



**HAL**  
open science

## Musique et émotion pour une anthropologie de la musique

François Picard, Fouré Caul-Futy, Jeanne Miramon-Bonhoure, Jessica Roda,  
Mina Dos Santos

► **To cite this version:**

François Picard, Fouré Caul-Futy, Jeanne Miramon-Bonhoure, Jessica Roda, Mina Dos Santos. Musique et émotion pour une anthropologie de la musique. *Musique, Signification et Émotion*, pp.263-291, 2010. hal-03558781

**HAL Id: hal-03558781**

**<https://hal.science/hal-03558781>**

Submitted on 4 Feb 2022

**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.

# Musique et émotion

## pour une anthropologie de la musique

François Picard, Édouard Fouré Caul-Futy, Jeanne Miramon-Bonhoure, Jessica Roda, Mina Dos Santos, « Musique et émotion : pour une anthropologie de la musique », dans Hamdi Maklouf et Mondher Ayari (dir.), *Musique, Signification et Émotion*, Paris, Delatour, 2010, p. 263–291.

Journée *Musique et émotion*, Séminaire d'Études Ethnomusicologiques de Paris-Sorbonne, centre de recherches Patrimoines et Langages Musicaux, université Paris-Sorbonne, 20 décembre 2008

**François Picard**

### Introduction : quel programme pour une anthropologie de la musique ?

Au programme (dossier d'HDR, EHESS, 1997) d'une ethnomusicologie, insérée ou non au sein de la musicologie, passant outre les inévitables rapports musique/société, il y avait le projet d'une musicologie généralisée, sur le modèle de l'organologie, et le projet d'une anthropologie religieuse de la musique : fonder une anthropologie de la musique sur les bases de l'analyse du rituel, sur la constatation que l'analyse du rituel réclame les outils même que le musicologue met en œuvre dans l'analyse d'une pièce, d'une œuvre, d'un opéra. L'émotion ne figurait pas à mon programme, de même qu'elle est absente de l'ethnologie d'urgence, de la sauvegarde, comme de la pure connaissance. On se reportera ainsi, entre autres, à l'absence de toute émotion dans le *Précis d'ethnomusicologie* (Simha AROM & Frank ALVAREZ-PEREYRE, Paris, CNRS Éditions, 2007).

### Une séance de séminaire

Et pourtant, l'émotion a surgi en musique, avec la musique, et dans l'ethnomusicologie, surgi de l'interrogation du terrain, des situations, des discours, des larmes, des pleurs, des soupirs, des rires de nos interlocuteurs. L'émotion comme thème de recherche a ainsi surgi au sein du Séminaire d'Études Ethnomusicologiques à travers les travaux d'Eftychia Drousta, Mina Dos Santos, Jessica Roda, et les questions posées par Edouard Fouré Caul-Futy. Nous avons donc inscrit ce thème, après « Musiques noires (Afrique – Amériques) » et « Aksak », au programme d'une année de recherche collective, sachant que d'autres, ailleurs, y travaillaient, avec leurs moyens, leurs références. Le 11 décembre 2006, sont ainsi intervenus Edouard Fouré Caul-Futy et François Picard, Jérôme Cler, Michel Plisson, Gérard Der Haroutounian, Hassan Tabar.

On cite quelques références bibliographiques :

Leonard B. MEYER, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 1956.

Patrick N. JUSLIN and John A. SLOBODA, *Music and Emotion, Theory and research*, Oxford University Press, 2001.

Antonio DAMASIO, « Entretien », *La Recherche* n°38, octobre 2003, p 69–72.

Jean-François LE NY, *Comment l'esprit produit du sens*, Paris, Odile Jacob, 2005.

Richard DELRIEU, « Musique, cerveau et émotion », *Marsyas*, Paris, Institut de pédagogie musicale, cité de la musique, septembre 1989.

Eugène VAN OVERLOOP, *Essai d'une théorie du sentiment esthétique*, 1<sup>er</sup> fascicule, Bruxelles, impr. de F. Hayez, 1889.

Introduction « L'une des caractéristiques principales de la musique réside dans sa capacité à engendrer des émotions chez l'auditeur. [...] Reste à comprendre comment et de quelle manière [sic] la musique est perçue, traitée et analysée par le système cognitif humain, et comment elle peut faire naître des émotions chez les individus. » (p. 9)

Conclusion « La musique est une structure acoustique complexe qui se développe dans le temps ».

Marion PINEAU (Dr en psychologie et MCF à l'IUFM de Dijon) et Barbara TILLMANN (Dr en psychologie, Dartmouth College), *Percevoir la musique : une activité cognitive*, Paris, L'Harmattan, « Sciences de l'éducation musicale », 2001.

On évoque le concept de syntonie :

La relation de syntonie est cette expérience du "nous" qui est au fond de toute communication possible

Alfred SCHÜTZ, "Making Music Together – a Study in Social Relationship", *Collected papers II*, La Haye, 1971, p. 159–178, trad. fr. « Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux », *Sociétés*, vol. 1 n° 1, 1984, p. 22–27.

voir *Le Robert* « syntonie— caractère d'un sujet qui vibre en harmonie avec le milieu dans lequel il se trouve »

cités par Cécile PREVOST THOMAS, *Dialectiques et fonctions symboliques de la chanson francophone contemporaine*, thèse de doctorat de sociologie, Paris 10 Nanterre, juin 2006. p. 410

« La véritable émotion que nous procure la musique : celle de pouvoir témoigner de l'inaccessibilité du passé »

Anne BOISSIERE, « L'expérience de la durée », *Musique et temps*, préface Laurent Bayle, Paris, cité de la musique, 2008, p. 35, à propos d'Adorno.

« Quand on ne peut fléchir l'inflexible destin, révoquer l'irrévocable ni renverser l'irréversible, il ne reste rien d'autre à "faire" — suprême ressource ! qu'à pleurer ou à chanter... aussi inefficace que des opérations magiques, la poésie élégiaque et la musique sont des filles de notre mélancolie et de notre impuissance devant l'irréversible »

Vladimir JANKELEVITCH, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 149–150. Cité par Anne BOISSIERE, op. cit., p. 37–38.

On conclut que le maître de la psychologie cognitive de la musique doit posséder des réponses aux questions que les interprètes, chanteuses, babouchkas, petits-fils de réfugiés, posent à l'ethnomusicologue, et l'on vote pour inviter Stephen Mac Adams.

On se sépare, sans chagrin, comme après un séjour organisé à l'étranger, en se promettant de s'écrire, de se revoir, de manger ensemble, de repartir. Et puis la vie reprend son cours, les cours, les recherches, les dossiers, le travail, et l'on oublie les promesses, et l'on oublie l'émotion — et la musique ? Non, pas la musique. On n'a rien lu, mais une pensée diffuse et vague divague et fuse : quel rapport possible entre musique, émotion et théories de l'émotion ?

En préalable, et tout de suite, urgence ! on couche sur le papier une esquisse de toutes les théories possibles de l'émotion en musique.

### **Quelles sont les théories possibles des liaisons entre émotion et la musique ?**

#### la musique produit l'émotion chez l'auditeur

c'est la théorie curieuse exprimée avec force et conviction par William O. Beeman : « Performance has a unique ability to affect its audience emotionally ».

William O. BEEMAN, « The Performance Hypothesis », *L'ethnographie*, L'entretemps, Maison des sciences de l'homme Paris Nord, N°3, printemps 2006, p. 104–136.

d'une manière inattendue — mais il s'agit aussi de chant —, cette théorie se retrouve chez les chanteurs sardes analysés par Édouard Fouré Caul-Futy ici-même : le chanteur tente par son acte de retrouver l'émotion produite lors de la première écoute ;

cette théorie est aussi celle des confrères soufis du Xinjiang, analysés par Mukkadas Mijit :

Mukkadas MIJIT, *À la recherche de la voie des Anciens. Les chants soufis de la Naqshbandiyya chez les Ouïghours de Ghulja*, mémoire de Master 2 Musique et musicologie, université Paris-Sorbonne, 2008.

#### le musicien transmet une émotion exprimée par la musique qui touche l'auditeur qui s'en imprègne

théorie banale, mais qui mine de rien ne marche pas : qu'est-ce que « la musique » qui serait indépendante de l'interprète, et avant lui ?

c'est la théorie implicite d'une chanteuse grecque, auteure d'un mémoire d'acoustique :

Nikolitsa ELINA, *Etude acoustique et perceptive de la voix de soprano : vibrato, phonétogrammes et psychoacoustique*, mémoire de fin d'études, CNSM, Paris, septembre 2006.

Dans une version plus subtile, c'est la théorie indienne du *rasa*, exposée et discutée ci-dessous par Jeanne Miramon-Bonhoure.

#### le musicien produit une émotion véhiculée par la musique qui touche l'auditeur qui s'en imprègne

c'est sans doute la théorie courante

Le discours des acteurs chinois<sup>1</sup> est révélateur des hiérarchies internes que doit respecter toute représentation : d'abord la parole, puis le chant, l'action (*zuo*) et enfin... le silence (*mo*). La parole se répartit en parlé et chanté, la musique en voix et instruments, l'action en mouvements des mains, des yeux, du corps, des pieds. Les passions à exprimer sont au nombre de huit : joie, colère, tristesse, plaisir (*xi nu ai le*), anxiété, impatience, chagrin, mélancolie (*jiao ji chou men*) ; les « quatre apparences » sont l'imbécile, l'enfant gâté, le fou, l'idiot (*gua ya chi dai*).<sup>2</sup>

### la relation entre le musicien et l'auditeur crée une émotion

théorie vraisemblable, mais qui élimine la musique ; cette théorie est exprimée par Hassan Tabar : quand des Iraniens en France assistent à un concert de musique iranienne, ils sont parfois émus avant même le début du concert. C'est ce que développe ici-même Jessica Roda. C'est la théorie chinoise de l'auditeur idéal, sans lequel la musique n'a pas de valeur. Mais cette théorie s'accommode du fait que la musique, porteuse de sens, véhicule un sentiment si le musicien l'exprime :

Kenneth DE WOSKIN, *A Song for One or Two*, Ann Arbor, Center for Chinese Music Studies, University of Michigan, 1982.

### la musique et l'émotion n'ont pas de rapport

c'est le discours de Stravinsky, mais ce n'est pas sûr que ce soit une théorie, même pour lui ;

sa théorie serait plutôt à reformuler en ces termes :

si la musique a la capacité de créer ou transmettre une émotion à l'auditeur, en quoi la parole peut-elle prétendre avoir quelque chose à dire là-dessus ?

c'est du moins ma propre (FP) théorie, à laquelle René Char donne la parole (voir ci-dessous : Amour) ; c'est aussi une théorie chinoise :

La musique est la substance de l'univers, la nature des êtres. L'union avec cette substance, l'accord avec cette nature, voilà l'harmonie.

RUAN Ji, *Yue lun* (Essai sur la musique ), vers 250. Rééd. dans Ji Lian kang, ed., *Ji Kang* : « *Sheng wu aile lun* » (Ji Kang (223–262), « Essai : La musique n'a ni tristesse ni joie. »), Beijing, Renmin yinyue, 1987, p. 73.

Ji Kang, *Qinfu* (Essai poétique sur le *qin*), trad. Georges Goormaghtigh, *L'Art du qin, deux textes d'esthétique musicale chinoise*, Bruxelles, Institut des hautes études chinoises, 1990.

### la musique transcende l'émotion

inattendue d'un point de vue logique, cette théorie est exprimée ici par Mina Dos Santos : loin de chercher l'émotion, la musique — ici : le chant — permet de laisser émerger la mémoire sans se perdre dans l'émotion.

---

<sup>1</sup> Voir le recueil *Chuanju yishu yanjiu* (Recherches sur l'art de l'opéra du Sichuan), vol. 1, Chengdu, 1981, en particulier p. 18–20 et 107–110.

<sup>2</sup> François Picard, *La musique chinoise*, Paris, You-Feng, 2003.

Édouard Fouré Caul-Futy

## De l'imitation à la compétition : l'émotion dans les joutes vocales de *Cantu a chiterra* en Sardaigne

Si l'on part du postulat qu'étudier l'émotion ce n'est jamais étudier sa propre émotion, mais bien étudier comment, au travers d'une culture donnée qui organise et codifie son expression sociale, l'émotion des autres est induite et induit elle-même un réseau de communication autour de ses manifestations, alors l'ethnomusicologie, en tant que discipline portée vers ce qui se joue chez les autres, peut occuper dans l'ensemble des sciences humaines une place privilégiée. Une place de choix qui pourrait notamment permettre de relativiser, au mieux de compléter, les résultats expérimentaux obtenus dans le laboratoire des neuro-sciences.

Je voudrais m'intéresser ici à l'activité sociale ainsi qu'aux traces suscitées par les différentes manifestations de l'émotion en proposant l'image du « ricochet » comme angle possible d'analyse. Je circonscrirai mon étude de cas au répertoire des joutes vocales de chant accompagné à la guitare en Sardaigne (*gara di cantu a chiterra*). Je fais l'hypothèse ici que la gestion et la prise en compte de l'émotion dans le cadre de la compétition aurait pour effet de déplacer l'objet de la compétition, *hic et nunc*, vers un ailleurs dont il restera à définir les limites au regard de considérations sur la mémoire collective du chant.

Mon analyse se nourrit de deux aspects que j'ai relevés localement. Ces deux aspects concernent : 1/ l'utilisation de terme de « tracé » (*tragghju*), et de ce qu'il induit, pour définir ce qui, dans une formule mélodique (« *sa 'oghe* »), caractérise le style mélodique de chaque chanteur (« *cantadore* ») ; 2/ une idée énoncée par le *cantadore* Francesco Demuru à propos de l'imitation entre les chanteurs :

« Quand je chante, j'essaye de retrouver le sentiment que j'ai ressenti la première fois que j'ai entendu cette voce. »

Le propos de l'ethnomusicologie n'est pas de classer les émotions comme le font les psychologues quand ils distinguent les émotions « sociales » (ou secondaires) des émotions primaires, ni de rentrer dans le débat du biologique et du culturel, de l'inné ou de l'acquis, mais bien de se pencher sur l'émotion musicale en tant qu'elle signifierait quelque chose, pour eux, pour nous.

Sur la scène du *palco*<sup>3</sup>, les *cantadores* font donc la *gara*, la compétition. Aucun vainqueur ne sera jamais proclamé à l'issue de la *gara* et pourtant, entre les *cantadores*, c'est bien la logique du défi qui régule l'ordre des réponses chantées. En Sardaigne, et pour paraphraser Damasio<sup>4</sup>, le « sentiment même de soi » naît d'une réalité sensible définie par le fait que pour s'éprouver (soi-même), il faut d'abord prouver aux autres, aux publics de tous les *paesi* (bourgs) de Sardaigne, ses compétences techniques et sa

---

<sup>3</sup> Petite estrade montée à l'occasion de la joute sur la place du village.

<sup>4</sup> Antonio R. Damasio, *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, Paris, Odile Jacob, 1999.

propre créativité mélodique. Prouver pour s'éprouver, convaincre le public pour vaincre (symboliquement) ses *colleghi*<sup>5</sup>, mais selon quels moyens expressifs ? Qu'en est-il de l'émotion dans ce champ rhétorique ?

Le chant n'a jamais une fin physique en soi. Rechercher l'exploit, ce n'est jamais que rechercher les moyens pour y parvenir en domestiquant une certaine part d'imprévu et de difficultés sans jamais offrir au public l'image de son effort. En cela, le chant en appelle à un comportement, à un « masque » social. Ne dit-on pas en Sardaigne que « chanter, c'est se comporter dans le chant » ?

Ainsi, le terme de *tragghju* (« tracé ») évoqué en ouverture concerne précisément cet aspect de la vocalité qui n'a rien à voir avec l'exploit technique ou la performance physique des *voci tirate*<sup>6</sup>, celles-ci en appelant à un type d'émotion particulière qu'il resterait à analyser de manière largement comparative, au travers de la valeur de l'aigu dans différentes cultures musicales. Le *tragghju* concerne plutôt l'aspect le plus personnel du style vocal de chaque *cantadore*. Le « tracé » de la voix (*voce*), c'est son contour, sa dynamique, ses inflexions, son ontologie ; et en même temps, c'est également son pouvoir à littéralement « laisser des traces ». Et c'est en cela que le *tragghju*, action même du « tracer » ainsi que ses effets dans la mémoire collective, verbe et conséquent, permet d'envisager l'émotion musicale en dehors du cadre psychologique dans lequel on la maintient habituellement. Une voix vous touche, et c'est la personnalité de cette voix, en tant qu'elle se distingue de toutes les autres, qui permet au *tifosi*<sup>7</sup> d'aménager un espace de préférences qui emprunte ses règles à la joute qui se joue sur le *palco* entre les chanteurs et que les *tifosi* transposent et appliquent à leur jugement esthétique.

D'une certaine manière, cette réalité émotionnelle que les *tifosi* empruntent à la *gara* reproduit en filigrane la dimension agonistique de la joute: le chant comme les émotions ne peuvent être évalués qu'à la lumière d'une confrontation. Joute vocale et joute émotionnelle ont pour caractéristique explicite de s'adresser au présent en instaurant un espace commun d'investissement dans lequel des personnalités, des hommes, mettent en place des pratiques et des discours. Et en Sardaigne, on s'aperçoit très vite

---

<sup>5</sup> Le sens du terme « collègue » est fondamentalement ambigu. Son utilisation déborde le cadre du rapport proximité/distance instauré par le cercle restreint des *cantadores* de Sardaigne pour se porter à un niveau au travers duquel deux logiques consubstantielles se mettent en place : la logique du « *io* », du « moi » (extensions / entretien de sa notoriété, accroissement du capital symbolique individuel, etc.) et la logique du « *noi* », du « nous » exprimée derrière l'idée qu'on ne fait pas une belle *gara* sans le concours de tous, des trois chanteurs et du public.

<sup>6</sup> Les termes de « voix tirées » désignent ces formules mélodiques qui visitent le registre aigu de la voix, toujours dans le mécanisme 1 de la voix de poitrine masculine. Ces *voci* sont de véritables « faire-valoir » vocaux. Elles ont pour fonction : 1/ d'emporter les faveurs du public en s'exposant dans un registre périlleux qui demande du souffle et de l'audace 2/ de mettre et remettre au défi les autres chanteurs sur le même terrain 3/ de faire oublier, avec force et puissance, la *voce* du chanteur précédent.

<sup>7</sup> « Fans-supporters », terminologie employée localement et empruntée au football.

que parler de chant, c'est toujours parler des chanteurs, un peu à l'image de ce que le concept local de *tragghju* porte en lui.

L'émotion induite par le *tragghju* est donc de nature à communiquer avec d'autres plans de temporalité que celui de la *gara, hic et nunc*. Dans le système mimétique propre à la tradition orale du *cantu a chiterra*, le *tragghju* est peut-être la chose la plus difficile à imiter. Autant que l'exploration des notes aiguës, l'imitation des autres, de ses modèles et des maîtres du passé est un faire-valoir musical fondamental dans les stratégies de mise au défi (« *sfida* ») utilisées par les *cantadores* pendant la *gara*. En quoi l'imitation a-t-elle un pouvoir émotionnel d'une portée toute particulière ?

Imiter, c'est introduire une absence dans une présence, du passé dans du présent, mais c'est surtout réactiver le souvenir d'un *cantadore*, souvent disparu, au travers d'une formulation mélodique (*sa 'oghe*) en se réappropriant les traces, laissées ici et là, que la tradition orale réélabore quotidiennement. Un peu à l'image de Robinson se reconnectant, grâce à l'imaginaire induit par la vision de traces de pas, avec la présence improbable des hommes sur son île déserte<sup>8</sup>, l'émotion passe ici par la reconnaissance d'un style, d'une inflexion (« *gorgheggio* »), d'un *tragghju* et de traces auditives. Il y a des moments dans la *gara* où quelque chose se passe, du côté du *cantadore*, du public, et dans l'entre-deux de la mémoire collective du chant et de ses *oghes*. Ces moments, appelés localement « états de grâce » (*stati di grazia*), connectent une inspiration personnelle d'un *cantadore* — à un moment précis au cours des trois heures que durent la joute — avec un état d'écoute particulier de l'auditoire.

Et c'est en cela que, comme pour Robinson, la reconnaissance d'un *tragghju*, d'un tracé, transporte toujours l'attention vers un au-delà de l'évènement qui déplace avec lui le centre de la compétition. La trace ainsi réélaborée dans l'instant et énoncée au moment propice de la *gara* est capable de suspendre le temps et prenant le passé à parti. Et c'est précisément parce qu'il n'y aura jamais de contact possible entre la conscience et l'objet que ces états de grâce continueront de laisser résonner les traces sonores des maîtres du passé au travers d'émotions qui s'adressent à l'éternel.

### Bibliographie sélective

DAMASIO, Antonio R., *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York, Harcourt Brace & Company, 1999, trad. fr. Claire Larssonneur et Claudine Tiercelin, *Le sentiment*

---

<sup>8</sup> « Mais les traces de pas humains diffèrent de toutes les autres en ce que celles-ci sont apparues dans l'île par le seul jeu des forces naturelles. L'île, peut-on dire, les a produites toute seule. Mais une île déserte ne produit pas toute seule des traces de pas. Lorsqu'il se penche sur ces traces, Robinson voit donc en réalité quelque chose qui n'est plus son île. Bien qu'ils soient marqués sur le sable, ces pas le transportent ailleurs. Par eux il reprend contact avec le monde des hommes, car ils n'ont de sens que si on les replace dans l'ensemble des traces que laissent, sur les différentes parties du sol, les allées et venues des membres du groupe. Il en est de même de ces marques laissées par les signes dans la substance cérébrale », in Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, p. 27-28, 1950.

*même de soi. Corps, émotions, conscience*, Paris, Odile Jacob, 1999.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1950.

MEYER, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 1956.

## Jeanne Miramon-Bonhoure

### Du *rasa* au *rāga*

« La révélation n'est pas dans chaque note. Dans notre corps, le cœur est à une place bien précise, ainsi en est-il du cœur du *rāga*: il se trouve en un seul endroit. C'est lui que nous devons saisir »<sup>9</sup>.

Saisir le cœur ou la saveur d'une note qui révélera au musicien et à l'auditeur l'œuvre d'art dans son intégralité, l'amènera dans l'intime de l'œuvre, vers une jouissance esthétique extra-ordinaire.

La traduction de ces quelques mots de mon maître de Bénarès pose d'emblée tout le problème de la terminologie. Il avait lui-même utilisé « *mood* » en anglais pour traduire de l'hindi tout un concept, le *rasa*. Saveur, substance, goût, couleur, caractère, atmosphère, expression, sentiment, émotion ? Tant de noms qui même assemblés ne peuvent rendre dans sa totalité l'idée du *rasa*.

Le mot *rasa* vient du sanskrit *ras*, « goûter », communément traduit en français par « saveur ».

L'expérience du *rasa* est la manifestation d'un *ethos* qui provoque un état particulier de la conscience, une modification de la perception du temps et de l'espace, qui amène celui qui l'expérimente vers un ravissement (*ānanda*) durant lequel il goûte, il savoure, « la délectation du *rasa* » (Bruguière, 1977 :8).

### Théories du *rasa*

Le concept du *rasa* est extrêmement complexe et difficile à traiter tant pour des raisons de terminologie que de théorisation dont témoignent quelques traités d'esthétique extrêmement élaborés et codifiés. D'abord étroitement lié à la représentation théâtrale, le *rasa* a été par la suite décrit, analysé et repensé en dehors de son contexte d'origine pour aboutir à une théorie *rāga-rasa* difficilement compréhensible dans le contexte musical contemporain.

Le présumé auteur indien Bharata (Nijenhuis, 1977 :9) aurait été le premier à associer la perception d'un goût à une œuvre d'art dans son traité d'art dramatique, le *Nāṭya Sāstra* (entre - 200 avant et 200 après J-C).

Il propose huit catégories de « saveurs fondamentales », *bhāva* (érotique, comique, pathétique, furieux, héroïque, terrifiant, répugnant et merveilleux), qui, associées à des « sentiments dominants », préparent à l'expérience du

---

<sup>9</sup> "The mood is not in every note. In our body the heart is not everywhere, just in one place. Raga are also like that: we have to catch the heart of each raga". Prahalaad Nath, enregistrement pendant un cours, février 2008.

*rasa* (Bruguière, 1995 :10). Dans cette perspective, la musique n'est qu'une partie d'un ensemble d'éléments qui constituent le drame et contribue à renforcer l'émotion du poème ou de la représentation théâtrale.

La théorie de Bharata sera reprise, manipulée, transformée et sujette à diverses dérivations au cours des siècles qui suivirent pour être finalement réhabilitée autour du X<sup>e</sup> siècle par le poète Abhinavagupta qui ajouta un neuvième sentiment dominant, la sérénité. Sa théorie des *navarasa* (les neufs « émotions ») analyse les procédés d'élaboration qui conduisent au *rasa* (Bruguière, 1995:15).

Les dispositions physiques et mentales de l'auditeur sont fondamentales dans le processus du ravissement : l'auditeur doit être « doué d'une capacité d'appréciation et d'immersion dans l'œuvre que ne viennent pas perturber les états mentaux de la vie ordinaire » (*ibid* :9).

La musique, comme élément de la représentation théâtrale, joue un rôle important dans l'action du drame. Bharata mentionne l'utilisation de certaines notes associées à différents *rasa* (Prem Lata Sharma, 1970:16) ; l'intonation des notes peut jouer sur le renforcement d'une émotion (abaisser pour assombrir, rehausser pour faire briller par exemple).

Par la suite, le détachement de la musique de son contexte théâtral a naturellement laissé place à d'autres moyens d'expression pour porter et véhiculer l'expression des *bhāva* (*ibid*).

Un système de représentations visuelles (*dhyāna*) a vu le jour à partir du VIII<sup>e</sup> siècle pour préciser l'identité des *rāga* ainsi que celles de leur *rasa*, auxquels sont associés des vers descriptifs et par la suite une description mélodique complémentaire. Ces descriptions poétiques et visuelles participent à l'imprégnation du musicien et de l'auditeur dans la représentation du sentiment dominant du *rasa* (Bruguière 1995 :20).

### **La réception de ces théories aujourd'hui**

L'évolution des *rāga* et des théories qui les accompagnent ont contribué, dès le XV<sup>e</sup> siècle, à rendre l'association *rāga* - *rasa* de plus en plus obsolète. Certains auteurs contemporains ont proposé et expérimenté de nouvelles théories d'association entre le *rāga* et l'« émotion ».

Le *rāga* (du sanskrit *ranga*, « couleur »), dans son acception contemporaine, est un terme générique qui désigne un certain nombre d'éléments constitutifs propres aux musiques dites modales : des échelles, des rapports d'intervalles, un « puits de notes » avec ses notes fixes et mobiles, des phrases caractéristiques, auxquels sont associés un *éthos* (Picard, 2002:3).

Comme le souligne Prem Lata Sharma (1970 :18), en l'absence de toute représentation visuelle ou poétique, seule la structure tonale peut servir d'application à la théorie du *rasa*.

Ainsi Suvarnalata Rao a récemment publié les résultats d'une étude sur la corrélation entre la configuration tonale d'un *rāga* et ses effets sur un plan esthétique (Rao, 2000 :xii).

Ce travail met en évidence l'impossibilité de théoriser une telle association en termes de fréquences, hauteurs, ou de couleurs, atmosphères, et questionne la théorie du *rasa* dans ses fondements mêmes.

Pourtant, si la théorie de Bharata n'a pas fait école, il est certain que la notion du *rasa* reste dominante, et même vitale parmi les musiciens encore aujourd'hui.

### Les manifestations du *rasa*

« Si tu touches la note *Re* [second degré] avec justesse, tout l'auditoire commencera alors à pleurer, tu transporteras le public dans un sentiment de compassion et de tendresse. Et toi-même, tu pleureras »<sup>10</sup>.

Une note peut renverser le public si elle « saisit le cœur du *rāga* ». C'est un véritable bouleversement corporel qui ébranle, met en mouvement, à la fois l'émetteur et le récepteur.

L'émotion ressentie s'exprime alors dans l'auditoire par des gémissements, des soupirs, des acclamations qui ne relèvent ni de la joie ni de la peine mais d'un état qui les a fait « sortir » d'eux-mêmes l'instant de cette expérience extra-ordinaire.

Tout l'art d'un musicien sera de jouer sur ce rapport de tension et détente, pour faire désirer le plus longtemps possible cette note qui, lorsqu'elle sera touchée, comblera l'auditeur et le transportera dans un état d'élation: « cette présence qui se dévoile (...) dans le ravissement d'une expérience supra-ordinaire où [l'auditeur] goûte également à sa propre saveur existentielle » (Brugière, 1995).

Cette « délectation du *rasa* » est l'ultime phase d'un processus de transmission d'un sentiment (*bhāva*) véhiculé par le *rāga* qui « colore [l'esprit] » et provoque une émotion qui se manifeste par des expressions orales et/ou corporelles de celui qui la savoure.

Le chanteur Amir Khan est connu pour son interprétation du *rāga Mārṅā* ; son sens du *rāga*, sa maîtrise de la hiérarchie des notes et la profondeur de son interprétation en ont fait une référence incontestée. Il a cristallisé l'instabilité qui émane de ce *rāga* par son emploi particulier des second et sixième degrés : la brillance donnée à ces notes pivots affaiblissent la tonique. Les nombreux témoignages de ses représentations attestent de la dimension transcendante de l'effet de sa musique : il touchait au divin et permettait à l'auditeur d'y goûter.

« Nous savons tous aujourd'hui, combien Amir Khan chantait bien [le *rāga*] *Mārṅā*. Mais cette nuit-là quelque chose s'est passé, je ne sais pas quoi! Au bout de quinze minutes, sa musique transcenda tout ce que j'avais fait [Salamat Ali Khan venait de chanter auparavant] ; au bout d'une demi-heure je ne me souvenais même plus de ce que j'avais chanté un moment avant. Comme si un seul *rāga*, *Mārṅā*, était à lui seul toute la musique. *Khansahib* [le respecté Amir Khan] chanta une heure et demie, se leva et quitta la scène sans qu'il n'y ait aucun applaudissement, ni mouvement dans l'auditoire. Nous étions tous envoûtés pendant un instant avant que les

---

<sup>10</sup> "If you hit the *re* right, all audience will start to cry and you'll turn them in compassion, tenderness". When you'll get the right note, you'll start to cry your own" ; Prahalad Nath, enregistrement pendant un cours sur le *rāga Gunkali*, février 2008.

applaudissements n'arrivent en cascade. Non, personne n'a réclamé autre chose, nous avons tous compris ! Que s'était-il passé? Simplement un miracle. »<sup>11</sup>

Soulignons que la manifestation de cette expérience est différente de celle de l'appréciation ; le musicien fait pleurer l'auditeur qui gémit, ferme les yeux, secoue la tête ; son visage exprime l'hypersensibilité. Un tel état ne provoque pas les applaudissements.

L'expression de l'appréciation précède généralement l'expérience du *rasa*. On atteste de la présence d'une bonne atmosphère (« feeling », « good mood ») par des signes culturels qui indiquent à l'artiste que sa musique est appréciée.

Ces signes sont des mouvements corporels (secousses de la tête, mouvement de la main vers le haut ou en direction de l'artiste, balancement du buste horizontalement de gauche à droite), des acclamations de satisfaction « *wah ! wah !* », « *kya bāt hai !* » (littéralement « quelle chose ! »), des bruits de bouches associés à la gustation du gourmet (claquements rapides de la langue contre l'avant du palais) ou encore des applaudissements qui viennent ponctuer les acclamations.

### Comment émerge l'émotion ?

« Seul celui qui manifeste une grande sensibilité et qui est capable d'une réponse par sympathie (...) peut ressentir la profonde finalité de cette expérience et découvrir dans la gustation du *rasa* une joie intense (*ānanda*) » (Bruguière, 1995 :8).

Les musiciens jugent souvent la qualité de leur concert en fonction de l'auditoire. C'est la qualité de réception du public qui permet d'installer, ou pas, une atmosphère propice, un bon « feeling », condition *sine qua non* de l'expérience esthétique.

Plus le contexte devient favorable à l'émergence du *rasa*, moins la présence physique du musicien devient palpable. L'observation des regards est assez significative: l'artiste ne va pas établir un contact visuel régulier avec la salle; il garde souvent les yeux fermés dans la partie de l'exposition de l' « esprit » du *rāga* (*ālāp*) ou regardera devant lui mais « à travers » le public. Certains vont « attraper » une note ou aller la chercher en regardant vers le haut, parfois les yeux révoltés. L'extériorisation de l'émotion du musicien se manifeste par un mouvement de la tête de gauche à droite et parfois par un regard ou un sourire complice échangé avec les autres musiciens sur scène, mais rarement avec le public. Et lorsque la présence du *bhāva* culmine dans l'expérience du *rasa*, il y a immédiatement séparation avec la réalité spatiale et temporelle, le musicien semble transporté dans une autre sphère le temps

---

<sup>11</sup> « Now we all know how well Amir Khan Sahib sang *Marwa*. But that night something happened, I don't know what! After he had sung for fifteen minutes the music transcended all that I had done; after half hour I could not even remember what I had sung a little while ago. It was as if there was the one *raga*, *Marwa*, in all music. Khansahib sang for about ninety minutes, stood up and left the stage and yet there was no applause, no movement of the audience. We were all spellbound for a while before rounds and rounds of applause followed. No, there were no requests for another item, we all know better than that! What had happened? Simply a miracle ». Salamat Ali Khan, Pakistan, extrait du livret du CD de Vilayat Khan, *Rāga Mārwa, Puriya*, Sohini, IAM, CD 1075, (1991), New York, 2004, propos recueillis par Deepak Banerjee. Même récit dans Ustad Amir Khan, *Ananya*, Navras NRCD 0091 (1998), p. 8.

de l'expérimentation. Inversement, si l'atmosphère n'y est pas, le musicien va reprendre un contact visuel avec le public, échanger des mots avec les musiciens sur scène, avoir un contact tactile avec ce qui l'entoure (le micro, sa montre, le *tampura* derrière lui).

En janvier 2007, à l'occasion du festival de musique Dover Lane à Kolkata, le sitariste Shahid Parvez, le temps d'un *rāga*<sup>12</sup>, a mis l'auditoire en émoi.

Il était tard, plusieurs artistes s'étaient déjà succédé sur la scène lorsque Shahid Parvez vint saluer l'auditoire. A l'annonce de son nom les sièges s'étaient à nouveau remplis; un mouvement général avait animé la salle, on entendait le nom de Shahid Parvez chuchoté tout autour, et déjà des exclamations d'appréciation résonnaient à l'idée même de l'entendre. Le public était en vibration. Sans commentaire et sans un mouvement, le musicien imposa un silence. Les premières notes qui sortirent de son *sitār* résonnèrent dans la salle emplie d'une émotion palpable mais encore contenue. Comme si le cœur de chaque auditeur était suspendu aux cordes de Shahid Parvez : chaque mouvement mélodique trouvait un écho parmi l'auditoire ; à une note répondait un gémissement, un soupir, une exclamation extatique ; puis soudain ce fut une explosion : l'artiste tira de sa corde l'ultime saveur qui renversa tout le monde. Pas d'applaudissements ni de clameurs d'appréciation ; non, un flot qui se déversait de ces corps en mouvements, envahis d'émotions.

### Comprendre et ressentir

« Tu dois comprendre les mots pour ressentir l'émotion dans sa justesse ; tout est dans la langue. »<sup>13</sup>

Mon maître revient toujours à la voix, au sens poétique. Lorsqu'il commence à jouer une composition sur sa flûte, il va très vite s'interrompre pour en chanter les paroles, parfois les commenter, mais surtout s'imprégner de la poésie des mots pour faire ensuite « chanter » sa flûte.

Ainsi en est-il du processus de l'expérience du *rasa* : le son (musical) associé au sens (poétique) enchantent tout être sensible qui chavire un instant dans le divin.

Et même la lune s'y laisse prendre...

*« Shyam Sunder, Beautiful Dark Lord*

*Dances on the bank of the Yamuna*

*His dress splendorous*

*Rendering the seven notes of Raag Kedar*

*On his flute so mellifluous.*

---

<sup>12</sup> *Rāga Mishra pilu*, Dover Lane Festival, Kolkata, 25 janvier 2007.

<sup>13</sup> “You need to know the language to get the feeling; in the language there is everything » ; Prahalaad Nath, commentaire pendant un cours sur le *rāga Gunkali*, à propos d'une composition du chanteur Bade Ghulam Ali Khan, février 2008.

*Young maidens surround him  
The dance rhythm of his tat-tat-tat-theyi  
Is unique and unfathomable  
The opulence of the scene in the woods,  
Says Chaturbhujadasa, is unimaginable.*

*The chariot of the moon  
Overlooking the scene has stopped moving forward,  
Unable to continue its journey westward »<sup>14</sup>.*

### **Bibliographie**

- BRUGUIERE, Philippe, « La délectation du rasa, la tradition esthétique de l'Inde », *Cahiers de musiques traditionnelles* n°7, Georg, Genève, 1995, p. 3–26.
- KRISHNA, Kalyan, TALWAR, Kay, *In adoration of Krishna. Pichhwais of Shrinathji Tapi collection*, Introductory essay by B.N. Goswamy, Carmen Kagal (éd.), New Delhi, Garden Silks Mills, 2007.
- MOUTAL, Patrick, *“Hindustani Raga Sangita”, une étude de quelques mécanismes de base*, ouvrage publié avec le concours du Centre d'études de musique orientale, 1987.
- NIJENHUIS, Emmie Te, *Musicological Literature*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1977.
- PICARD, François, *Echelles et modes, pour une musicologie généralisée*, PLM, <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/Textes/FPEchelles.pdf>, 2002, consulté en octobre 2008.
- SHARMA, Premlata, “Rasa Theory and Indian Music”, *Sangeet Natak Journal of Sangeet Natak Academy*, New Delhi, April–June 1970.
- SURVANALATA Rao, *Acoustical Perspective on Raga-Rasa Theory*, New Delhi, Manohar, 2000.

### **Jessica Roda**

#### **De l'émotion à la musique**

« La musique est la langue des émotions »

Emmanuel Kant

#### **Une notion floue**

La question de l'émotion apparaît comme une notion floue, complexe et difficilement définissable de part la pluralité des interprétations qu'on lui

---

<sup>14</sup> Chaturbhujadasa, in Krishna & Talwar (2007 :72).

attribue dans le langage commun et scientifique (Aristote, Platon, Darwin, William James et Carl Lange...<sup>15</sup>). Au cœur de cette réflexion sur l'émotion, les arts et plus particulièrement la musique ont souvent fait l'objet d'abondantes considérations. Tel que nous l'a expliqué Denis Laborde, « des efforts ont en effet été engagés de longue date afin d'instaurer un rapport d'équivalence entre musique et émotion, au point que le syntagme "émotion musicale" apparaît à bien des égards comme un syntagme pléonastique » (Laborde, 1994). Ce rapport d'équivalence reste pourtant un sujet ambigu et très vaste car il existe plusieurs degrés dans les émotions que la musique provoque. Cependant, lorsque j'ai commencé un terrain sur les musiques judéo-espagnoles en France, je me suis interrogée sur l'émotion ressentie par les Judéo-espagnols avant l'audition de ce répertoire. Ainsi, la question du syntagme "émotion musicale" pouvait être renversée. Il était alors question de musique traditionnelle dans laquelle la dimension identitaire de ce répertoire – avec le sentiment d'appartenance à une communauté et à un passé commun – était fondamentale. Il devenait essentiel de s'interroger quant aux émotions développées par le processus de construction identitaire, afin de comprendre pourquoi elles s'expriment par la musique. C'est donc en prenant le contre-pied des réflexions qui s'attachent aux impacts émotionnels de la musique sur l'être humain que j'envisage cet article. De quelles façons la construction identitaire d'un individu s'exprime-t-elle émotionnellement ? Comment et pourquoi cette émotion se manifeste-t-elle alors en musique ? Dans un premier temps, j'expliquerai en quoi mon terrain a conduit cette réflexion sur les émotions secondaires comme révélatrice du processus de construction identitaire, puis, dans un second temps, j'envisagerai ce processus comme émotion, et je montrerai en quoi cette émotion stimule l'écoute musicale. La musique sera donc envisagée en tant qu'objet d'écoute musicale et comme moyen d'expression de l'émotion provoquée par le processus de construction identitaire.

### **Des émotions secondaires à la révélation du processus de construction identitaire**

D'après la théorie élaborée par Paul Ekman, il y aurait des émotions primaires spontanées (joie, tristesse, dégoût, peur...) et des émotions secondaires (ou mixtes) profondes, intériorisées, faisant partie du domaine de la réflexion (confiance, désir, nostalgie, amour, haine, fierté...). Les émotions secondaires semblent être dissimulées à travers les discours et sont plus difficilement visibles et perceptibles que les émotions primaires. C'est en portant une attention particulière sur le comportement et le discours d'un individu que l'on peut discerner les émotions secondaires qui l'animent.

Après avoir fréquenté pendant plusieurs années les cercles associatifs judéo-espagnols dans divers lieux en France (Paris, Lyon, Marseille, Aix-en-Provence), j'ai fait de nombreuses rencontres avec des personnalités issues de milieux sociaux très variés. J'ai ainsi développé une relation de confiance

---

<sup>15</sup> William James, "The Physical Basis of Emotion", *Psychological Review* 1, 1894, p. 516 -529, voir Id., *La Théorie de l'émotion*, traduction française, préface de Georges Dumas, Alcan, 1902. Réd. Paris, L'Harmattan, 2006.

avec une majorité d'entre eux, je me suis imprégnée de leur culture<sup>16</sup> jusqu'à saisir ce qui se cache derrière les discours sensibles et intimes qu'ils ont témoignés.

De différents entretiens, j'ai remarqué que les émotions telles que la nostalgie, l'amour, la fierté et l'attachement pour leur culture sont au cœur des témoignages. « Comme l'observe le sociologue Stephen Miller<sup>17</sup> à propos des Juifs de Grande-Bretagne, il s'agit plus pour eux de signifier une appartenance plutôt qu'une croyance »<sup>18</sup> (Cohen, 2007). Cette citation semble parfaitement adaptée pour les Judéo-espagnols de France, le plus souvent laïques. Les émotions en question révèlent la quête identitaire entreprise par les Judéo-espagnols depuis plusieurs décennies. En effet, le désir d'assimilation à la société française ainsi que l'extermination d'une importante partie de la communauté ont entraîné l'appauvrissement de la culture judéo-espagnole qui sera mise en veille à compter approximativement des années 1920. Néanmoins, depuis le début des années 1960, plusieurs événements ont encouragé un processus de construction identitaire (la nouvelle vague d'immigration vers la France des Judéo-espagnols provenant de Turquie et d'Égypte, le souci de mémoire en hommage aux déportés, les travaux du linguiste Haïm Vidal-Sepi<sup>19</sup>, les mouvements de protestation sociale et de jeunesse de la fin des années 1960 – qui créent un climat favorable à l'expression d'identités collectives autres que nationales) ; celle-ci se manifeste par le sentiment d'appartenance à une communauté et la reconnaissance d'un passé commun, qui lorsqu'il est évoqué, révèle un état émotionnel intense. Ce passé commun rappelle des souvenirs individuels ou collectifs qui viennent s'exprimer sous forme d'émotions secondaires que sont la nostalgie, l'amour, la fierté...

Le processus de construction identitaire – provoquant une variété d'émotions secondaires – s'exprime de manière diversifiée, et plus particulièrement à travers des manifestations culturelles. Ces manifestations mettent en lumière la renaissance de la langue, de la cuisine et de la musique jadis pratiquées avant la mise en veille. Au sein de ce *revival*, la musique détient une place considérable. Nos interlocuteurs racontent que les chants judéo-espagnols de leurs ancêtres proviennent de l'Espagne médiévale et ont été préservés depuis 1492 lors de l'exil de la Péninsule ibérique. Sachant que la musique est le produit de l'être humain et que l'être humain change, il est incontestable que les chants transportés par les Judéo-espagnols au moment

---

<sup>16</sup> Par culture, nous pensons à l'histoire, l'imaginaire, la langue, la cuisine, la musique, le rapport à la famille, à la nation, à la communauté judéo-espagnole et non judéo-espagnole, les modes de pensée...

<sup>17</sup> Stephen Piller, « Changing Patterns of Jewish Identity among British Jews », in Z. Gitelman, B. Kosmin et A. Kovács (ed.), *New Jewish Identities: Contemporary Europe and Beyond*, New-York, Ceu Press, 2003, p. 45-60.

<sup>18</sup> Martine Cohen, « Les juifs d'Europe sont-ils encore une minorité religieuse ? », in J-P Bastian, F. Messner, *Minorités religieuses dans l'espace européen*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 227-249.

<sup>19</sup> Linguiste spécialiste de la langue judéo-espagnole et survivant de la Seconde guerre mondiale qui s'est entièrement mobilisé pour la préservation de sa culture.

de l'exil se sont modifiés au fil des siècles. Ainsi, la musique judéo-espagnole est l'objet d'une mythification et d'une idéalisation qui sont déterminantes dans la construction identitaire. En conséquence, de par le statut privilégié et notoire qu'elle a acquis, la musique judéo-espagnole est l'un des moyens les plus efficaces pour que les émotions – développées par le processus de construction identitaire – s'expriment. Ce sont donc les émotions secondaires qui provoquent le désir d'écoute.

### **L'écoute musicale comme expérience de l'émotion**

Florenne Lise dans le *Vocabulaire d'esthétique* d'Etienne Souriau explique que « L'émotion, les émotions, jouent incontestablement un rôle important et moteur dans l'invention artistique. » (Florenne, 1990, 2006). Au delà de l'invention artistique, l'écoute musicale est elle aussi couramment conduite par les émotions, surtout lorsqu'il s'agit d'une musique traditionnelle.

En exemple de cet état de fait, je me souviens d'une interlocutrice (I1) racontant qu'elle apprécie et écoute les musiques judéo-espagnoles parce qu'elles évoquent son enfance, son histoire et sa culture. Elle a d'ailleurs mentionné qu'« en temps normal » (sous entendant « selon mes goûts musicaux »), elle trouverait ces chants anodins, inintéressants voire dérisoires, mais étant donné son attachement à cette culture, elle sourit en les entendant, les estime, et fredonne même quelques airs. Elle a ajouté que lorsqu'elle décide d'être auditrice d'un disque ou d'un concert de musique judéo-espagnole, c'est avant tout parce qu'il y a un sentiment de nostalgie ou de fierté pour sa culture qui l'anime. Pour elle, l'écoute musicale des chants judéo-espagnols n'est aucunement influencée par un choix esthétique, mais par une émotion. Cet entretien a été révélateur pour la compréhension du processus émotion-musique dans l'écoute musicale des chants judéo-espagnols.

J'ai alors décidé d'étudier l'ensemble des entretiens en portant une attention particulière sur « ce qui fait que » les Judéo-espagnols écoutent ce répertoire, afin de discerner une éventuelle homogénéité dans les discours. La majorité des interlocuteurs ont très peu d'enregistrements de chants judéo-espagnols, ils préfèrent souvent l'opéra, les symphonies classiques, la chanson française ou encore les chants populaires d'Amérique latine. Les musiques judéo-espagnoles occupent rarement une grande place dans les bibliothèques familiales, pourtant il y a toujours un, deux ou trois disques. Pourquoi ? Les réponses sont souvent semblables : « je n'aime pas ces chants, mais il s'agit de notre musique, de notre patrimoine, nous y sommes attachés, c'est une fierté surtout que nous les avons préservés pendant plus de cinq siècles », « j'écoute ces disques quand j'ai envie de me souvenir de mon enfance », « il y a de beaux chants dans notre tradition musicale, je ne choisis jamais de les écouter par hasard »... Après l'analyse de ces propos, j'ai pu isoler des phylums communs, notamment le fait que pour les Judéo-espagnols non interprètes, ce sont les émotions secondaires liées à la construction identitaire qui motivent l'écoute de ces enregistrements, et rarement des choix esthétiques. L'appréciation esthétique est postérieure à l'émotion, et se développe souvent exclusivement en raison de l'émotion qu'une musique procure.

Dans un article paru en 2001, Tia DeNora constate après de nombreux entretiens que la majorité de ses interlocuteurs évoquent le « rôle de la musique comme un moyen d'ordonnement au niveau « personnel » (ainsi qu'au niveau pratique), comme un outil pour créer, renforcer, soutenir et modifier des états subjectifs, cognitifs et corporels ainsi que leur image d'elles-mêmes. » (DeNora, 2001). Avec cette citation, on comprend que la musique agit sur des émotions qui existent en amont de toute action musicale (écoute et/ou pratique). Ainsi, en dehors du fait que la musique crée des émotions, il ne faut pas négliger celles qui sont antérieures à l'action musicale car elles sont souvent indispensables pour comprendre l'état postérieur de l'action en question.

### **Un renversement**

Au cours de cet article, j'ai évoqué les émotions secondaires comme révélation du processus de construction identitaire, puis leurs rôles dans l'écoute musicale. J'ai donc tenté une nouvelle perspective dans l'étude du rapport dialectique entre musique et émotion, en proposant de nouvelles pistes d'analyse. J'ai renversé le syntagme « émotion musicale » en questionnant non plus le pouvoir de la musique sur l'être humain mais les émotions qui sont en amont de l'action musicale et qui influent sur le choix d'écoute musicale.

Pour les Judéo-espagnols de France, l'écoute d'un chant judéo-espagnol n'est jamais un hasard. Elle vient en réaction aux émotions secondaires que procure l'évocation de la culture et du passé communs. Toutes ces émotions antérieures à l'écoute musicale sont les conséquences du processus de construction identitaire entrepris par les Judéo-espagnols depuis les environs des années 1960. L'émotion est donc une manifestation interne générant souvent une réaction extérieure qui peut être la musique. Si pour les Judéo-espagnols cette réaction extérieure est la musique, c'est pour le symbole identitaire qu'elle représente. Elle symbolise la communauté dans son histoire et sa culture, associée à l'Espagne médiévale elle fait l'objet de mythification et d'idéalisation depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, et valorise ainsi l'image de la culture judéo-espagnole. L'écoute de ces chants résulte donc pour les Judéo-espagnols, des émotions secondaires engendrées par le processus de construction identitaire.

Le résultat de cette étude entreprise auprès des Judéo-espagnols de France peut certainement être étendu à divers groupes identitaires de par le monde. En effet, il semble naturel que l'écoute d'une musique qui représente la culture à laquelle l'on appartient est nécessairement soutenue voir provoquée par des émotions secondaires qui animent notre processus de construction identitaire.

### **Bibliographie**

COHEN, Martine, « Les juifs d'Europe sont-ils encore une minorité religieuse ? », in J-P Bastian, F. Messner, *Minorités religieuses dans l'espace européen*, Presses Universitaires de France, 2007, p. 227-249.

DENORA, Tia, « Quand la musique de fond entre en action », *Terrain*, n° 37, 2001, p. 75-88.

LABORDE, Denis, « Des passions de l'âme aux discours de la musique », *Terrain*, n° 22, 1994, p. 79-92.

PILLER, Stephen, « Changing Patterns of Jewish Identity among British Jews », in Z. Gitelman, B. Kosmin et A. Kovács (eds), *New Jewish Identities: Contemporary Europe and Beyond*, New-York, CEU Press, 2003, p. 45-60.

SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 2004.

## Mina Dos Santos

### Musique, émotion... et mémoire ?

#### ***Babouchki* et lamentations dans le Nord-ouest de la Russie : pleure ou chante**

Dans le Nord-ouest de la Russie, à deux cents kilomètres de Saint-Pétersbourg vivent des *babouchki*. Paysannes solitaires, elles chantent et dansent à diverses occasions. Grands-mères généreuses et hospitalières, elles offrent un monde musical rare et touchant. Autour de la musique en général s'articulent des récits de vie dignes d'un autre monde, celui de la guerre, de la peur et de la famine. Un fragment de passé venant s'ajouter à d'autres mémoires... Autant d'histoires personnelles, des polyphonies et parfois des lamentations, à l'origine des larmes.

Les lamentations constituent un genre particulier dans la mesure où elles sont difficilement accessibles et reflètent en quelque sorte une alliance parfaite de musique et d'émotion. Étonnamment, il semblerait qu'au travers des récits de vie et des lamentations s'articule une mémoire venant se heurter aux émotions. Les lamentations entre musique, mémoire et émotion reflètent un état, une séparation, un passé. Miroir des émotions, elles renvoient à des scènes de vie et provoquent le récit de vie. À mi-chemin entre parlé et chanté, c'est l'intention musicale exprimée par une utilisation particulière du timbre qui véhicule les émotions dans la lamentation.

Comment s'entremêlent musique, mémoire et émotion dans les lamentations chez ces vieilles femmes ? Que représentent les lamentations pour elles ?

Un mélange plutôt indicible de poésie et de musique, de sacré et de profane. La lamentation reste un genre ambigu et complexe qui « constitue une expérience au quotidien que personne ne peut ou ne doit expliquer... »<sup>20</sup> mais qui renvoie à l'origine de l'homme et à ses différentes approches d'endiguer la souffrance, à la repousser pour le bien être de tous par le registre du sacrifice émotionnel...

---

<sup>20</sup> Margarita Mazo, « Lament made visible : a Study of Paramusical Elements in Russian Lament », in Bell Yung, Joseph Lam (ed.), *Themes and Variation*, Harvard College & Chinese University of Hong Kong, 1994, p. 165.

## Pleure ou chante : le lien entre musique, émotion et mémoire dans les lamentations

« Quand tu as vécu ce qu'on a vécu, tu n'as pas le choix, tu pleures ou tu chantes ».

Tamara Ivanovna (juillet 2006)

Je décidai d'étudier les lamentations après m'être penchée en premier lieu sur les polyphonies des *babouchki*. Étrangement, des scènes similaires survenues à des endroits différents de la Russie (campagne saint-pétersbourgeoise et moscovite) indiquaient un débordement d'émotion lors de chants polyphoniques qui semblaient peu se prêter aux larmes. Tamara Ivanovna (voir phrase ci-dessus), une babouchka vivant à 200 kilomètres de Saint-Pétersbourg dans la province de Leningrad, était intervenue en prononçant une phrase qui devait constituer plus tard le point de départ de ma recherche : « Pleure ou chante » mais peut-être aussi « pleure et chante ».

Derrière cette phrase qui en abrite une autre, la musique se présente comme l'expression la plus appropriée de la douleur et de l'émotion. Vladimir Jankelevitch musicologue, philosophe, totalement inconnu de Tamara Ivanovna s'exprime également sur la question : « Quand on ne peut fléchir l'inflexible destin, révoquer l'irrévocable ni renverser l'irréversible, il ne reste rien d'autre à « faire » – suprême ressource ! qu'à pleurer ou à chanter. »<sup>21</sup> C'est alors qu'interviennent les lamentations. Ces dernières sont justement à la croisée du parlé, du chanté, des pleurs et de l'émotion soit, un art de l'émotion et de la musique par excellence. Ainsi mon terrain en Russie me conduisit sur les traces de ce patrimoine immatériel difficilement accessible, parce que trop privé, trop intime. Il s'agissait pour les *babouchki* de ne pas partager la douleur avec n'importe qui. C'est donc un travail d'écoute et de patience qui me permit d'entendre ces précieuses lamentations, garantes de l'ordre chez les vivants comme chez les morts.

### Émotion et mémoire dans les lamentations

Selon moi, il est difficilement possible de séparer émotion et mémoire dans les lamentations. Les lamentations sont des chants dont l'une des principales caractéristiques est de faire pleurer une assemblée. Les lamentations apparaissent comme des chants commémoratifs, des vers mis en musique opérant un martèlement de la douleur grâce à des formules mélodico-rythmiques répétitives ainsi qu'une oscillation autour d'une note de référence :



---

<sup>21</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Flammarion, 1974, p. 185-186.

Des procédés quasi poétiques sont utilisés et renforcent le côté martelé de la douleur à travers la répétition, notamment la présence d'anaphores et de métaphores exagérées :

#### Extrait d'une lamentation funéraire sur la mère

А матушка моя милая	Ah! Ma chère petite mère
А матушка моя любоя (entendre любоя)	Ah! Ma mère bien aimée!
А зачем же ты меня покинула?	Ah! Pourquoi m'as-tu abandonnée
А как же я теперь буду жить без тебя?	Ah! Comment vais-je bien pouvoir vivre sans toi?

#### Extrait d'une lamentation funéraire sur le frère

А братец ты мой родимый	Ah! Mon petit frère chéri!
А братец же (entendre жа) ты мой любимый	Mon petit préféré
А кровиночка же ты моя	Mon petit sang
А куды же ты так ранено ушёл?	Où es-tu parti blessé?
А на кого же ты нас оставил?	Dans quelles mains nous as-tu laissé?

Outre ces procédés, ce sont les mots associés à la musique et aux pleurs qui vont agir autant sur le public que sur la pleureuse. Lequel d'entre le mot et la musique éveille une émotion dans l'assemblée et notamment chez la pleureuse ? Facilement comparables à la « petite madeleine » de Proust, mots et musique expriment une émotion comme ils en réveillent. En soi il ne s'agit pas que de l'émotion mais du souvenir qui naît autour et avec la musique. Le rétablissement de la mémoire par le biais de la musique n'est pas propre aux *babouchki* cependant, nous pourrions presque parler d'anamnèse « musicale » tant le récit et la musique semblent proches. Les lamentations apparaissent comme des confidences musicales, un fragment de sensibilité révélé au plus grand nombre à la fois pour protéger la communauté et assurer au mort un bon voyage dans l'au-delà ou une vie heureuse à la jeune mariée qui quitte le domicile familial.

Les lamentations symbolisent une rupture très forte : quelqu'un part, les autres restent. Le sujet abandonné doit affronter une nouvelle réalité. La conscience de ce dernier est modifiée car il doit accepter un monde sans la présence d'un être ou d'un objet qui lui est cher. À ma grande surprise, je pus recueillir en Russie une lamentation sur une poupée. Lorsque Tamara Ivanovna et d'autres *babouchki* étaient jeunes filles, il était de coutume de dire adieu à sa poupée arrivée à un certain âge. Bien sûr, cela se faisait en cachette des garçons et il ne fallait surtout pas être découverte ! Cela signifie que la lamentation possède un rôle structurel et culturel s'accompagnant généralement d'un rituel initiatique. Ce rituel autorise un abandon de soi très fort permettant la présence de cris et de larmes comme catharsis (mais jamais trop sous peine de noyer le mort selon la légende).

Parfois, le rituel ne suffit pas à changer l'état de peine. Seule la douleur demeure, enfouie. C'est alors que la réminiscence de la lamentation comme ce fut le cas pour Ekaterina Sergueevna appelle une situation plutôt caractéristique. Froidement, nous pourrions l'appeler la situation « pleure ou chante ». N'osant pas chanter à cause d'une montée de larmes subites, Ekaterina déclama les vers d'une lamentation. Troublée, elle ne parvint pas à finir. Ce qui se produisit me fit comprendre que je me trouvais dans un pays dans lequel le passé gouverne encore les esprits, notamment celui de ceux qui ont beaucoup souffert. La lamentation d'Ekaterina était une

lamentation de mariage chantée habituellement pour le départ de la jeune mariée dans le village de son mari. Dans ce type de lamentation, la mère se retrouve comme « orpheline » « abandonnée » par sa propre fille qui trouve une « nouvelle mère », une nouvelle vie. C'est à ce moment précis qu'une situation que j'avais déjà vue de nombreuses fois se reproduit. L'enregistrement prit des allures psychanalytiques, et la lamentation se transforma en confidence musicale. Ekaterina nous livra ceci : « mon fils est mort il y a six ans et c'est comme si je l'avais enterré hier. » L'aveu était là dans tout ce qu'il comprenait de musique, de mémoire et d'émotion, en somme une définition de la lamentation.

En Russie, l'étude des lamentations, des vers commémoratifs chantés lors de veillées funèbres *pominki* ou même de certaines polyphonies, est indissociable du triangle musique, émotion et mémoire. Il en découle un « à côté » musical très fort incarné par les récits de vie. Ces derniers sont très proches des lamentations. Seul le moyen d'énonciation diffère. Tandis que la lamentation s'adresse au défunt, le récit de vie s'adresse à un interlocuteur ou une assemblée.

### Récits de vie et regard

Les récits de vie mettent en lumière une vie, un objet et permettent une contextualisation de ces derniers. En cela ils apportent un *regard intérieur* à une situation vue de l' « extérieur ». Dans le cadre des lamentations, ils permettent de comprendre la relation du sujet avec la musique, la mémoire et l'émotion. Finalement, le regard du sujet sur le rituel, la façon dont il faut procéder lors des veillées funèbres (*pominki*) ou lors de rituels de mariage renseigne peut-être plus que la présence du chercheur sur les lieux. Certes le rituel n'est pas vécu de la même façon mais est décrit à l'aide de ce *regard intérieur* permettant de percer, à travers des paroles, les codes propres à une culture et d'en dégager d'autres inhérents à la musique, par exemple.

L'autre point à évoquer concernerait la relation entre ce *regard intérieur* et la musique. Le *regard intérieur* concerne les connaissances stockées dans la mémoire de la babouchka. Aussi, parler des lamentations ou les chanter revient à faire appel à la mémoire. Ekaterina Sergueevna nous explique qu'elle a entendu sa tante effectuer de nombreuses lamentations dans sa jeunesse. De même, elle nous raconte comment se déroulent les noces et le type de chant qui les accompagne. Toutefois, lorsqu'il s'agit d'entrer dans les détails notamment dans le texte et la musique d'une lamentation, Ekaterina s'effondre. Ce *regard intérieur* sans recul aucun sur la situation est mis en relation avec la mémoire qui va chercher plus loin que la noce. À travers les mots et la musique, la babouchka ne voit pas une jeune mariée qui quitte sa mère mais une mère abandonnée par son enfant. Ce n'est qu'après cette remémoration qu'Ekaterina s'émeut. Aussitôt elle se remémore qu'elle a perdu un fils. Le *regard intérieur* n'implique pas seulement un descriptif objectif d'une scène, il entraîne la mémoire quelque part, guidée par les mots et la musique. C'est en cela que l'anamnèse est tout à fait possible par la musique. Aussi, nous pourrions parler d' « émotion musicale » voire d' « anamnèse musicale ». Chez les *babouchki*, elle rassemble divers aspects : un retour au passé tel qu'il a été, une émotion

autant musicale que « passéiste » ou « nostalgique », un dialogue entre mémoire et émotion. La musique dans ces cas-là ne sert que de tremplin et entraîne ce dialogue qui se transforme en « conversation triangulaire » notamment dans les lamentations.

Aussi, une certaine nostalgie ne fait que rendre évidente l'irréversibilité de la vie et parfois même, son absurdité. Sans entrer dans le débat existentialiste il s'agit de dire que face à la nostalgie et à l'irréversible, la musique « suprême ressource » légitime la vie mais aussi la mort. Les lamentations, art de l'émotion par excellence dont la définition pourrait se limiter à musique, mémoire et émotion incarnent une émotion mise en musique, renvoient au propre de la musique, au propre de l'homme...

### **Bibliographie**

CANAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, PUF, 1996.

DURING, Jean, « Sentiments doux-amers dans les musiques du monde », *De la nostalgie et de la peine comme fondement des traditions musicales*, sous la direction de Michel Demeuldre, L'Harmattan, 2004, p. 135-148.

HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1950.

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Flammarion, 1974.

MAZO, Margarita, « Lament Made Visible : a Study of Paramusical Elements in Russian Lament », in Bell Yung and Joseph Lam (ed), *Themes and Variations*, Harvard College & Chinese University of Hong Kong, 1994, p. 164-209.

### **François Picard**

#### **Retour au terrain**

Comment parler d'une émotion qui ne serait pas ressentie ? ou au moins entendue ?

Dans mon portrait de Chen Zhong (« Une vie de musicien », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 14 « Histoires de vie », 2002, p. 57-73), un musicien qui m'est cher, j'écrivais :

A Paris et à Montreux en 1995, Chen Zhong reviendra sur ce qui caractérise son jeu à la flûte droite *xiao*, mais cela vaut aussi pour la traversière : non pas l'invention, un autre maître, Jin Zhongxin, reste, cinquante ans après son décès, inégalé ; non pas l'ornementation, son maître et ami Sun Yude en est l'étalon ; mais la sonorité. Très jeune, il a su qu'il avait ce don, et les autres musiciens qui jouaient avec lui furent plus d'une fois tentés de suspendre leur jeu pour l'écouter ; anecdote reprise par Gao Zhiyuan et que j'ai vécue, les larmes aux yeux, quand je l'ai accompagné à l'orgue à bouche pour un autre « Vol de la perdrix » au théâtre de la Ville, Paris, le 14 décembre 1996.

Ici, l'émotion provoquée par la beauté met en péril l'harmonie entre musiciens. Deux autres événements sont pour moi reliés :

En juin 1996, au temple du Bon-Secours, nous enregistrons la *Messe des jésuites de Pékin* d'après les manuscrits Amiot de la Bibliothèque nationale (Astrée Auidis E 8642). Il y a l'ensemble XVIII-21 (chanteurs solistes et

instrumentistes) dirigé par Jean-Christophe Frisch, les musiciens (chanteurs solistes et instrumentistes) de Fleur de prunus, l'ensemble que je dirige, et les chanteuses du chœur catholique chinois de Paris que dirige Sun Lingling ; nous avons longuement répété le programme, entièrement inédit et constitué d'un répertoire ancien transmis par l'écrit. Lors d'une répétition du chœur où Jean-Christophe Frisch dirigeait, lui et moi avons remarqué, au hasard de l'écoute des voix individuelles, l'exceptionnelle et si rare voix de jeune fille de Liu Jianmiao. Sans la prévenir afin de ne pas lui mettre de pression, nous lui confions impromptu la reprise en soliste de la « Prière à Jésus-Christ » (page 20) ; je l'accompagne à l'orgue à bouche, l'enregistrement se fait en une prise. C'est donc en direct, soufflant dans mes tuyaux, que j'ai découvert sa voix seule. Je ne saurais dire ce qui m'a permis de continuer à jouer, mais la tentation de simplement m'arrêter pour l'entendre était doublée de l'émotion du souvenir de Chen Zhong. Le jeudi 9 mai 2002 16:11 je reçois un courriel : « Chen Zhong est décédé le 8 mai 2002 à 9h30 du soir, à l'hôpital. » Pour la première fois de ma vie, j'ai de l'eau dans les yeux devant un écran d'ordinateur.

« et si j'ai de l'eau dans les yeux, c'est qu'il me pleut sur le visage »

Anne Vanderlove, « Ballades en novembre »

Mardi 5 septembre 2006, Cité de la musique, concert de Charlie Haden et Carla Bley, qui rejouent le superbe *Ballad of the Fallen*. Pour moi, grosse émotion, c'est la musique que je préfère (avec Bach, bien sûr), émotion normale, attendue, prévue : c'est beau, ils sont jeunes et beaux, et vivants, et ils jouent merveilleusement bien des harmonies imprévues, inouïes et tant attendues. Beauté + qualité, + attente = émotion garantie. Et puis tout d'un coup, ça vient comme ça, sans prévenir. Avant que je ne m'en aperçoive, avant que je n'en aie conscience, avant que je puisse la nommer (sensation, sentiment, émotion ?), en saisir la cause, il pleut sur mon visage... Comme si mon corps, mon âme, plus vite que ma conscience, avait reconnu : le Liberation Music Orchestra joue « We Shall Overcome », la chanson d'adieu que nous avons chantée sur la tombe de ma mère.

« Les émotions se manifestent sur le théâtre du corps, les sentiments sur celui de l'esprit. [...] L'émotion précède le sentiment de cette émotion. »

Antonio DAMASIO, « Entretien », *La Recherche* n°38, octobre 2003, p. 69-72.

## Amour

*Dans mon pays, les tendres preuves du printemps et les oiseaux mal habillés sont préférés aux buts lointains.*

*La vérité attend l'aurore à côté d'une bougie. Le verre de fenêtre est négligé.*

*Qu'importe à l'attentif.*

*Dans mon pays, on ne questionne pas un homme ému.*

*Il n'y a pas d'ombre maligne sur la barque chavirée.*

*Bonjour à peine, est inconnu dans mon pays.*

*On n'emprunte que ce qui peut se rendre augmenté.*

*Il y a des feuilles, beaucoup de feuilles sur les arbres de mon pays. Les branches sont libres de n'avoir pas de fruits.*

*On ne croit pas à la bonne foi du vainqueur.*

*Dans mon pays, on remercie.*

René CHAR, *Les Matinaux*, 1947–1949, Paris, Gallimard, 1950.