

UNIVERSITE DE STRASBOURG

École doctorale des Humanités – ED 520

Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistique – EA 3402

Amélie Pavard

a le plaisir d'annoncer la soutenance publique de sa thèse intitulée

Chanter l'extase

Approche psycho-cognitive de la musique dans les rituels de transe soufis

Préparée sous la direction de Xavier Hascher

La soutenance publique se tiendra le **20 mars à 14h à Strasbourg**
Salle de conférences de la Misha - Allée du général Rouvillois

La soutenance sera suivie d'un pot auquel vous êtes cordialement invités

Membres du jury :

M. Mondher Ayari, maître de conférences (Université de Strasbourg)

M. Jean-Marc Chouvel, professeur (Université de Reims – Champagne-Ardennes)

M. Xavier Hascher, professeur et directeur de thèse (Université de Strasbourg)

Mme Barbara Tillmann, directrice de recherches (Centre de Recherche en Neurosciences de Lyon)

Mme Sandrine Vieillard, maître de conférences (Université de Besançon – Franche-Comté)



Résumé

Cette thèse propose d'étudier le rôle de la musique dans l'expression d'émotions intenses : dans la religion soufie, le rituel de transe (*hadrah*) est perçu comme un moyen d'accéder à un haut état spirituel en tentant de se débarrasser de pensées impures pour se rapprocher du divin. Afin d'atteindre l'extase (*wajd*), les multiples confréries soufies utilisent diverses techniques, au centre desquelles la musique est quasi systématiquement présente. Sous forme d'écoute de chants improvisés ou de production de chants collectifs, les musiciens tentent de faire émerger l'émotion en faisant appel à certaines représentations symboliques à un niveau global, et en produisant des indices expressifs musicaux et prosodiques, à un niveau local. Le corps des auditeurs est également mis en acte, et ceux-ci, considérés comme *musiquants*, participent pleinement au rituel.

Riche et complexe, la musique arabe issue du répertoire soufi est décrite dans les grands traités arabes depuis le X^e siècle (Al-Fārābī, X^e s. ; Al-Ĝazzālī, XI^e s. ; Al-Kātib, XI^e s.) et fait appel à de forts symboles identitaires. Sa pratique est transmise de manière exclusivement orale et s'inscrit dans les structures poétiques de la période préislamique. Si la musique semble avoir un rôle déterminant dans les rituels de transe, comment le définir ?

Partie I : Perspectives théoriques, approche de terrain

Les rituels de transe prenant place dans un contexte 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. Les théories cognitives de l'émotion semblent mettre en avant la notion d'anticipation et de régulation cognitive de l'émotion (en fonction d'expériences passées, du contexte d'émergence, ou encore de normes sociales) et ses manifestations physiologiques. D'après James (1884), d'ailleurs, l'émotion ne serait pas à l'origine de manifestations somatiques, mais c'est la perception de ces changements physiologiques qui engendreraient l'émotion. Ainsi, certaines émotions pourraient même être déclenchées (ou toutefois, atténuées ou intensifiées) par l'adoption d'une posture corporelle. Cette théorie sera notamment reprise et développée par Damasio (1994, 2003) qui propose que les expériences passées sont vécues à la manière d'un apprentissage qui associerait une catégorie d'événement à un état somatique agréable ou désagréable. Les modèles de mémoire issus de la théorie située et incarnée (Versace et al. 2009, 2014) avancent d'ailleurs que dans une situation donnée, tous les composants sensoriels (visuels, auditifs, moteurs, émotionnels...) sont perçus et mémorisés sous forme de trace. Lorsque nous sommes confrontés à un contexte similaire, la perception de mêmes composants sensoriels permettrait la réactivation de cette trace : ainsi, les propriétés à nouveau perçues seraient renforcées (elles seraient plus facilement associées à l'objet en

question). Ces composants auraient un poids plus ou moins important en fonction de la signification accordée à l'événement par l'individu : si une personne ressent une émotion particulièrement intense dans la première situation, le composant émotionnel sera très saillant lors d'une prochaine confrontation à une situation similaire. Dans le contexte musical arabe, le *tarab* consiste en une forte émotion esthétique et à 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, et par des indices expressifs liés au timbre et à la prosodie, tels que les attaques du son, le souffle, etc. 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 (During, 1988 p. 92).

Afin d'étudier ces aspects, je me suis rendue à Damas, auprès de musiciens soufis des communautés *šadiliyya* et *alawiyya* qui m'ont autorisée à assister à la *hadrāh*. Les *šadilis* prônent le dépouillement intérieur ainsi qu'une grande dévotion religieuse ; ils envisagent un rapprochement du divin par l'expérimentation, et notamment par le *dikr*, dans l'influence de la pensée d'Ibn Arābī. Les rituels que j'ai pu observer à Damas n'impliquaient aucun instrument, mais uniquement le chant dont les techniques expressives musicales et prosodiques étaient dérivées de la psalmodie coranique. Ces cérémonies consistent en l'alternance entre participation à des chants collectifs et écoute de chants solistes riches en indices expressifs produits par des *šeyh* ayant reçu une formation musicale. Plusieurs anthropologues et ethnomusicologues (Bastide 1972 ; During 1994, 1988 ; Lapassade 1997 ; ou encore Rouget 2004) se sont attachés à décrire ce type de rituel, et notamment l'état second dans lequel se trouvent ses participants. Cet état est généralement rapporté comme une émotion tellement intense qu'elle entraîne différents symptômes tels que cris et danse hypnotique. D'après During, en effet, « *Les derviches ne dansent pas pour parvenir à l'extase, mais dansent lorsqu'ils ne peuvent plus se contenir* » (1994, p. 59). En observant les vidéos que j'ai pu réaliser dans une confrérie *šadiliyyah* à Damas, je me suis aperçue que les *šeyh* 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.

Or ces mouvements et respirations, guidés par les *šeyh* et mis en acte par les adeptes, sont parfaitement volontaires, et débutent pour 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 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*. Par ailleurs, lorsque j'enregistrais des musiciens lors de séances de *dikr*, certains d'entre eux tenaient à réaliser ces mouvements et les enseignaient aux autres musiciens (même s'il ne s'agissait pas d'une *hadrāh*), sous prétexte que ces mouvements reflétaient l'essence du *wajd*. Mon hypothèse principale est donc que ces gestes dansés

participent au processus de transe, les chants étant utilisés dans l'émergence d'une émotion intense, et les mouvements dans une volonté de « contagion émotionnelle ».

Partie II : Musique et extase : approche analytique

Afin de vérifier les hypothèses précitées, j'ai donc réalisé plusieurs protocoles basés sur des questionnaires qui pouvaient me permettre leur validation ou rejet par les musiciens syriens et les soufis eux-mêmes. J'ai également réalisé une expérience où des individus devaient apprendre des extraits de quatre poèmes soufis traduits en français, puis indiquer leur état émotionnel après chaque lecture de poème. La moitié des individus devait réaliser des mouvements et des respirations (tels qu'observés dans les rituels soufis) lors de la phase d'apprentissage. Il s'est avéré que le taux de rappel des poèmes était significativement moins important pour les personnes ayant réalisé des mouvements. Par ailleurs, ces mêmes personnes ont déclaré avoir ressenti significativement plus d'émotions somatiques que les autres participants. Ainsi, les mouvements semblent avoir déplacé l'attention des individus, inhibant l'apprentissage des poèmes et focalisant l'attention des participants sur leur ressenti somatique. Ces résultats semblent donc en accord avec le fait que les mouvements et les respirations participeraient bien au processus de transe, et ne seraient pas un aboutissement de ce processus.

Dans les entretiens que j'ai réalisé avec les soufis et où je tentais de comprendre quel est l'élément qui permet de déclencher cet état émotionnel, on m'a souvent répété que l'extase 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, et développent l'expressivité de la musique par des structures modales et rythmiques beaucoup plus complexes que ceux des chants collectifs ; par ailleurs de nombreuses ornementsations musicales et des indices prosodiques expressifs sont utilisés par les interprètes. Sur la base de ces observations, j'ai jugé intéressant d'étudier les stratégies mises en place par les chanteurs pour transmettre une émotion aux auditeurs.

J'ai donc décidé de conjuguer à une analyse musicale les théories psychologiques étudiant les émotions dans le discours (Scherer, 1996, 2003). D'après Scherer, les émotions manifestées par la voix sont encore plus influencées par des critères d'ordre culturel que celles exprimées par le visage. À un premier niveau, mon analyse consiste en l'étude des modes utilisés par les *šeyh* dans leurs improvisations, et surtout la manière dont ils structurent leur chant, et créent un phénomène d'attente de certaines ornementsations, dans la lignée de la théorie de Meyer (1956). Ensuite, à un niveau plus général, j'ai analysé certains paramètres acoustiques susceptibles de refléter une

activation émotionnelle (augmentation de la fréquence fondamentale et de l'intensité, une augmentation de l'énergie dans les hautes fréquences, etc.)

Le concept de transcription est un débat récurrent en ethnomusicologie (Lortat-Jacob, 1975, 1986) : la notation solfégique occidentale ne parvenant pas à traduire les subtilités de cette musique, d'autres outils doivent être utilisés pour refléter au mieux la richesse et les déterminants de la musique étudiée. Sur la base des travaux D'Alessandro et Mertens (1995), je proposerai un outil qui permet de dessiner la courbe mélodique des corpus musicaux, représenter la fréquence fondamentale et l'intensité de la pièce ; mais également d'ajouter certaines annotations telles que les ornementsations réalisées par l'interprète. Ce type de notation descriptive, quoique toujours restrictif, semble néanmoins adapté pour illustrer les chants vocaux non mesurés, et certains patterns expressifs associés.

Cette thèse se concentre donc sur deux hypothèses essentielles : la première, que le processus de transe (dans la communauté étudiée) semble bien émerger suite à l'écoute d'indices expressifs inhérents à la musique, à un niveau local ; la deuxième, que ces indices déclenchent des réactions affectives 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 permettra 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.

Au croisement entre ethnomusicologie et psychologie cognitive, cette thèse tentera d'apporter des pistes de réflexion quant aux méthodes d'analyse des musiques expressives de tradition orale, et de leur transcription. Elle sera clôturée par un volume d'annexes où sont retranscrits certains chants utilisés lors des *hadrah* *alawiyah* damascènes ainsi qu'un cd d'extraits audio et vidéo.