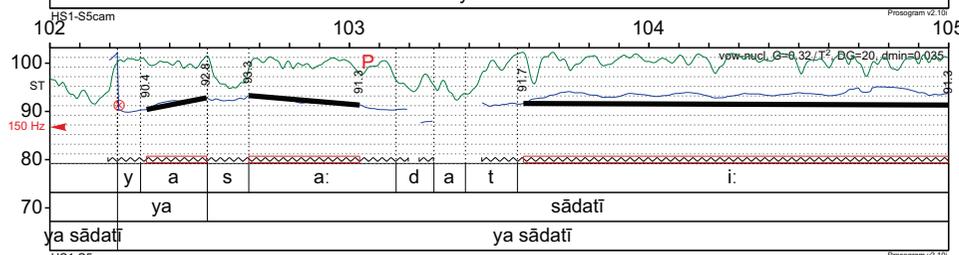
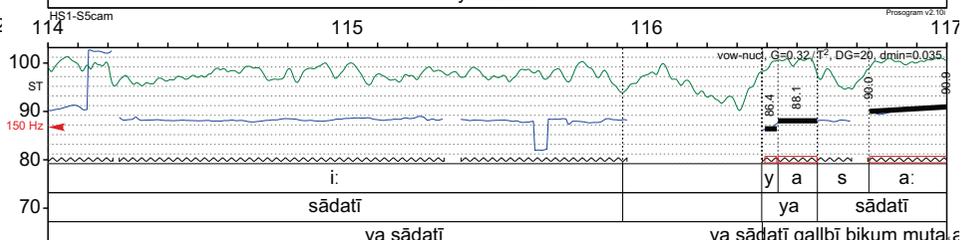
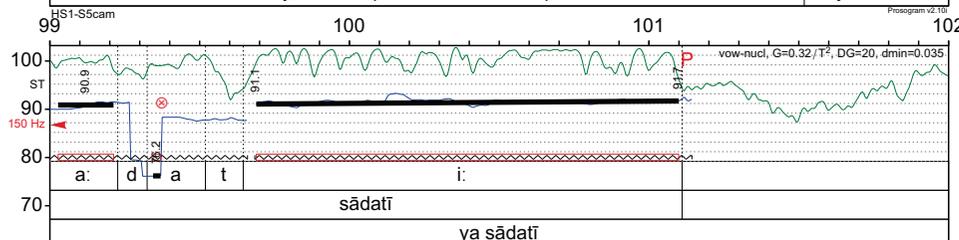
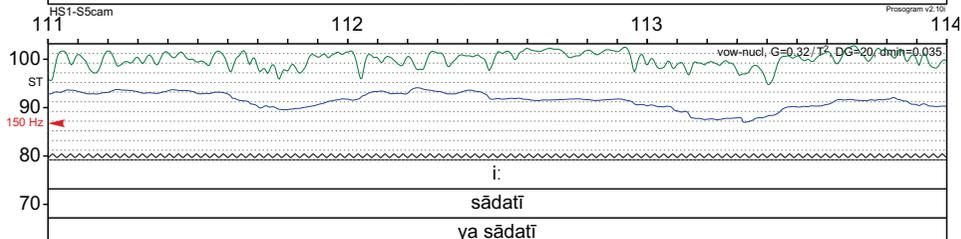
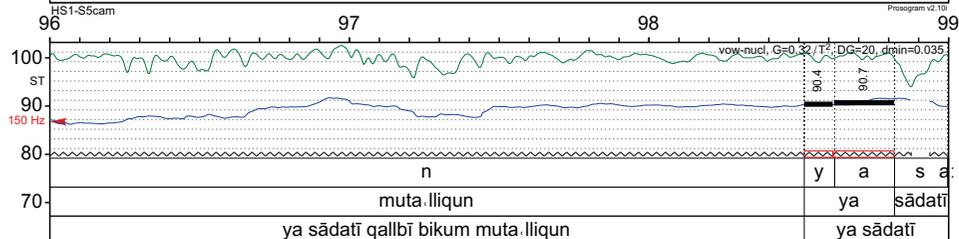
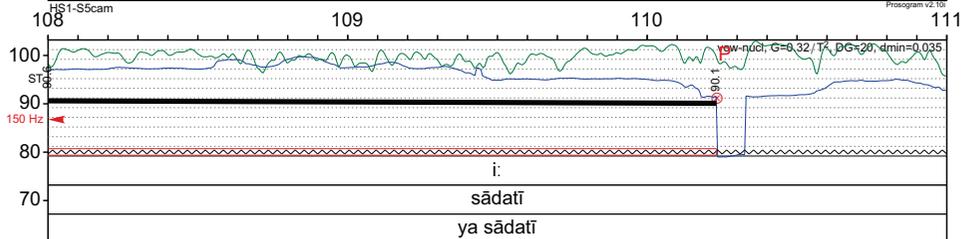
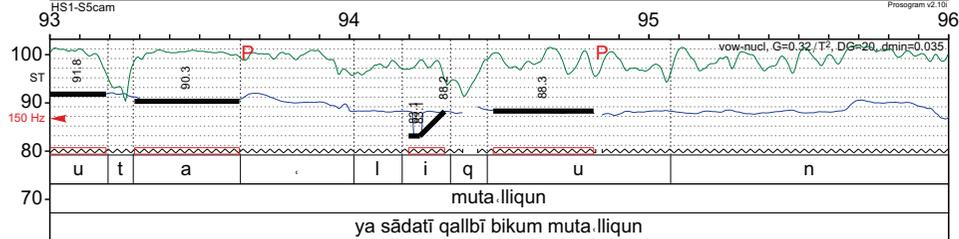
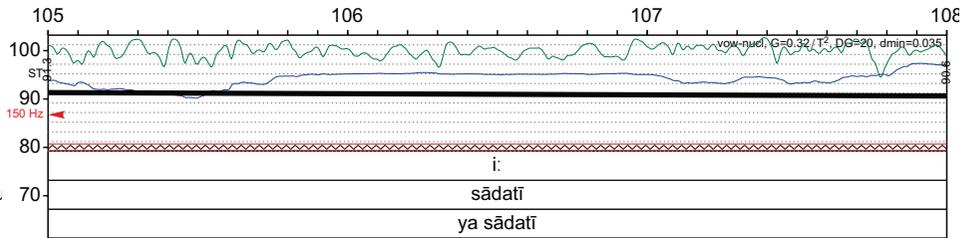
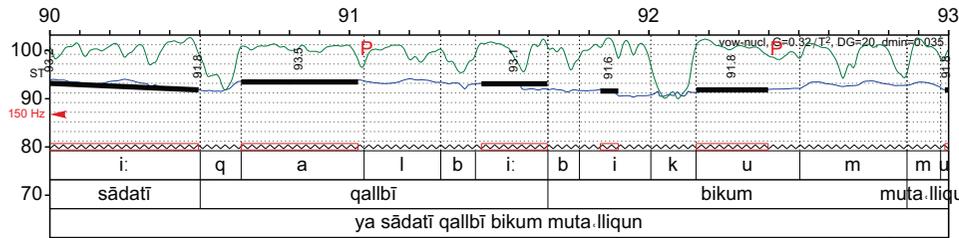
*Poème d'Abd al-ġani al-Nabulsi*

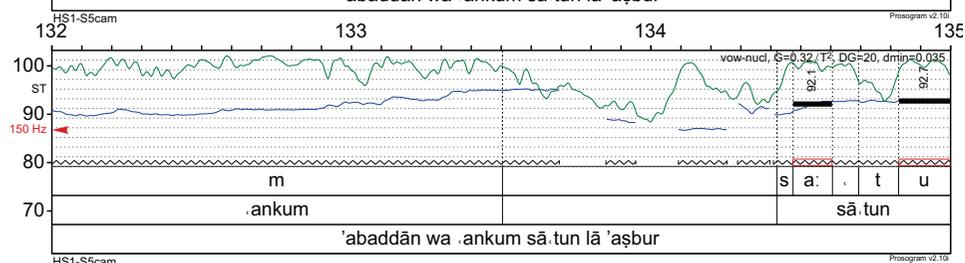
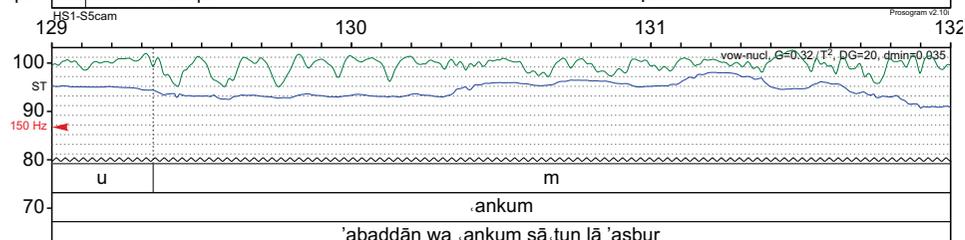
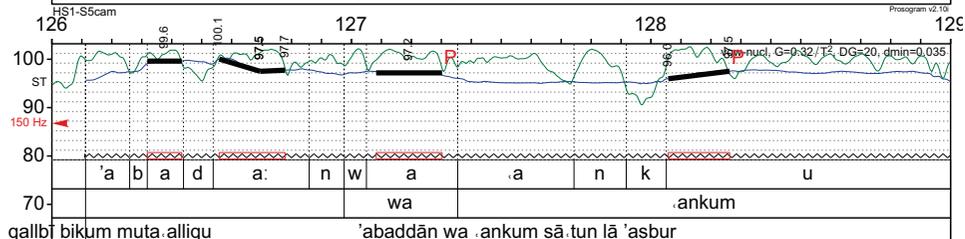
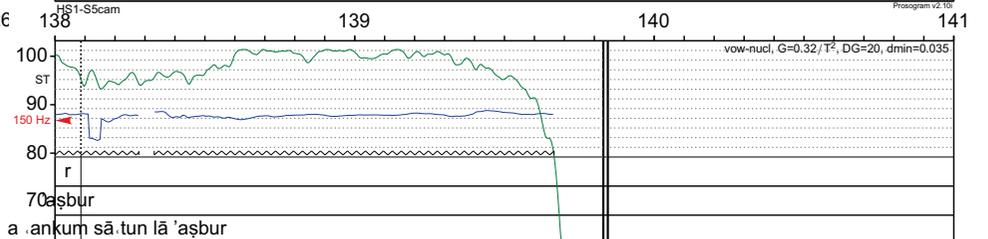
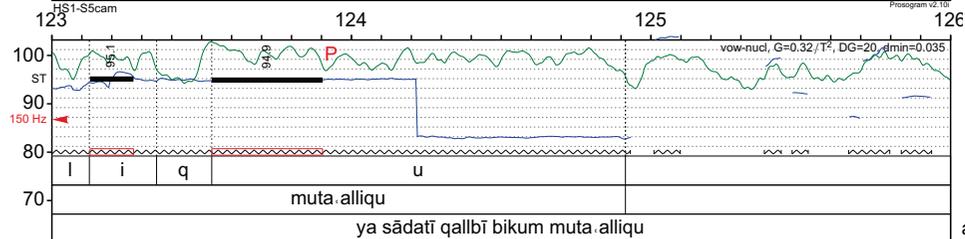
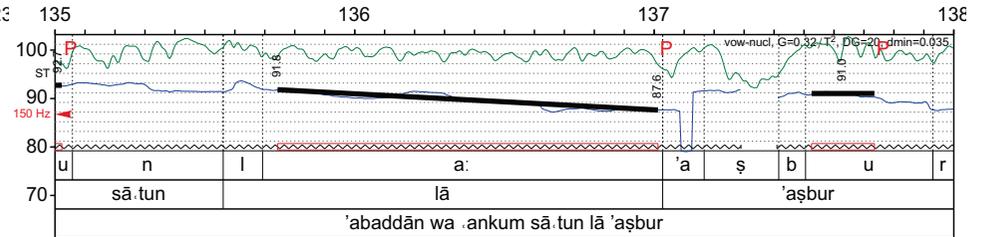
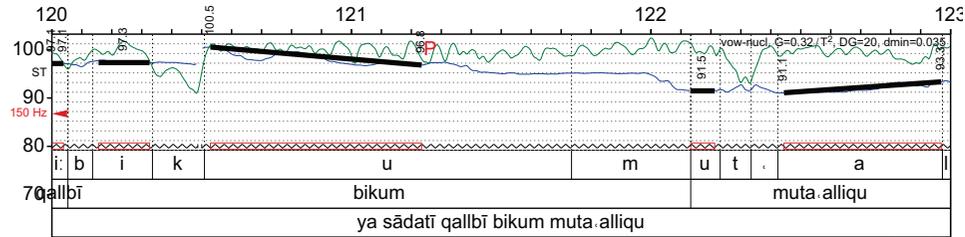
«Aīnī liġāiri jimālakum lā tanżuru  
«Aīnī liġāiri jimālakum lā tanżuru  
wa siwwa akum fi ḥāṭiri lā yaḥṭuru  
wa jamīdi fikari fikum dūna alwarā  
wa 'alā maḥabatikum 'amūtu wa uḥṣaru  
ya sādati qallbī bikum mutaḍliqun  
ya sādati  
ya sādati  
ya sādati qallbī bikum mutaḍliqu  
'abaddān wa «ankum sāctun lā 'aṣbur







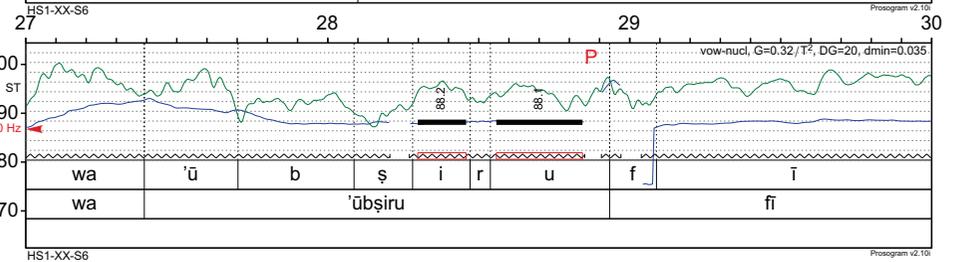
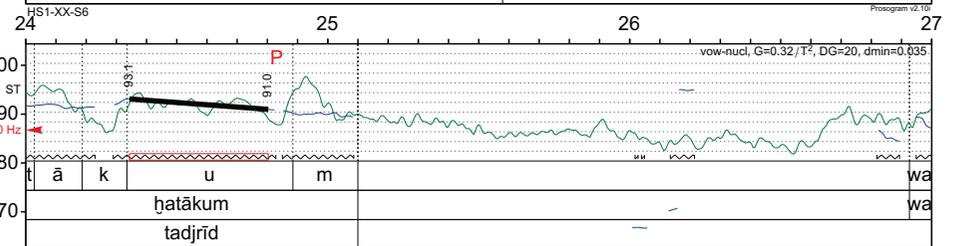
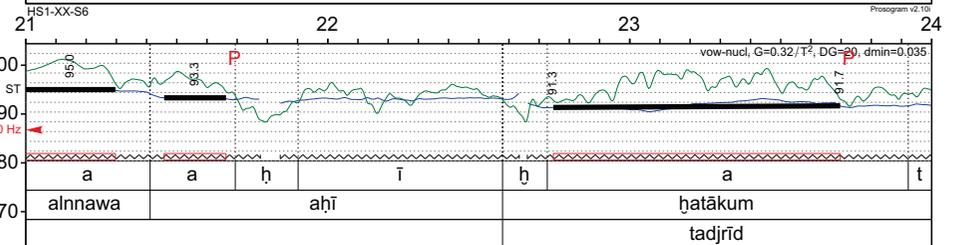
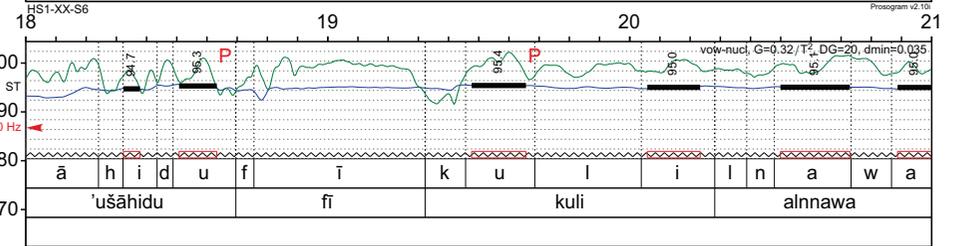
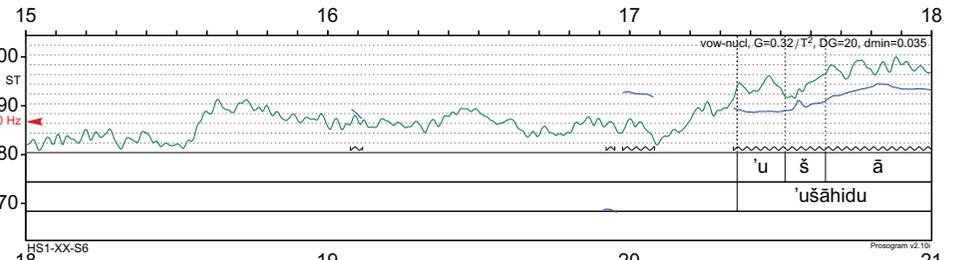
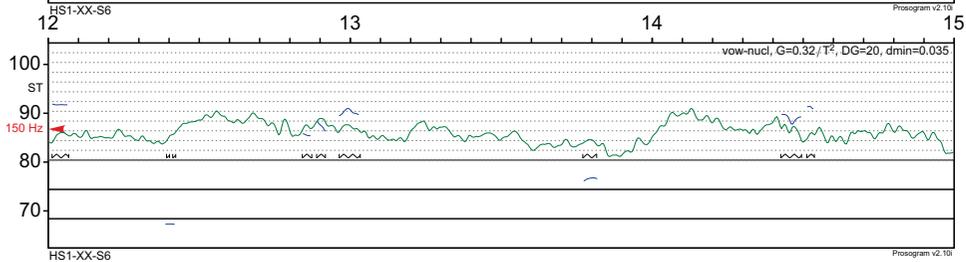
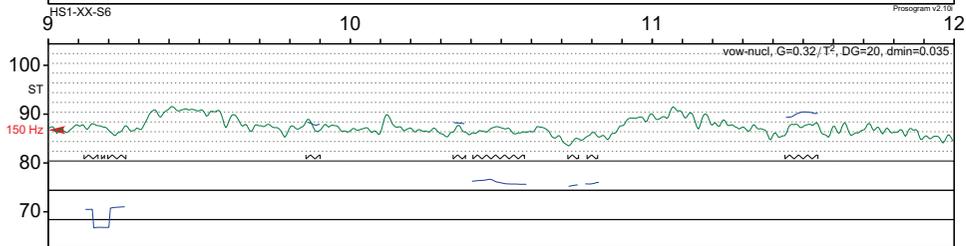
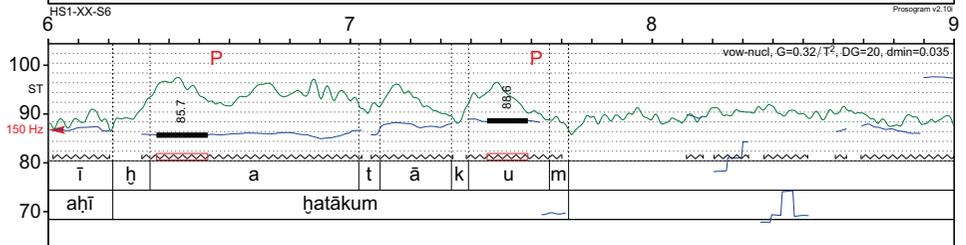
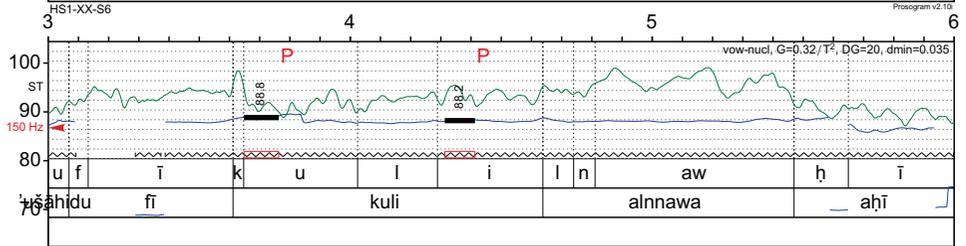
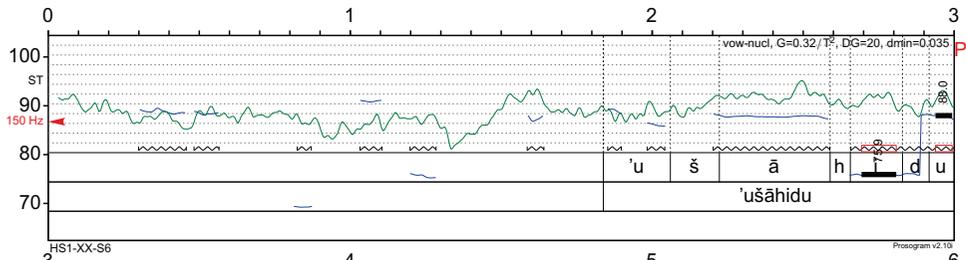


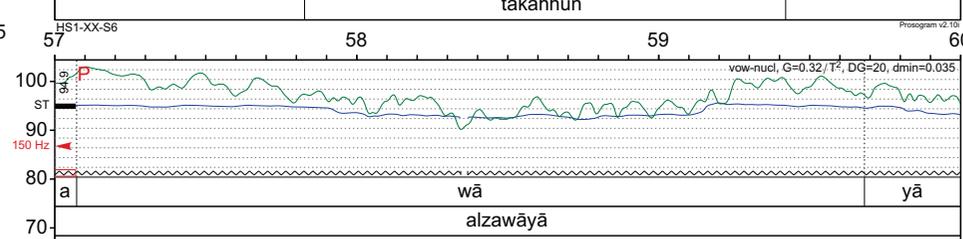
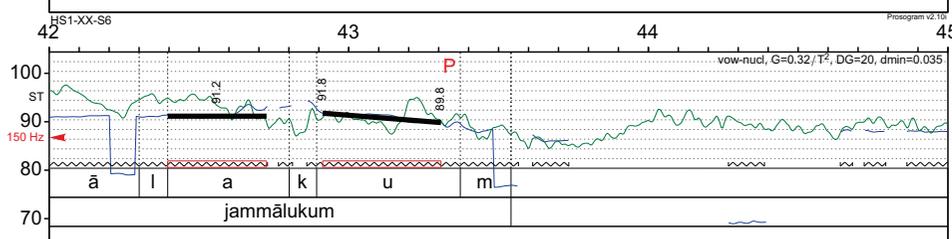
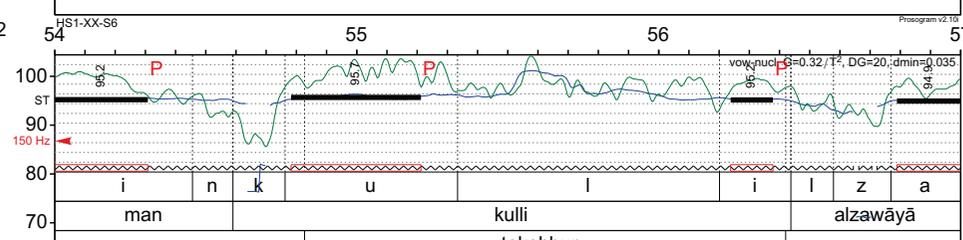
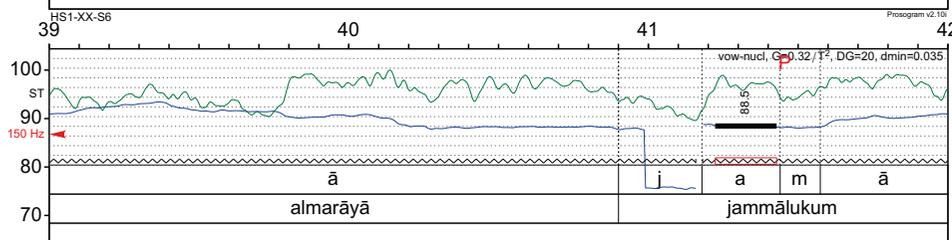
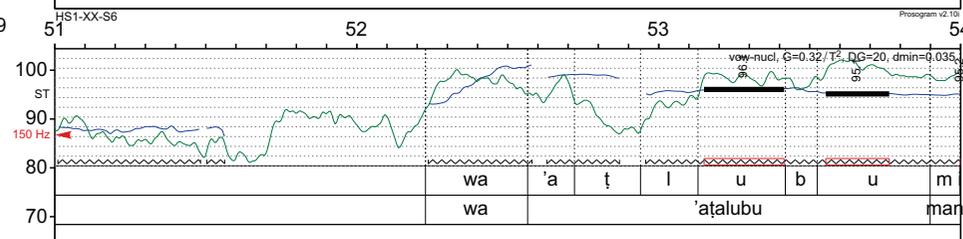
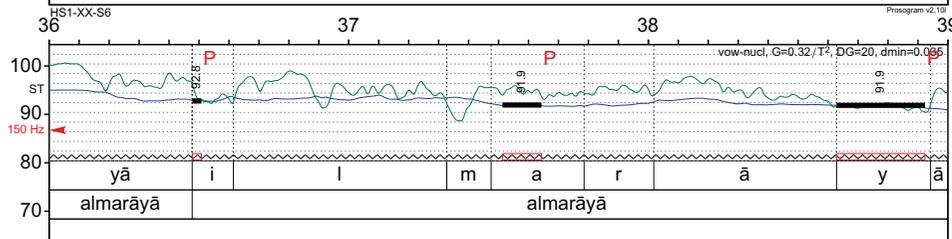
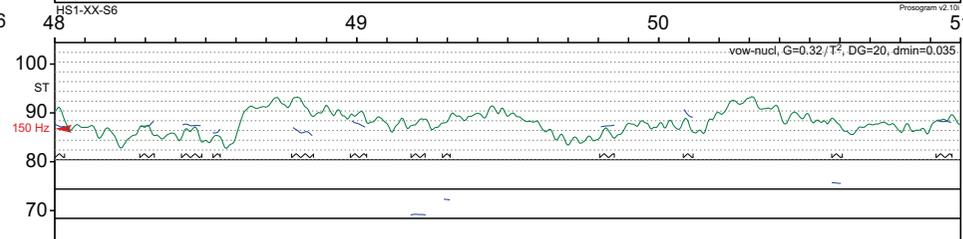
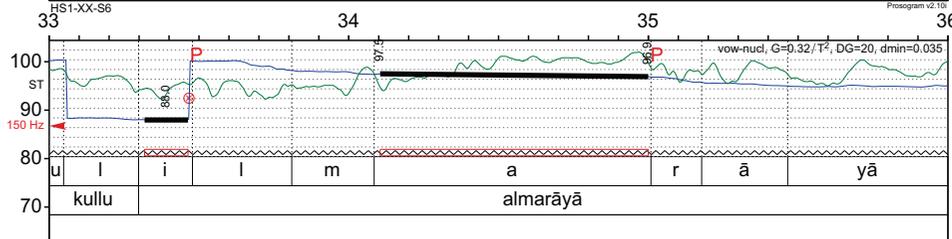
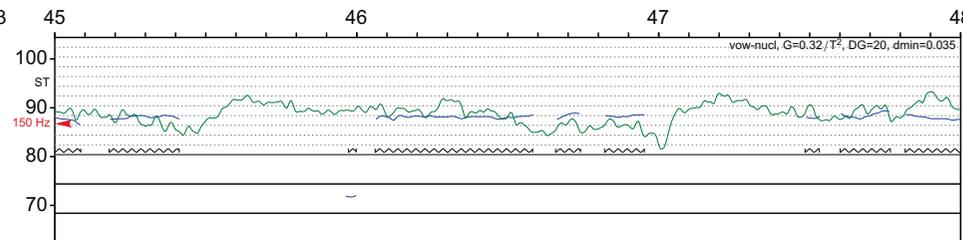
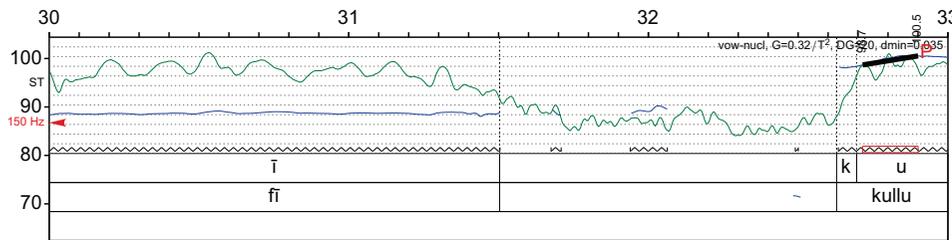


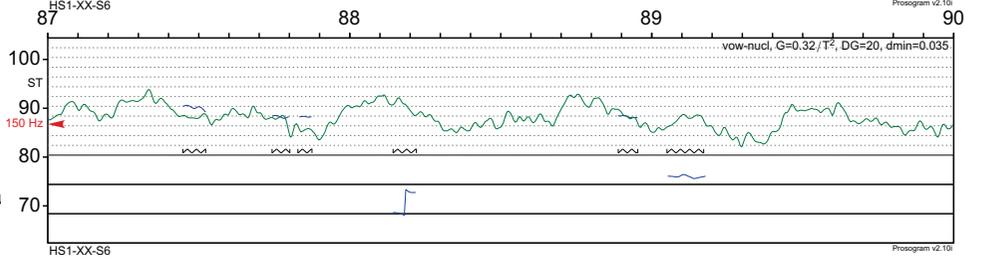
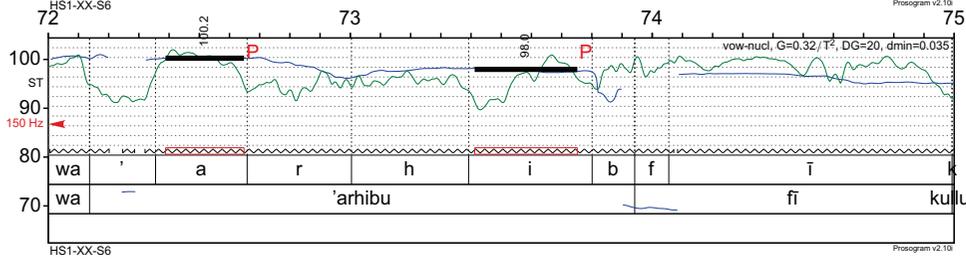
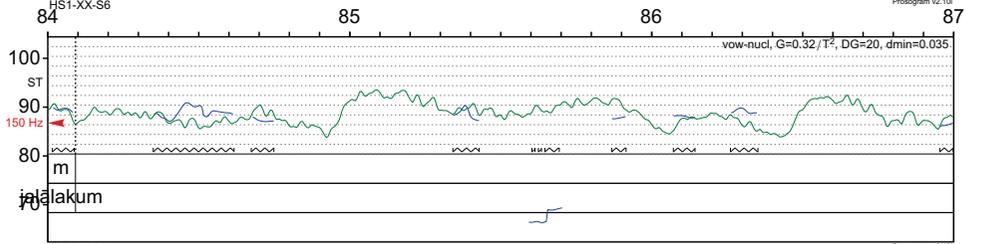
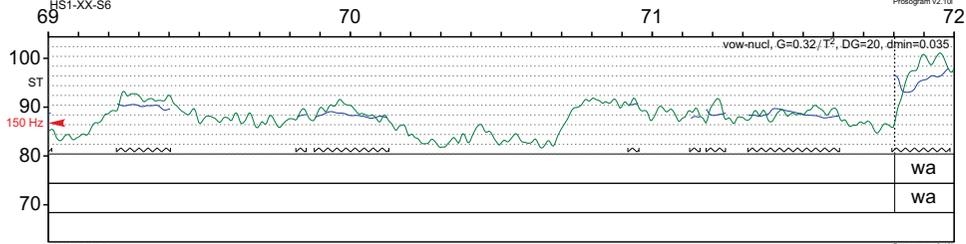
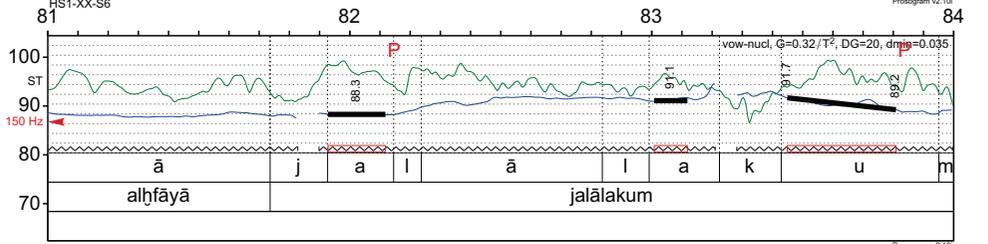
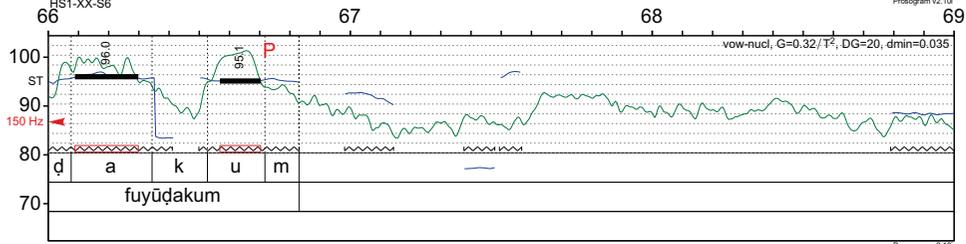
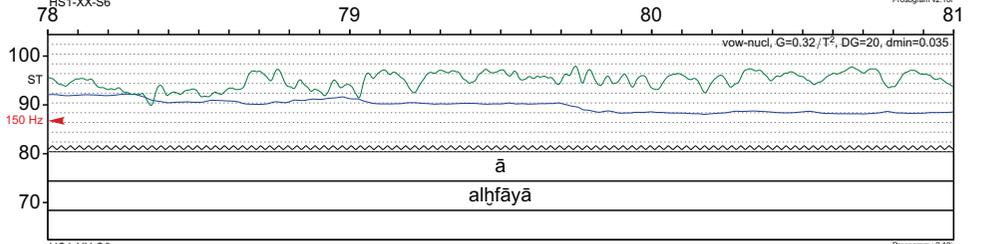
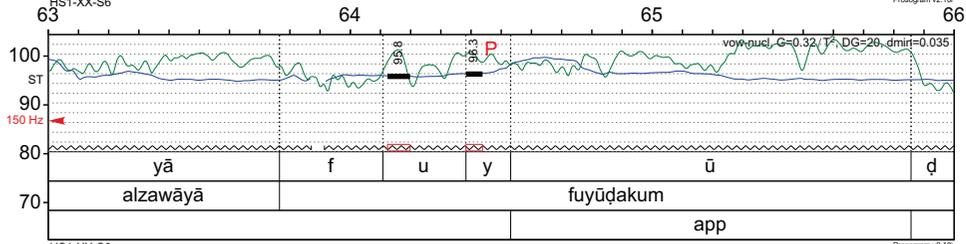
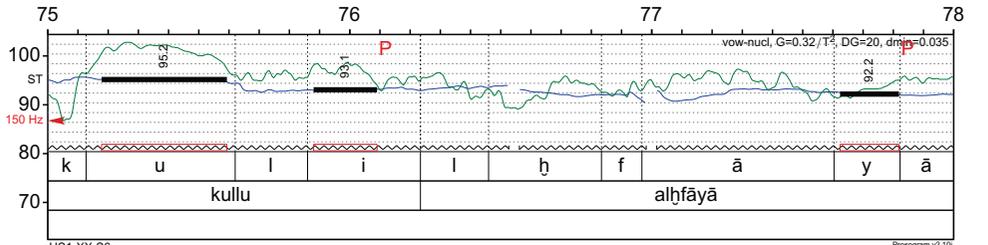
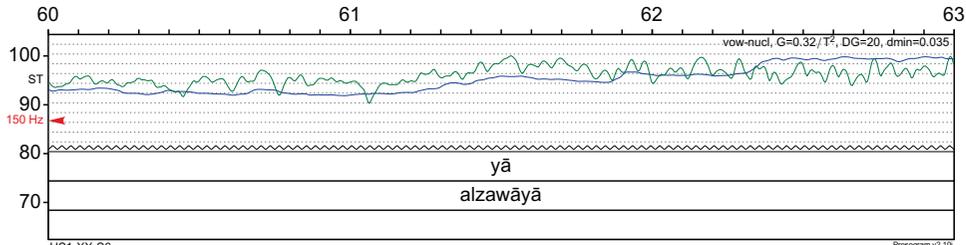
## Chant soliste 6

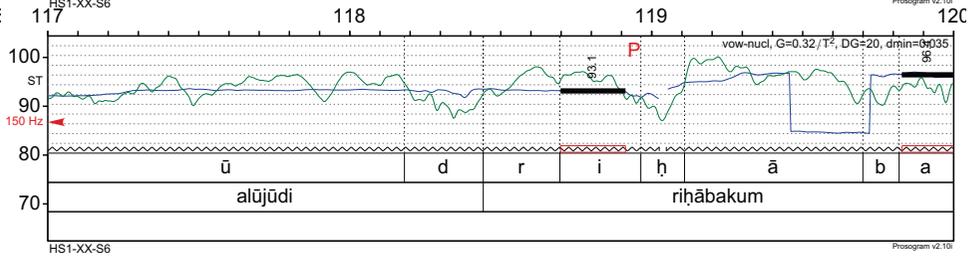
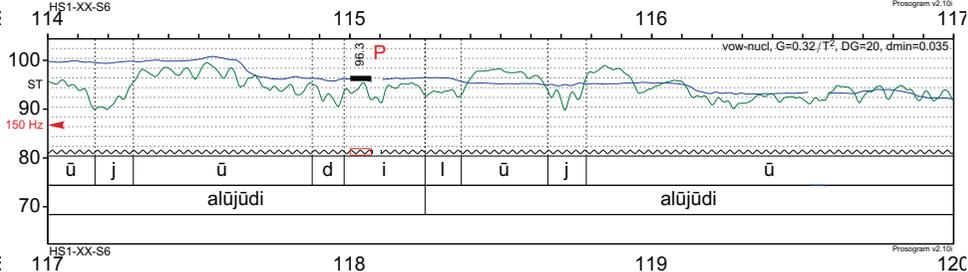
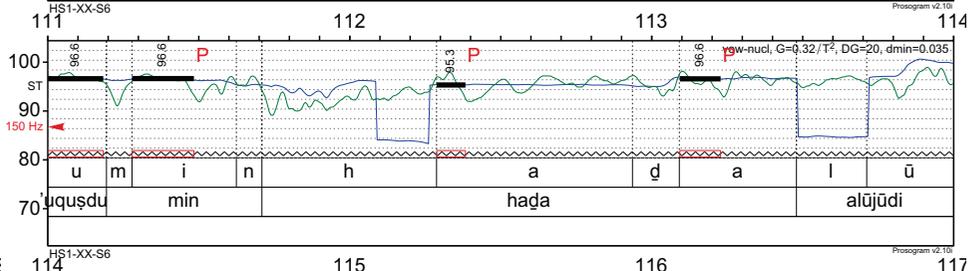
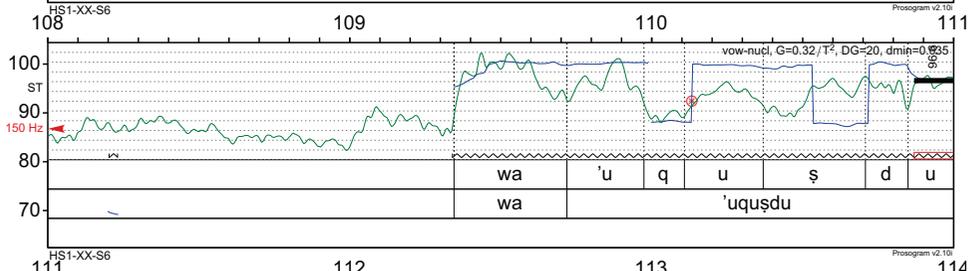
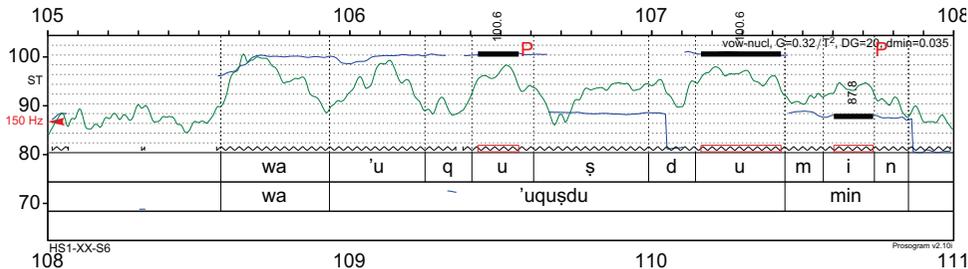
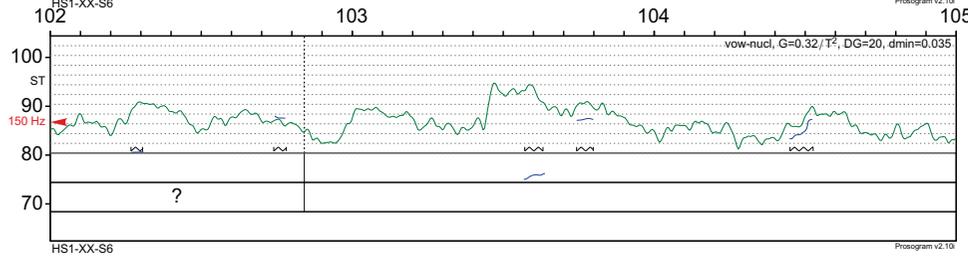
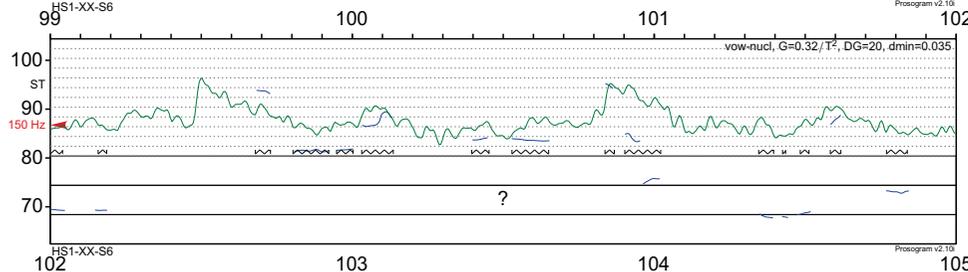
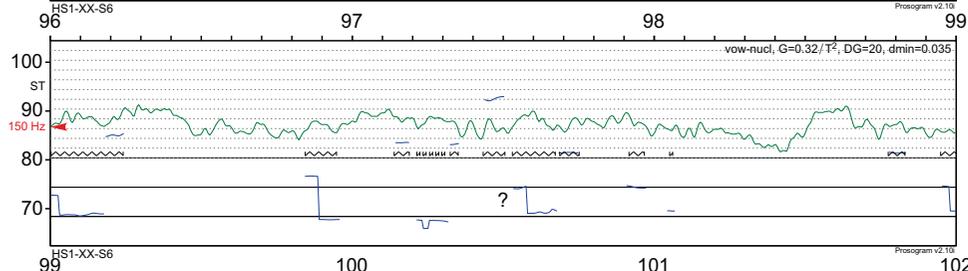
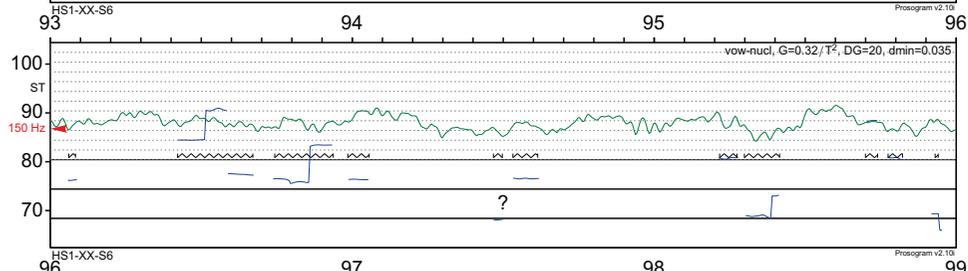
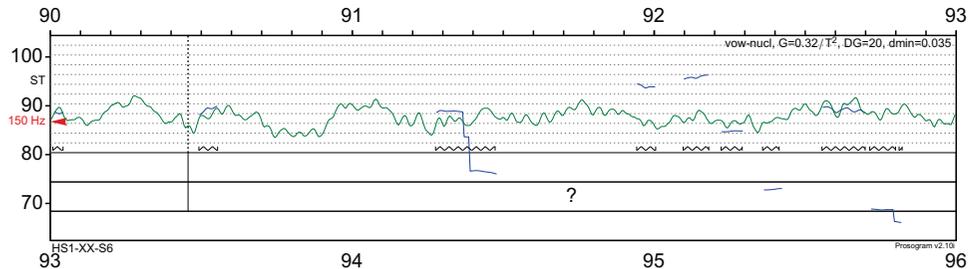
*Poème d'Abu al-Hoda al-Rawass*

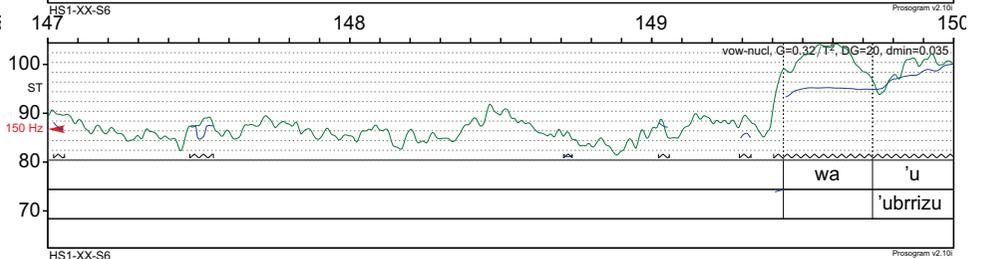
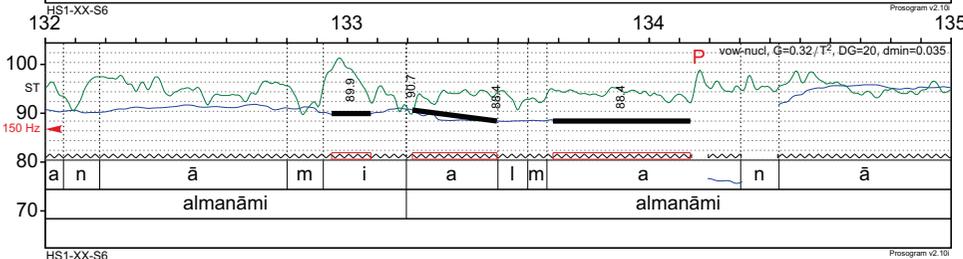
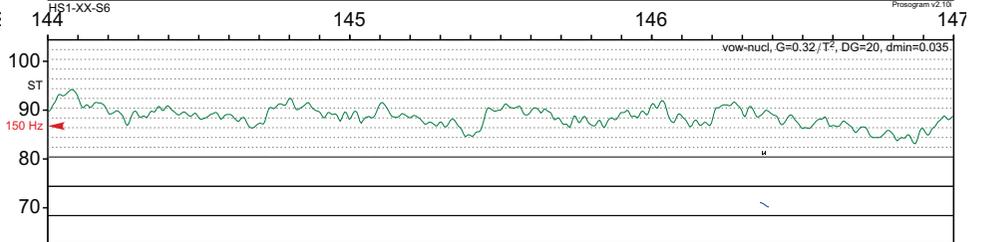
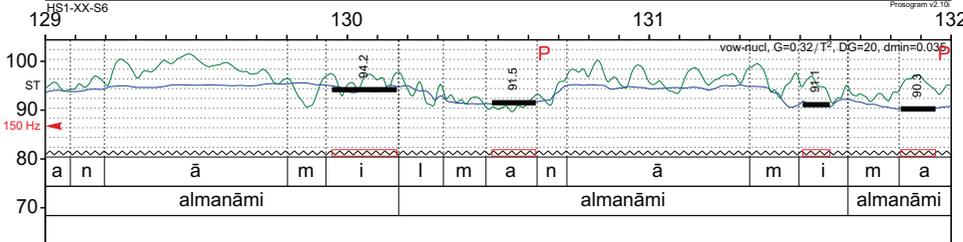
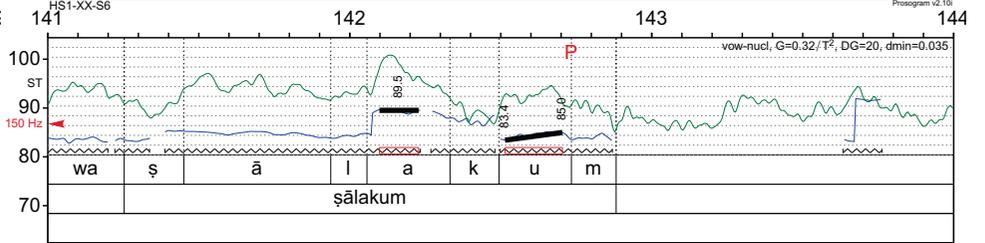
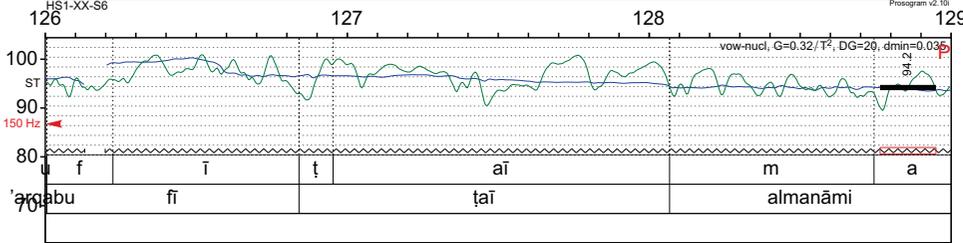
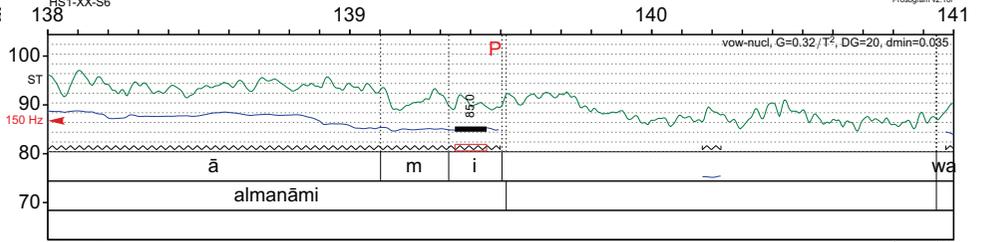
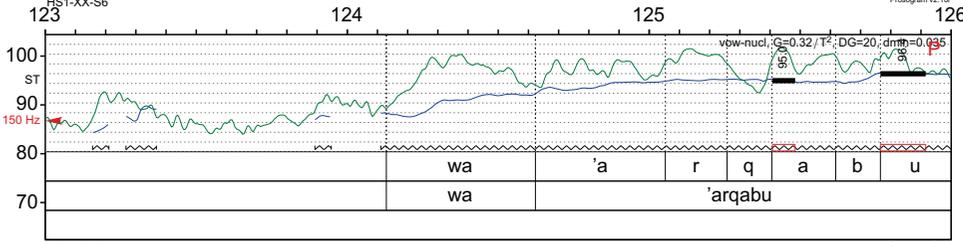
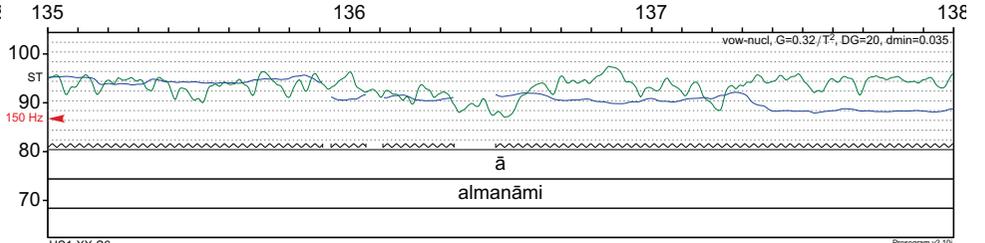
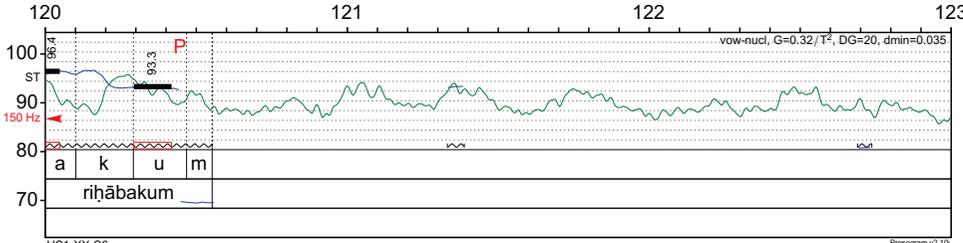
'uṣāhidu fi kuli alnnawa aḥī ḥatākum  
wa 'ūbṣiru fi kullu almarāyā, almarāyā jammālukum  
'aṭalubu man kuli alzawāyā fuyūḍakum  
ḥyālkum  
wa 'arhibu fi kullu alḥfāyā jalālakum  
wa 'uquṣdu min haḍa alūjūdi riḥābakum  
wa 'uquṣdu min haḍa alūjūdi riḥābakum  
wa 'arqabu fi ṭai almanāmi (almanāmi, almanāmi...)  
wa ṣālakum  
yā ṭatābkum kai 'asatmiḥa kamālakam  
wa 'ubrrizu naqqaṣi wa 'inkisāri wa lahfatay  
wa 'ubrrizu naqqaṣi wa 'inkisāri wa lahftay  
bā ṭābakam kay 'asatumih kamālakum  
wa 'ubrrizu naqqaṣi wa 'inkisāri wa lahftay  
bā ṭābakam kay 'asatumih kamālakum  
famā al-umarū alā āḍā rāynā wu jūdakum  
wa mā alkanzū alā ān 'aḥḍanā nawa allakum

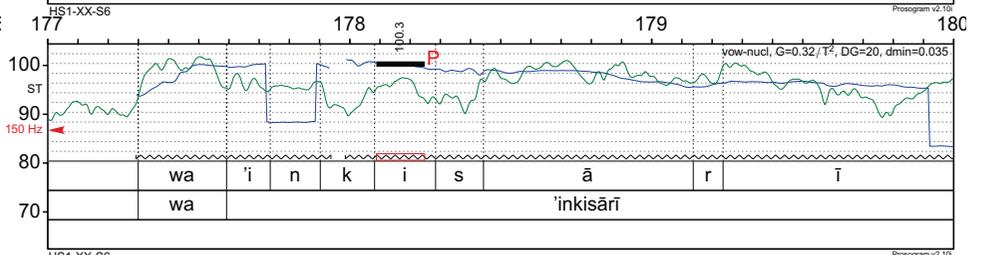
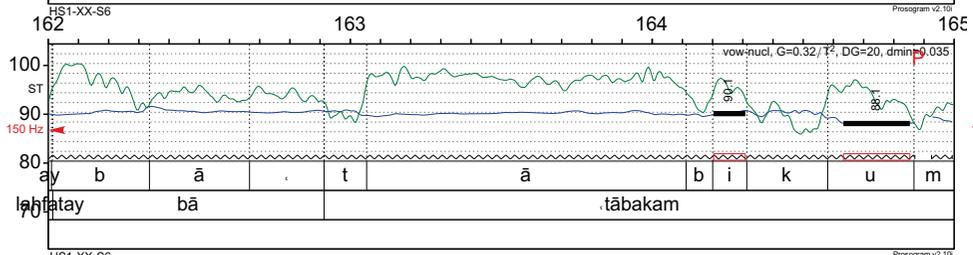
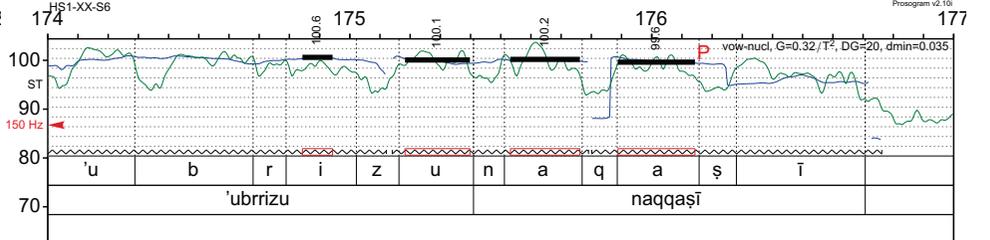
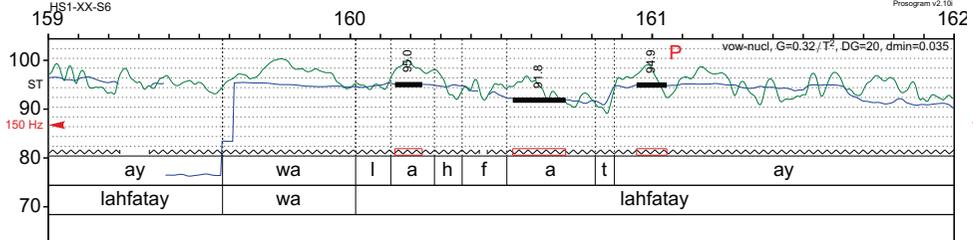
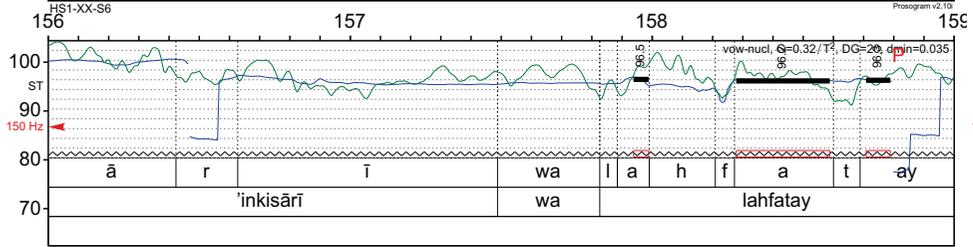
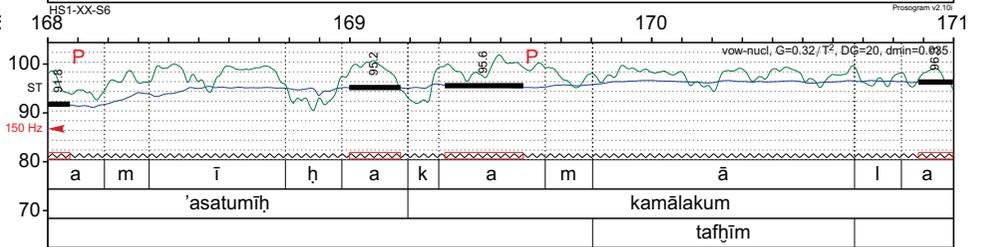
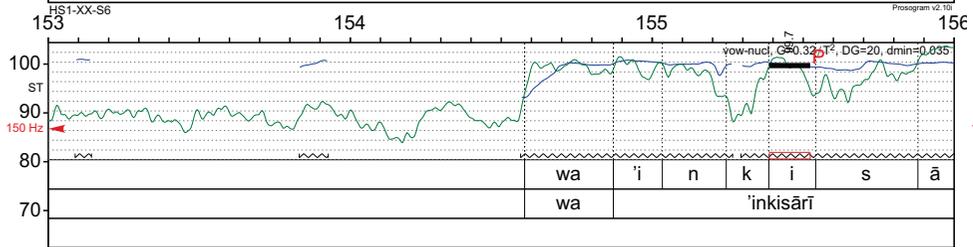
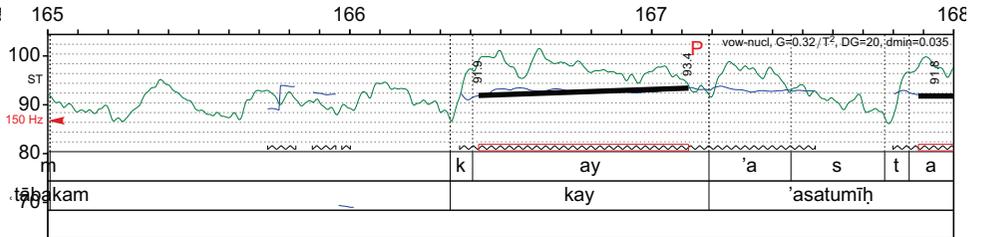
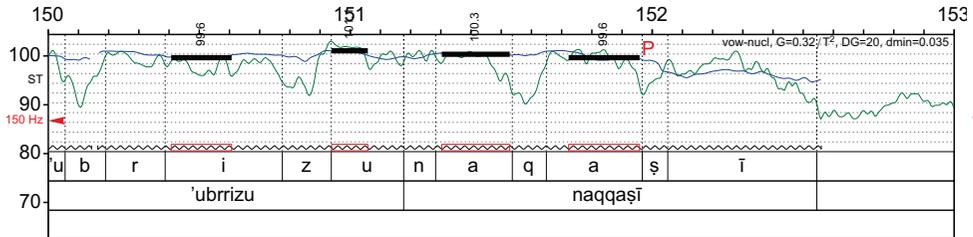


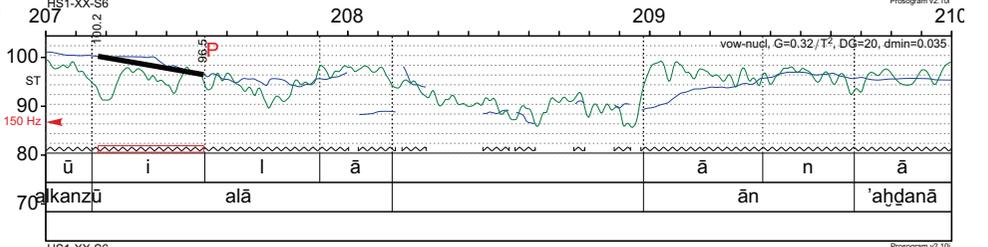
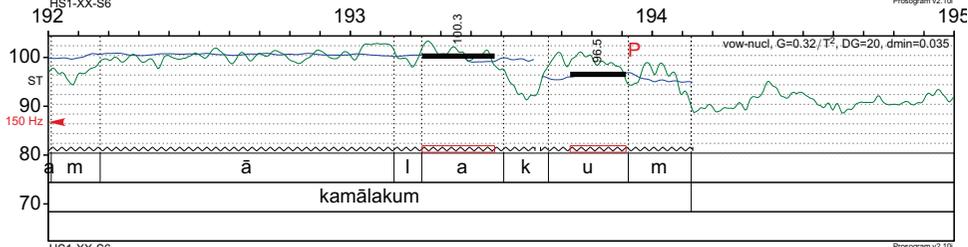
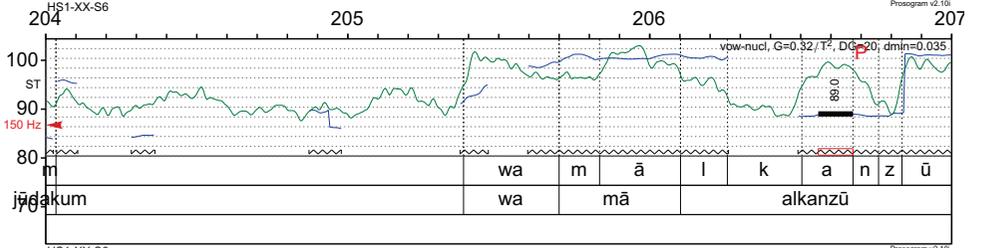
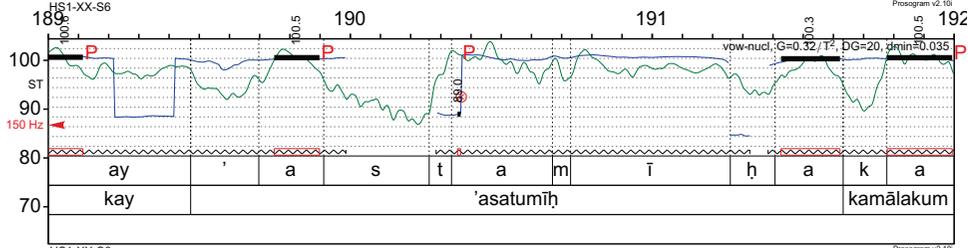
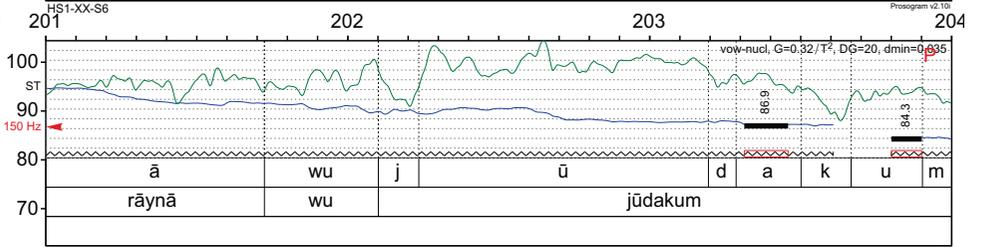
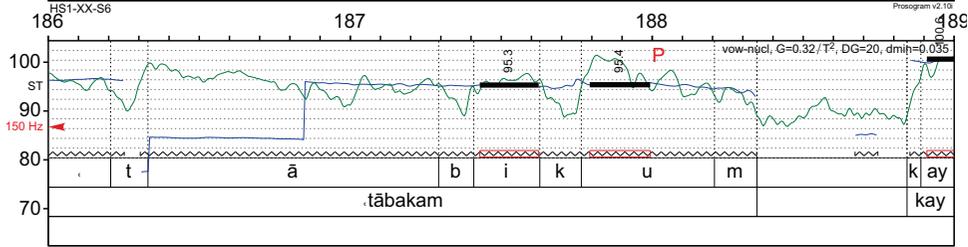
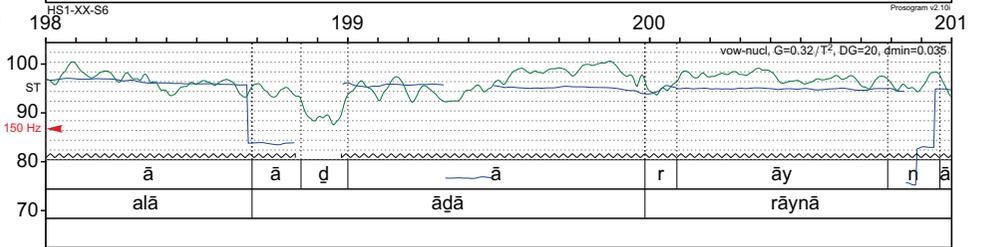
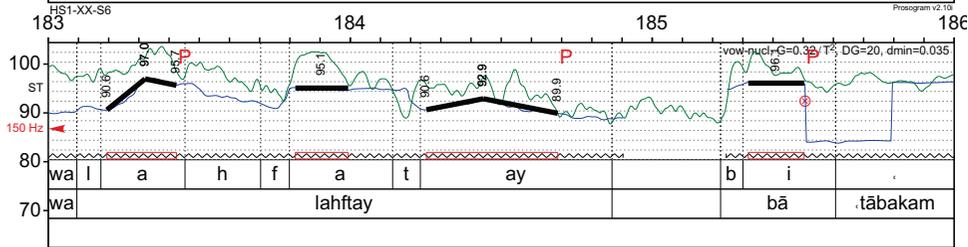
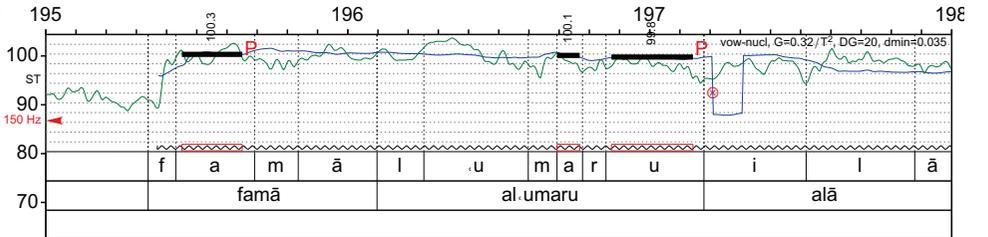
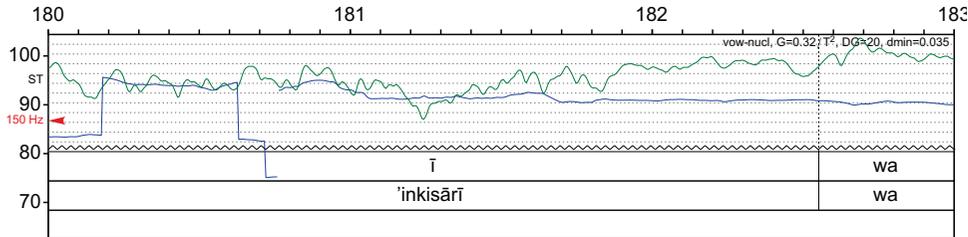


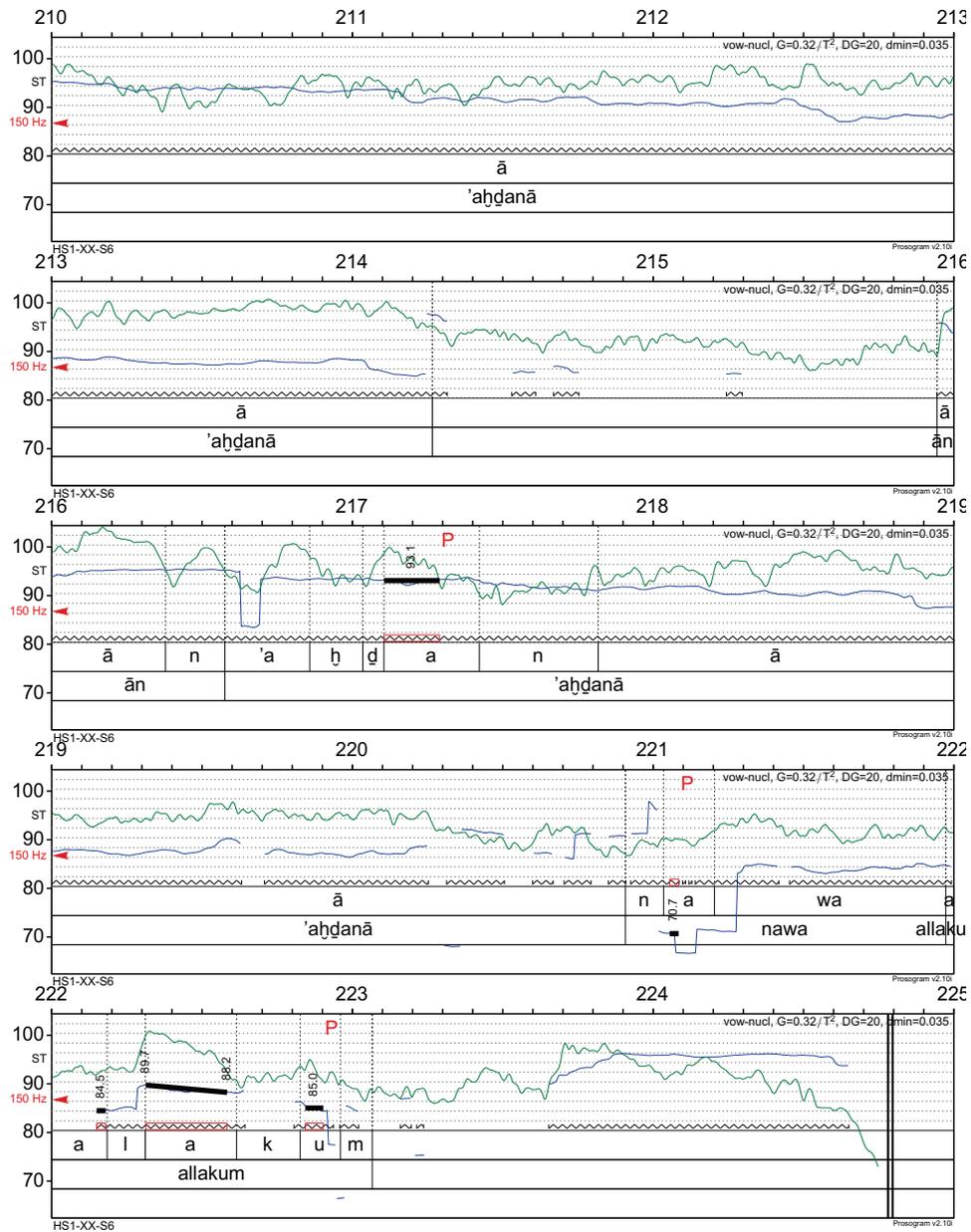












## Chant collectif 11

ya min zahanarat binūrihi alākwanu

‘anta alzāhir

‘anta alzāhir

ḥattan kānū ma‘a ‘anhum mā kānū

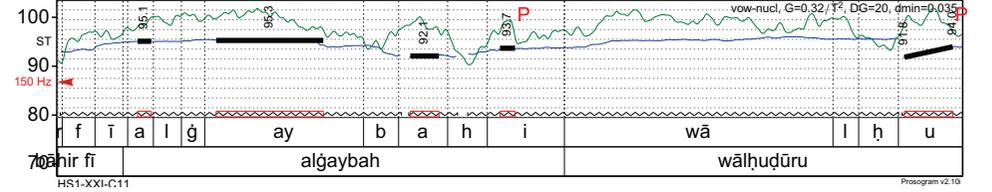
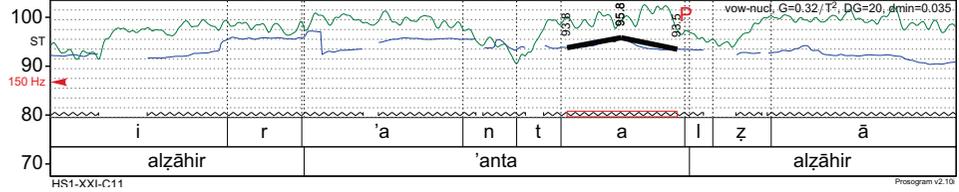
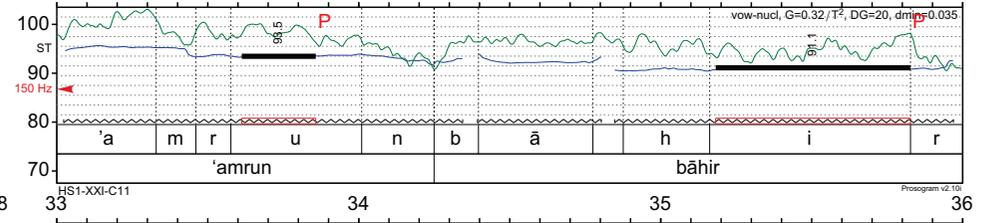
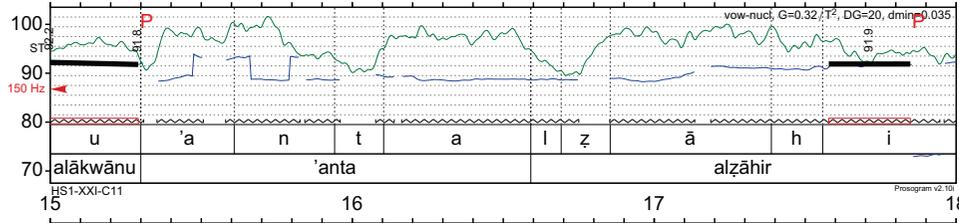
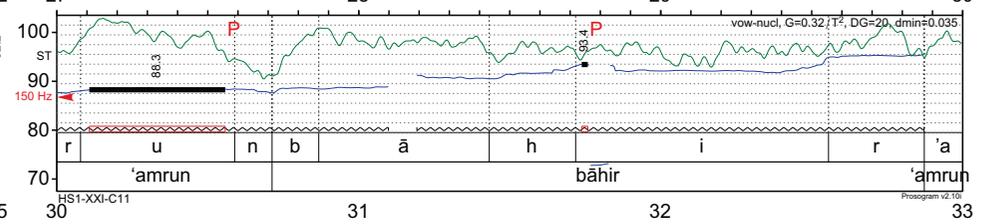
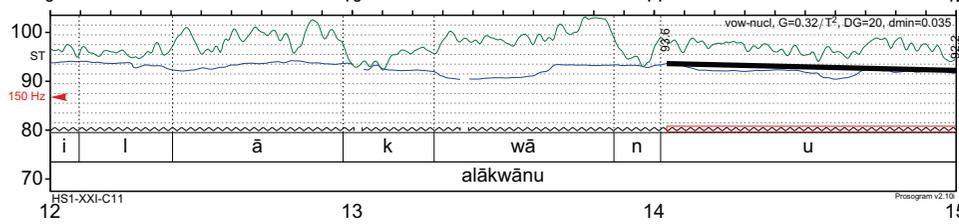
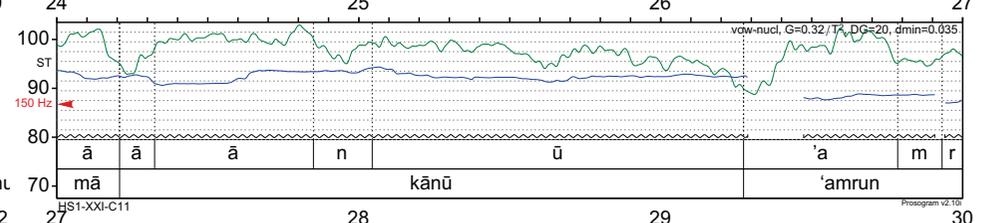
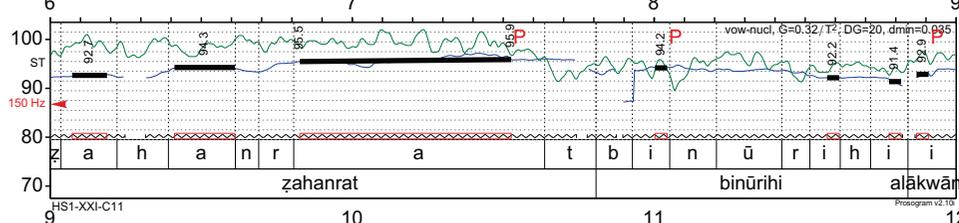
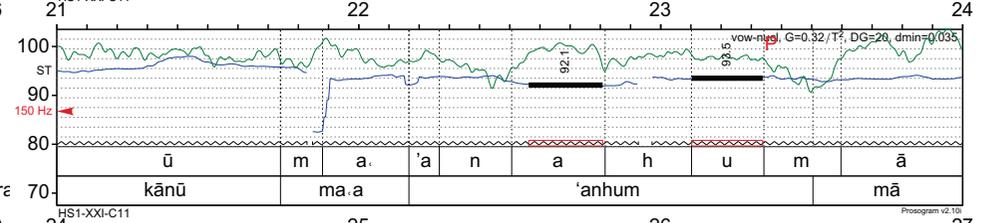
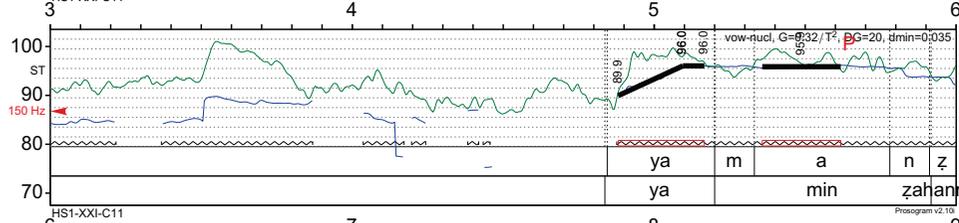
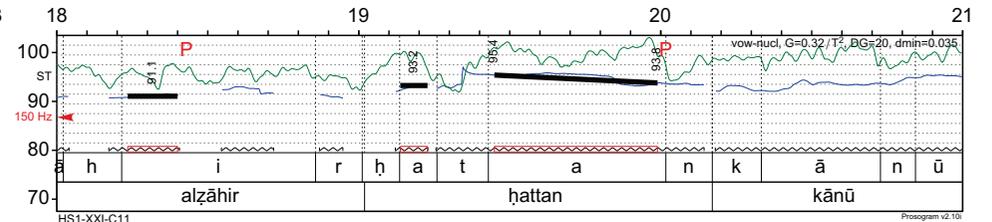
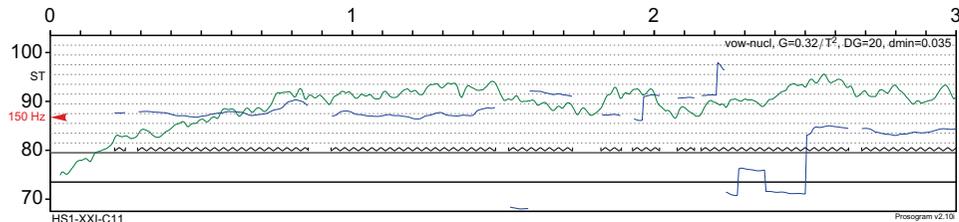
‘amrun bāhir

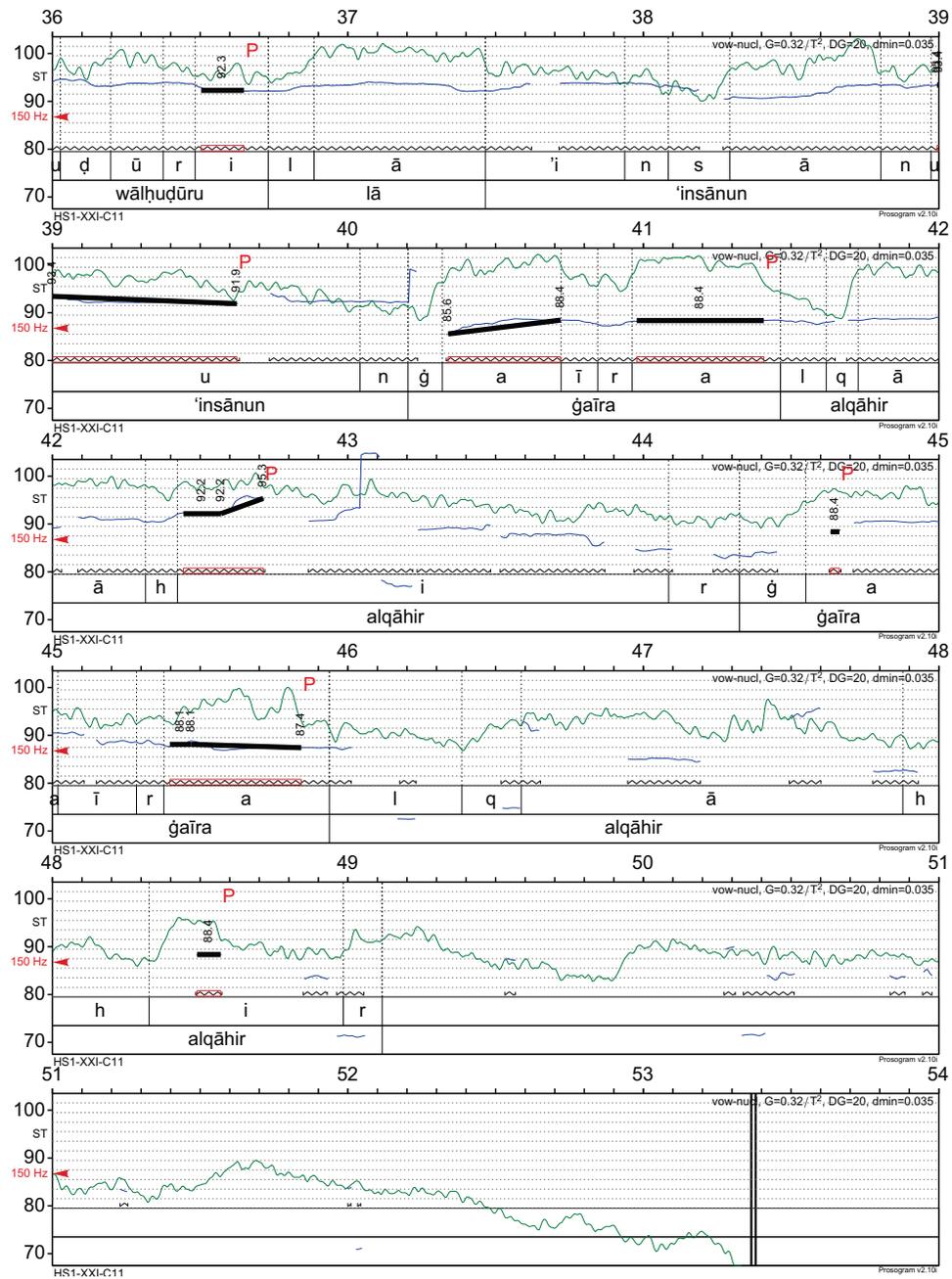
‘amrun bāhir

fī alḡaybah wālḥuḍūru lā ‘insānun

ḡaira alqāhir

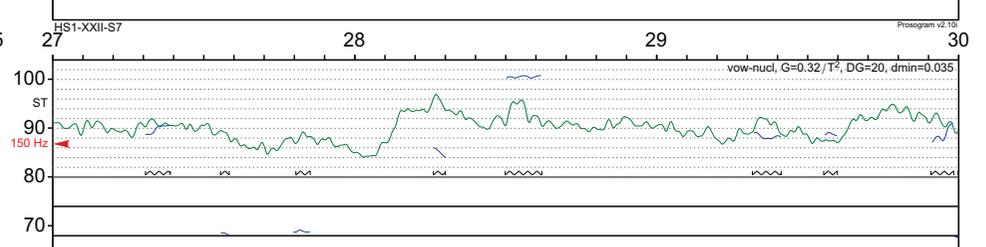
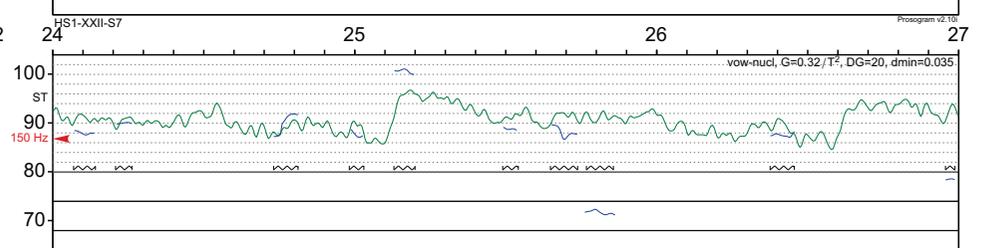
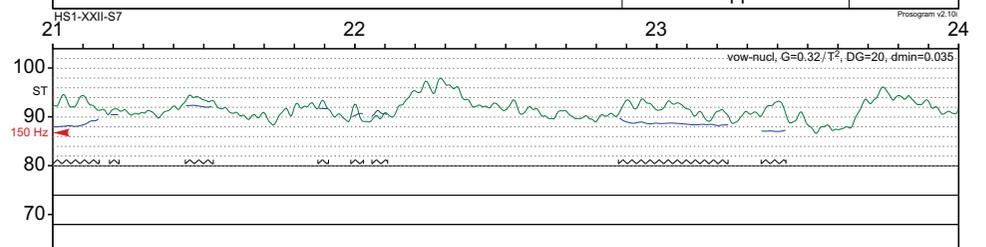
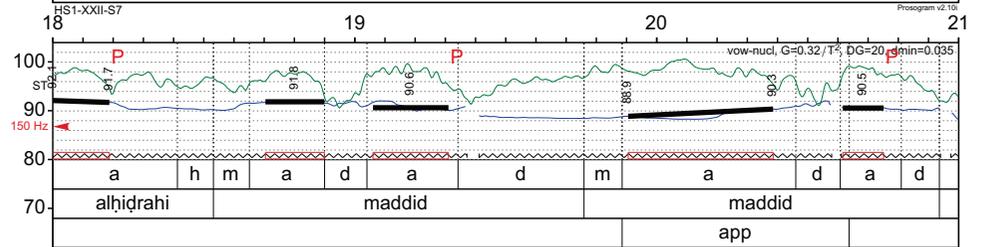
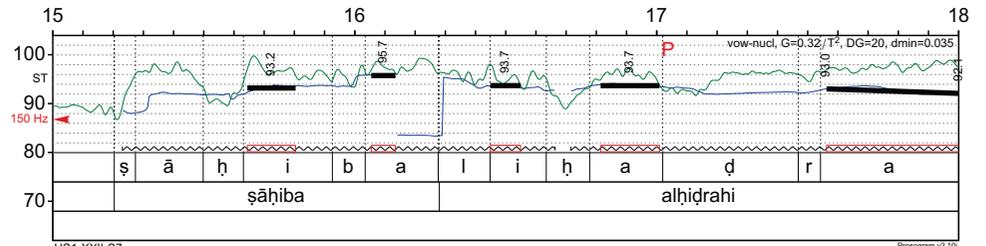
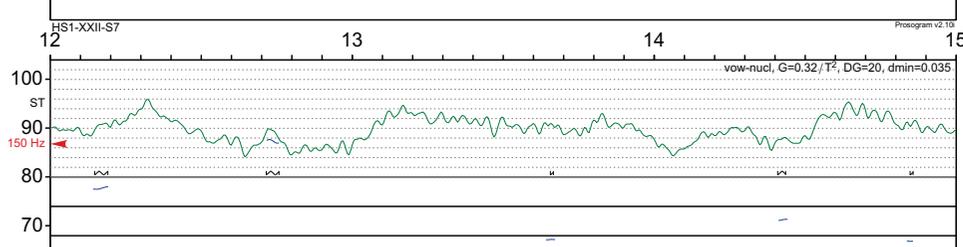
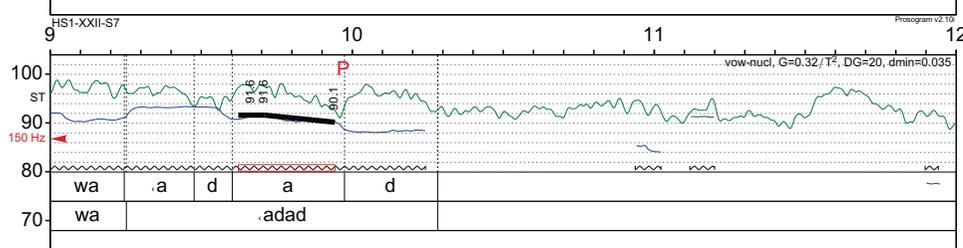
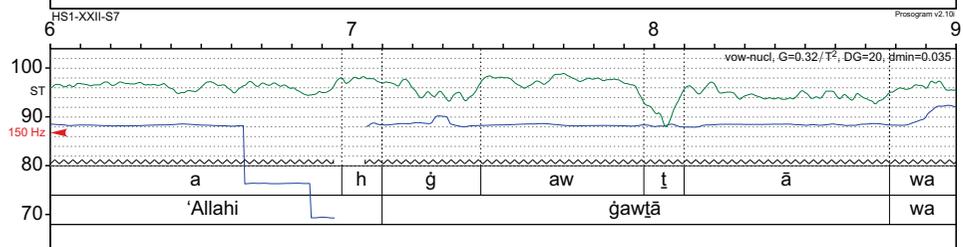
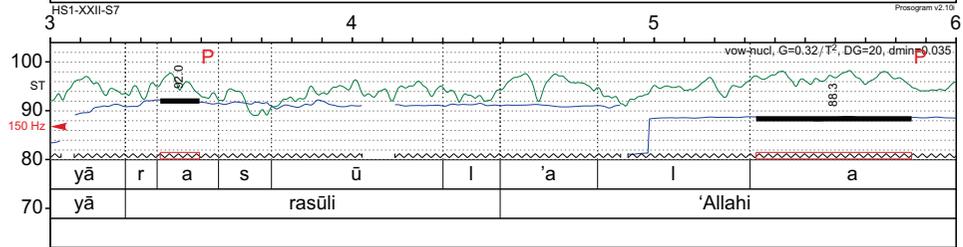
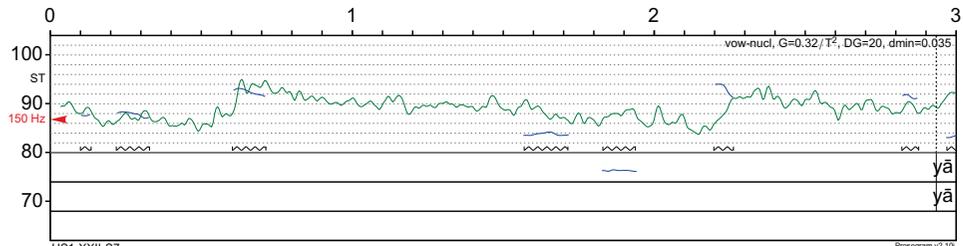
ḡaira alqāhir

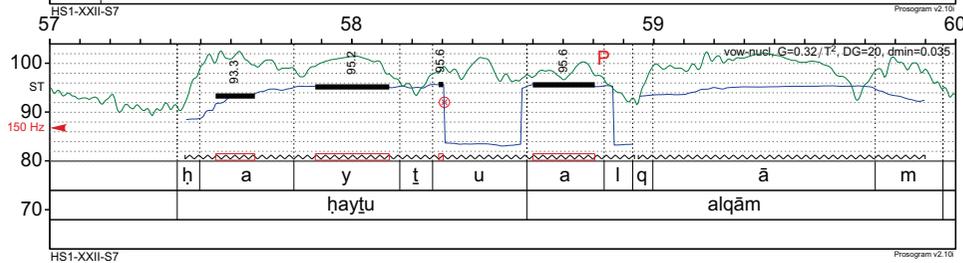
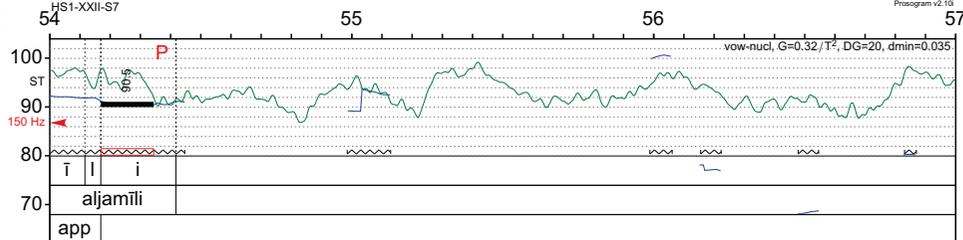
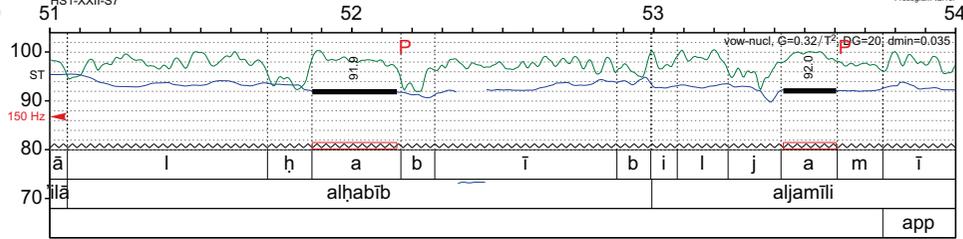
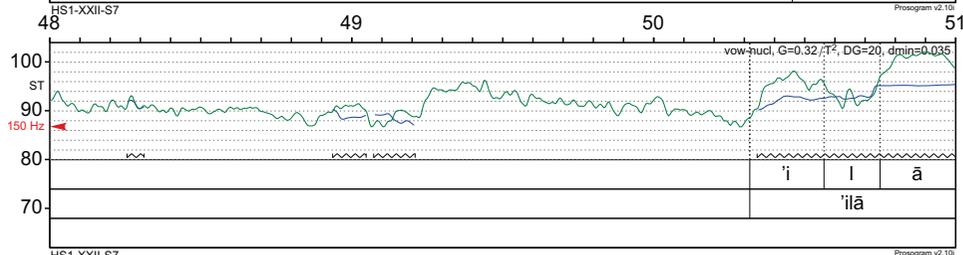
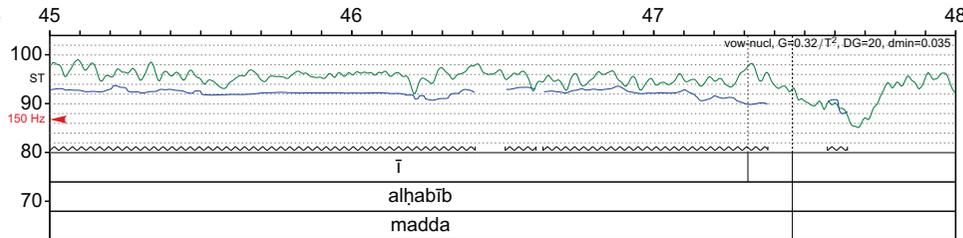
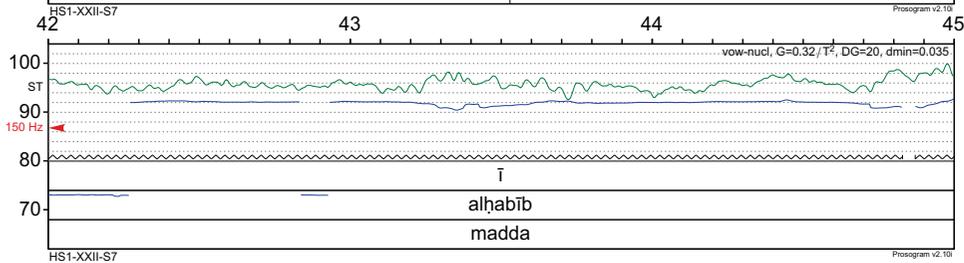
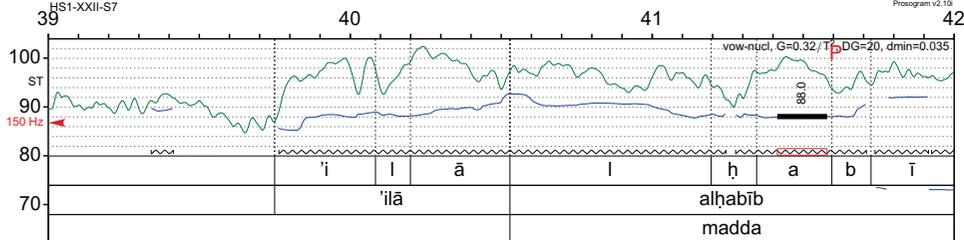
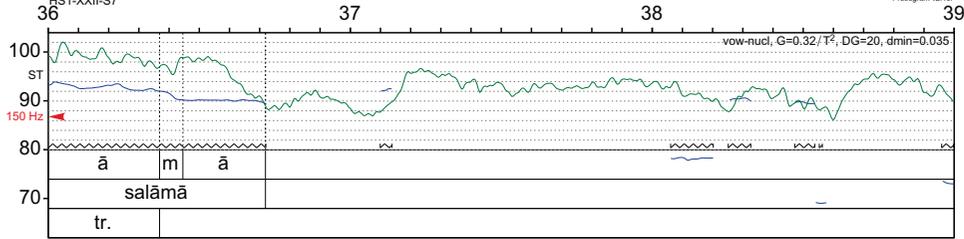
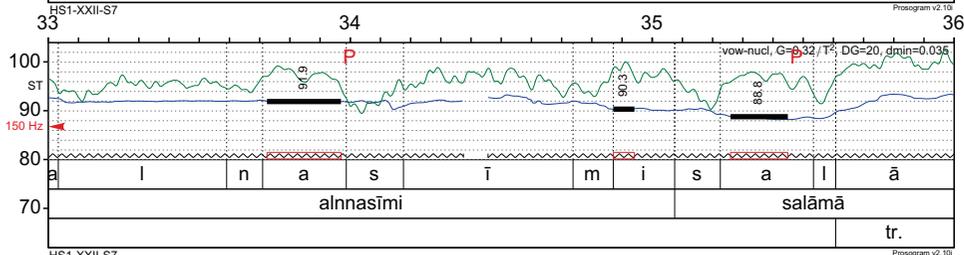
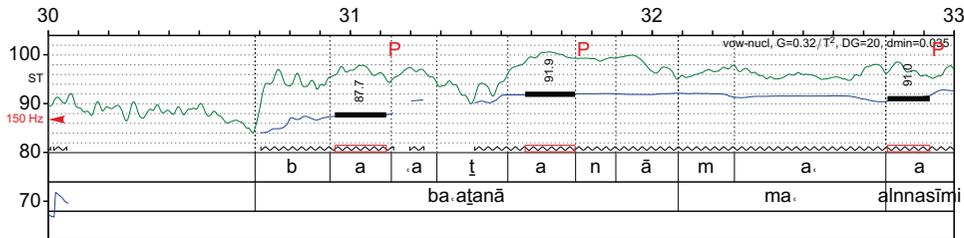


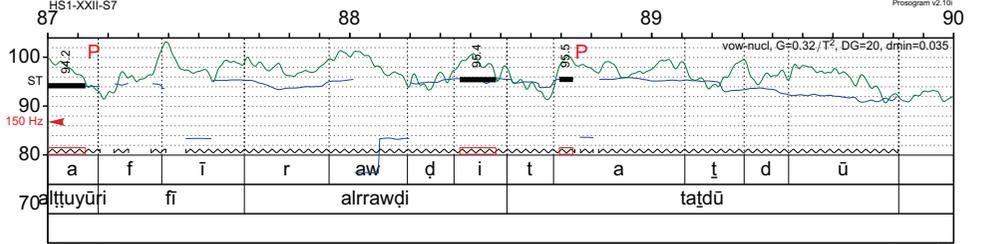
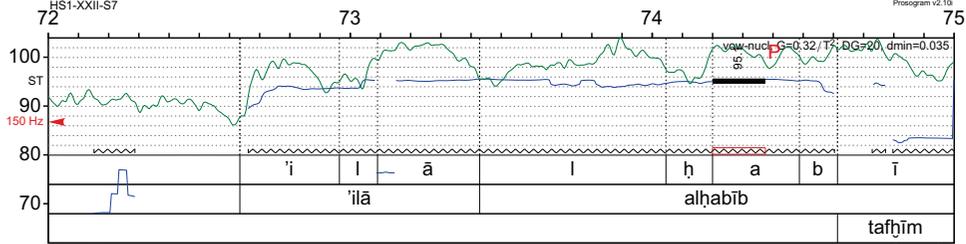
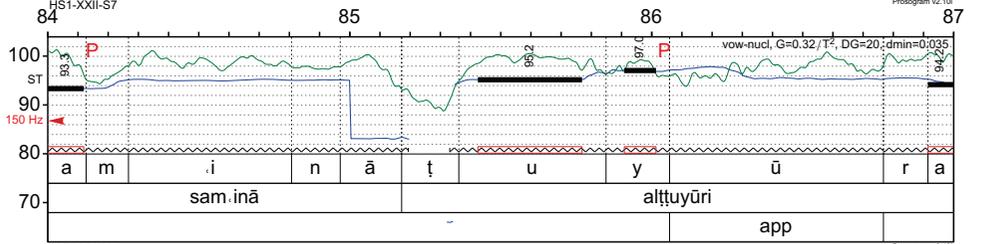
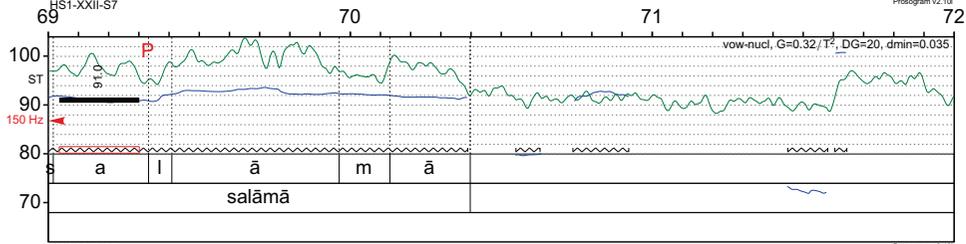
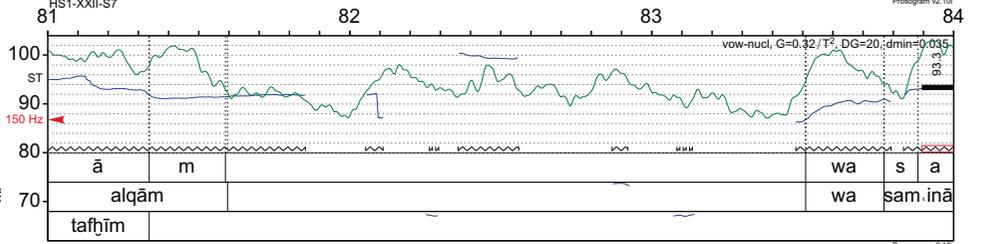
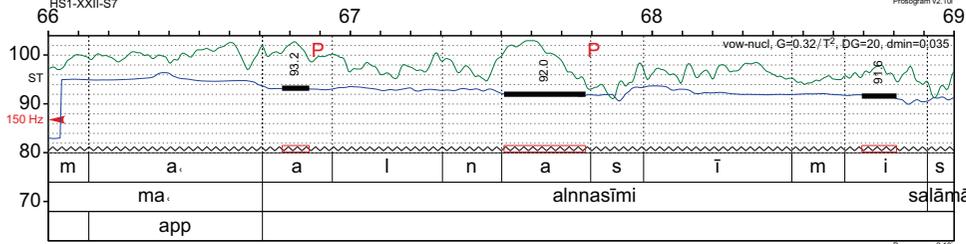
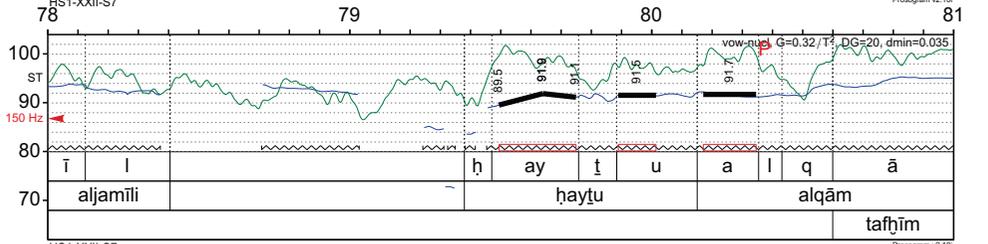
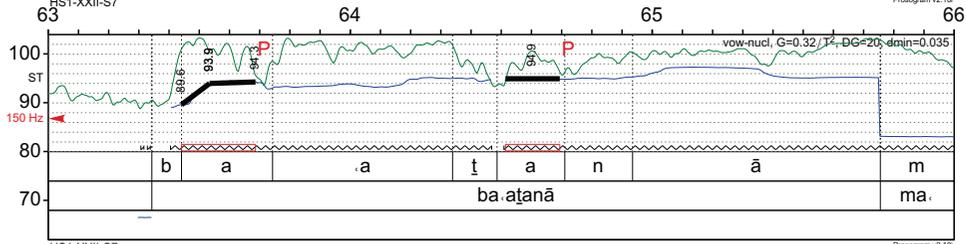
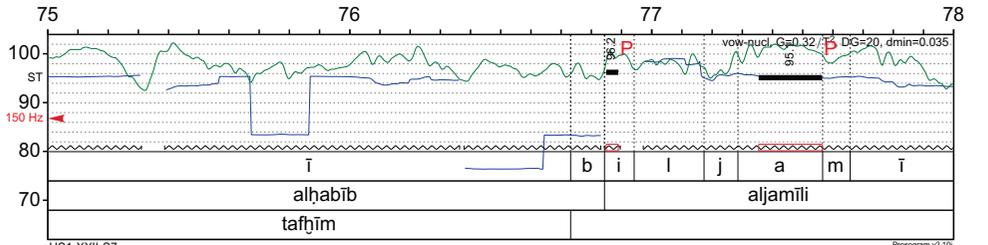
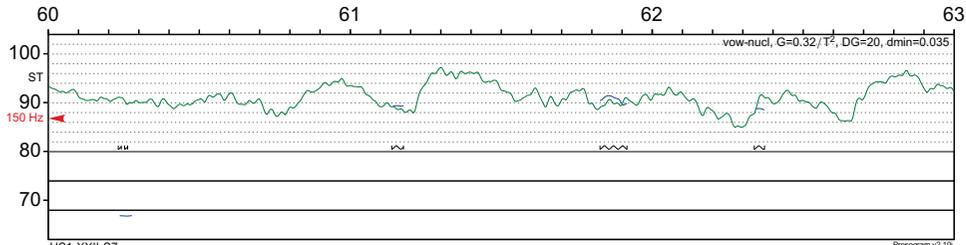


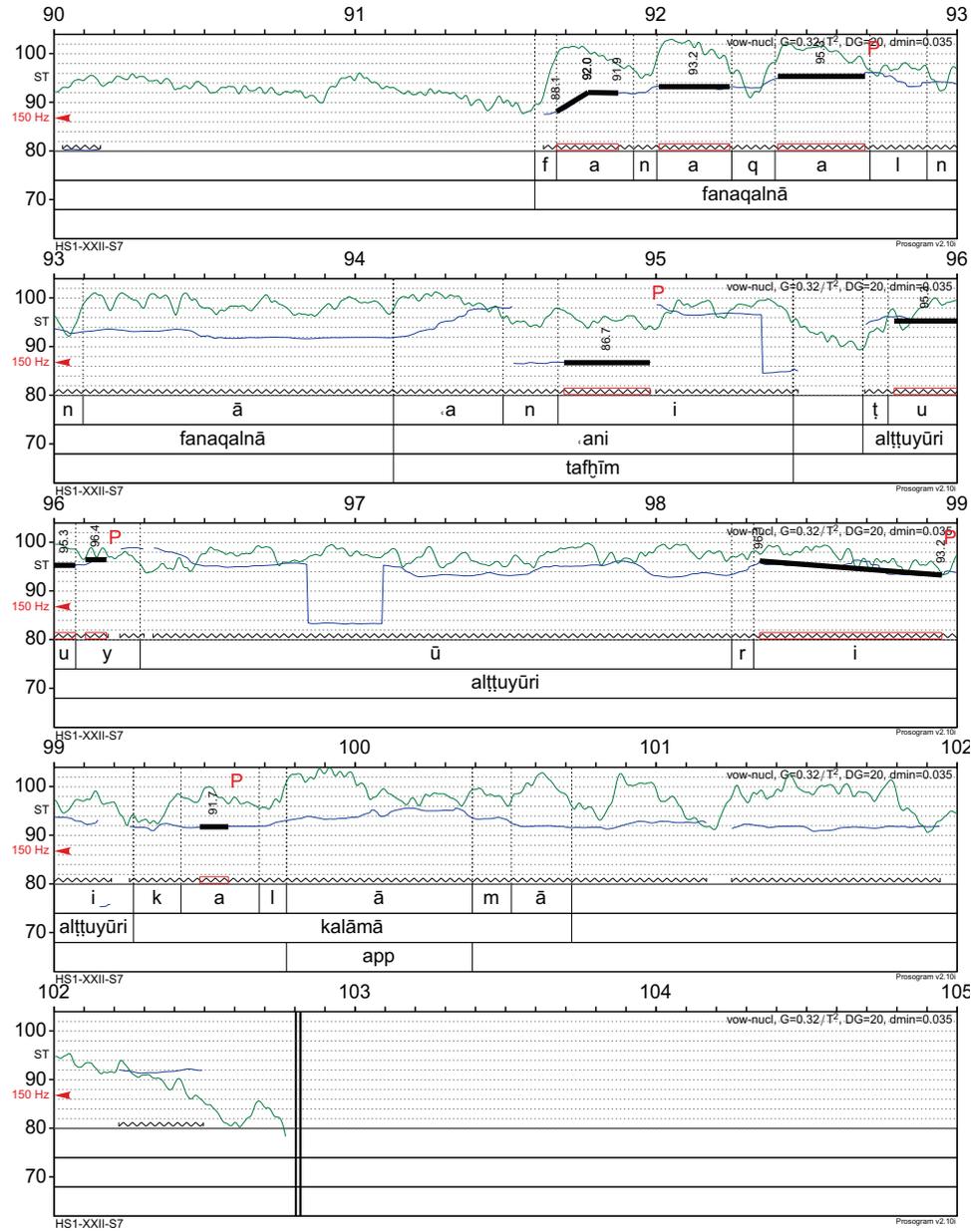
## Chant soliste 7

yā rasūli ‘Allahi ġawṭā wa ʿadad  
ṣāḥiba alḥidrahi maddid maddid  
baʿaṭṭanā maʿ alnnaṣīmi salāmā  
'ilā alḥabīb aljamīli  
'ilā alḥabīb aljamīli  
ḥayṭu alqām  
kam baʿaṭṭanā maʿ alnnaṣīmi salāmā  
'ilā alḥabīb aljamīli  
ḥaiṭu alqām  
wa samʿinā alṭṭuyūri fī alrrowḍi taṭdū  
baʿaṭṭanā maʿ alnnaṣīmi salāmā  
fanaqalnā ʿani alṭṭuyūri kalāmā







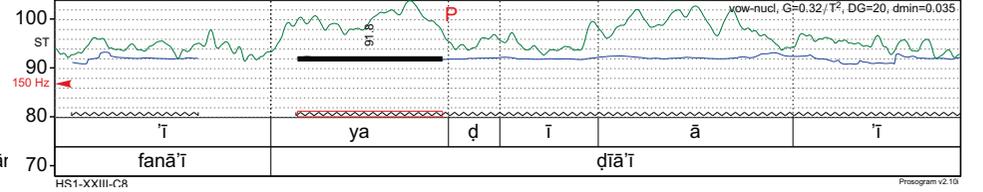
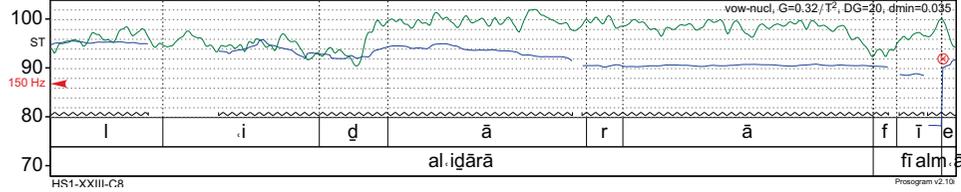
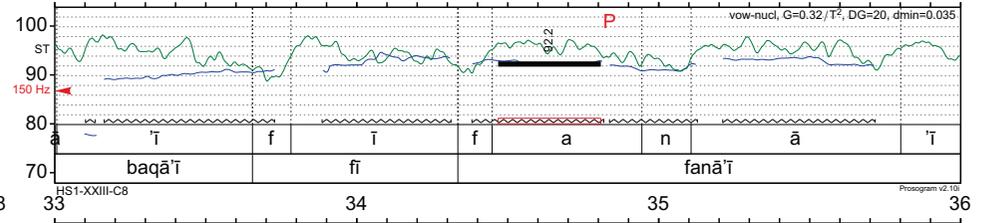
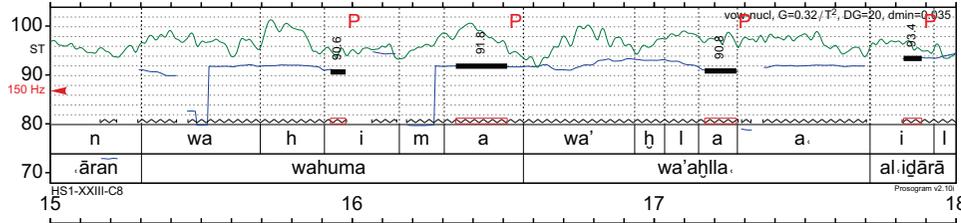
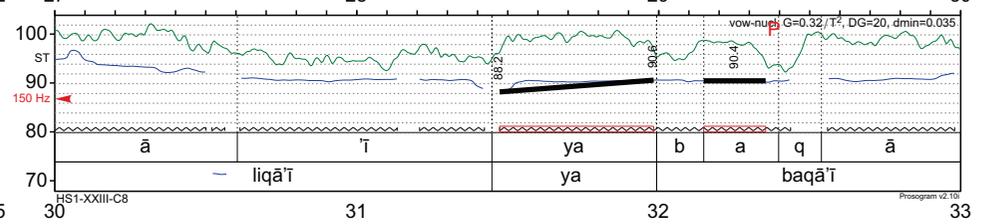
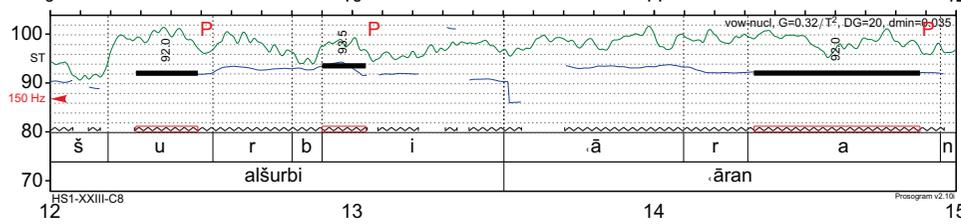
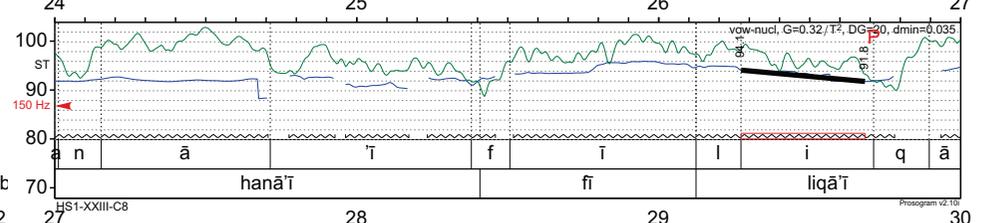
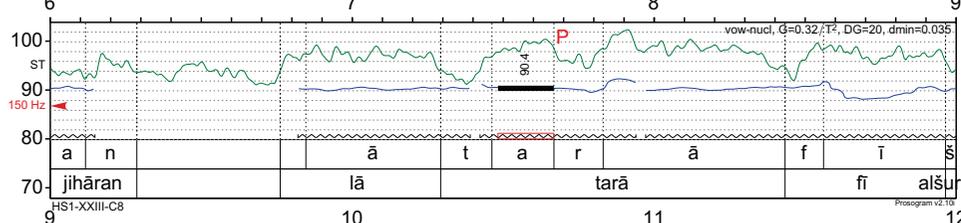
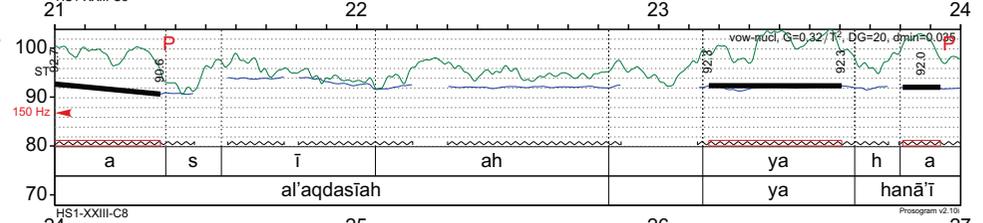
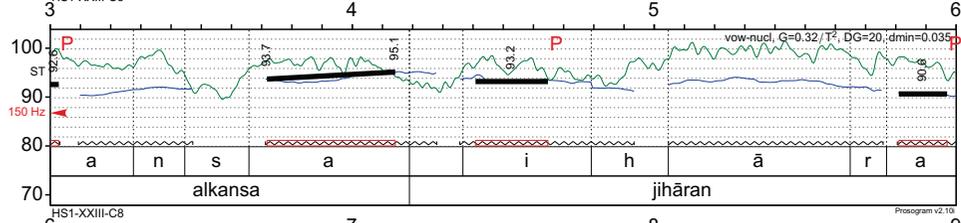
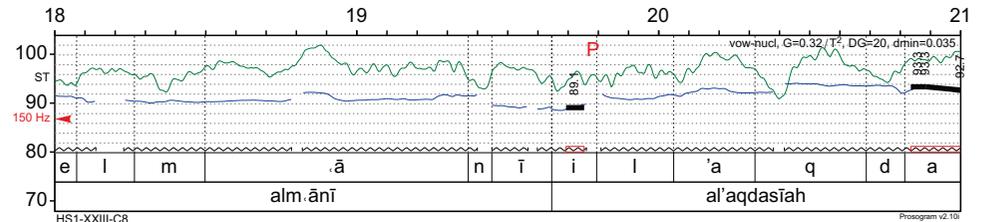
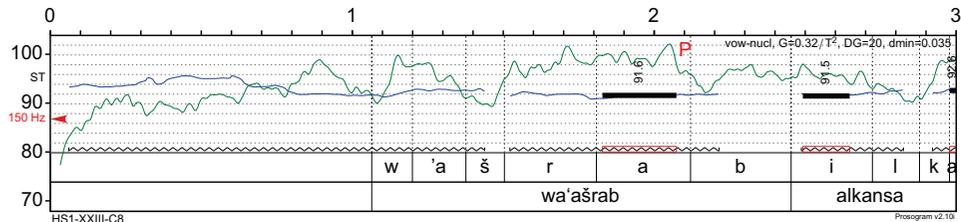


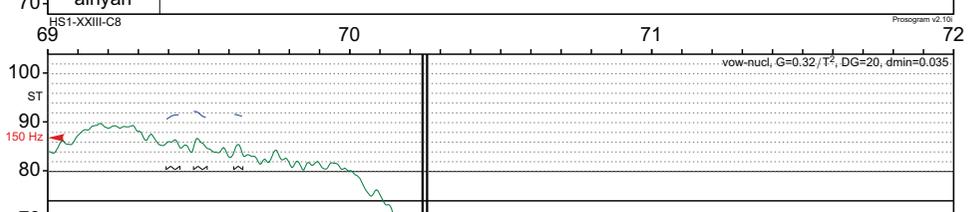
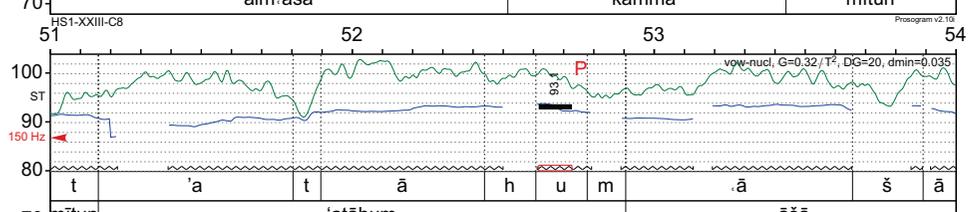
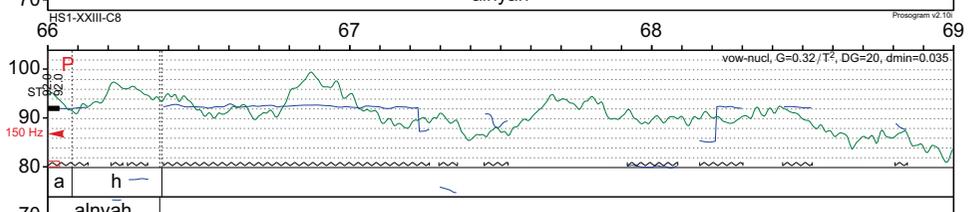
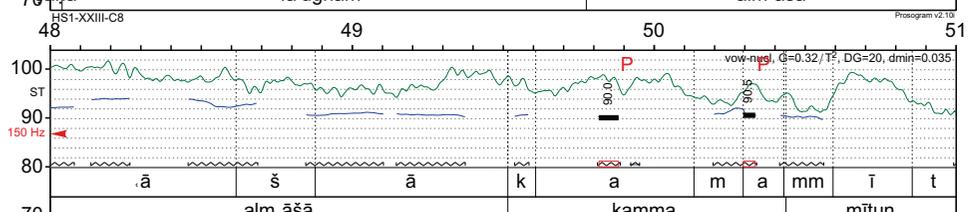
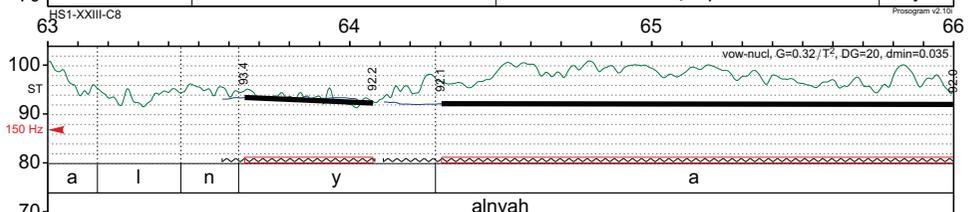
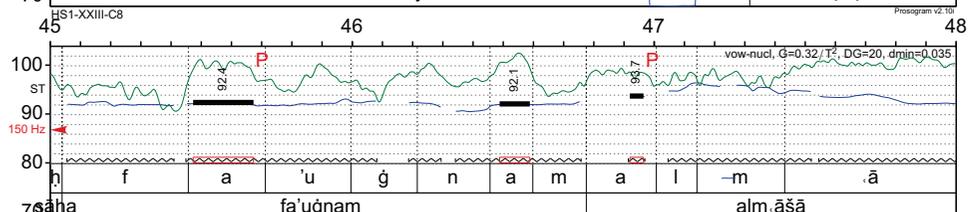
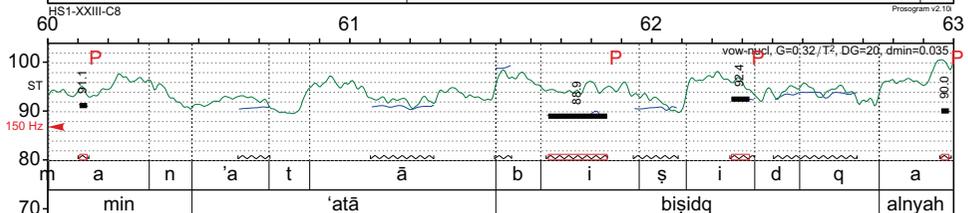
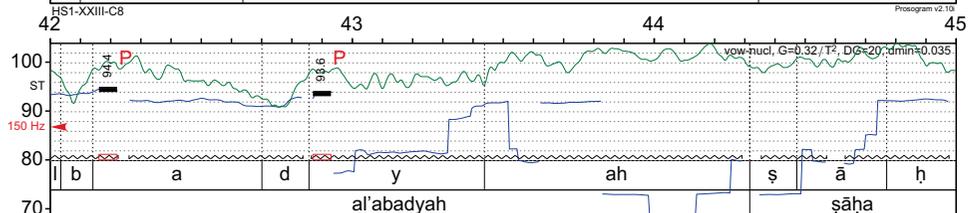
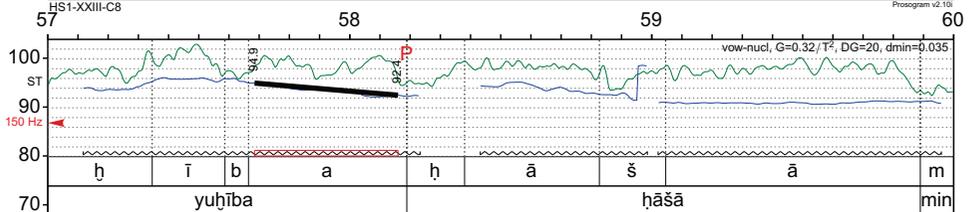
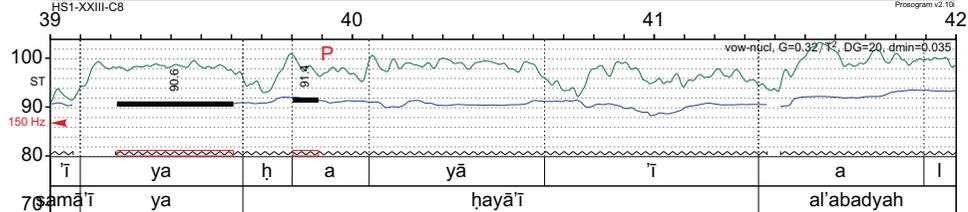
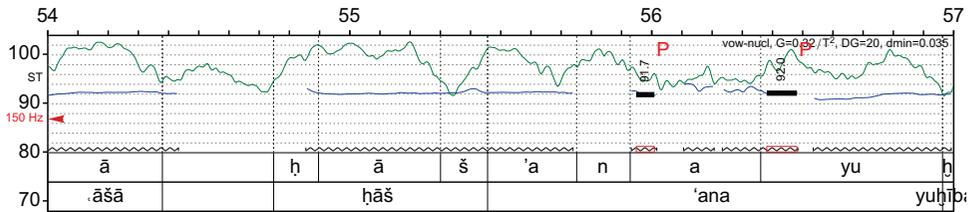
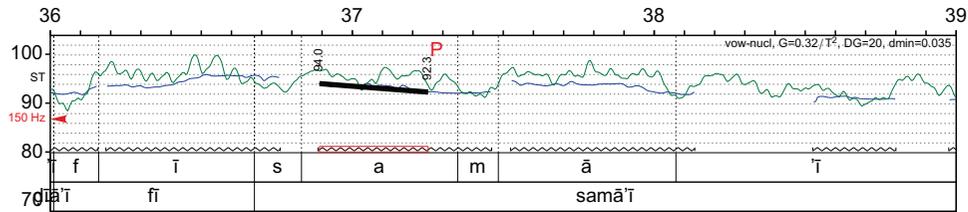
## Chant collectif 8b

wa‘ašrab alkansa jihāran  
lā tarā fi alšurbi ʿāran

wahuma wa‘aḥllaḥ alidārā  
fi almānī al‘aqdasīah  
ya hanā‘ī fi liqā‘aī  
ya baqā‘ī fi fanā‘ī  
ya dīā‘ī fi samā‘ī  
ya ḥayā‘ī al‘abadyah  
ṣāḥa fa‘uḡnam almāšā

kamma mītun ‘atāhum ʿāšā  
ḥāš ‘ana yuḥība ḥāšā  
min ‘atā biṣidq alnīah

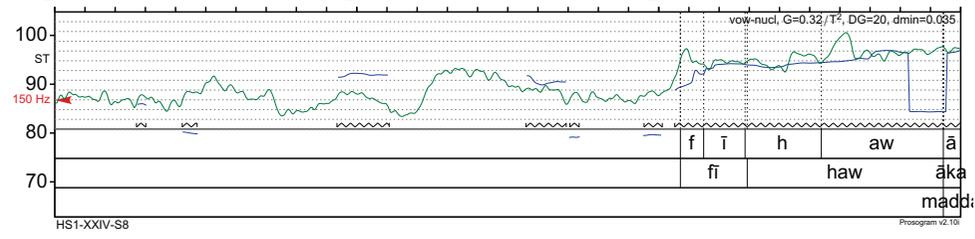
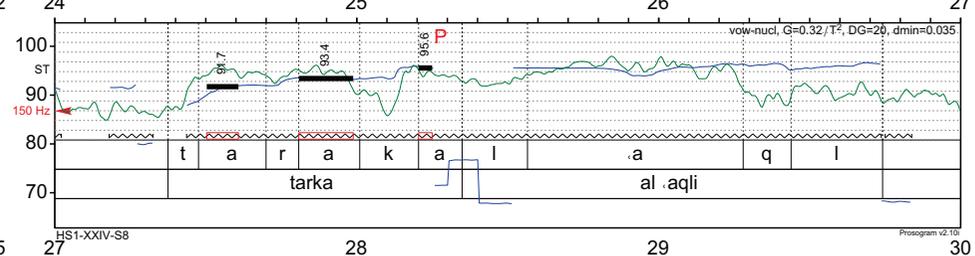
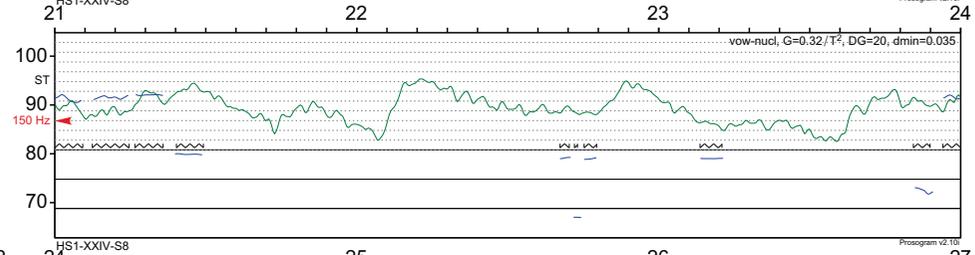
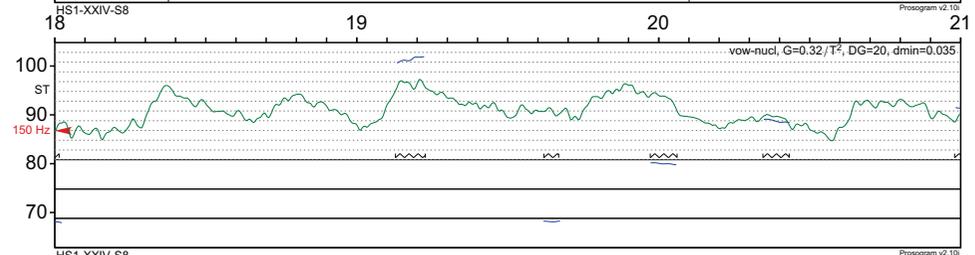
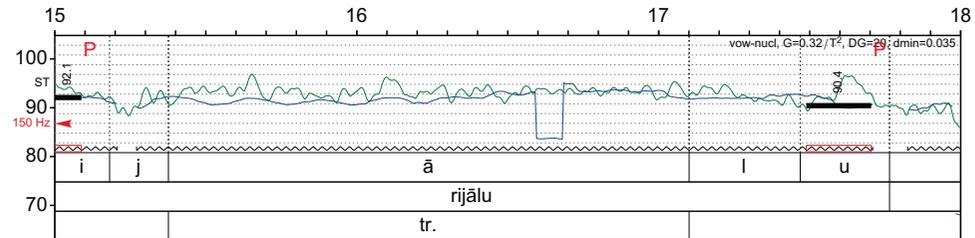
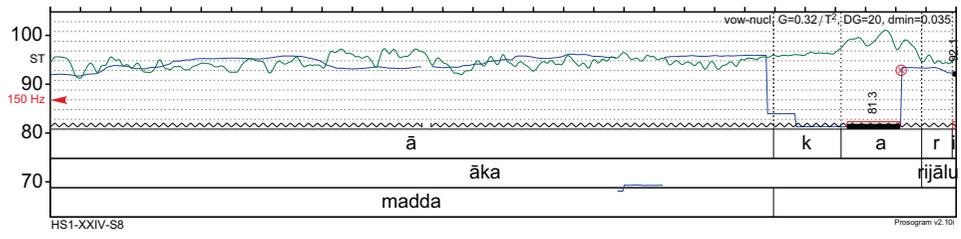
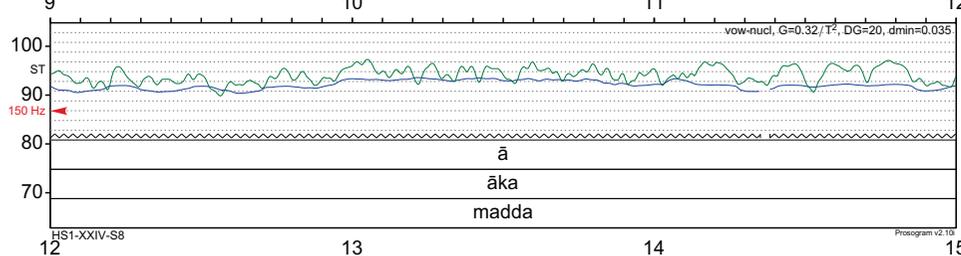
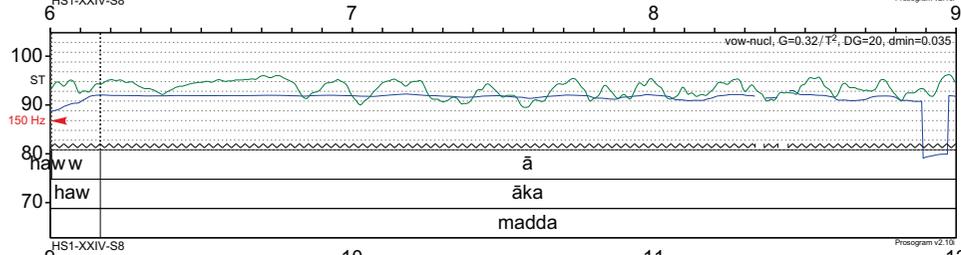
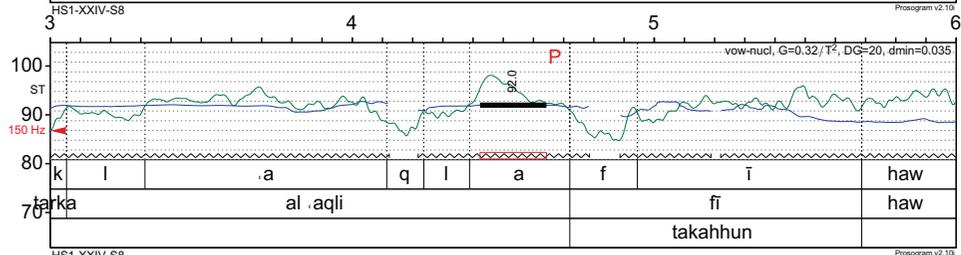
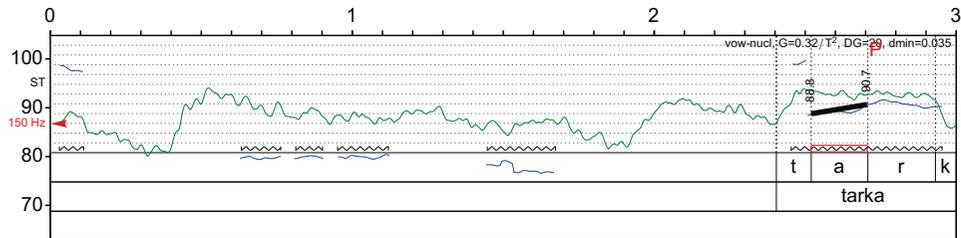


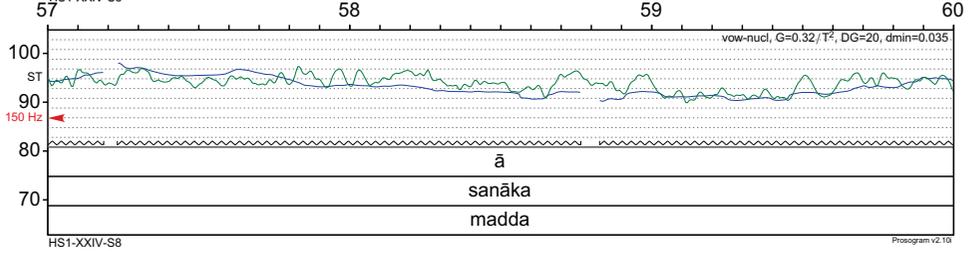
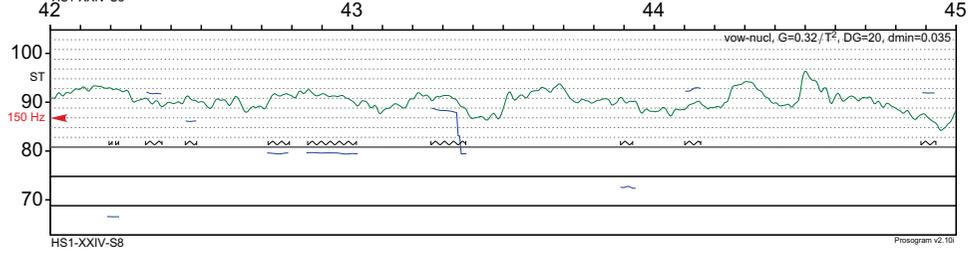
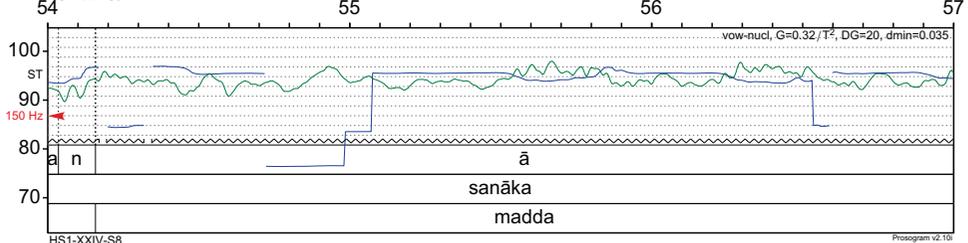
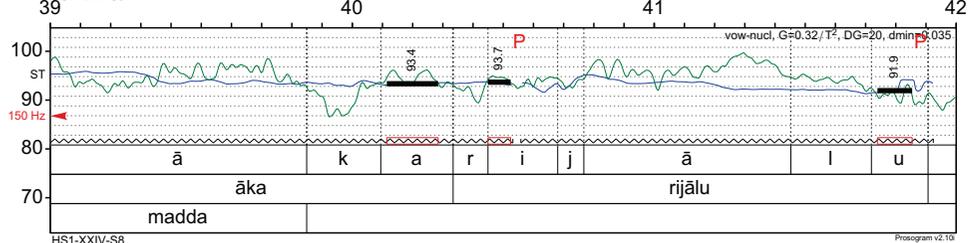
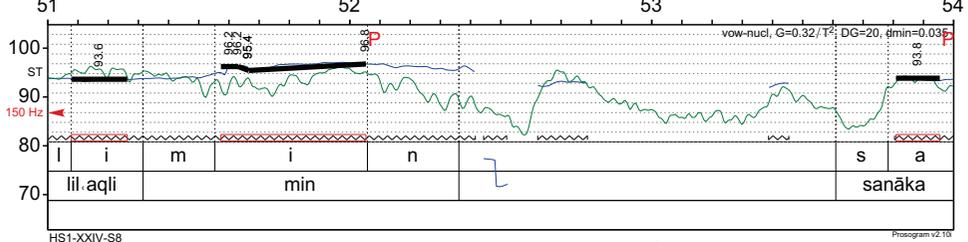
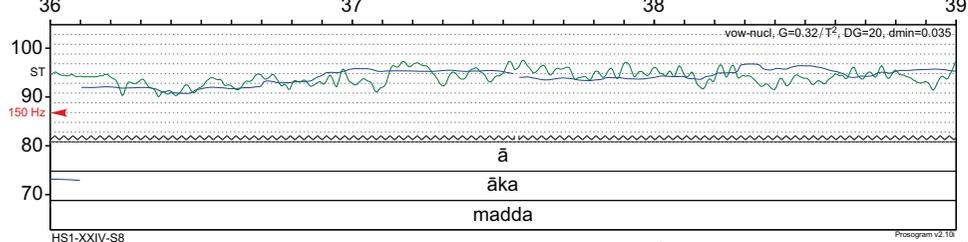
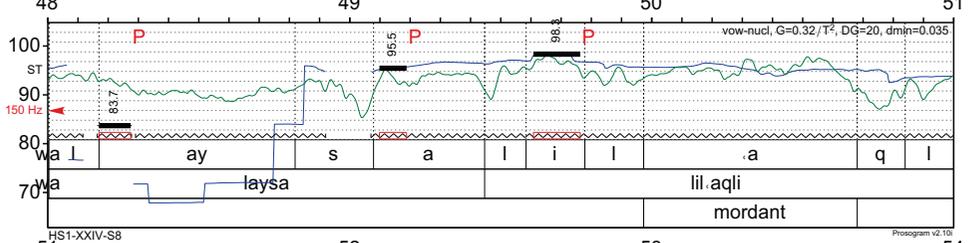
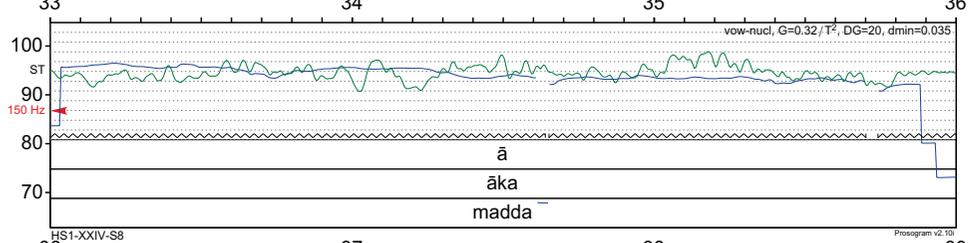
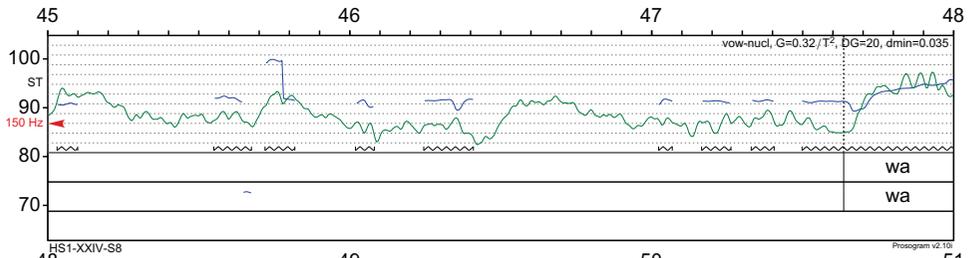
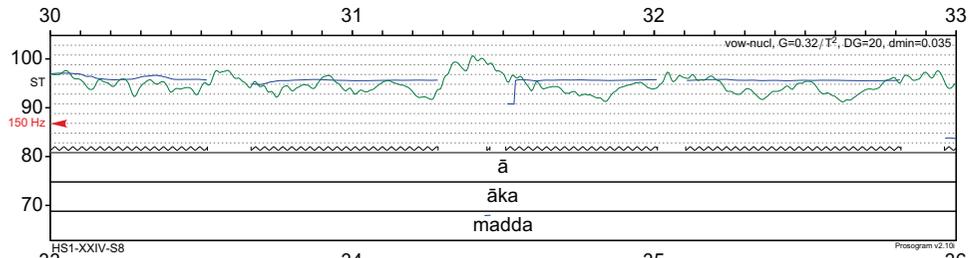


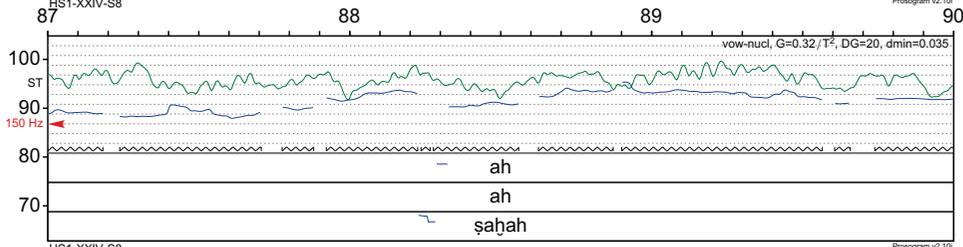
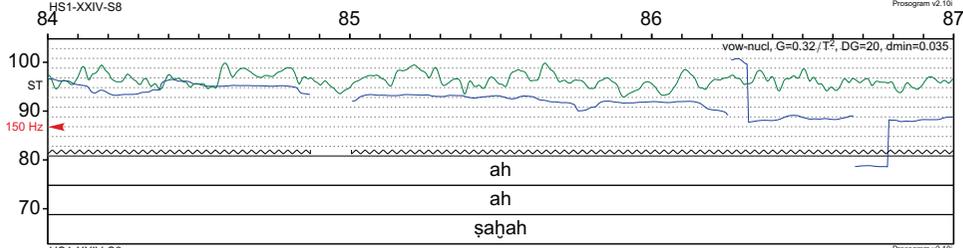
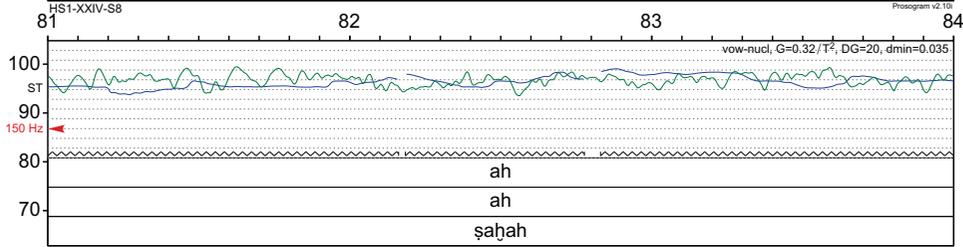
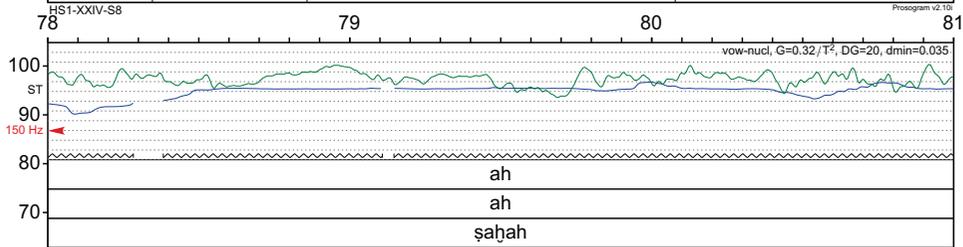
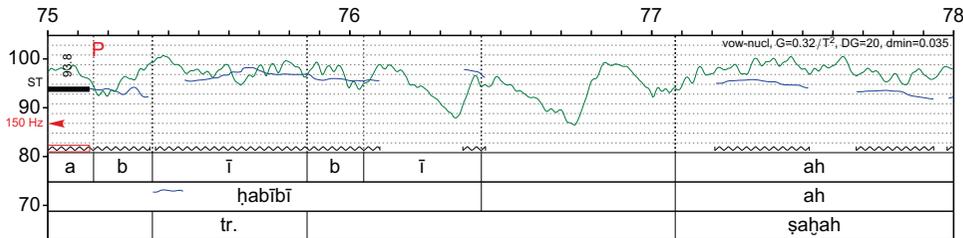
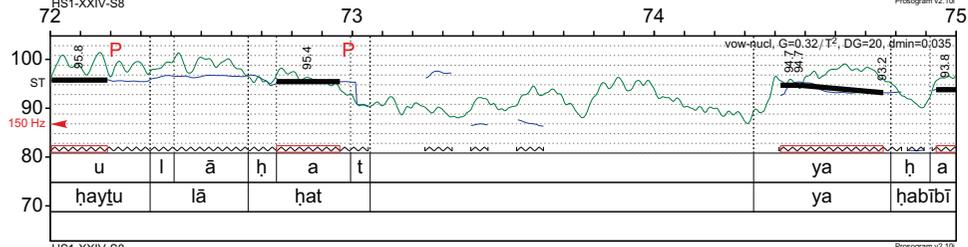
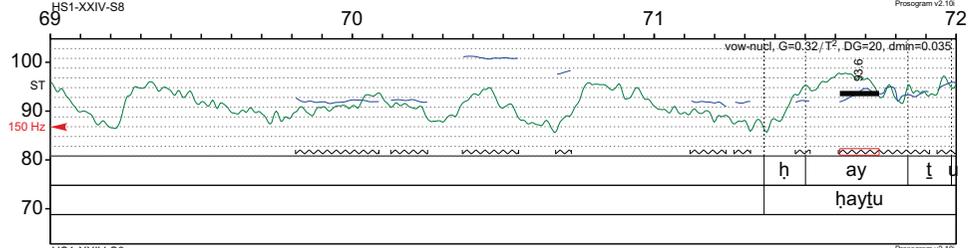
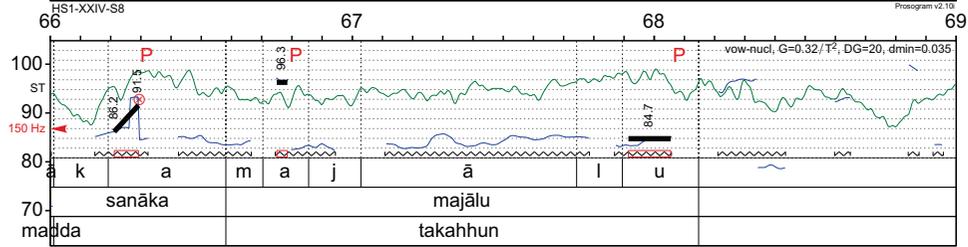
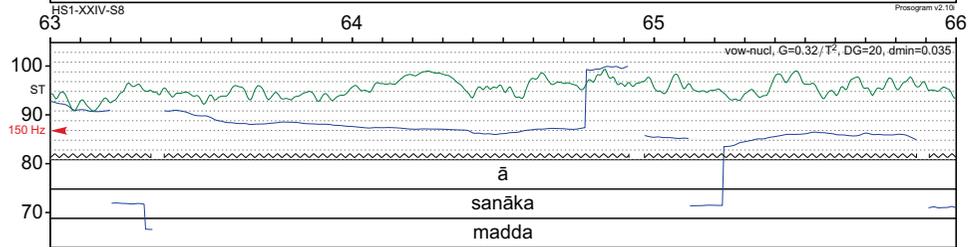
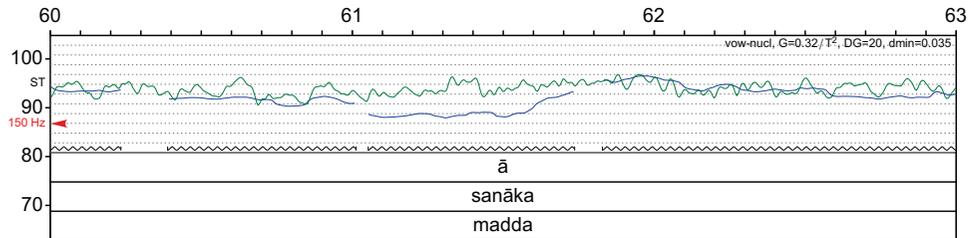
## Chant soliste 8

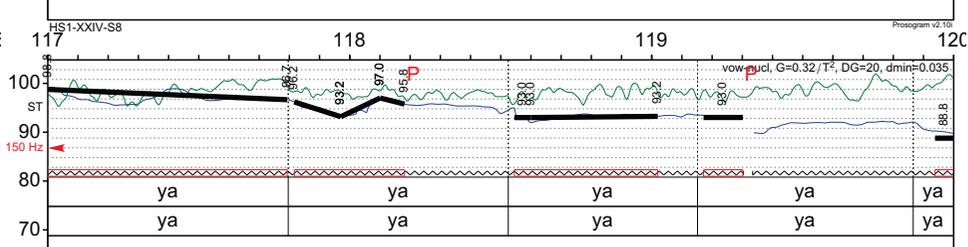
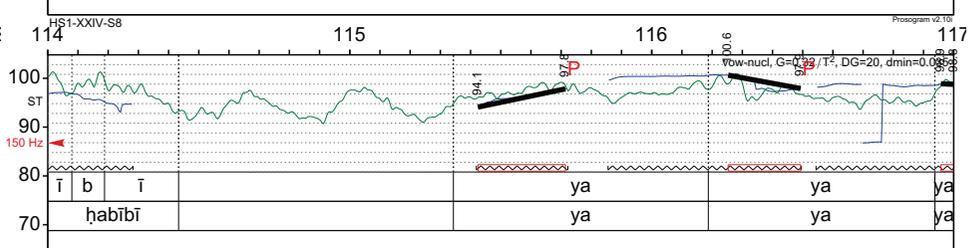
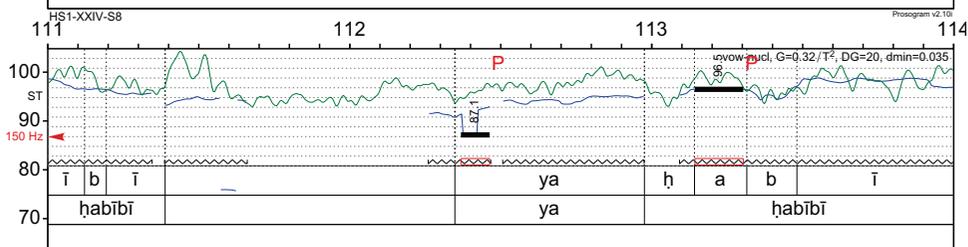
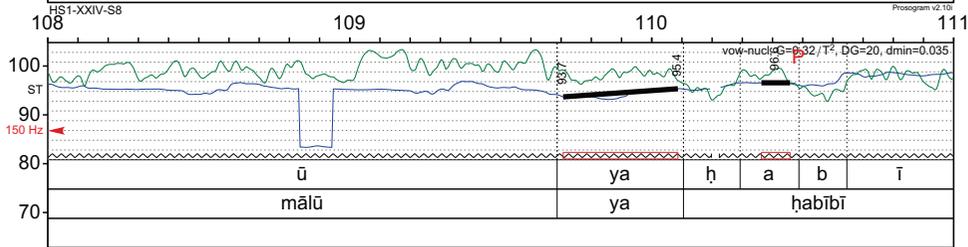
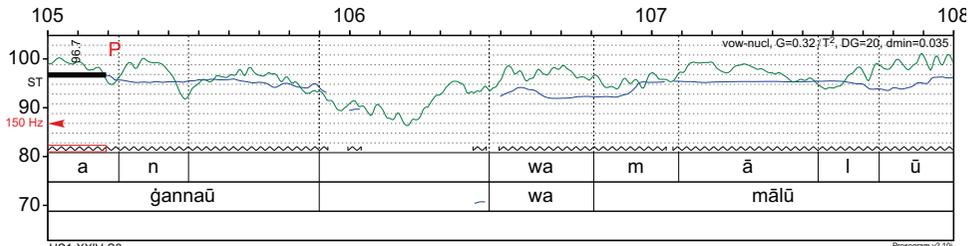
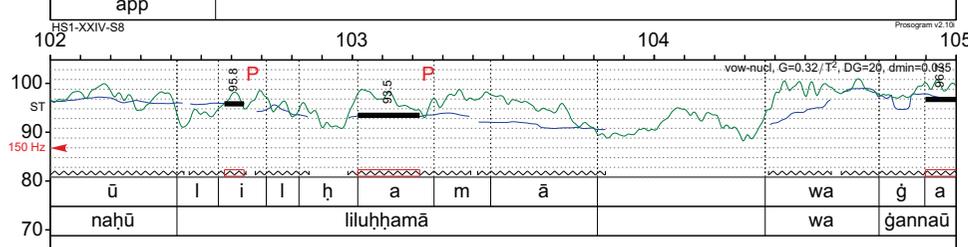
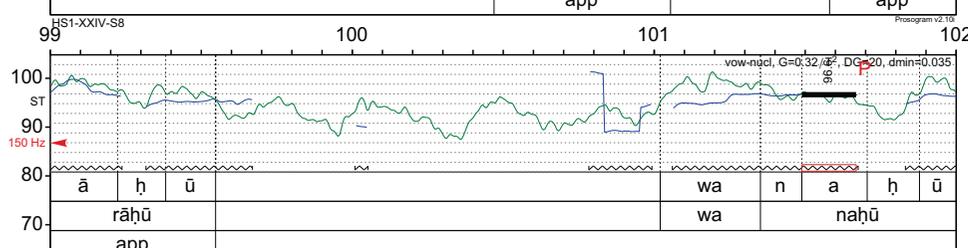
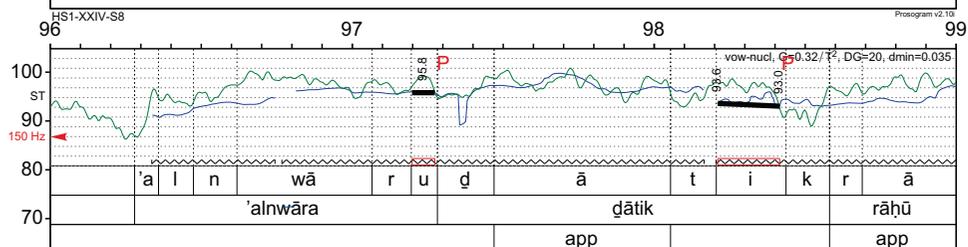
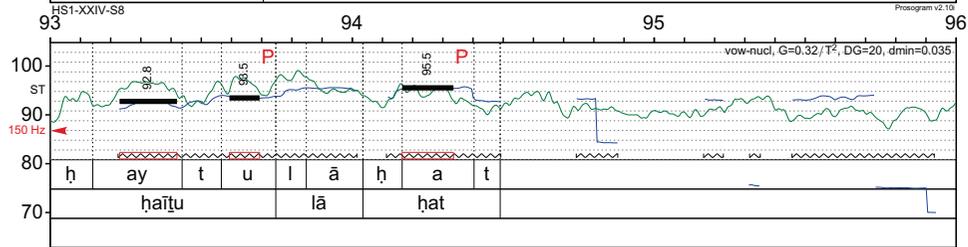
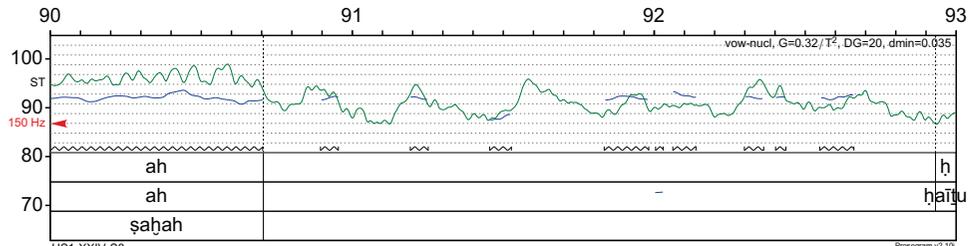
*Poème d'Abd al Rahmann al Sağori*

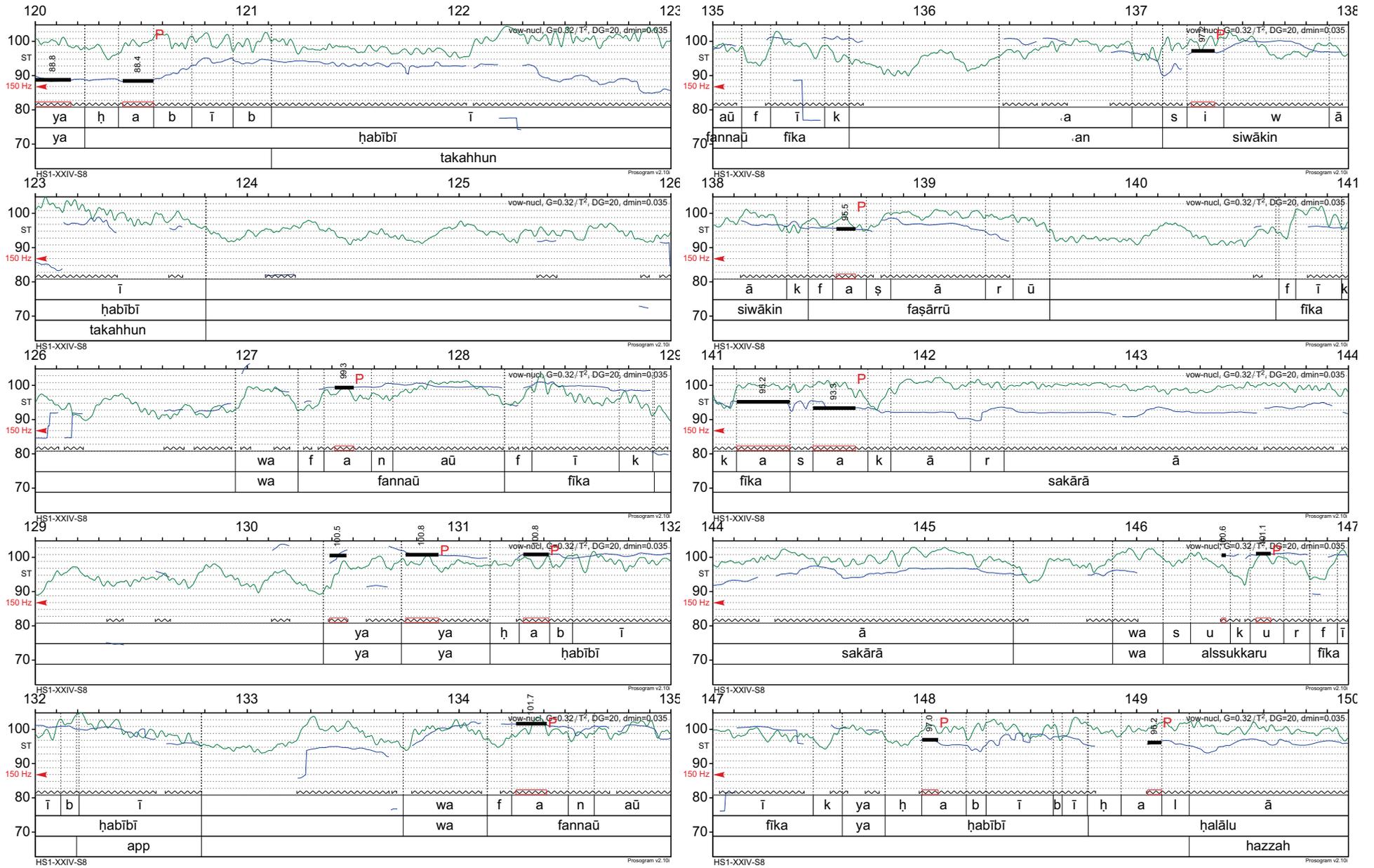
tarka al ʿaqli fi haw āka rijālu  
tarka al ʿaqli fi haw āka rijālu  
wa laysa lil-ʿaqli min sanāka majālu  
ḥaytu lā ḥat  
ya ḥabībī  
ḥaytu lā ḥat 'alnwāra dātik rāḥū  
wa naḥū liluhḥamā wa ḡannaū wa mālū  
ya ḥabībī  
ya ḥabībī  
ya ya ya ya ya ya ḥabībī  
wa fannaū fika  
ya ḥabībī  
wa fannaū fika  
ʿan siwākin faṣārrū fika sakārā  
wa alssukkaru fika  
wa alssukkaru fika ya ḥabībī ḥalālu

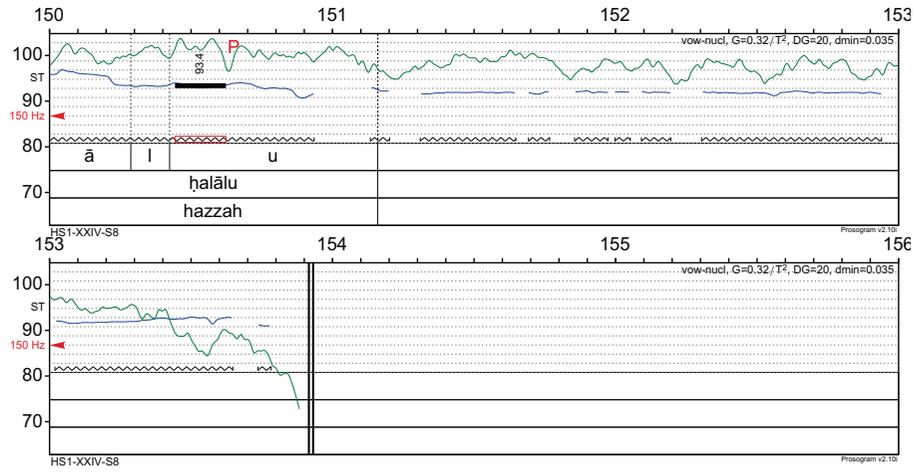












## TABLE DES ANNEXES

<b>Questionnaire sur les représentations sociales des soufis à propos de la ḥaḍrah</b>	<b>3</b>
<b>Questionnaire utilisé pour l'expérience sur le lien entre mouvements et émotions</b>	<b>9</b>
<b>Transcription des poèmes récités pendant la ḥaḍrah ṣaḍiliyya</b>	<b>20</b>
<i>Chant collectif 1</i>	21
<i>Chant collectif 2</i>	32
<i>Chant collectif 3</i>	42
<i>Chant collectif 4</i>	46
<i>Chant soliste 2</i>	53
<i>Chant collectif 6</i>	61
<i>Chant soliste 3</i>	66
<i>Chant collectif 7</i>	72
<i>Chant soliste 4</i>	77
<i>Chant collectif 9</i>	85
<i>Chant soliste 5</i>	96
<i>Chant soliste 6</i>	102
<i>Chant collectif 11</i>	111
<i>Chant soliste 7</i>	114
<i>Chant collectif 8b</i>	119
<i>Chant soliste 8</i>	122
<b>Table des annexes</b>	<b>129</b>



## Résumé

Cette thèse propose d'étudier le rôle de la musique dans des contextes émotionnels intenses. Dans les rituels d'invocation de Dieu, les soufis tentent d'accéder à un état spirituel supérieur en s'approchant de la connaissance immanente du monde divin. La confrérie *šādīliyya* place la musique au cœur de ce processus : l'écoute de poèmes d'amour mystique chantés, puis la production collective de gestes dansés porte l'émotion à son paroxysme, en une extase contemplative (*wajd*).

Entre ethnomusicologie et psychologie cognitive, cette thèse présente des pistes de réflexion pour l'étude des musiques vocales de tradition orale et leur expressivité. Dans un premier temps, une étude ethnographique dépeint le quotidien d'une confrérie damascène, pour tenter de déterminer les éléments musicaux pouvant être source d'émotion. Après une exposition des théories psychologiques cognitives de l'émotion, une analyse musicale acoustique s'intéresse plus particulièrement aux stratégies de deux interprètes.

Mots-clés : musique, soufisme, émotion, cognition située et incarnée, mémoire, Syrie.

## Summary

The purpose of this dissertation is to demonstrate the role of music in intense emotional contexts. In Sufi invocation rituals, believers try to reach to a superior spiritual state in their quest for divine knowledge. The *šādīliyya* brotherhood includes music at the core of this process : by listening to mystic love songs followed by collective dancing, emotion reaches its paroxysm in an ecstatic contemplation (*wajd*).

This dissertation lies in between the fields of ethnomusicology and cognitive psychology. It introduces several lines of thinking concerning the study of vocal music belonging to the oral tradition and its expressivity. First, a description of a Damascene brotherhood doctrine will highlight emotional elements in rituals. Then, following a presentation of major theories of emotions in cognitive psychology, two interpretations of the same work will be compared using acoustic and prosodic methods of analysis.

Keywords : music, sufism, emotion, embodied and situated cognition, memory, Syria.