

Ministère de l'Enseignement Supérieur

Et de la Recherche Scientifique

Université de Tunis

Institut Supérieur de Musique



Mémoire de Master

Musique et Musicologie

**Manifestation du Tarab dans la musique instrumentale
tunisienne : protocole expérimental et analyse d'écoute
de « Farḥa » de Qaddour Şrârḥî**

Elaboré par : Houssine Baraket

Dirigé par : Hamdi Makhoulouf

Année universitaire 2015-2016

Ministère de l'Enseignement Supérieur

Et de la Recherche Scientifique

Université de Tunis

Institut Supérieur de Musique



Mémoire de Master

Musique et Musicologie

Manifestation du *Ṭarab* dans la musique instrumentale
tunisienne : protocole expérimental et analyse d'écoute
de « *Farḥa* » de *Qaddour Ṣrârḥî*

Elaboré par : Houssine Baraket

Dirigé par : Hamdi Makhoulouf

Année universitaire 2015-2016

Dédicaces

A toute âme sensible à la musique.

Je dédie ce mémoire à toute ma famille qui m'ont donné le
souffle et l'envie de la recherche.

Je le dédie également à mon père, à ma mère et à mes frères.

À mes amis, à mes collègues.

Remerciements

Je remercie en premier lieu mon encadreur, Monsieur Hamdi Makhoulf pour le soutien qu'il m'a accordé, pour sa contribution importante tout au long de ce travail et pour sa confiance. Il m'a laissé tout le temps pour enrichir mes connaissances dans le domaine de la recherche scientifique et je le remercie aussi pour sa disponibilité permanente. En deuxième lieu, je suis particulièrement reconnaissant aux Professeurs Feu Zouheir Belhâni, Mourad Sakli, Mohamed Zinelabidine, Saima Samoud, Mahmoud Guettat, Nabil Abdelmoula et Mohamed-Ali kammoun qui m'ont soutenu et aidé à enrichir mes connaissances musicales et musicologiques.

Je remercie également ma famille : mes parents, mes frères, Lamine Regaya, Salma Regaya, Sami Jerbi, Mohamed-Ali Jerbi, Lilya Zannina, Meriam Jerbi ainsi tous ceux qui m'ont aidé et soutenu à réaliser et terminer ce travail. Je remercie aussi mes amis Zied Badreddine, wael Kacem, Yasser Boumaiza, Sami El-Gharbi, Hamdi Melki, et tous ceux qui m'ont insufflé espoir et courage pour avancer et terminer ce travail de recherche.

Translittération

Les systèmes de translittération des lettres alphabétiques arabes sont nombreux. Le système qui est proposé dans ce mémoire vise à réunir un ensemble de signes faciles à saisir et ne posant pas de problèmes d'encodage. Pour ce fait nous avons adopté le système de translittération du « Centre Tunisien de Publication Musicologique – CTUPM- » (<http://ctupm.com/fr/transliteration>) qui nous a paru le plus simple et efficace. Nous reproduisons ci-dessous les tableaux et les remarques cités dans la page du CTUPM :

- Consonnes

Lettre	Nom	Translittération	Prononciation
ب	باء / bâ	B/b	B comme Bernard.
ت	تاء / tâ	T/t	T comme Tente.
ث	ثاء / thâ	Th/th	Comme dans le mot anglais « think ».
ج	جيم / Jîm	J/j	Prononciation légèrement lourde comme le mot « Jazz ».
ح	حاء / hâ	H/h	Fortement expiré du fond de la gorge sans faire vibrer les cordes vocales.
خ	خاء / khâ	Kh/kh	Comme dans le mot allemand « nacht ».
د	دال / dâl	D/d	D comme Didier.
ذ	ذال / ḏâl	Ḍ/ḏ	Comme dans le mot anglais « the ».
ر	راء / râ	R/r	Comme dans le mot anglais « right ».

ز	زاي / zây	Z/z	Z comme Zidane.
س	سين / sîn	S/s	S comme Solomon.
ش	شين / shîn	Sh/sh	S'écrit comme « ch » comme dans le mot Chine.
ص	صاد / Şâd	Ş/ş	C'est un S moyennement lourd.
ض	ضاد / ðâd	Ð/ð	Pas de correspondance dans d'autres langues.
ط	طاء / ṭâ	T/ṭ	C'est un T moyennement lourd.
ظ	ظاء / dhâ	Dh/dh	Se prononce pratiquement comme le ðâd.
ع	عين / 'ayn	'	C'est une lettre qui sort avec un léger étouffement du Larynx. Elle précède toujours une voyelle.
غ	غين / ghayn	Gh/gh	Une lettre proche du R parisien.
ف	فاء / fâ	F/f	F comme Fatou.
ق	قاف / qâf	Q/q	C'est un K prononcé du fond de la gorge.
ك	كاف / kâf	K/k	K comme Karim.
ل	لام / lâm	L/l	L comme Lamia.
م	ميم / mîm	M/m	M comme Marion.
ن	نون / nûn	N/n	N comme Normandie.
ه	هاء / hâ	H/h	Comme le mot anglais « Hi ».
و	واو / wâw	W/w	Comme dans le mot anglais Well.
ي	ياء / Yâ	Y/y	Comme dans le mot anglais Yet.

- Voyelle diacritiques

Longeur	LETTR	NOM	TRANSLITTÉRATIO	PRONONCIATIO
	E		N	N
Courte	أ / ء	فتحة / faṭḥa	A/a	Comme dans le mot « Case ».
Courte	ؤ / ؤ	ضمّة / ḍam ma	U/u	Comme dans le mot « Cor ».
Courte	إ / ة	كسرة / kasra	I/i	Comme dans le mot « Kit ».
Longue	آ	ضمّة طويلة / ḍam ma ṭawîla	Û/û	On le rencontre souvent sous la forme « ou ».
Longue	إي	كسرة طويلة / kasra ṭawîla	Î/î	C'est un « i » allongé.

- Autres considérations

1. Les diphtongues conventionnelles de la langue arabe sont :

- أَوْ : Aw / aw
- أَي : Ay / ay

2. Il est assez fréquent en langue arabe de trouver des lettres accentuées représentées par le signe (ّ-). La translittération de cette accentuation se fait simplement par le doublement de la lettre concernée. Exemple : le mot ضمّة / ḍamma.

3. L'écriture des noms propres doit suivre ce système de translittération. Cependant, les noms d'auteurs indexés dans le web ou les noms célèbres ne sont pas concernés par ce système.

Introduction

« *Qu'est-ce que la musique ? Cette question peut paraître saugrenue. Cependant, il n'est pas aisé de se concerter sur une définition universelle et indépendante de toute esthétique. La musique, en tant que discipline artistique, est une activité d'échange entre plusieurs individus (ou entre un individu seul et lui-même se contemplant), compositeurs, interprètes ou simples auditeurs. Outre son caractère indéniablement sonore (ou potentiellement sonore, dans le cas d'une partition lue), cet échange peut être envisagé selon plusieurs angles de vue, en fonction des outils d'analyse adoptés* »¹.

L'objet de l'échange évoqué dans cette citation fait référence à plusieurs domaines qui cherchent à cerner les problématiques qu'évoque la musique depuis fort bien longtemps. La musicologie, l'ethnomusicologie, la psychologie, la sociologie, l'esthétique et bien d'autres sont des sciences et des domaines de recherche qui présentent plusieurs outils d'analyse à la recherche scientifique pour « *une véritable rupture entre la connaissance sensible et la connaissance scientifique* »².

Cette étude s'intéresse en effet à l'échange qu'entretient la musique avec l'auditeur dans la musique du monde arabe. Cette musique, qui a connu « *un regain d'intérêt par des musicologues comparatistes, des orientalistes et des ethnomusicologues* »³, porte en elle plusieurs caractéristiques que nous essayons chaque fois de décrire, transcrire, comparer et répertorier. En effet les musiques arabes qui puisent dans le système modal, où chaque pays se spécifie d'une couleur musicale propre et de quelques traits caractéristiques, ont une relation avec les états modifiés de la conscience comme la transe : Gilbert Rouget affirme que « *de tous les peuples du monde, ce sont sans doute les arabes qui auront le plus étroitement associé la musique et la transe* »⁴. Le terme transe ou *wajd* est lié dans son livre « *La*

¹ LARTILLOT Olivier, *Modélisation du style musical par apprentissage statistique : une application de la théorie de l'information à la musique*, DEA ATIAM, Université Pierre et Marie CURIE, Paris VI, Laboratoire d'accueil : IRCAM, Septembre 2000, p. 6.

² BACHELARD Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Virin, Paris, 1938, p. 239.

³ FEKI Soufiane, *Musicologie, Sémiologie ou Ethnomusicologie Quel cadre épistémologique, quelles méthodes pour l'analyse des musiques du maqâm ? Eléments de réponse à travers l'analyse de quatre taqsîms*, Thèse de doctorat Paris IV-Sorbonne, Paris, 2006, p. 8.

⁴ ROUGET Gilbert, *la musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1990, p. 448.

musique et la transe » à la vie religieuse chez les arabes dans les pratiques du *samâ* alors que le *ṭarab*, associé à la culture musicale arabe, appartient à sa vie profane.

Ce contenu émotionnel dans la musique fait face d'une part à trois éléments qui sont le compositeur, l'interprète et l'auditeur et d'autre part, peut exister par l'interaction entre ces derniers éléments selon une expérience d'écoute musicale. En effet, différents éléments entrent en jeu dans le phénomène le *ṭarab* dans les musiques arabes en lui donnant un aspect polymorphe.

Nous disposons, en effet, de peu de sources traitant de la musique instrumentale arabe en relation avec le *ṭarab*. Ceci s'expliquerait par « *la primauté du chant et de la voix humaine dans l'expression artistique arabo-islamique ou arabo-orientale depuis l'époque anté-islamique en citant plusieurs innombrables chanteurs et chanteuses* »¹. Un des objectifs de cette recherche sera d'intégrer dans l'étude du phénomène *ṭarab* les éléments responsables de sa manifestation dans la musique instrumentale arabe et celle de la Tunisie durant le 20^{ème} siècle en particulier.

D'un point de vue général, la musique serait capable d'évoquer les ressentis de l'auditeur lors d'une écoute musicale. En effet la perception ferait paraître selon F. Delalande un ensemble de « *réponses/manifestations émotionnelles* » qui « *sont l'indice d'un changement qui se produit à un instant donné* »². L'objectif principal de cette recherche consiste à analyser et à comprendre les éléments de la manifestation du *ṭarab* dans la musique instrumentale tunisienne au 20^{ème} siècle selon un protocole expérimental d'écoute de l'œuvre *Farḥa* de *Qaddour Ṣrârḥī*.

Que serait la signification du terme *ṭarab* en général ? Comment identifierions-nous les « *réponses émotionnelles* » de nos auditeurs ? Quelles seraient les émotions entrant en jeu dans une écoute musicale ? Quelles seraient les « *réponses émotionnelles* » éprouvées par l'auditeur durant son écoute ? Et finalement, quels

¹ MAKHLOUF Hamdi, « L'expérience émotionnelle chez le *'ūdīste* arabe contemporain », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhlof, Delatour France, Sampzon, p. 335.

² DELALANDE François, « Signification et émotion dans les conduites d'écoute musicale », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhlof, Delatour France, Sampzon, p. 243.

serons les éléments musicaux responsables des « réponses émotionnelles » éprouvées par l'auditeur et dans quel processus elles se manifestent ?

Pour traiter cette problématique, nous avons composé ce mémoire en deux parties qui essaient de répondre aux différents éléments théoriques et pratiques de la recherche.

La première partie se compose de deux chapitres. Dans le premier chapitre il est question de présenter la musique tunisienne en soulevant quelques jalons historiques avant et durant le 20^{ème} siècle et d'identifier ensuite les différents éléments musicaux dans chacun de ces genres musicaux. Le deuxième chapitre fait la liaison entre les différents domaines de recherche que nous avons abordés afin de répondre à la problématique. Nous commençons de ce fait sur l'identification du terme le *tarab* en soulevant son aspect polymorphe. En deuxième lieu, nous abordons le domaine de la perception et de l'écoute puisque notre recherche se base en premier lieu sur l'écoute d'une œuvre musicale. Finalement dans cette première partie, nous évoquons la dualité de l'émotion et la musique cherchant à présenter le signe musical qui sera responsable de la manifestation des réponses émotionnelles dans le *tarab* durant une écoute musicale.

La deuxième partie de ce travail est destinée à deux types d'analyse. Dans le premier chapitre de cette partie nous procédons à une analyse musicale de l'œuvre *Farḥa*. Nous présentons en effet nos outils ainsi que nos techniques de la démarche analytique de l'œuvre musicale qui serait dans le cadre d'une exploration des éléments musicaux responsables des réponses émotionnelles présentés par nos auditeurs durant l'écoute. Nous présentons et analysons ensuite dans un deuxième chapitre, notre protocole expérimental dans le but de la validation de nos hypothèses et des réflexions de départ.

Première Partie :
La musique tunisienne
Et le phénomène du *Tarab*

Premier chapitre :
Quelques jalons historiques de la
musique tunisienne

I.1.1 Présentation générale de la musique tunisienne

La Tunisie dans son histoire, a bien connu un nombre important de civilisations et de colonisations. Il suffit de contempler ses monuments pour dire que celui là est romain, l'autre carthaginois ou même berbère ce qui laisse par conséquent un héritage culturel riche et varié¹. Cette succession des civilisations laisse surgir sur le plan musical, un discours et un langage métissés qui donnent à la musique tunisienne une empreinte originale par rapport à la variété des discours des musiques arabes. Nous trouvons par ordre chronologique les Berbères, ancêtres et autochtones de ce pays, les Carthaginois, les Romains, les Byzantins, les Arabes et bien d'autres qui montrent la prolifération et la variété des ethnies en Tunisie durant toutes les époques de son histoire.

Sur le plan musical, la musique tunisienne et les musiques arabes en général, sont classées dans la grande famille de musiques modales, un système qui unit à la fois « *les rāga indiens, les maqāms turcs et arabes (avec toutes les variantes que l'on peu relever d'un pays arabe à l'autre), les dastgāh perses* »² sans oublier de citer les modes de la musique grégorienne. Il est essentiel de faire la distinction entre le mode en tant que concept historique qui s'attache à la musique occidentale dans son histoire et celui en tant que concept musicologique appliqué dans la classification des musiques non occidentale et de toute musique qui s'interprète par la logique du système modal.

Nous trouvons dans les musiques arabes, un système mélodique qui se base sur une échelle modale organisée d'une manière précise. Cette dernière est « *essentiellement heptatonique et organisée selon une succession de différents types de secondes, où toute combinaison (de seconde) aboutit à une nouvelle succession de degrés qui donne lieu à une nouvelle échelle* »³. Cette dernière s'organise selon une hiérarchie des degrés qui donne un développement mélodique engendrant une sensation modale propre à chaque *maqām*, « *qu'on peut qualifier de l'ethos – le*

¹ ABDUL-WAHAB Hassan Hosni, « Coup d'œil général sur les apports ethniques étrangers en Tunisie », *Revue Tunisienne* n°123, Institut de carthage, 1917, p. 305.

² FEKI Soufiane, *op. cit.*, p. 379.

³ SAKLI Mourad, « Musique néo-traditionnelle arabe et contrainte identitaire. Le concept d'intonation musicale », *Congrès des Musiques dans le monde de l'islam*, Assilah, 2007, p. 2.

*Tarab dans la musique arabe – un sentiment « culturel » provoqué par des cheminements et formules mélodiques types »*¹. Outre cette organisation d'échelle nous trouvons aussi en Tunisie des modes pentatoniques qui reposent sur cinq notes ou bien trois notes (tritonique)...etc. qui connotent probablement une influence africaine sub-saharienne et classées comme genre de musique populaire rurale².

Hormis le système mélodique émanant d'un système modale, le système rythmique des musiques arabes est loin d'être une forme abstraite puisqu'il « *se présente comme une expérience intérieure vivante ; son intérêt se verrait annihilé s'il était réduit à une simple fraction ou succession d'unités forts et faibles, ou à une notation écrite* »³. Ce système repose essentiellement sur le *wazn* qui « *consiste à fournir un cadre formel régularisant le débit du rythme* »⁴ et souligne une concrétisation sonore présentée par une formule et une morphologie rythmique spécifique.

Outre le système mélodique et rythmique varié de ces musiques, nous notons l'utilisation des instruments mélodiques et rythmiques acoustiques solistes « *à sons non fixes qui permettent d'interpréter avec justesse les degrés fluctuants de l'échelle modale* »⁵. Au niveau de l'exécution, les instrumentistes interprètent sous un discours hétérophonique qui fait appel à leurs mémoires auditives pour interpréter la mélodie. De plus, « *chaque musicien personnalise soit consciemment soit instinctivement la monodie, en agissant à la fois sur le facteur temps et sur le facteur espace, c'est à dire simultanément sur la durée et sur la construction mélodique de chaque phrase* »⁶ selon ses capacités de mémorisations, auditives et son bagage musical technique.

¹ KAMMOUN Mohamed-ali, *Les nouvelles tendances instrumentales improvisées en Tunisie Enjeux esthétiques, culturels et didactiques du jazz, de la modalité et du métissage*, thèse de doctorat, Université Paris Sorbonne, Paris, 2009, p. 20.

² Ibid, p. 20.

³ GUETTAT Mahmoud, *La musique arabo-andalouse, l'empreinte du Maghreb*, El-Ouns, Paris, 2003, p. 393.

⁴ SAKLI Mourad, op. cit., p. 3.

⁵ Ibid, p. 3.

⁶ SAKLI Mourad, op. cit., p. 3.

Une des caractéristiques des musiques arabes est l'air géoculturel. Nous parlons ici « *d'intonation musicale locale [...] qui peut être définie comme une résultante d'éléments techniques caractéristiques du langage musical traditionnel de chaque pays* »¹. Selon Mahmoud Guettat, cette variété des discours musicaux est présentée selon deux approches : une première approche concerne *la zone d'influence islamique* qui englobe *l'école turque, l'école iranienne, l'école indoue et l'école de l'Afrique*². La deuxième approche est reconnue par *la zone d'influence linguistique* où nous prélevons *une école syro-égyptienne, une école irakienne et une école magrébine*. Cette dernière n'englobe que la Tunisie, le Maroc, la Lybie et l'Algérie sans citer la Mauritanie qui est citée dans une quatrième école *arabo-africaine*.

Cette extension géographique a créé une diversité de genres musicales où « *non seulement chaque pays se spécifie par une couleur musicale propre, chaque région d'un même pays s'exprime, la plupart des cas, dans une intonation qui présente nettement quelques traits caractéristiques* »³.

La musique tunisienne, comme toute musique du monde arabe s'identifie, selon Mahmoud Guettat, par une variété de genres et de styles musicaux présentés dans une musique savante ou traditionnelle, populaire, profane, religieuse et moderne⁴. Il est essentiel dans notre cas de présenter ces genres musicaux afin d'extraire, d'identifier les formes instrumentales et de relever les éléments constructif du langage et du discours musical tunisien.

I.1.2 Les éléments du langage musical tunisien

I.1.2.1 Dans la musique traditionnelle savante

Ce genre de musique est « *représenté par le mâlûf, très raffiné et savamment structuré [...], il se constitue d'un nombre déterminé de nawba renfermant chacune*

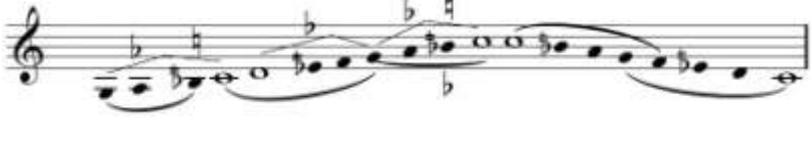
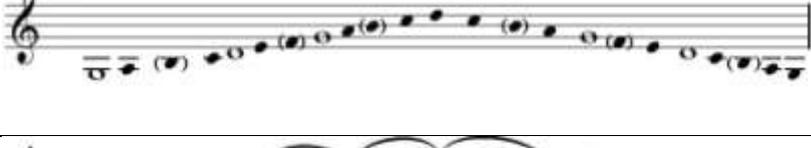
¹ SAKLI Mourad, op. cit., p. 5.

² GUETTAT Mahmoud, *La tradition musicale arabe*, Ministère de l'Éducation Nationale, Centre National de la Documentation Pédagogique, Paris, 1986, p. 7.

³ SAKLI Mourad, op. cit., p. 1.

⁴ GUETTAT Mahmoud, op. cit., p. 36.

une série de pièces vocales et instrumentales »¹. Ces derniers se déroulent selon un ordre donné de rythme et de mouvements qui se regroupent sur un *ṭba'* particulier qui détermine généralement le nom de la *nawba*. La musique tunisienne connaît en effet 13 *ṭbu'* et leurs dérivés selon un choix déterminé par la pratique, où leurs notes s'organisent sous forme d'un tétracorde qui donnera naissance à un autre qui créa à la fin un *ṭba'* qui est véhiculé dans un discours mélodico-rythmique propre à lui que nous avons délimité son état de base comme l'indique le tableau ci dessous² ;

1. Dîl (+ Mudjannabât)	
2. 'irâq	
3. Şika	
4. Ḥsîn (+dérivés)	
5. Raşd	
6. Raml al-mâya	
7. Nawâ	

¹ GUETTAT Mahmoud, « Visage de la musique tunisienne », *IBLA*, n°. 150 1982, p. 227.

² GUETTAT Mahmoud, *La musique arabo-andalouse, l'empreinte du Maghreb*, op. cit., p. 367.

8. Aşba'ayn (+inqilâb)	
9. Raşd al-dhîl (deux genres)	
10. Ramal	
11. Işbahân	
12. Mazmûm	
13. Mâya	

Tableau n°1 : les échelles des 13 *tubu'* tunisiennes.

Toute *nawba* dans ce genre de musique tunisienne compte une série de mouvements introduits au début par *l'istiftâh*, *le mçaddar*, *le řawq*, *la silsla* et *le dukhûl* avec parfois un *istikhbâr*. Après ces mouvements, d'ouvertures instrumentales, intervient le chant avec *les abyât*, *les btâyhîya*, *les brâwil*, *les adrâj*, *les khfâyif* et *les akhtâm*. Ces mouvements vocaux sont introduits par des courts préludes instrumentales de *fârighât al-abyât* et aussi une *Tûchya* et un *istikhbâr* qui séparent les mouvements des *btâyhîya* et des *brâwel* annonçant le *řba'* de la prochaine *nawba*¹.

Nous trouvons dans la *nawba* une variété de rythme en commençant par *le mçaddar*, *le řawq*, *la silsla* et nous trouvons ensuite *le btâyhî*, *dukhûl el-brâwil*, *le brâwel*, *le drâj*, *le khfîf* et *le khatim* qui accompagne chaque mouvement vocal dès sa *fârighât al-abyât*.

¹ GUETTAT Mahmoud, *La tradition musicale arabe*, op. cit., p. 40.

Ces éléments musicaux sont essentiellement exécutés en chœur en utilisant dans les pièces vocales « *un langage littéraire ou dialectal et utilisant aussi la forme classique de la qacîda que celle, post-classiques, du mûwashah et du zajal* »¹. En plus, ce qui nous intéresse dans cette exécution de ce genre musical est le déroulement mélodico-rythmique de ces différentes étapes citées plus haut, qui débute par un prélude instrumental de rythme libre qui se suit par une entrée de rythme et de la section percussion allons par une variété de rythmes binaires aux rythmes ternaires et achevant cette *nawba* par une « *mélodie vive et sautillante qui se déroule dans un mouvement qui va en crescendo du rapide modéré à un rapide très vif* »².

I.1.2.2 Dans la musique populaire

Cette musique, qui est à la fois citadine et rurale, est « *une partie intégrante de la vie quotidienne [...], qui connaît une grande variété dont les structures sont loin d'être uniformes* »³. Nous soulignons de plus dans cette musique l'importance de trois éléments inséparables : la poésie, la musique et la danse.

Ce qu'il faut noter dans ce genre musical c'est qu'il « *utilise exclusivement le langage dialectal et puise dans le système musical que le répertoire classique avec toutefois, des caractéristiques particulières* »⁴. Au niveau des modalités d'exécutions ou les éléments de son discours musical, nous trouvons une échelle musicale limitée généralement à une cellule qui ne dépasse pas la quinte et une rareté de modulation jouée souvent sur une mélodie pure et simple avec des cellules rythmiques plus riche que le répertoire classique.

¹ GUETTAT Mahmoud, *La tradition musicale arabe*, op. cit., p. 41.

² Ibid, p. 41.

³ Ibid, p. 42.

⁴ GUETTAT Mahmoud, « Visage de la musique tunisienne », op. cit., p. 232.

Nous trouvons parmi les *ṭubu'* utilisés dans le genre traditionnel le *Mazmûm*, le *Raṣd al-dhîl* et le *Ḥsîn*. Parmi les *ṭubu'* populaires les plus répandus¹ dans ce présent répertoire, nous citons :

'Ardhâwi	
Mḥayyir sika	
Mḥayyir 'irâq	

Tableau n°2 : les échelles des *ṭubu'* populaires tunisiens les plus répandus.

Tout comme le répertoire de ce genre musical, partageant un ensemble de *ṭubu'*, le répertoire des rythmes se présente de la même façon avec toutefois des variations rythmiques qui montrent une grande richesse. Ceci s'explique premièrement, par leurs présences dans les musiques citadines, bédouines et rurales et, deuxièmement, selon leurs interprétations par le biais d'instruments variés. Nous trouvons parmi les rythmes les plus répandus dans ce genre musical, ceux présentés dans le tableau suivant² :

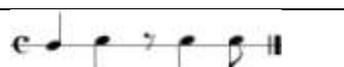
le <i>Fazzâni</i>	
le <i>Mdawwar ḥawzi</i>	
le <i>Bounawwâra</i>	
le <i>Sa'dâwi</i>	

Tableau n°3 : les rythmes populaires tunisiens les plus répandus.

Nous trouvons aussi, parmi le répertoire des rythmes, d'autres rythmes du répertoire classique souvent dénaturées au niveau de leurs structures rythmique de base sous forme de variation tels que *dukhûl el-brawil* et le *Mrabba'*, ou le *btayḥi*³. Il

¹ GUETTAT Mahmoud, « Visage de la musique tunisienne », op. cit., p. 232.

² Ibid, p. 232.

³ GUETTAT Mahmoud, « Visage de la musique tunisienne », op. cit., p. 232.

est important de mentionner que cette musique populaire trouve ces éléments musicaux dans d'autres genres comme la musique traditionnelle, profane, religieuse et moderne.

I.1.2.3 Dans la musique religieuse

Ce genre musical « *appartient partout dans le monde arabo-musulman, aux deux modes d'expressions populaire et savant, selon l'origine et le lieu de ses interprètes* »¹. Cette musique comporte *mâlûf al-jadd* et *mâlûf al-hazl*, le religieux et le profane qui englobent en dehors de l'appel à la prière (*l'adhân*) et la récitation psalmodiée du Coran (*tajwîd*), le *dhikr*, le *samâ'* et le *madih* et bien d'autres formes qui marquent la richesse de ce genre.

Ces formes musicales, « *varient selon l'origine et le lieu des confréries qui très nombreuses, couvrent le territoire du pays comme dans tout le Maghreb* »².

I.1.2.4 Dans la musique moderne

L'acculturation joue un rôle important dans la musique moderne, où nous constatons un changement dans les modèles musicaux initiaux entraînés par une influence orientale et occidentale.

Au niveau de l'influence occidentale, la musique tunisienne a connue plusieurs styles musicaux tel que le jazz, qui a vu le jour depuis 1962 par le jazz club de Tunisie d'où la création d'autres festivals tels que le festival international de « jazz à Carthage » (1963) et de Tabarka (1972)³, ce qui a laissé paraître plusieurs artistes et produits musicaux au niveaux national. La *world music* en fait un autre style musical qui a vu le jour en Tunisie, où « *un intérêt mondial qui a fait apparaître les mélanges musicaux dans le début des années 80* »⁴, nous parlons dans ce cas de métissage

¹ GUETTAT Mahmoud, *La tradition musicale arabe*, op. cit., p. 49.

² GUETTAT Mahmoud, « Visage de la musique tunisienne », op. cit., p. 236.

³ KAMMOUN Mohamed-ali, op. cit., p. 45.

⁴ Ibid, p. 56.

musical entre authenticité et occidentalisation tels que les musiciens *Anouar Brahem, Mohamed Zinelabidine, Fawzi Chekili, etc.*

Au niveau de l'influence orientale, arabe et turque, nous constatons premièrement l'ajout et la création d'un nombre important de formes vocales telles que la *waçla*, le *fûndû*, la *qaçîda*. Ces formes sont « *engendrées par le chant lyrique propagé grâce à l'épanouissement du théâtre puis du cinéma [...] où le langage se développe en conséquence, soit à travers ses propres éléments, soit par l'assimilation de nouveaux types de modes et de rythmes* »¹. Deuxièmement, suite à l'influence orientale et turque, nous relevons des formes instrumentales telles que le *bashraf* et le *shanbar*. Ces formes étaient une source d'inspiration pour plusieurs musiciens tunisiens comme Aḥmad al-wâfi, Khmayys Ternân, Şâlah al-mahdî, Hâdî Jouini *qaddour Şrârîfî* et beaucoup d'autres qui ont suivi le courant du modernisme dans cette période et de donner une musique tunisienne plus variée.

I.1.3 La musique tunisienne du 20^{ème} siècle

Dés le début du siècle dernier, la musique tunisienne a connue deux sortes de courants, Le premier courant voyait que, l'unique musique qui doit exister est la musique profane selon la *Shari'a* en *Islam*. Grâce aux rituels soufie, cette musique s'est répandue dans tout le pays et souvent présentée dans des rituels du *Samâ'*. Le deuxième courant, quant à lui, présente les autres musiques non religieuses où nous trouvons la musique traditionnelle et populaire². Courant cette période, des musiciens tunisiens voyaient la grande menace qui renvoyait les musiciens juifs par leurs compositions et chansons au goût musical des jeunes. Une des premières initiatives était, la récupération et la revalorisation du patrimoine musical savant et populaire tunisien qui a conduit à l'ouverture de l'école de la *Rashîdîa* en 1934.

Nous notons également dans cette même période « *une nouvelle tendance égypto-libanaise et aussi par la musique de variété occidentale* »³. Cette nouvelle

¹ GUETTAT Mahmoud, « *Visage de la musique tunisienne* », op. cit., p. 237.

² BINHWÎDAQ Houdâ, *Ishkâlît al-hûwîa fi al-ughnya al-tûnûsîya mundhu al-tis'inât min al-qarn al-'ishrîn* (إشكالية الهوية في الأغنية التونسية منذ التسعينات من القرن العشرين), Mémoire de fin d'étude en musique et musicologie, Tunis, 2007, p. 12.

³ GUETTAT Mahmoud, « *Visage de la musique tunisienne* », op. cit., p. 238.

tendance a créé un nouveau visage de la musique tunisienne qui se présentait par la chanson tunisienne, la chanson orientale, la chanson tunisio-orientale et la chanson tunisio-occidentale¹. Cette tendance se répartie selon Mourad Sakli en trois catégories : La première catégorie regroupe des œuvres musicales composées dans un esprit identique à la musique traditionnelle en respectant toute fois la démarche mélodique, rythmique et de la forme. « *Ces œuvres s'inscrivent totalement dans les différents courants ou genres de musique traditionnelle [...], au point qu'il devient presque impossible de les différencier des œuvres musicales originelles anonymes et héritées* »². La deuxième catégorie englobe des compositions musicales qui reposent sur des éléments techniques connus mais qui n'appartiennent pas à un genre unique « *comme le fait de marier un rythme populaire avec une approche modale savante* »³. La troisième catégorie intègre toute composition qui repose sur des éléments puisés dans la musique traditionnelle, et qui intègre d'autre qui ne le sont pas forcément. « *Ces compositions sont également en étroite relation avec la musique traditionnelle puisqu'elles y puisent notamment l'intonation musicale à travers l'univers modal et l'univers rythmique* »⁴.

Outre les éléments mélodiques, rythmiques et de la forme musicale, nous remarquons l'utilisation des instruments du monde, où nous trouvons parmi eux les instruments électro-acoustiques et électroniques qui remplaçaient petit à petit quelques instruments traditionnels tels que la mandoline, le 'ūd tunisien et le *Rabâb*⁵. Ces éléments nous laissent réfléchir sur l'identité et l'état de la musique tunisienne dans cette période.

Plusieurs écrits et recherches ont essayé de présenter le phénomène de l'identité et l'acculturation ou le métissage, en présentant particulièrement les

¹ BINḤWĪDAQ Houdâ, op. cit., p. 16.

² SAKLI Mourad, « Musique néo-traditionnelle arabe et contrainte identitaire. Le concept d'intonation musicale », op. cit., p. 4.

³ Ibid, p. 4.

⁴ Ibid, p. 4.

⁵ SAKLI Mourad, *Al-mûsîqa al-tûnisya wa taḥadîyât al-qarn al-jadîd* (الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد), Académie Tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts BEIT AL-ḤIKMA, Carthage, 2008, p. 54.

éléments intrinsèques de cette musique. En effet, nous essayons dans notre cas de recherche de présenter outre les éléments internes aussi les éléments extrinsèques liés à l'audition, la perception et l'esthétique par le biais des expériences expérimentales sur un phénomène central de cette musique afin de mieux le comprendre.

Deuxième chapitre :

Identification du phénomène du

***Tarab* : quelques réflexions**

I.2.1 Présentation du phénomène du *Ṭarab*

L'identification et la compréhension du terme *ṭarab* présentent le centre d'intérêt de notre recherche¹. Selon nos lectures, nous avons remarqué plusieurs réflexions et point de vue qui marquent son polymorphisme, touchant plusieurs concepts musicaux et extra-musicaux, qui s'ouvrent sur plusieurs domaines de recherches.

I.2.1.1 Polymorphisme du terme *Ṭarab*

En général, le terme *ṭarab* se rapporte à la musique arabe. C'est un phénomène central de son discours et de son langage, qui prend une place considérable à l'image de son extension géoculturelle, linguistique et religieuse. En effet, le *ṭarab* a été évoqué dans plusieurs écrits et recherches dans le domaine de l'ethnomusicologie et de la psychologie musicale comme chez *Gilbert Rouget*, *Henry George Farmer*, *Moḥammed al-Ghazālī*, *al-ḥasan bin aḥmad bin 'alī al-kātīb* et bien d'autres.

Linguistiquement, ce terme, a pour origine le verbe *ṭariba* qui signifie « être ému, être agité »², fait apparaître un nombre important de dérivés trouvés dans le dialecte musical arabe comme, *muṭrib* ou *muṭriba* qui s'applique au chanteurs, ou bien *ṭarib* qui décrit l'état de quelqu'un « ému par le souvenir de son pays et soupirant après le retour »³. Nous trouvons aussi dans ce même champ lexical *ālāt al-ṭarab* qui signifie les instruments de musique. En effet, les termes « *ṭarab et musique sont si étroitement liés que le mot ṭarab en est venu à signifier en fait musique* »⁴ ou plus précisément la musique arabe. Mais de quel genre de musique parle-t-il, vu la variété et la richesse de cette dernière ? Tout comme les réflexions

¹ Afin de mieux cerner le terme *ṭarab* dans notre recherche, nous avons mis en œuvre un questionnaire qui sera présenté dans le chapitre 2 de la deuxième partie de ce mémoire. L'unique objectif de la dernière question du questionnaire durant la première phase de notre protocole expérimental tentait de définir le/les sens du terme *ṭarab* selon nos auditeurs.

² ROUGET Gilbert, *la musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1990, p. 495.

³ Ibid, p. 495.

⁴ Ibid, p. 494.

portées sur le phénomène de la musique, le *Ṭarab* serait-il un autre qui montrerait une pluridisciplinarité et un polymorphisme qu'évoque la musique aujourd'hui ?

En effet, selon notre recherche, le terme *Ṭarab* montre une pluridisciplinarité car il touche des éléments liés d'une part au domaine de la musique et d'autre part au domaine de la psychologie que nous présenterons par détail ci-dessous.

I.2.1.1.1 Éléments liés à la musique

Dans un premier sens le terme *ṭarab* est considéré comme un genre musical arabe : il est relié ici à tout type, genre, artiste ou instrument se référant à la culture musicale du monde arabe. Il décrit également « *un style de musique et de performance musicale dans lequel des états émotionnels sont évoqués et suscités par l'artiste et par les spectateurs* »¹. En effet, « *ce style est parfois appelé taṭrīb provoquant le ṭarab* »².

Le deuxième sens de notre terme est relié à un discours musical spécifique présenté par la sensation modale, la variation rythmique et le schéma mélodique basé sur des normes classiques en variant les phrases musicales. Mohamed Ali-Kammoun approuve ce point en affirmant que « *le ṭarab dans la musique arabe – un sentiment « culturel » provoqué par des cheminements et formules mélodiques types, relatifs aux genres constitutifs des maqâm-s, c'est-à-dire les ajnâs, `uqûd (pentacordes, tétracordes, tricordes)* »³.

Le *ṭarab* signifie dans un dernier sens une maîtrise de la musique. Nous faisons référence ici, au domaine de la composition, la poésie et l'interprétation. En effet, « *le déclenchement du ṭarab au cours d'un concert de musique populaire est lié au charme de la voix et au pouvoir des mots. Dans le chant savant, celui des maqâmât seuls les grands chanteurs peuvent atteindre à la joie et à l'extase (ṭarab)*

¹«*Tarab also describes a style of music and musical performance in which such emotional states are evoked and aroused in performers and audiences*», SHANNON Jonathan H, «*Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music: Reflections on Tarab*», *Cultural Anthropology*, Vol. 18, n°. 1, Arlington 2003, p. 74.

² Ibid, P. 93.

³ KAMMOUN Mohamed-ali, op. cit., p. 20.

en présence des instruments »¹. Dans ces deux genres de musique, savante et populaire, nous remarquons l'importance de la poésie et du chant par rapport à l'utilisation des instruments qui dépendent de la présence des deux premiers niveaux.

I.2.1.1.2 Eléments liés à la psychologie

Le *tarab* fait face ici à l'émotion : il fait référence dans cet élément « à un état d'émotivité souvent traduit par le ravissement, l'extase ou l'enchantement mais peut également indiquer la tristesse ainsi que la joie »². Ces émotions naissent « à travers la combinaison de la poésie, de la musique et de l'interprétation émotionnelle »³ durant une phase d'écoute.

Le terme *tarab* naît dans un deuxième sens ici à partir de l'interaction entre musique et auditeur où il fait appel au niveau esthétique de l'écoute musicale. Le *tarab* « est souvent le sentiment que vous obtenez lors de l'écoute d'une musique en vous laissant dire aah !, à crier, soupirer et agiter vos bras »⁴. L'écoute musicale dans ce point est souvent accompagnée par un état émotionnel qui tend vers des réactions et « des commentaires de soupir, d'exclamation, et des gestes [...] où l'interprète prend ces expressions comme un encouragement à poursuivre et continuer dans sa performance magistrale »⁵.

¹ ROUGET Gilbert, *la musique et la transe*, op. cit., p. 496.

² « *tarab* refers linguistically to a state of heightened emotionality, often translated as "rapture," "ecstasy," or "enchantment" but can also indicate sadness as well as joy », SHANNON Jonathan H, op. cit., p. 74.

³ SCOLAS Mario, « Le Tarab comme concept clé dans la musique arabe », <http://musique.arabe.over-blog.com/article-le-tarab-comme-concept-cle-de-la-musique-arabe-118805778.html>, dernière consultation le 25/12/2015.

⁴ « *Tarab is the feeling you get when you listen to music and it just makes you want to say aah!*" There is a sense that listeners cannot help themselves-they are moved to shout, sigh, and wave their arms about », SHANNON Jonathan H, op. cit., p. 74.

⁵ « *Indeed, tarab-style musical performances are often accompanied by a running commentary of shouts, exclamations, sighs, and gestures that are thought to express emotional states aroused in listeners by performers, who read these expressions as encouragement to continue a masterful performance* », SHANNON Jonathan Ibid, p. 74.

I.2.1.2 Discussion et Conclusion

Outre le domaine de la musique et de la psychologie, le *ṭarab* « *se constitue comme un terme général dans l'esthétique arabe qui décrit un type d'esthétique de bonheur ou de ravissement par rapport à un objet d'art, [...] mais généralement, il est limité à des actes d'écoutes* »¹. Les éléments musicaux intrinsèques et extrinsèques du *ṭarab*, laissent monter à la surface un « *ṭarab culturel* » qui se différencie d'un pays arabe à un autre selon « *les pratiques et les sentiments sociaux, culturels et esthétiques communs liés à l'exécution et à l'écoute musicale* »². L'analyse d'une recherche menée sur le phénomène du *ṭarab* dans plusieurs pays arabes, donnerait-elle une variété de résultats et de conclusions ?

L'obtention du *ṭarab* nécessite la présence d'une écoute, nous évoquons ici le domaine de la perception. En effet, dans ce cas, l'expérience du *ṭarab* non seulement ce différencie d'un pays à un autre, mais elle varie également d'une personne à une autre selon leurs traditions perceptives qui orientent leurs jugements, leurs goûts et leurs choix. Outre le domaine de la perception « *le ṭarab est avant tout un signe d'appréciation de la musique arabe dans son contexte savant qui part donc à la base d'une émotion positive qu'est le désir d'entendre cette musique* »³, ce qui nous renvoie directement au domaine de l'émotion et de la psychologie.

Toute obtention de *ṭarab* laisse surgir selon l'écoute un ensemble de manifestations intérieures et extérieures. Tout d'abord, les premières manifestations se résument dans l'ensemble d'émotions ressenties par l'auditeur et qui varient d'une personne à une autre. *Al-Ḥasan Ibn Aḥmad ibn 'Alī al-Kātib* affirme dans son livre *kitāb kamāl adāb al-ghinā* que « *les moins avertis sont les plus rapides à s'émouvoir et les plus avertis et les mieux versés dans la connaissance de leur musique, eux, sont*

¹ « *tarab constitutes a general term in Arab aesthetics that describes a type of aesthetic bliss or rapture with respect to an art object: one may, for example, experience tarab when hearing a poem or even when regarding a painting, as well as through listening to music, though usually tarab is restricted to acts of listening* », SHANNON Jonathan H, op. cit., p. 74.

² « Given these different connotations of the term, some scholars refer to a "tarab culture" of shared social, cultural, and aesthetic practices and sentiments related to performing and listening to music », Ibid, P. 74.

³ ZOUARI Zied, « Esquisses de réflexions sur la nature émotionnelle de *Tarab* », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhoulouf, Delatour France, Sampzon, p. 361.

en revanche les plus lents à s'émouvoir et moins satisfaits de ce qu'ils entendent »¹. Ensuite, les manifestations extérieures, sont souvent une conséquence des premières, où « *on admet depuis longtemps que la manifestation physique est la conséquence de l'émotion [...], et le psychique devient superflue* »².

Dans un dernier point, nous pouvons affirmer ici que le *ṭarab* est avant tout un phénomène central de la musique arabe limité à des actes d'écoute. Il s'ouvre sur plusieurs domaines : la musique (un « *ṭarab* culturel » qui varie d'une musique arabe à une autre), le domaine de l'esthétique et de la perception (la variété des goûts musicaux entre les auditeurs et leurs traditions d'écoute) et le domaine de la psychologie (l'obtention de *ṭarab* laisse apparaître sur l'auditeur des manifestations émotionnelles internes et externes).

I.2.2 L'écoute et la perception musicale

Plusieurs études et recherches ont été menées sur les phénomènes de la perception et de l'écoute, qui s'intéressent à l'étude des processus de la pensée et de la mémoire, « *qui sous-tendent l'expérience, l'activité, la création musicale et leur développement* »³. En effet, « *nous sommes encore loin de pouvoir, [aujourd'hui] expliquer tous les mécanismes de la perception et de la cognition de l'être humain* »⁴. Ce domaine se base en premier lieu sur le sens de l'ouïe, qui donne de l'importance à l'oreille musicale. Cette dernière a été définie par plusieurs manières : dans un premier lieu, nous relevons « *l'aspect dynamique et le timbre, en plus de la hauteur, nous trouvons dans un deuxième lieu, que l'aspect de la hauteur, qui se considère comme une des bases du sens musical et de la perception réfléchie* »⁵.

¹ "أقل الناس علما بالغناء أسرع طربا على كل مسموع، و أكثر الناس علما به و أشدهم تقدما في معرفته أبدهم طربا عليه و أقلهم رضى بما يسمعون منه"، الحسن ابن أحمد ابن علي الكاتب، "كتاب كمال أدب الغناء"، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975، ص. 20.

² ZOUARI Zied, op. cit., p. 366.

³ AYARI Mondher, *L'écoute des musiques arabes improvisées, Essai de psychologie cognitive de l'audition*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 110.

⁴ Ibid, p. 115.

⁵ Ibid, p. 110.

Il existe selon le domaine de la psychologie cognitive deux niveaux de perception : un premier niveau poïétique, qui explique dans l'œuvre musicale les idées imaginées dans l'esprit du compositeur, qui les traduit en des signes et des symboles. Le deuxième niveau, tente aussi d'éclaircir l'aspect esthétique de l'œuvre par, « *les schémas cognitifs et perceptivo-moteurs qui permettent la perception et la compréhension d'un projet musical, d'une structure et d'un objet sonore dans l'espace* »¹.

En effet, l'organisation sonore de notre système perceptif, organise selon « *des régularités perceptives liées au comportement, des événements sonores qui seraient capables de discerner différentes sources par des indices subtils pour évaluer la direction de la source sonore, sa distance et l'intensité émise à la source* »². Notre système perceptif renvoie à ce stade, à des processus de groupement perceptif qui unis les éléments semblables ; hauteur, intensité et caractère du jeu.

Nous trouvons dans ces ensembles des facteurs responsables de la représentation sonore selon Mondher Ayari : l'asynchronisme de l'attaque de son qui se caractérise par « *un décalage du temps d'attaque de 30 à 70 ms est parfois suffisant pour que notre système auditif distingue deux sources sonore* »³. Nous trouvons dans un deuxième facteur l'asynchronisme de l'attaque de la modulation coordonnée où « *les composantes peuvent fusionner ou se séparer de telle sorte que nous percevons une ou plusieurs sources sonores* »⁴. Le troisième facteur présente « *la corrélation temporelle entre les modulations appartenant à des sources séparées* ».⁵

Toute personne peut identifier les quatre éléments du son ; hauteur, durée, timbre, intensité. Cependant, cette identification est différente d'une personne à une autre car, « *certaines modalités de traitement perceptif s'acquièrent très tôt, comme*

¹ AYARI Mondher, op. cit., p. 115.

² Ibid, p. 124.

³ Ibid, p. 125.

⁴ Ibid, p. 125.

⁵ Ibid, p. 125.

la discrimination des sons ; alors que d'autres, telle que l'identification, nécessitent plus d'expérience musicale »¹. Dans le cadre de notre recherche menée sur le phénomène du *tarab*, il serait important de discerner les facteurs responsables de l'écoute, de la cognition et de la compréhension d'une source sonore perçue par l'auditeur et de découvrir les éléments responsables d'un phénomène musical.

I.2.2.1 La perception entre subjectivité et objectivité

Dans son article «*Objet sensible et objet scientifique : une perspective phénoménologique* », Nicolas Meéus met l'accent sur deux faces de la perception musicale. La première selon lui est «*une face objective, celle qui nous incite à considérer le donné à entendre comme un objet matériel (physique, acoustique) extérieur, et [une deuxième] face subjective, qui implique notre réaction individuelle et notre conduite face à ce donné* »². La question qui se pose ici est, comment pouvons nous esquiver cette dichotomie subjectif/objectif vers le scientifique qui cherche toujours à rompre avec l'intime et le personnel ?

Pour répondre à cette question, l'analyse musicale serait le moment objectivant de la perception selon Nicolas Meeùs. Cette objectivation passe par un double processus qui vise «*la description de la musique en tant qu'objet intersubjectif, c'est-à-dire en tant qu'objet dont la forme est reconnue par la synthèse de l'expérience répétée* »³. Le premier processus d'objectivation serait «*la formulation* » : il est question d'identifier un objet intersubjectif, tels qu'en musique, pour une communion d'un objet social cela nécessite «*une mise en forme par une « textualisation » du stimulus acoustique* »⁴, pour aboutir finalement à un objet commun, comme tel, qui doit avoir une structure identifiable. Le deuxième processus dans cette objectivation selon N.Meéus serait, la «*répétition de l'expérience sensible* » car, il est nécessaire de mettre en modification les souvenirs possibles, qui

¹ AYARI Mondher, op. cit., p. 140.

² MEEÛS Nicolas, «*Objet sensible et objet scientifique : une perspective phénoménologique* », *Musurgia*, Vol.2, Eska, Paris, 1995, p. 74.

³ Ibid, p. 77.

⁴ Ibid, p. 77.

peuvent être répétés à volonté d'une part, et de modifier continuellement la perception instantanée en « *rétenion et protention* », puisque la perception dans ce cadre « *n'est absolument pas une pleine action objectivante* »¹.

Cette objectivation nécessite une mise en forme d'une part, et une répétition et prise de conscience de la stabilité des formes d'autre part. Outre cette objectivation, l'analyse musicale ne se contente pas de décrire les formes de l'œuvre, elle est la partie active, objectivante de la perception musicale qui se modèle à partir de l'expérience sensible et qui devrait continuer par la perception individuelle dans chaque expérience. « *A l'inverse, aucune description de la sensibilité passive, aucune transcription de l'émotion ne saurait passer pour une analyse musicale, dont elle ne ferait qu'usurper le nom* »².

I.2.2.2 La perception esthétique

Il est important dans ce cas de poser la question sur la manière dont le spectateur perçoit et identifie sa musique d'une part et la juge d'autre part : comment ce spectateur serait sensible à cette musique ?

En effet, « *l'étude du beau s'identifie aujourd'hui à l'esthétique, discipline d'abord philosophique qui est constituée à la fin du 19^{ème} siècle [...], il ne s'agit plus d'étudier l'art et la beauté en tant que production ou en tant qu'objet mais seulement en tant qu'ils affectent un spectateur* »³.

Toute perception esthétique se rapporte selon J.Molino à une « *origine sensible* » qui, se base sur le goût et le plaisir puisque, toute œuvre d'art est faite pour plaire. Cette « *origine sensible* » est le résultat d'une situation musicale, qui se définit dans deux différentes étapes antérieures. La première étape, renvoie selon lui à une communauté restreinte où « *l'activité musicale se caractérise par un cycle court de la production et de la réception, et le créateur qui est souvent en même temps le*

¹ MEEÛS Nicolas, op. cit., p. 77.

² Ibid, p. 78.

³ MOLINO Jean, *Le signe musicien, sémiologie et anthropologie de la musique*, actes sud/ina, Arles, 2009, p. 365.

musicien chanteur, produit son œuvre dans et pour un public spécifique, proche de lui qui le juge et l'apprécie immédiatement »¹. La deuxième étape, quand à elle, caractérise une communauté stratifiée qui oppose deux cultures différentes et donne naissance à deux goûts différents. Cette deuxième étape met l'accent sur deux mondes musicaux, « *la musique d'en haut et la musique d'en bas ou, si l'on veut, la musique savante et la musique populaire [...], et que les goûts apparaissent dans leurs irréductible diversité : on s'aperçoit qu'il n'y a pas de beau absolu et que le jugement de valeur est subjectif et relatif* »².

En relation avec une situation musicale, la perception esthétique cherche le beau dans l'œuvre qui n'est pas une chose en soi mais elle se manifeste selon Molino dans une expérience esthétique qui, se concrétise à partir d'un jugement de goût qui « *ne porte pas sur l'œuvre mais sur l'appréhension de l'œuvre* »³. Ce jugement de goût devrait exister dans une expérience esthétique selon un justificatif et des raisons d'un jugement qui l'expliquent. De cet ordre nous pouvons distinguer : Des raisons affectives qui expliquent l'intuition immédiate de la sensibilité et du plaisir que donne l'œuvre durant l'écoute. Des raisons cognitives qui font face à la compréhension du message que délivre l'œuvre. Des raisons morales en relation avec l'esprit et les sentiments. Des raisons génétiques qui montrent la sincérité de l'œuvre face aux intentions du compositeur. Des raisons techniques qui montrent la réussite du compositeur dans la composition de son œuvre. Des raisons historiques qui présentent l'originalité de l'œuvre qui « *va dans le sens du renouvellement nécessaire des formes* »⁴. Des raisons objectives qui font intervenir les caractéristiques internes de l'œuvre sans les mettre en relation avec quoi que ce soit d'autre »⁵.

Selon ces raisons il ne suffit pas de dire que cette musique me plaît ou ne me plaît pas, mais de donner par ses raisons les éléments responsables d'un jugement. En effet, cette classification nous permet d'avoir une vision plus claire sur les problèmes

¹ MOLINO Jean, op. cit., p. 345.

² Ibid, p. 346.

³ Ibid, p. 349.

⁴ Ibid, p. 350.

⁵ Ibid, p. 350.

posés par la justification d'un jugement de goût sur une œuvre musicale qui doit être en harmonie dans différentes parties qui lui donnent un éclat et un plaisir durant l'écoute. Ce résultat final nous laisse s'intéresser au domaine de l'émotion et d'essayer de comprendre sa relation avec le domaine de la musique.

I.2.3 L'émotion musicale

Il est question d'étudier le rapport entre la musique et les émotions en tant que résultat d'une écoute musicale. En effet, « *la question de l'émotion dans la musique est infiniment complexe et vaste, embrassant des concepts d'ordres philosophiques, esthétiques, psychologiques ou encore cognitif* »¹. Il ne serait pas précis de dire justement qu'une musique nous affecte ou qu'elle est créée pour être appréciée. Partant de cette dimension affective et subjective vers une dimension objective ne saurait point être une affaire simple. En effet, nous devons analyser la musique par ses éléments intrinsèques et d'autres extrinsèques provoquant en nous des réponses émotionnelles multiples, pour comprendre à la fin de cette recherche les éléments musicaux responsables de tel ou tel réponses émotionnelles.

I.2.3.1 Le signe musical

En général, le signe est l'élément principal de toute étude sémiologique, il « *unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique* »². Le raisonnement de Saussure est un des nombreux essais de linguistes qui cherchaient à comprendre la problématique qu'évoque le signe en tant que concept linguistique. En effet, Peirce, Cassirer et Hjelmslev et bien d'autres³ partent de la même idée : un signe est l'union d'un signifiant et d'un signifié qui renvoie à un même objet. Même ces chercheurs se désaccordent sur les systèmes des signes et leurs classifications

¹ PAVARD Amélie, « Musique et représentations sociales dans le *wajd* », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhoulouf, Delatour France, Sampzon, p. 309.

² DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de Mauri, postface par Louis-Jean Calvet, Payot, Paris, 1972, p. 98.

³ Pour plus de détails sur le signe, voir SAMOUD Saima, *Propositions méthodologiques d'analyse comparée des arts d'une même culture : Introduction à l'analyse des relations entre les arts musicaux et visuels arabo-musulmans*, Thèse de doctorat Paris IV-Sorbonne, 2008, p. 229.

entre « leur reproductibilité, le lien des signes avec leur référent, leur type d'articulation et la détermination réciproque entre signifiant et signifié »¹.

Dans l'art en particulier le signe doit exister dans un aspect de communauté et de groupe social s'unissant sur des propriétés esthétiques de cet art dans un premier lieu car « l'étude objective du phénomène art doit regarder l'œuvre d'art comme un signe composé d'un symbole sensible créé par l'artiste, d'une signification (objet esthétique), déposée dans la conscience collective »². Dans un second lieu, l'œuvre d'art en rapport avec la composition se relie à des éléments intrinsèques propre à cet art et d'autres extrinsèques touchant plusieurs disciplines qui essayent de comprendre la relation entre l'art et l'être humain.

Dans le domaine musical, Michel Imberty voit que le signe musical échappe à toute explication orale car « lorsqu'il est explicité par des mots, se perd dans les significations verbales, trop précises et trop littérales qui le trahissent »³. En effet, selon Adorno et Nattier, laisse apparaître deux sortes de significations ; une signification intrinsèque portée par la musique elle-même et « provoquée par l'organisation syntaxique et véhiculée par le langage formel de l'œuvre »⁴ et une signification extrinsèque et intentionnelle qui renvoient à un « univers sémantique complexe extérieur à la musique elle-même »⁵. Cette dernière signification a été subdivisée par Nattier en trois catégories : une première catégorie qui concerne le jugement de goût par les appréciations personnelles et les jugements normatifs sur la qualité. La deuxième catégorie, est relative à l'effet psychologique et affectif, ressentis par l'auditeur à l'écoute de la musique. La troisième catégorie est celle qui inclut les jugements de significations « qui inclut soit des significations concrètes,

¹ SAMOUD Saima, op. cit., p. 232.

² MUKAŘOVSKÝ Jean, « L'art comme fait sémiologique », acte du 8^e congrès international de philosophie, Prague, 2-7 septembre 1934, Prague 1936, p. 388.

³ Cours de sémiologie musical donnée par SAMOUD Saima, Institut supérieur de musique de Tunis, année universitaire 2013/2014.

⁴ SAMOUD Saima, op. cit., p. 237.

⁵ NATTIER Jean-Jacques, « la signification comme paramètre musical », *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle, tome 2, les savoirs musicaux*, Paris, le Méjan : actes Sud : Cité de la musique, 2004, p. 270.

soit des représentations générales sur l'allure de la pièce ou encore des significations abstraites tels que des traits psychologiques »¹.

Selon J.Molino, « l'essentiel n'est-il pas de classier abstraitement les signes en genres et en espèces ; il convient d'étudier les conduites dans lesquelles ils entrent et les quasi-systèmes qu'ils constituent. Plutôt que de se demander d'abord si les signes – ou les unités – musicaux sont des indices, des icônes ou des symboles, il vaut mieux décrire les propriétés qu'ils manifestent dans les ensembles où ils s'intègrent »². En effet et dans notre cas, il serait important de classier ces signes et d'étudier aussi leurs manifestations externes en rapport toujours avec l'être humain et plus précisément les réponses émotionnelles que manifestent ces signes musicaux.

I.2.3.2 Les réponses émotionnelles dans la musique

Pour commencer, il serait important de présenter le terme émotion. Ce dernier se manifeste dans deux niveaux ; « un premier intérieur, lié aux sensations et les sentiments et un deuxième extérieur, identifié par un bouleversement, une secousse et un saisissement qui rompent la tranquillité et qui se manifestent par des modifications physiologiques violentes, parfois explosives ou paralysantes »³. Ces réponses émotionnelles ne sauraient être mise en jeu que s'il y avait une « stimulation qui, elle-même, peut être aussi bien interne (un souvenir) qu'externe (une confrontation à un contexte, à une situation ou à un fait donné)⁴. Dans notre cas, la musique serait la source de cette stimulation. En effet, « l'émotion musicale est l'évocation (l'anticipation) des perceptions concomitantes aux effets de l'acte musical projeté (de l'attitude) [...] et résulte d'une stimulation de récepteurs sensoriels »⁵.

¹ SAMOUD Saima, op. cit., p.237.

² MOLINO Jean, « fait musical et sémiologie de la musique », *musique en jeu n° 17*, Seuil, Paris, 1975, p. 48-49.

³ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/émotion>, dernière consultation le 18/04/16.

⁴ MAKHLOUF Hamdi, « L'expérience émotionnelle chez le 'ûdiste arabe contemporain », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhoulouf, Delatour France, Sampzon, p. 334.

⁵ BECHA Samir, « Signification et intensité de l'émotion musicale ; question d'incertitude », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhoulouf, Delatour France, Sampzon, p. 72.

Il faut poser la question sur le processus émotionnel d'un auditeur pour pouvoir comprendre ses réponses émotives. Nous savons déjà que « *dans l'émotion musicale, la musique serait la source de la stimulation émotive* »¹ et du comportement humain et que sa production dépend de cette musique. En effet, « *en psychologie, les comportements humains complexes sont considérés comme le résultat d'un ensemble d'opérations cognitives élémentaires, plus ou moins indépendantes les unes des autres* »².

Les études expérimentales cherchent dans ce domaine de définir selon l'approche cognitive « *le déroulement temporel des opérations mentales qui interviennent entre le stimulus présenté au sujet (la pièce musicale dans le cas présent) et la réponse fournie* »³. L'objectif théorique reste ici de comprendre le déroulement et le processus émotionnel qui se trouvent entre un stimulus et une réaction affirmée par un déséquilibre physique et en voici une figure présentée par Samir Becha dans son article « *Signification et intensité de l'émotion musicale* » décrivant ce raisonnement ;



Figure n°1 : Aspect physique de la sensation, caractérisé par : un stimulus (S) (Pincement), prouvé par une réaction (R) (Douleur), qui est affirmée par un déséquilibre physique (DP).⁴

Sur un axe temporel, les réponses émotionnelles peuvent être obtenues dès les premières centièmes de seconde d'écoute d'une pièce de musique. Ces réponses émotionnelles seraient le résultat de « *l'activation immédiate des réseaux affectifs sous corticaux qui court-circuitent les processus cognitifs* »⁵. Ces réponses sont

¹ MAKHLOUF Hamdi, op. cit., p. 334.

² BIGAND Emmanuel et al., « Quelques considérations psychologiques sur le commentaire d'écoute », *Musurgia*, Vol.5, Eska, Paris, 1998, p. 72.

³ Ibid, p. 72.

⁴ BECHA Samir, op. cit., p. 70.

⁵ BIGAND Emmanuel et FILIPIC Suzanne, « Cognition et émotion musicales », *Intellectica*, Association pour la Recherche Cognitive, Paris, 2008, p. 45.

déclenchées au terme d'un traitement cognitif qui souligne les connaissances de l'auditeur sur le système ou les règles de l'interprétation musicale. Cependant, toute réponse émotionnelle diffère d'un auditeur à un autre selon les « *marqueurs émotionnels* »¹ perçus qui sont responsables du déclenchement de ces réponses durant l'écoute. Selon une recherche faite à l'université de Bourgogne en France, il existe trois sortes de marqueurs lors d'une écoute musicale ;

- Les caractéristiques élémentaires du signal sonore selon le registre, le nombre des notes, l'intensité, le timbre et la dissonance.
- L'harmonie tonale selon la fonction harmonique de l'accord entendu.
- L'interprétation musicale qui suffit pour induire sur une note une expression précise.²

« *Ce qui est certain, l'émotion causée par une telle musique apparaît quand les exigences des éléments musicaux (rythme, tempo, mode, justesse, intervalle, accord, etc...) sont disproportionnées avec les éléments que l'auditeur concevait dans sa mémoire* »³. Ces éléments musicaux n'exigent pas de la part de nos auditeurs une connaissance dans le domaine musical car, la rapidité des réactions émotionnelles ne dépend pas des connaissances musicales des auditeurs, mais présentent un engagement avec un stimulus musical durant une écoute musicale.

Par ailleurs, un autre élément entre en jeu dans le processus émotionnel car, « *la grande cause de l'émotion est la surprise* »⁴. Selon Samir Becha, l'émotion « *peut venir d'une situation qui n'est pas nouvelle, mais sa soudaineté nous empêche de mobiliser les réponses habituelles* »⁵ ce qui peut entraîner un ensemble de réactions caractérisées par un déséquilibre physique (fig.1) et qui sont affirmées par la technique « *électro-polygraphique* qui consiste à *enregistrer simultanément*

¹ Terme utilisé par BIGNAD Emmanuel et FILIPIC Suzanne, « Cognition et émotion musicales », *Intellectica*, Association pour la Recherche Cognitive, Paris, 2008, p. 43.

² Ibid, p. 43.

³ BECHA Samir, op. cit., p. 74.

⁴ FRAISSE Paul, « émotion », Universalis, nouvelle édition, Boulogne-Billancourt 2009.

⁵ BECHA Samir, op. cit., p. 74.

plusieurs indices physiologiques (en plus d'un électroencéphalogramme) »¹. Les réponses émotionnelles durant cette étude sont identifiées par la réponse électrodermale (RED), le rythme cardiaque, les mouvements respiratoires (mouvements de la cage thoracique) et les mouvements oculaires (enregistrements électro-myographiques, yeux fermés).

Selon cette dernière technique, il existe deux sortes de réponses émotionnelles : une première qui est visible sur le plan physique sur l'auditeur par les mouvements corporels et une deuxième qui nécessite des outils médicaux tels que le cardio-fréquencemètre pour le rythme cardiaque. Nous ajoutons à ces réponses le commentaire verbal ou écrit « *qui suppose l'intervention de processus métacognitif complexes qui ont pour principale fonction de transcrire dans un code linguistique l'ensemble des réactions que la pièce suscite chez le candidat* »² et traduit « *de façon métaphorique une expressivité musicale qui par définition n'est pas de nature linguistique* »³.

I.2.3.3 Emotion musicale et *ṭarab*

Le *ṭarab* en tant que phénomène associé à la musique arabe se présente selon plusieurs facettes faisant référence à un état d'émotivité en relation avec une musique écoutée. Emotion et *ṭarab* sont étroitement liés puisque ce dernier « *part à la base d'une émotion positive qu'est le désir d'entendre cette musique* »⁴. Selon les marqueurs émotionnels présentés plus haut, l'auditeur fait appel dans sa mémoire à des éléments d'ordre musical et culturel. « *Dans le cas d'un changement volontaire des repaires habituels d'écoute, le phénomène peut être stimulé par la surprise qui, émotion intermédiaire, peut intervenir au même temps que l'une des émotions citées* »⁵. Selon ce processus émotionnel du *ṭarab*, le stimulus va conduire l'auditeur

¹ DELALANDE François, « Signification et émotion dans les conduites d'écoute musicale », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhoulouf, Delatour France, Sampzon, p. 244.

² BIGAND Emmanuel et al., op. cit., p. 74.

³ Ibid. p. 75.

⁴ ZOUARI Zied, op. cit., p. 361.

⁵ Ibid, p. 361.

vers une réaction ou une réponse émotionnelle qui, par la surprise, aboutira à ce même sujet vers un déséquilibre physique qui déterminerait l'aboutissement du *tarab*.

Si l'impact de la surprise est négatif, il en résulte un rejet du message musical du selon Z.Zouari au dépassement de seuil d'appréciation de l'auditeur, et si l'impact de la surprise est positif, « *le tarab représente une émotion tertiaire puisqu'il est le produit de trois émotions* »¹. S'ajoute à la surprise « *l'optimisation des procédés musicaux liés à la compétence de l'interprète* » qui alimente l'intensité du *tarab*.

Pour évaluer cette intensité nous constatons deux facteurs : un premier qui se présente par les réactions spontanées apparues à la phase de l'extase qui caractérise selon Z.Zouari « *un pic de la charge émotionnelle* », et les commentaires d'écoute qui suivent la phase de régression caractérisée par « *une descente progressive de la charge émotionnelle à la fin du discours musical* ». Le deuxième facteur, quand à lui, il se présente par les réactions explicites « *produites lors de l'audition [...], révélatrices du fait qu'elles interviennent spontanément pour concrétiser les émotions obtenues au moment de l'acte musical et ce, sous forme de réponses expressives, comportementales et parfois corporelles* »².

Il serait important ici de souligner le fait qu'après une réaction émotionnelle, spontanée ou explicite, se suit une manifestation physique (commentaire d'écoute ou réponse comportementale et corporel) qui se présente comme conséquence de l'émotion. Face à une musique écoutée, comment pourrait notre protocole expérimental identifier ces réponses émotionnelles et les éléments responsables de leurs manifestations ?

¹ ZOUARI Zied, op. cit., p. 361.

² Ibid, p. 365-366.

Deuxième Patrie

**Analyse de l'œuvre *Farḥa*, protocole
expérimental et analyse d'écoute**

Premier chapitre :

Analyse musicale de l'œuvre *Farḥa*

II.1.1 Présentation et analyse de l'œuvre

II.1.1.1 Présentation et choix de l'œuvre :

Qaddour Šrârġi est un musicien tunisien née le 19 janvier 1913 dans une famille de musiciens. Son frère *Muġamed* était le chef d'une fanfare et son frère *Tâher* était un interprète qui jouait plusieurs instruments et avait un répertoire musical varié entre le classique tunisien et le classique oriental¹. Cette ambiance familiale et musicale a poussé notre *Qaddour* à apprendre la musique en accédant à l'école de la *Râshîdîa*. *Qaddour Šrârġi* a suivi un cursus musical varié : il a étudié des modes orientaux auprès du maître 'Ali *Darwîsh*, des méthodes de violon occidentaux auprès du maître italien Raphael Strino et finalement des cours d'harmonie et d'orchestration donnés par Louis Gava². Outre la variété du cursus pédagogique, son chemin était métissé entre la musique tunisienne, les autres musiques arabes et la musique occidentale, ce qui a permis à ce compositeur d'acquérir une empreinte musicale tunisienne spécifique. Après avoir été un des ressortissants de l'école de la *Râshîdîa*, il y accède comme enseignant en 1940 et puis recruté au conservatoire national de musique de Tunis en 1957 où il enseignait les théories générales de la musique et le 'oud³.

Lors d'une première expérience en 1944, *Qaddour Šrârġi* monte l'ensemble *Shabâb al-fan* (les jeunes de l'art) qui regroupait des artistes importants sur la scène musicale tunisienne. Nous notons aussi la création de plusieurs autres projets qui ont mis en valeur *Qaddour Šrârġi* au niveau national et international tels que le poste responsable de l'ensemble musical de la radio algérienne et du théâtre en 1951 et d'autres⁴.

¹ Al-jbâlî al-nûrî, *Qaddour Šrârġi ħayatuhu wa dirâsa linamâđij min a'mâlihi* (قدور الصرارفي حياته ودراسة لنماذج من أعماله), Mémoire de fin d'étude en musique et musicologie, Tunis, 2003, p. 12.

² Tebourbi Khaled, « plus qu'un devoir de mémoire », *musique : centenaire de kaddour Šrârġi*, La presse de Tunisie, publié le 20-02-2013, www.lapresse.tn/14022016/63016/plus-quun-devoir-de-memoire.html, dernière consultation le 25/11/2015.

³ Al-jbâlî al-nûrî, op. cit., p. 13.

⁴ Ibid, p. 14.

Sur le plan compositionnel, *Qaddour Šrârŕfi* a pour son compte plusieurs œuvres dans des formes musicales variées entre musique tunisienne, orientale et occidentale, là où nous notons un métissage culturel : *Farħa*, est une des œuvres de ce compositeur violoniste qui a été présenté lors du premier anniversaire de l'indépendance¹. Nous nous sommes basés sur cette œuvre dans la deuxième phase de notre protocole expérimental pour montrer la manifestation du *Ŧarab* dans la musique tunisienne. Cette œuvre qui s'inclue dans la forme d'al-ma'zŭfa al-ħorra (la pièce instrumentale libre) nous rappelle plusieurs éléments de la musique tunisienne. Cette forme musicale ne s'apparente pas à une forme classique tel que le *Samâ'î* ou bien la *lŭnga*. Le plus important à mentionner sur cette œuvre instrumentale, c'est que le compositeur ne s'est pas limité à des éléments précis, mais utilise de différents éléments issus de plusieurs genres et discours musicaux².

Sur le plan musical de cette œuvre, il est nécessaire de mentionner qu'elle se range sous l'ambiance modale du *ħba' Rašd al-dhŭl*, « sa gamme est une octave conjointe composée de deux tétracordes conjoints à l'aigu »³. En outre, il existe deux genres de ce *ħba'* ; un premier qui sera présenté dans notre analyse par *Rašd al-dhŭl* (1) avec si et mi bémol et fa# et un deuxième qui sera présenté à son tour par *Rašd al-dhŭl* (2) avec si et mi demi-bémol. Plusieurs parties de cette œuvre nous renvoie à une variété d'éléments dans la musique tunisienne tels que *L'istiftah* dans l'adlibitum, *L'istikħbar* qui est présent presque dans tous les genres musicaux en Tunisie et l'accélération du rythme à la fin de l'œuvre qui nous rappelle ce même déroulement rythmique à la fin de la *nawba* dans le *Mâlŭf* tunisien.

II.1.1.2 La méthode d'analyse :

L'analyse musicale dans cette recherche consiste à segmenter *Farħa* afin d'élucider les éléments de son discours musical. Nous saisissons en effet, la démarche de segmentation élaborée par Soufiane Feki dans sa thèse de doctorat⁴. Celle-ci

¹ Al-jbâlŭ al-nŭrfŭ, op. cit., p. 17.

² Ibid, p. 26.

³ Snoussi Mannoubi, *Initiation à la musique tunisienne*, centre des musiques arabes et méditerranéennes Ennejma Ezzahra, volume 1, Tunis, p. 48.

⁴ FEKI Soufiane, op. cit.

consiste à extraire les différents éléments intrinsèques responsables d'un sens complet d'une phrase musicale tels que la répétition, le contraste rythmique et mélodique, la variation, le développement et la transformation, le silence et la modulation qui mettent l'accent sur la fin d'un segment et le commencement d'un autre.

Nous allons tout d'abord, procéder dans une première étape à une description détaillée de l'œuvre écoutée afin de présenter ses différentes parties. En effet, « *le cadre analytique d'une musique arabo-orientale implique un traitement de cette base de données* »¹ qui repose principalement sur une reconnaissance des divers changements mélodico-rythmiques dans l'œuvre. Pour esquisser toute subjectivité analytique, ces parties seront présentées dans notre analyse par des diagrammes et des formes d'ondes et de spectres qui permettent d'obtenir des résultats très concrets au niveau de la détermination précise de l'espace temporel. En outre, ces derniers nous permettraient, une détermination schématique des segments par une représentation spectrale montrant ses différents éléments intrinsèques découpés par nos outils de segmentation mentionnés plus haut.

Ensuite, nous prendrons en considération dans notre segmentation les éléments extrinsèques qui renvoient à l'univers sémantique et affectif tels que la forme et l'interprétation instrumentale.

Cette méthode d'analyse nous permettra de montrer les plus petites entités paradigmatiques qui regroupent l'ensemble des fragments constituant les éléments du discours musical. En effet, cet ensemble serait un tremplin, dans une étape suivante de notre protocole expérimental et de l'analyse d'écoute. Ainsi ceci ferait l'explication des réactions et des commentaires externes lors de l'écoute musicale d'une part et les réactions internes expliquées par nos auditeurs dans une deuxième phase du questionnaire après l'écoute d'autre part.

¹ MAKHLOUF Makhlof, « composition, interprétation et figuralisme dans la musique du luth arabo-orientale de concert, analyse auditive de l'abri d'al-Amiriyya de Naseer Shamma », *Musimédiane*, n°. 3, musiques non écrites, www.musimediane.com/numero3/HMaakhlouf/chapitre2.html, dernière consultation le 22/12/2015.

II.1.2 L'analyse de l'œuvre

II.1.2.1 Transcription de l'œuvre et segmentation

Nous utiliserons dans ce mémoire de recherche une version de l'œuvre *Farḥa* de *Qaddour Ṣrârḥî* prise de la discographie de « *Qaddour Ṣrârḥî ḥayatuḥu wa dirâsa linamâḍij min a'mâlihi* », un mémoire¹ de recherche élaboré par *Al-jbâli al-nûrî* et dont le sujet porte sur la vie et les œuvres de ce compositeur. Nous avons essayé dans notre transcription de présenter dans une première étape les parties de l'œuvre qui seront chiffrées par les lettres « A, B, C, B' et D ». Dans une deuxième étape, nous avons encadré les différents syntagmes en indiquant leurs emplacements sur l'axe temporel de l'œuvre. Ensuite nous avons essayé de déterminer les valeurs rythmiques des notes, leurs hauteurs respectives ainsi les détails et les techniques de l'interprétation tels que les appoggiatures et les trilles, etc. en voici la transcription :

Farḥa

The image shows a musical score for the piece *Farḥa*. It is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is segmented into several sections, each enclosed in a box with a letter label and a time range:

- Section A:** *Ad libitum* (0.00-0.37). It begins with a melodic line in 8/8 time. A trill is marked at the end of the section, with a time range of (0.37-0.40).
- Section B:** (0.41-0.47). It starts with a melodic line marked *pizz.* (pizzicato). The time signature changes to 12/8. The section ends with a melodic line marked *Nay* and *tutti*, with a time range of (0.47-0.53).
- Section C:** (1.04-1.09). It begins with a melodic line in 12/8 time, followed by a melodic line in 8/8 time.
- Section D:** (1.10-1.15). It features a melodic line marked *Oud et Nay*.
- Section E:** (1.16-1.21). It features a melodic line marked *tutti*.
- Section F:** (1.21-1.26). It features a melodic line.

¹Al-jbâli al-nûrî, op. cit.

2

20 (1.26-1.28) (1.29-1.36)

23 (1.44-1.49)

26 (1.49-1.56)

29 [C] (2.03-2.08)

pizz. Nay

Violon en Pizz et le reste de l'ensemble

32 (2.14-2.19)

istikhar Nay

35 (2.22-2.28)

37

39 (2.29-2.32) (2.33-236)

41 (2.36-2.43) 3

43

46 (2.47-2.53)

48

50 (2.56-2.57) (2.59-3.02)

52 (3.04-3.19)

54

Musical notation for measures 54-55. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties. The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a steady accompaniment of eighth and quarter notes.

56

Musical notation for measures 56-57. The system consists of two staves. The upper staff continues the complex melodic line from the previous system. The lower staff continues the accompaniment.

58

Musical notation for measures 58-59. The system consists of two staves. The upper staff continues the complex melodic line. The lower staff continues the accompaniment.

60

(3.19-3.21) (3.21-3.28)

Musical notation for measures 60-61. The system consists of two staves. The upper staff has two boxed-in sections of music. The first box is labeled "(3.19-3.21)" and the second is labeled "(3.21-3.28)". The lower staff continues the accompaniment.

62

(3.29-3.35)

Musical notation for measures 62-63. The system consists of two staves. The upper staff has a boxed-in section of music labeled "(3.29-3.35)". The lower staff continues the accompaniment.

65

Musical notation for measures 65-66. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment.

(3.35-3.49)

5

67

Musical score for measures 67-68. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, providing a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

69

Musical score for measures 69-70. The top staff continues the complex melodic line from the previous system. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment.

71

Musical score for measures 71-72. The top staff features a melodic line with a fermata over the final note of measure 71. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment. The word "Tutti" is written above the bottom staff at the beginning of measure 72.

74

(3.45-3.56) *Istikhbar Violon* (3.59-4.09)

Musical score for measures 74-75. The top staff has a rest for measure 74, followed by a melodic phrase in measure 75. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment. The text "(3.45-3.56)" is above the first measure of the top staff, "*Istikhbar Violon*" is above the second measure, and "(3.59-4.09)" is above the final measure.

77

Musical score for measures 77-78. The top staff has a melodic line with a fermata over the final note of measure 77. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment.

80

(4.11-4.21)

Musical score for measures 80-81. The top staff has a melodic line with a fermata over the final note of measure 80. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment. The text "(4.11-4.21)" is above the final measure of the top staff.

83

Musical score for measures 83-85. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

86

(4.23-4.33)

Musical score for measures 86-88. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with a repeat sign over measures 87-88, which are marked with the rehearsal mark (4.23-4.33). The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

89

Musical score for measures 89-90. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

91

(4.34-4.36) (4.36-4.39)

Musical score for measures 91-92. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains a melodic line with a repeat sign over measures 91-92, which are marked with the rehearsal mark (4.34-4.36). A second measure, marked with the rehearsal mark (4.36-4.39), follows. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

93

(4.39-4.49)

Musical score for measures 93-94. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains a melodic line with a repeat sign over measures 93-94, which are marked with the rehearsal mark (4.39-4.49). The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

95

Musical score for measures 95-96. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

97 7

(4.49-4.52) (4.52-4.58)

100 (4.58-5.11)

103

105

107 (5.11-5.21)

110

112 (5.23-5.24) (5.25-5.28) (5.28-5.36)

115 (5.36-5.46)

118

120 (5.46-5.51)

122

124 (5.52-6.03)

126

128 **B'** (6.09-6.14) *Nay*

131 (6.09-6.14) *tutti* (6.14-6.19)

134 (6.19-6.23) *Oud et Nay*

137 (6.24-6.28) *tutti* (6.28-6.33)

140 (6.33-6.35) (6.35-6.42)

143 (6.48-6.53)

146 (6.53-7.00)

148

150 **D** (7.06-7.11)

Detailed description: This page contains musical notation for measures 126 through 151. The notation is arranged in a system of staves. Measures 126-127 are a single system. Measures 128-129 are a system with a boxed 'B'' above measure 128 and a bracketed section labeled '(6.09-6.14)' and '*Nay*' above measure 129. Measures 131-132 are a system with a boxed '(6.09-6.14)' and '*tutti*' above measure 131, and a boxed '(6.14-6.19)' above measure 132. Measures 134-135 are a system with a boxed '(6.19-6.23)' and '*Oud et Nay*' above measure 135. Measures 137-138 are a system with a boxed '(6.24-6.28)' and '*tutti*' above measure 137, and a boxed '(6.28-6.33)' above measure 138. Measures 140-141 are a system with a boxed '(6.33-6.35)' above measure 140 and a boxed '(6.35-6.42)' above measure 141. Measures 143-144 are a system with a boxed '(6.48-6.53)' above measure 144. Measures 146-147 are a system with a boxed '(6.53-7.00)' above measure 147. Measures 148-149 are a system. Measures 150-151 are a system with a boxed 'D' above measure 150 and a boxed '(7.06-7.11)' above measure 151. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C).

II.1.2.2 Présentation des différentes parties de l'œuvre :

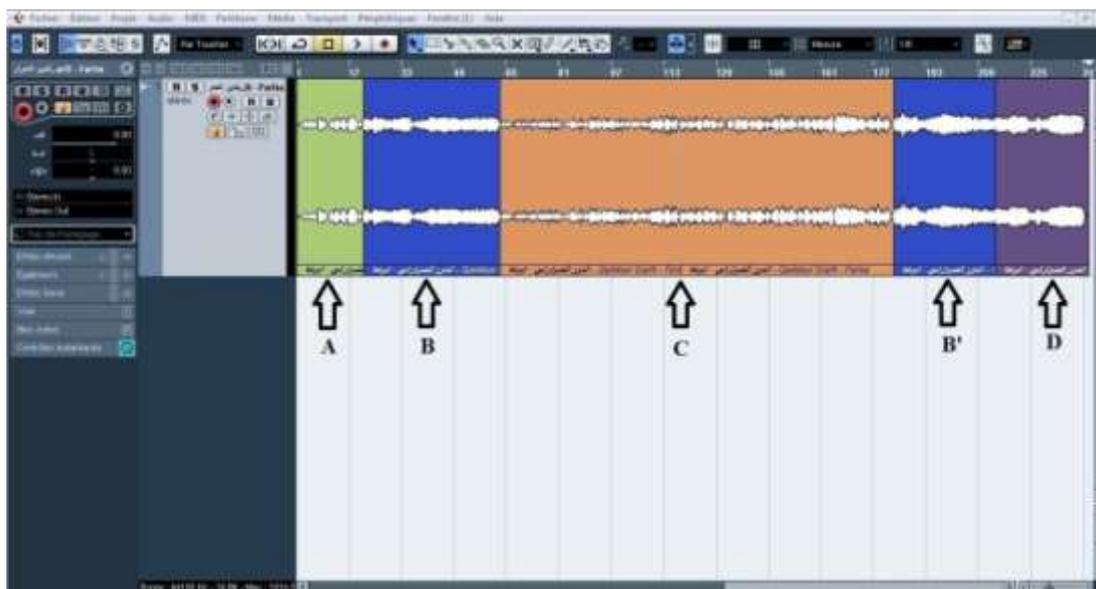


Figure n°2 : diagramme formel de l'œuvre à partir de sa forme d'onde (cubase).

La première partie « A », se présente par un Adlibitum introduisant l'œuvre qui rappelle *l'istiftâh* de la *nawba* de la musique traditionnelle tunisienne, en donnant un sens introductif avec une certaine liberté dans le tempo suivant une pulsation ternaire. Cette première partie s'étend sur six mesures faisant un point d'orgue sur la dernière note.

La deuxième partie « B » (mesures 7-28), est une partie menée par le rythme ternaire *Sa'dâwi* et parfois une traduction rythmique des cellules mélodico-rythmiques. Un premier développement dans l'œuvre que nous la considérerons comme un thème, cette partie se réexpose après la troisième partie qui sera présentée par « B' » (mesures 129-149) dans une quatrième partie.

La troisième partie « C » (mesures 29-128), se présente en deux niveaux : le premier niveau est un *Istikhbâr* sur un aérophone qui est le *Nây* et puis sur le violon. Le deuxième niveau de cette partie est un ostinato mélodico-rythmique interprété par le « pizz » des violons et le reste de groupe.

Finalement, dans une cinquième partie « D » qui s'étend sur le reste des mesures, nous notons ici un deuxième développement rythmique vers le binaire mené par le rythme *Fazzâni* avec une accélération qui tend vers la fin de l'œuvre.

II.1.2.3 Segmentation générale de l'œuvre :

II.1.2.3.1 Description de la partie A :

Cette première partie occupe les premières 40 secondes de l'œuvre en laissant paraître deux segments. Le premier occupe le plus grand espace de la partie puisqu'il s'étend sur 37 secondes répété deux fois et mettant un point d'orgue sur sa dernière note. Quant au deuxième segment, il s'étale sur une seule mesure et occupe trois secondes, que nous considérons comme un motif de passage entre la première et la deuxième partie.



Figure n°3 : forme d'onde de la partie A (cubase).

Sur le plan mélodique, nous notons une utilisation du *ṭba'* communément dirigé par l'échelle suivante : *raṣd al-dhîl(1)* réalisée par des notes qui ne dépassent pas l'octave, suivant une ligne mélodique ascendante puis descendante finalisant par une première modulation vers communément dirigé par l'échelle suivante : le *ṭba' raṣd al-dhîl(2)*. En plus, cette partie suivant un cheminement en *Arsis/thesis* joue un rôle introductif, introduisant d'une part l'œuvre et d'autre part l'univers modal du *ṭba'*.

Sur le plan rythmique, nous prélevons un ensemble de structures variées interprétées sur une cellule rythmique ternaire de 12/8 et mettant fin par une pause (représentée dans la partition par un point d'orgue) préparant de cette façon le passage à la nouvelle phrase et partie.

II.1.2.3.2 Description de la partie B :

Cette partie de l'œuvre présente à la fois le deuxième (B) et le quatrième (B') niveau de notre œuvre *Farħa*. Selon nos paramètres de découpage et de segmentation, nous relevons 11 segments. En effet, ces derniers présentent quelques aspects de contraste et de forme responsoriale (fig.4) interprétées entre instrument soliste et ensemble avec plusieurs reprises. En plus, au niveau du contenu de cette partie, intervient des éléments importants sur le plan mélodique, rythmique et de l'interprétation qui expliquent le déroulement du discours musical que nous présenterons ultérieurement.



Figure n°4 : diagramme formel de la partie B à partir de sa forme d'onde (cubase).

Sur le plan mélodique, nous notons l'utilisation du *ṭba' raṣd al-dhîl(1)* explorant tous ses cheminements mélodiques et ses intervalles, en plus, quelques modulations où nous trouvons l'emploi du *mḥayyir sika* et du *mḥayyir 'irâq* et l'emploi des tierces et des notes conjointes. Sur le plan rythmique, nous mentionnons l'entrée de la section de percussion avec le rythmes ternaires *Sa'dâwi* et parfois une imitation des cellules mélodico-rythmiques de la phrase musicale. En conséquent, ces derniers ont créé une diversité de cellules rythmique et une progression dynamique et énergétique entre les différents syntagmes de cette partie comme le montre le diagramme suivant :

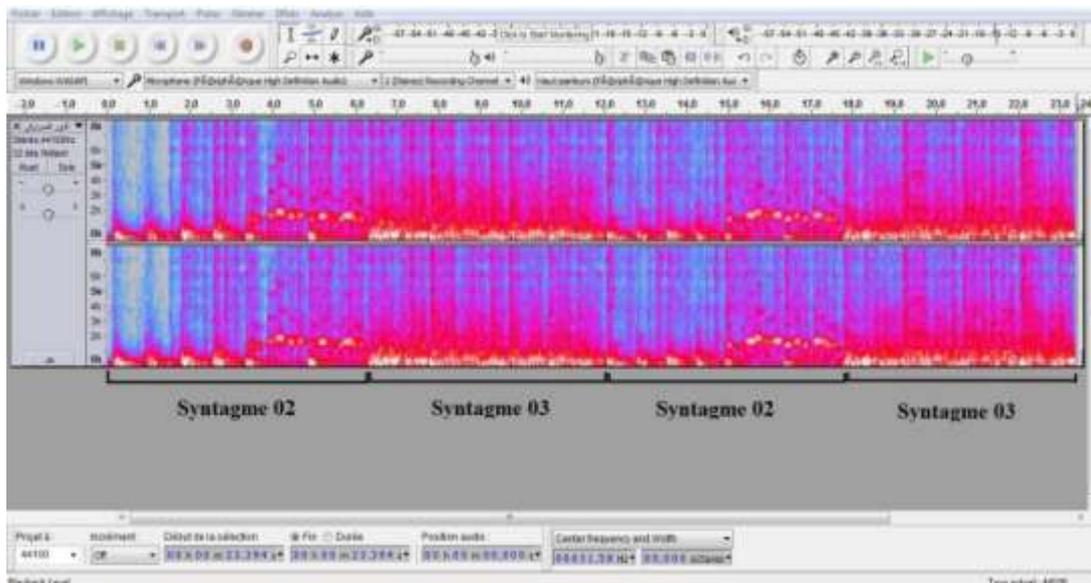


Figure n°5 : diagramme de la progression énergétique des syntagmes 02 et 03 (audacity).

Sur le plan technique, ce diagramme montre une forme responsoriale entre ces deux syntagmes interprétés entre un instrument soliste et ensemble. En effet, la visualisation de cette figure nous présente aussi une progression énergétique au niveau de ces deux syntagmes relatifs à la dynamique du jeu en *Arsis/thesis* qui tend vers la dualité tension/détente et change par conséquent l’ambiance mélodique du *tba*’ tout au long de cette partie.

II.1.2.3.3 Description de la partie C :

Selon notre écoute, cette partie se divise en deux ; une première partie présentée par un *istikhbâr* de *Nây* fragmentée selon nos paramètres de découpage en 17 segments et une deuxième partie s’ouvrant sur un *istikhbâr* de violon prenant l’ensemble de 17 segments aussi.

Le premier syntagme de cette partie, fait référence au syntagme initial de la partie B, s’exposant sous les deux *istikhbârât* sous forme d’ostinato avec une technique de « Pizzicato » pour l’ensemble des violons suivant une symétrie et homogénéité de l’ensemble.



Figure n°6 : diagramme formel de l'œuvre à partir de sa forme d'onde (cubase).

Ce diagramme montre dans un premier lieu, la longueur de la partie C par rapport aux autres parties de l'œuvre. Dans un deuxième lieu, nous notons une progression énergétique présentée par la flèche rouge sur la figure ci-dessus qui montre une évolution de la dualité tension/détente liée à la dynamique du jeu.

- Segmentation de l'*istikhbâr* du *Nây* ;

Sur le plan mélodique, nous notons un cheminement mélodique du *ṭba'* communément dirigé par l'échelle du *raṣd al-dhîl*(1) et (2). Suivant notre démarche de segmentation, les segments de cette sous partie ont été séparés par des silences ou bien par une modulation. Cet *istikhbâr* est une présentation générale de l'univers mélodique du *ṭba'* où nous notons l'utilisation des appoggiatures, des cheminements de notes conjointes, des intervalles variés selon l'univers modal du tétracorde. En effet, nous trouvons le *mḥayyir sika*, le *mḥayyir 'irâq* et *ṭba' raṣd al-dhîl* sur Sol où chaque entrée est introduite par une note pivot de longue durée de l'échelle du *ṭba'* tels que sa quinte, sa tierce ou bien sa fondamentale.

Sur le plan rythmique, nous relevons des structures et cellules rythmiques ternaires variées donnant plus de dynamisme à la ligne mélodico-rythmique par des reprises et des interactions avec les instruments rythmiques de l'ensemble tels que du mesure 60 jusqu'à la fin de ce premier *istikhbâr*.

Sur le plan technique, nous remarquons une utilisation de différentes appoggiatures et trilles montrant de cette façon sa technique et sa performance de jeu sur cet instrument. Nous notons en plus, une interprétation dans une dynamique de jeu en *Arsis/thesis* modifiant l'univers modal de l'œuvre et modifiant par conséquent la progression énergétique et finalisant par une « *qafla mettant fin à une séquence musicale* »¹.

- Segmentation de l'*istikhbâr* du violon ;

Ce deuxième *istikhbâr* se déroule aussi dans le même cheminement mélodique du *tba' rašd al-dhîl*(1) et (2) avec quelques différences de modulation vers l'*ašba'ayn* sur sol (mesures 98-101), un *mḥayyir sika* (mesures 94-97) et un *mḥayyir 'irâq* (mesures 87-93). Dans la plus part des entrées des segments, nous trouvons l'utilisation du Mi bécarré et Fa#, un cheminement mélodique type de *tba'* principal de l'œuvre et un élément nous rappelle la gamme mineur mélodique. Nous relevons aussi dans un premier lieu, l'emploi de plusieurs altérations accidentelles pour un passage modal ou bien un changement de l'univers mélodique de la phrase. Dans un deuxième lieu, nous trouvons l'utilisation des tierces successives et des notes conjointes avec un changement de registre entre l'aigu et le grave diversifiant de cette façon l'univers modal de l'*istikhbâr* et augmentant la progression énergétique par rapport l'*istikhbâr* du *Nây* vers la partie B'.

Sur le plan rythmique, nous remarquons une alternance entre des cellules rythmiques longues et rapides suivant l'ostinato joué par l'ensemble avec des répétitions et une variation des cellules mélodico-rythmique créant un dynamisme et une rythmicité à l'œuvre (mesure 103-121).

Sur le plan technique, l'instrumentiste a utilisé un ensemble de trille, de gruppetto (mesure 104) et d'appoggiature (mesure 115) avec une accentuation (mesure 98) de notes variant le dynamisme de l'*istikhbâr* avec un dynamisme de jeu en *Arsis/thesis* augmentant la progression énergétique de cette partie.

¹ « *La qafla intervient en général après un développement maqâmique faisant ressentir des tensions, elle est une sorte de phrase désinentielle qui clôture une longue phrase ou toute une séquence musicale* », FEKI Soufiane, op. cit., p. 176.

II.1.2.3.4 Description de la partie D :

Cette partie comme le montre la figure précédente (fig.6), est la fin de l'œuvre donnant sur un plan général 17 segments marqués par plusieurs répétitions et effets de contraste et formes responsoriales.



Figure n°7 : diagramme formel des segments de la partie D à partir de sa forme d'onde (cubase).

Sur le plan mélodique, nous notons un développement mélodique dans le *ṭba' raṣd al-dhîl(1)* avec une alternance avec *ṭba'* le *mazmâm*. Comme le montre la figure 7, nous relevons une forme responsoriale entre *Nây* et ensemble avec un nombre important de segments reformulés et répétés dans une forme de contraste qui tendent vers la fin et le summum de la dynamique de l'œuvre. Nous notons aussi, l'utilisation de notes conjointes et de quelques intervalles de tierce, de quarte et de sixte et que toute fin de segments se pose sur la note fondamentale du *ṭba'*. Nous signalons aussi l'emploi d'un nombre d'altérations accidentelles et de note non fixe (mesure 173) jouant le rôle d'un passage modal ou bien d'un changement de l'univers mélodique du discours musical.

Sur le plan rythmique, nous constatons un changement rythmique vers le binaire avec le rythme *fazzâni* (mesures 150-195). En effet, nous relevons une répétition de cellules rythmiques variées et accélérés dans l'avant dernier syntagme allons vers la *qafila* et vers le summum de la pulsion énergétique en s'achevant de façon brusque (fig.7).

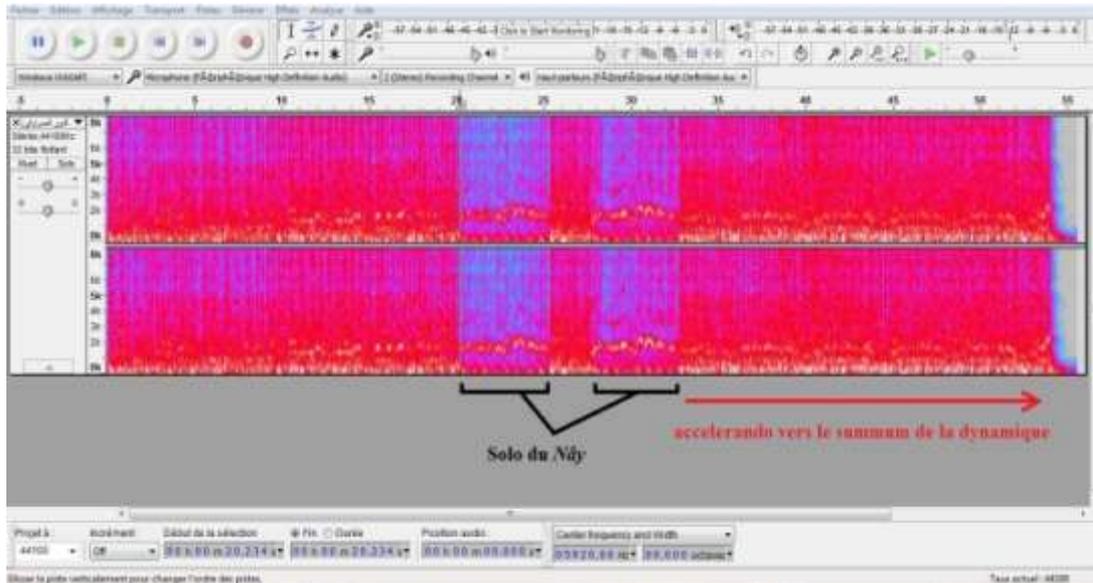


Figure n°8 : diagramme de la progression énergétique de la partie D (audacity).

Ce spectre montre bien une dynamique ascendante au fur et à mesure avec un *accelerando* qui tend vers la fin de l'œuvre. Cette interprétation est nuancée par un solo du *Nâÿ* jouant sur la dualité du tension/détente liée à la dynamique de l'œuvre avec une interprétation nuancée, accentuée et synchronisée entre les instrumentistes.

II.1.2.4 Conclusion

Nous avons essayé durant toute cette analyse musicale de présenter, sur le plan mélodique, rythmique et interprétatif, les éléments musicaux responsables de la construction d'un segment et d'une phrase musicale. Chaque partie de l'œuvre fait référence à une forme ou un enchaînement de la musique tunisienne tels que l'accélération et la progression dynamique qui nous rappellent le même enchaînement à la fin de la *nawba* tunisienne dans la musique du *Mâlûf*. Rappelons dans un point notre but de recherche qui vise à délimiter les éléments musicaux responsables de la manifestation des réponses émotionnelles durant l'écoute. En effet, ces huit minutes, durant lesquelles l'auditeur vit une expérience d'écoute, a montré plusieurs réactions et commentaires, qui ont nécessité une analyse suivant un protocole expérimental pour venir à la fin aux éléments responsables de la manifestation du *tarab*.

Deuxième chapitre :

Protocole expérimental et analyse d'écoute

II.2.1 Présentation du protocole expérimental

II.2.1.1 Les hypothèses de l'expérience

Les réactions physiques et les commentaires verbaux et écrits sont considérés comme réponses émotionnelles d'une écoute musicale. Il s'agit en effet, de relever ces réponses émotionnelles externes et internes identifiées et présentées par l'auditeur selon plusieurs phases qui touchent indirectement des éléments propres à la musique écoutée. Nous précisons par ailleurs que les commentaires subjectifs présentés par l'auditeur ne requièrent pas une connaissance particulière dans le domaine de la musique ou de l'esthétique ou même de la psychologie musicale. Cependant, ce dernier essaye d'exprimer ses ressentis. Par conséquent, la musique par ses propres éléments (mélodie, rythme et interprétation), permettrait d'expliquer à la fin les causes de la manifestation d'une réponse émotionnelle.

II.2.1.2 Le but de l'expérience

Il serait intéressant en l'occurrence de comprendre le système cognitif et perceptif de l'auditeur par le biais de la musique. Il serait intéressant aussi d'élargir les paramètres de recherche en ajoutant les interactions entre la musique et l'auditeur. En effet, à partir des résultats expérimentaux d'écoute, nous avons essayé de décrire et de présenter la manifestation du *tarab* dans la musique instrumentale arabe à travers les réponses émotionnelles éprouvées par nos auditeurs durant leurs écoutes. Nos expériences veulent répondre aux questions suivantes :

- Y'aurait-il une tradition d'écoute de la musique instrumentale arabe et celle de la Tunisie en particulier chez l'auditeur tunisien ?
- Que serait la signification du terme *tarab* pour ce dernier ?
- Quelles seraient les émotions entrant en jeu dans une écoute musicale ?
- Quelles seraient les réponses émotionnelles éprouvées par l'auditeur durant son écoute ?
- Quels seront les éléments musicaux responsables des réponses émotionnelles éprouvées par l'auditeur et dans quel processus ils pourront s'inscrire ?

II.2.1.3 Le choix des auditeurs

Cette expérience réunit deux groupes d'auditeurs sélectionnés selon les paramètres d'âge, de sexe, de connaissances musicales et de localité. Sur une échelle de 50 auditeurs, nous avons sollicité 31 hommes et 19 femmes. 56% de cette population ont poursuivi des cours de musique (lycée, collège, conservatoire, centre/maison de culture ou à une institution supérieure de musique). Au niveau des paramètres d'âge, ces derniers ont été divisés en deux catégories : une première englobe les jeunes adultes entre 20 et 39 ans (37 auditeurs) et une deuxième réunit à son tour les adultes à un âge moyen de 40 ans et plus présentant le reste des sujets. Sur le plan de la localité, nous avons essayé dans cette recherche de varier l'origine des auditeurs sur le plan national et international pour étudier la tradition d'écoute.

II.2.1.4 Les phases de l'expérience

Notre protocole expérimental fait l'objet de deux phases en temps réel réalisés sur nos auditeurs présentés plus haut.

- Une première phase avant l'écoute, élaborée par un questionnaire de plusieurs questions qui étudient les différents goûts musicaux et l'expérience de l'écoute de la musique en général et de la musique instrumentale en particulier. En plus, nous cherchons à identifier l'impact de la musique sur l'auditeur où ce dernier est invité à présenter ses émotions et ses ressentis durant une écoute musicale. Enfin, et dans un dernier point, cette première phase nous serait importante dans l'identification du terme *tarab*, qui a été déjà présenté dans notre deuxième chapitre de la première partie, afin d'axer les angles de recherche et de présenter les réflexions de nos auditeurs à propos de ce phénomène.
- La deuxième phase concerne l'écoute. Elle a pour but l'extraction des réponses émotionnelles repérables chez nos auditeurs à travers les réactions et les commentaires d'écoute. Dans ce premier temps, l'auditeur est invité à écouter de manière subjective l'œuvre sans connaître le but de la recherche afin d'avoir des réponses émotionnelles non contrôlées. Dans un deuxième temps de cette phase, un questionnaire est établi après l'écoute faisant émerger les éléments responsables de l'affectation de l'auditeur par rapport à

l'œuvre écoutée. Dans ce deuxième temps, l'auditeur est invité à commenter de manière objective son expérience d'écoute afin de délimiter les manifestations psychologiques indirectes durant l'écoute.

II.2.1.5 Technique et matériels utilisés

L'expérimentation s'est déroulée autour d'un enregistrement audio sur une tablette (c'est-à-dire dans les mêmes conditions d'écoute) pour nos 50 auditeurs où les lieux étaient variés selon la disponibilité de ces derniers. Tous nos auditeurs ont été invités à écouter notre œuvre sans prendre conscience du nom et de l'œuvre en question ce qui laisserait intervenir l'élément de la surprise dans l'écoute. En plus, la première partie de la deuxième phase a été filmée pour que nous puissions extraire les réponses émotionnelles externes durant l'écoute qui seront analysées dans une étape suivante selon leurs déroulements temporels afin de faciliter la tâche de l'identification des segments. En effet, cette identification divulguerait les segments qui ont montrés le maximum de réactions pour ensuite identifier les éléments responsables de la manifestation du *tarab* dans la musique instrumentale tunisienne.

II.2.2 Résultats expérimentaux

II.2.2.1 Résultats expérimentaux : 1^{ère} Phase : questionnaire avant l'écoute

Cette première phase, comporte 8 questions qui visent à expliciter les préférences musicales des auditeurs et les différents liens entre l'auditeur et la musique comme il était expliqué plus haut dans la présentation de la première phase.

Les résultats de cette phase montrent une variété de goûts musicaux. La grande majorité de nos auditeurs éprouvent une préférence pour les musiques arabes comme le montre la figure suivante :

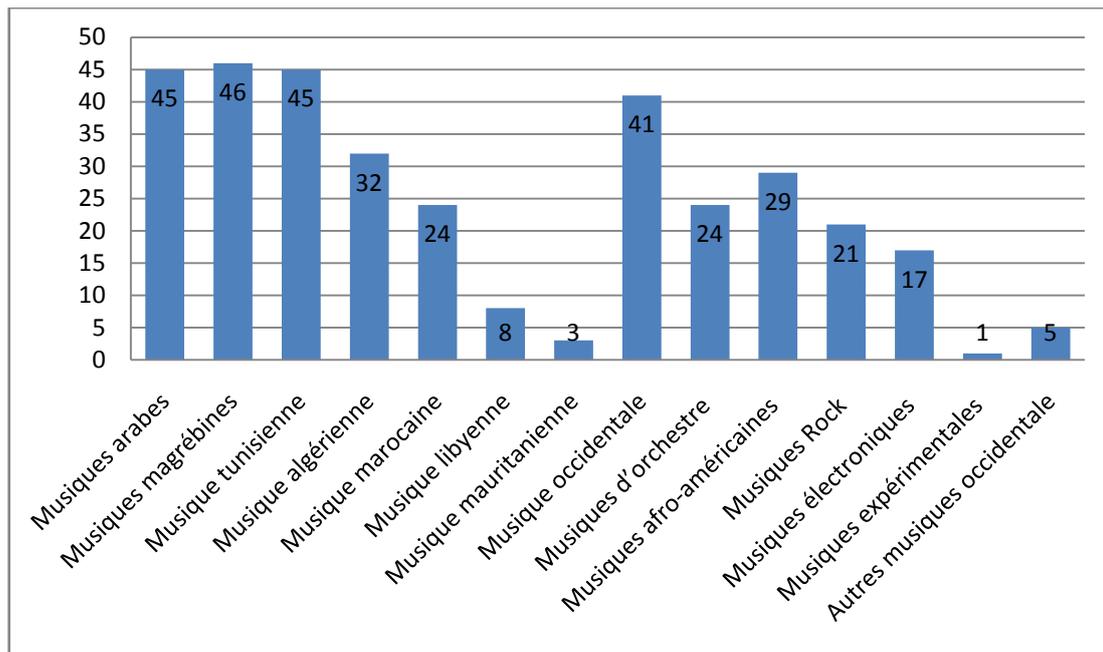


Figure n°9 : Présentation des préférences musicales des auditeurs.

Selon ces préférences musicales, l'auditeur sollicitera dans sa mémoire, durant la deuxième phase de l'expérience, des éléments d'ordre musical et culturel. Ce processus désigne en effet « *l'activation immédiate des réseaux affectifs sous corticaux qui court-circuitent les processus cognitifs* »¹, et dont le résultat est la réponse émotionnelle de l'auditeur.

Pour affiner le protocole expérimental, nous avons demandé à nos auditeurs de divulguer leurs préférences d'écoutes de la musique instrumentale en particulier. 94% de ces auditeurs s'intéressent à ce genre de musique avec des préférences diverses entre les musiques arabes et les musiques occidentales. Parmi les quelles, nous trouvons le Jazz, la musique tunisienne, la musique turque, la musique d'orchestre et les reprises instrumentales des chansons arabes. Notons que plus de la moitié de nos auditeurs ont poursuivi des cours de musique ce qui explique cette variété de préférences.

Dans un deuxième lieu de cette première phase, nous abordons le domaine de l'émotion que nos auditeurs éprouvent lors de l'écoute musicale. La majorité de ces derniers affirment qu'ils éprouvent des émotions durant l'écoute (54%) et durant et

¹ BIGAND Emmanuel et FILIPIC Suzanne, « Cognition et émotion musicales », *Intellectica*, Association pour la Recherche Cognitive, Paris, 2008, p. 45.

après l'écoute (44%) quelque soit le type ou le genre musical. Nous procéderons à la classification des émotions données par nos sujets selon la classification faite par Zied Zouari dans son article « *Esquisses de réflexions sur la nature émotionnelle de Tarab* », et qui les présente en trois catégories ; « *émotions positives, négatives et intermédiaires* »¹. Cependant, nous n'avons identifié que les deux premières catégories par nos auditeurs.

	Emotions positives	Emotions négatives
Musiques arabes	Joie, Excitation, Calme, Amour, Paix, Enfance, Innocence, Relaxation, Sérénité, Désir, Révérence, Fierté, Soulagement, Plaisir Méditation, Satisfaction, Pitié, Admiration, S'évader, Bien-être	Nostalgie, Contradiction, Espoir, Souffrance, Recherche de vie, Naïveté, Désespoir, Déplaisir, Solitude, Douleur
Musique occidentale	Joie, Calme, Force, Energie, Liberté, Le rêve, Amour, Séduction, Bonheur, Motivation, Soulagement, Héroïque, Admiration, Satisfaction, Compréhension, Espoir, Paisible, Relaxation	Tristesse, Nostalgie, Peur, Culpabilité, Solitude, Déconnection, Perte

Tableau n°4 : les émotions ressenties par nos auditeurs dans leurs écoutes.

78% de nos auditeurs relient ces émotions ressentis durant leurs écoutes à des intentions compositionnelles et interprétatives, où, selon eux, ces intentions seraient

¹ ZOUARI Zied, « Esquisses de réflexions sur la nature émotionnelle de *Tarab* », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhlouf, Delatour France, Sampzon, p. 360.

le but de la composition et l'interprétation musicale. Nous notons ici deux sortes d'intentions :

- Intentions intrinsèques (reliées directement à la musique): montrer les capacités, l'expérience et la technique compositionnelle ou interprétative. Partager un produit musical avec une vision esthétique particulière. Présenter et partager des émotions et finalement, transmettre le sens des paroles avec la musique et le langage musical.
- Intentions extrinsèques : présenter des valeurs humaines comme la fraternité, l'amour...etc. Des intentions de but ludique ou bien commercial.

Cette première phase de notre protocole expérimental, nous a permis d'identifier les préférences de nos auditeurs et justifier notre choix de l'œuvre. En deuxième lieu, nous avons abordé le domaine de l'émotion pour que notre auditeur puisse parler de ses ressentis. Finalement nous avons défini le/les sens du mot *tarab* qui a été présenté dans l'identification de ce phénomène dans notre première partie de ce mémoire.

II.2.2.2 Résultats expérimentaux : 2^{ème} Phase : écoute et questionnaire après l'écoute

II.2.2.2.1 Analyse des réactions et des commentaires durant l'écoute

Dans cette 2^{ème} phase, pendant l'écoute de l'œuvre *Farħa*, nous avons transcrit toutes les réactions, et les commentaires en inscrivant des indices temporels en fonction du temps de l'écoute. En effet, selon l'analyse musicale de l'œuvre, nous avons noté 660 réactions proportionnées sur les différentes parties de l'œuvre comme le montre cette figure :

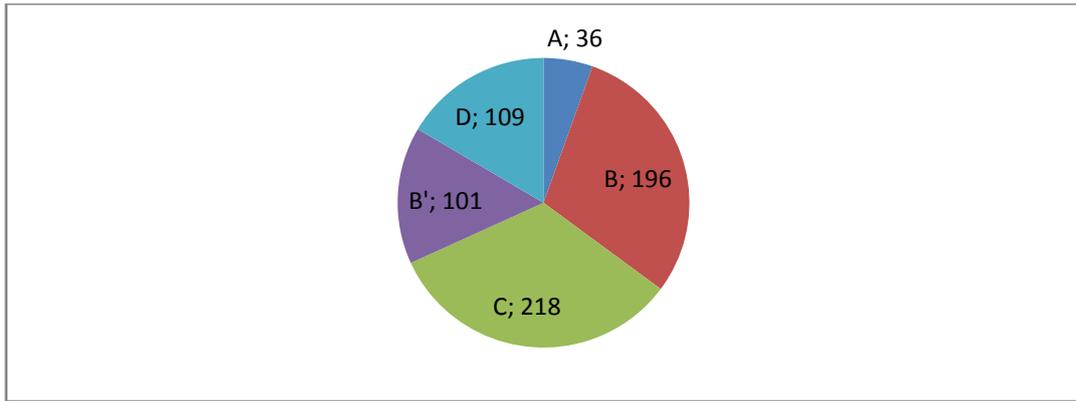


Figure n°10 : présentation des réactions durant l'écoute selon les parties de l'œuvre.

Les plus grands nombres de réactions sont enregistrées dans les parties « B » et « C » qui s'étale sur 6m.03s. (plus que la moitié du temps de l'œuvre). Ces parties, ainsi que le reste des parties s'unissent sur le fait de présenter plusieurs réactions variées, ce qui affirme l'activation du processus émotionnel de l'auditeur. Cette écoute de l'œuvre *Farha* a bien donné des réactions qui étaient identifiées par un déséquilibre physique groupé en trois catégories : des expressions faciales, des mouvements corporels et des expressions vocales.

Expressions faciales	<ul style="list-style-type: none"> – <u>Froncer ou lever les sourcils</u> : ces réactions ont été relevées chez nos auditeurs qui peuvent renvoyer à des émotions montrant une attention particulière à un moment précis de l'écoute. – <u>Fermer les yeux</u>. – <u>Un sourire</u>. – <u>Un soupir</u> : c'est une « expiration ou inspiration plus ou moins forte et prolongée qui rétablit un équilibre respiratoire perturbé le plus souvent par une vive émotion »¹.
Mouvements corporels	Le mouvement dans la musique « est une réaction émotionnelle, affective, intellectuelle, élan d'ordre

¹ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/soupir>, dernière consultation le 14-01-2016.

	<p>spirituel à l'origine du comportement de l'individu »¹, nous notons pour ce fait :</p> <ul style="list-style-type: none"> - <u>Mouvement de tête</u> : cette réaction a été enregistrée chez la majorité des auditeurs présenté par des mouvement de tête de droite à gauche ou bien de haut en bas. - <u>Mouvement de « berceau »</u> : c'est une réaction que nous pouvons qualifier de « berceau » puisque l'auditeur fait bouger son corps de gauche à droite durant son écoute. - <u>Suivi du rythme</u> : nous notons ici, le sens du rythme senti par nos auditeurs qui a trouvé une continuité dans certaine écoute avec les pieds ou bien les mains, les doigts ou la tête. - <u>Lever les bras ou danser.</u>
Expression vocale	- <u>Chanter avec la mélodie.</u>

Tableau n°5 : les réactions externes durant l'écoute de la phase de l'écoute.

Comparée à l'identification des réactions, la manifestation des commentaires durant l'écoute marque des différences en ce qui concerne le nombre et les niveaux d'identification. En effet cette œuvre rassemble 32 commentaires proportionnés sur toutes les parties de l'œuvre.

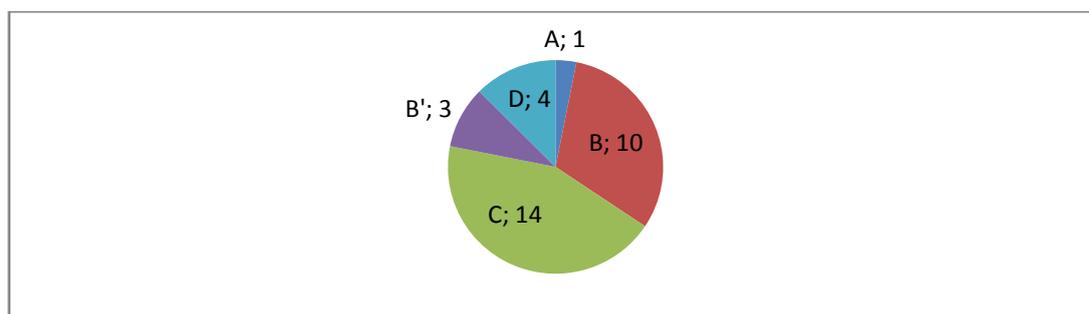


Figure n°11 : présentation des commentaires durant l'écoute selon les parties de l'œuvre.

¹ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/mouvement>, dernière consultation le 14-01-2016.

À l'instar des réactions, la masse des commentaires a été relevée dans les parties « B » et « C » de l'œuvre. Nous remarquons dans ces 32 commentaires deux niveaux d'identification : un premier d'ordre musical et un deuxième d'ordre esthétique.

- Commentaires d'ordre musical : ce niveau de commentaire regroupe des questionnements sur le compositeur, le genre de musique et même une identification des instruments utilisés ou le style de l'œuvre. Nous notons aussi des remarques sur le changement du rythme ou de la mélodie qui affirme l'attention de l'auditeur et l'activation « *des schémas cognitifs et perceptivo-moteurs qui permettent la perception et la compréhension d'un projet musical, une structure et un objet sonore dans l'espace* »¹.
- Commentaires d'ordre esthétique : il s'agit ici des expressions émotionnelles qui décrivent le timbre d'un certain instrument musical et aussi un ressenti émotionnel durant l'écoute. Nous avons trouvé aussi des commentaires sur l'aspect dynamique, énergétique et sonore de l'œuvre et bien d'autre qui soulèvent le goût musical de l'auditeur et qui marque une plaisance ou une déplaisance à propos de l'œuvre écoutée.

« *Pleurer, s'évanouir, lacérer ces vêtements en sont les manifestations les plus caractéristiques. Il arrive aussi que, hors d'elle-même, la personne se mette à battre des mains et à frapper le sol de ses pieds en dansant* »². Selon Rouget, ces dernières réactions sont les circonstances de la transe. En ce qui concerne notre analyse, des réponses émotionnelles plus variées ont été transcrites selon nos auditeurs. Nous avons essayé de présenter ces 692 réponses selon notre découpage syntagmatique durant l'œuvre pour mieux cerner les éléments responsables de leurs manifestations durant l'écoute de *Farḥa*. En voici une figure représentative :

¹ AYARI Mondher, *L'écoute des musiques arabes improvisées, Essai de psychologie cognitive de l'audition*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 115.

² ROUGET Gilbert, *la musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1990, p. 498.

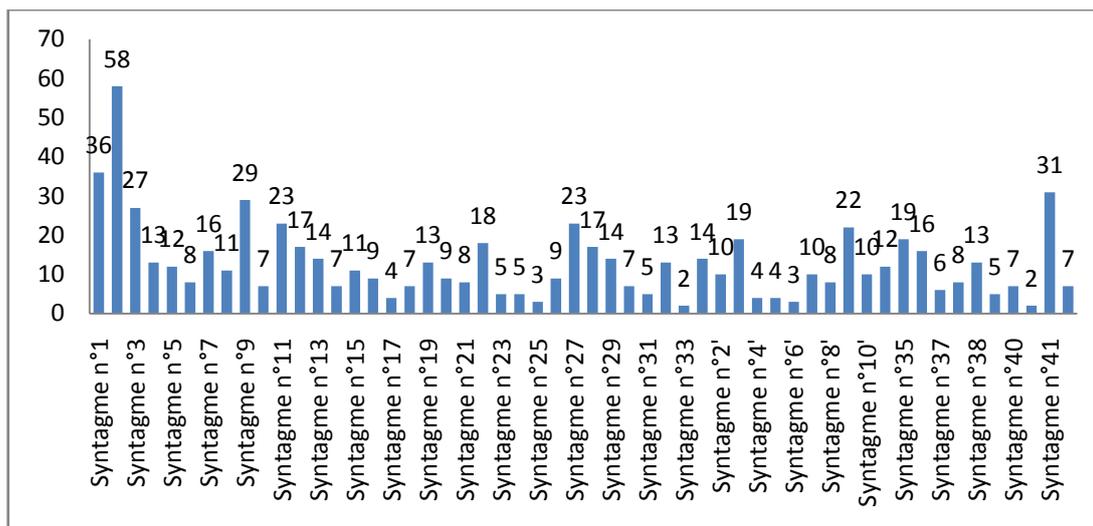


Figure n°12 : Nombre de réactions et de commentaires dans chaque syntagme de l'œuvre.

II.2.2.2.2 Analyse du questionnaire après l'écoute

Cette partie du questionnaire, vise tout comme nous avons mentionné dans la présentation générale du protocole expérimental plus haut, à cerner les manifestations indirectes et psychologiques de l'écoute. En effet ces manifestations remettent à la surface les éléments responsables de l'affection de l'auditeur par rapport à l'œuvre écoutée et son expérience d'écoute.

23% de nos auditeurs ont reconnu l'œuvre *Farħa*. Ce pourcentage va créer avec le reste des auditeurs une variation de réponses comme la reconnaissance des instruments musicaux utilisés dans l'œuvre et bien d'autres. Ce dernier point fait appel au domaine de la psychologie qui est en relation avec la perception, l'audition, la compréhension d'une œuvre musicale, l'ouïe et l'écoute, éléments liés à la musique, l'art des sons en général et au *Ṭarab* en particulier, sujet de notre recherche.

« *Le Ṭarab qui est avant tout un signe d'appréciation de la musique arabe dans son contexte savant. Il part donc à la base d'une émotion positive qu'est le désir d'entendre cette musique* »¹. 90% de nos auditeurs ont éprouvé ce désir d'écoute avant de leurs faire écouter l'œuvre. En effet, cet élément en question (le désir d'écoute), présente une émotion principale dans l'appréciation d'une œuvre musicale

¹ ZOUARI Zied, op. cit., p. 361.

car elle engendre à son tour un groupement significatif d'émotions qui varient selon la musique et les œuvres musicaux. Sur ce point nous pouvons conclure qu'un des éléments responsable de la manifestation du *Ṭarab* est le désir d'écoute d'une œuvre musicale.

Il s'ajoute à ce désir d'écoute des éléments de surprises ressenties durant l'étape de l'écoute même, qui se caractérise par « *un changement volontaire des repères habituels d'écoute, le phénomène peut être stimulé par la surprise qui, émotion intermédiaire, peut intervenir au même temps que les émotions* »¹. 78% de nos auditeurs sont concernés par cette étape. Nous avons essayé de délimiter ses éléments en trois groupes :

- Eléments mélodiques :
 - Changement du cheminement mélodique.
 - Changement d'ambitus.
 - Retour au thème (partie « B' ») après l'*Istikhbâr*.
 - Changement du *tba'* dans le solo du *Nây* (partie « C »).
 - Attente mélodico-rythmique à la *qafla*.
 - Décadence mélodico-rythmique avec le l'ostinato dans la partie « C ».

- Eléments rythmiques :
 - Entrée du rythme.
 - Accélération du rythme.
 - Changement du rythme.

- Eléments interprétatifs :
 - Entrée de la partie des *Istikhbâr* (partie « C »).
 - Entrée de l'*Istikhbâr* du violon.
 - Entrée du *Ṭâr* après l'*Istikhbâr* du violon dans la partie « C ».

¹ ZOUARI Zied, op. cit., p. 361.

- Ostinato mélodico-rythmique dans la partie « C ».
- Solo du *Nây* dans la partie « D ».

Après le désir d'écoute et l'élément de la surprise, intervient un nouveau groupe d'émotion. Dans ce dernier, nos auditeurs ont éprouvé plusieurs émotions, même des fois des émotions de sens opposées comme la joie et la tristesse. Ce point montre que l'œuvre musicale est multi-émotionnelle. L'auditeur fait face dans ce point à une variété d'émotions qui montrent un duel de musique-émotion inséparable, en voici une figure représentative :

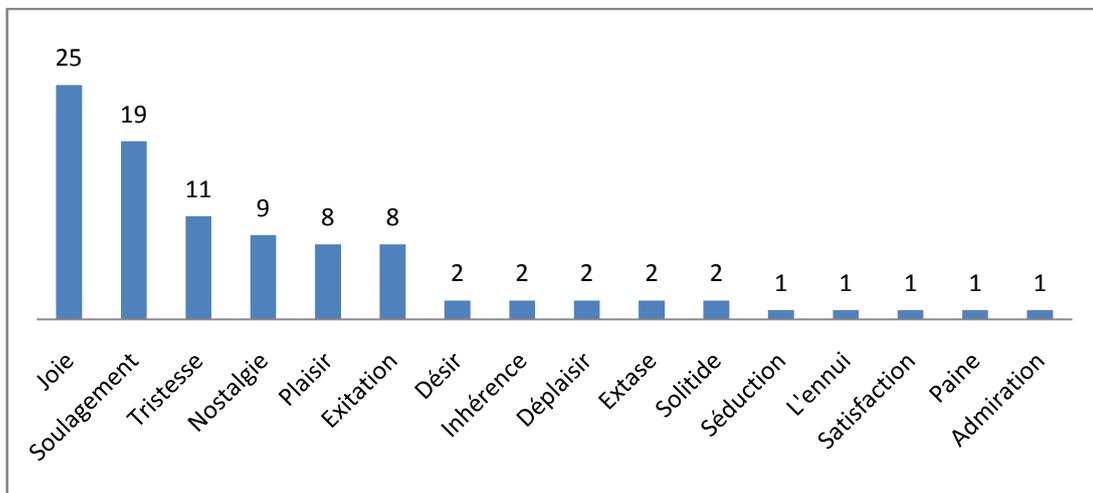


Figure n°13 : les émotions ressenties durant l'écoute de l'œuvre.

Il est question de localiser dans un dernier point dans cette phase les moments qui ont affectés ou suscités l'attention de nos auditeurs. En effet, ces moments seraient une piste directe aux éléments intrinsèques et extrinsèques responsables de la manifestation du *Ṭarab*. Les réponses de nos auditeurs ont été délimitées sur un nombre important de moments dans lesquels il est question de donner les éléments mélodiques, rythmiques et interprétatifs qui les ont affectés, afin de fuir toutes subjectivités dans leurs réponses. En voici notre analyse de ces moments et leurs éléments présentés dans le tableau ci-dessous :

Moment de l'affectation	Éléments mélodiques	Éléments rythmiques	Éléments interprétatifs
Partie introductive de l'œuvre « A »	Des notes non stables avec un cheminement mélodique calme qui attire l'attention et évoque le discours musical tunisien.	Diversité des structures rythmiques avec une ouverture et homogénéité qui donnent un suspense et prépare une entrée rythmique.	Interprétation homogène et dynamique qui présentent le <i>Ṭba'</i> .
La partie « B » en général	Rappelle des chansons tunisiennes.	Un mouvement rythmique en « forte-piano ».	Une synchronisation interprétative qui attire l'attention.
L'entrée de la partie « B »	Des intervalles mélodiques joués par les violons dans une dynamique de « forte-piano » qui attire l'attention et un solo du <i>Nây</i> enrichi cette partie en donnant un esprit classique et nostalgique à la mélodie.	La forte entrée du rythme qui attire l'attention après l'exécution mélodique qui donne une sensation du rythme avec une entrée marquée par le <i>Ṭar</i> qui traduit l'identité de la musique tunisienne.	Une interprétation qui transmet la joie et attire l'attention avec une synchronisation et homogénéité d'exécution.
Transition de phrase entre violon et <i>Nây</i> dans la partie « B »	Phrase typique au <i>Ṭba' Rast-Adhil</i> .	Harmonie mélodico-rythmique.	Phénomène de question-réponse.

Changement de registre dans la partie « C » syntagme 07 (mesure 17)	Changement de l'ambiance mélodique	Changement de l'ambiance rythmique.	Variation des nuances et des expressions musicales entre « forte-piano ».
Décadence de l'ambiance mélodico-rythmique dans la partie « C »	décadence de la tension mélodique.	décadence de la tension rythmique.	
L'ostinato dans la partie « C »	Mélodie qui donne la sensation de l'accord parfait majeur.	Synchronisation rythmique.	Des nuances qui mettent l' <i>Istikbâr</i> du <i>Nây</i> en valeur.
L' <i>Istikbâr</i> du <i>Nây</i>	Le son du <i>Nây</i> en mouvement ascendant et descendant qui change l'ambiance mélodique de l'œuvre par l'utilisation de plusieurs possibilités de tétracordes de développement en restant dans l'ambiance classique du <i>Tba'</i> .	Une variation des structures rythmiques qui laisse l'auditeur dans l'ambiance générale de l'œuvre et de <i>Tba'</i> avec une liberté de jeux sous un ostinato mélodico-rythmique.	Une exécution classique qui présente les techniques et les expressions musicales de l'interprète donnant une jouissance de l'écoute et une synchronisation.
Modulation mélodique durant l' <i>Istikbâr</i> du <i>Nây</i>	Changement de l'ambiance mélodique.		

L' <i>Istikhbâr</i> du violon	Changement de l'ambiance mélodique avec le timbre du violon par l'utilisation de plusieurs possibilités de tétracordes de développement.	Une variation des structures rythmiques qui laisse l'auditeur dans l'ambiance générale de l'œuvre et de <i>ṭba'</i> avec une liberté de jeux sous un accompagnement mélodico-rythmique.	Une clarté dans l'exécution qui présente les performances techniques et expressives de l'interprète traduisant le discours musical tunisien classique.
L'entrée de la partie « B' »	Une mélodie rythmique après une liberté interprétative à l' <i>Istikhbâr</i> .	Une entrée forte du rythme.	Synchronisation et exagération de l'interprétation avec des phrases en « forte-piano ».
Changements du rythme dans la partie « D »	Un changement de l'ambiance mélodico-rythmique avec des notes dynamiques donnant une mélodie traditionnelle et classique tunisienne.	Un rythme accéléré qui attire l'attention de l'auditeur.	Une synchronisation d'attaque avec une interprétation classique et accélérée.
Solo du <i>Nây</i> dans la partie « D »	Changement du <i>ṭba'</i> avec des notes non stables.	Une accélération de la mélodico-rythmicité de la phrase avec une traduction de la phrase mélodique.	Interprétation enrichie par des nuances et des trilles.

L'accélération du rythme dans la partie « D »	Un résultant du schéma mélodique avec une structure mélodico-rythmique rapide et ascendante qui attire l'attention.	Une sensation du rythme avec une excitation causée par l'accélération du rythme qui attire l'attention de l'auditeur.	Une homogénéité et synchronisation interprétatives qui transmettent la joie.
La <i>qafla</i>	Une répétition d'un cheminement mélodique qui accélère.	Une accélération rythmique.	Une synchronisation entre les instruments.

Tableau n°6 : Les moments et les éléments qui ont affecté les auditeurs durant l'écoute de l'œuvre *Farha*.

II.2.3 Discussion et conclusion

Cette recherche qui étudie la manifestation du *tarab* dans la musique instrumentale tunisienne relève un des principaux phénomènes dans les musiques arabes selon plusieurs angles d'identification. La première phase de notre protocole expérimental, a bien déterminé les traditions d'écoute de nos auditeurs, où la majorité de ces derniers ont éprouvé une grande admiration des musiques arabes et ont identifié plusieurs éléments tels que des noms d'artistes, des genres et même des titres d'œuvres musicales.

En effet, « *l'auditeur doit ressentir l'effet de ces organisations (musicales et les règles qui les sous-tendent) sans pour autant pouvoir les déceler explicitement. L'effet psychologique de la musique proviendrait du traitement implicite d'un ensemble très sophistiqué de la relation structurelle qui se déploie sur plusieurs échelles temporelles sans que nous en ayons une réelle conscience* »¹. En ce qui concerne ce dernier point, notre recherche a essayé de délimiter les émotions entrant en jeu dans l'écoute musicale selon un processus bien déterminé commençant par une première émotion qui est le désir d'écoute pour tous les auditeurs.

L'identification du terme *tarab* a bien déterminé à son tour différents éléments liés à la musique et à la psychologie. Le désir d'écoute qui présente le sommet du processus émotionnel fait parti en fin de compte des éléments responsables de l'obtention du *tarab*. L'élément de la surprise détermine l'obtention du *tarab*, car « *si l'impact de la surprise est négatif, il en résulte un rejet du message musical dû au dépassement du seuil d'appréciation de l'auditeur* »². Nous avons délimité les éléments de la surprise à des éléments d'ordre mélodiques, rythmiques et d'autres interprétatifs. Les émotions qui suivent, qu'elles soient négatives ou positives, seraient évocatrices d'un nombre de réponses émotionnelles externes durant l'écoute présentées par des réactions et des commentaires.

¹ BIGAND Emmanuel et DEBLÉ Charles, « Apprentissage implicite en musique : Théorie Modèles », *Intellectica*, Association pour la recherche cognitive, Paris, 2008, p. 17.

² ZOUARI Zied, op. cit., p. 361.

Nous avons présenté ces réponses émotionnelles dans un ensemble de réactions : expressions faciales, vocales et mouvements corporels. Parallèlement à ces réactions s'inscrivent plusieurs commentaires qui sont d'ordre musical et esthétique.

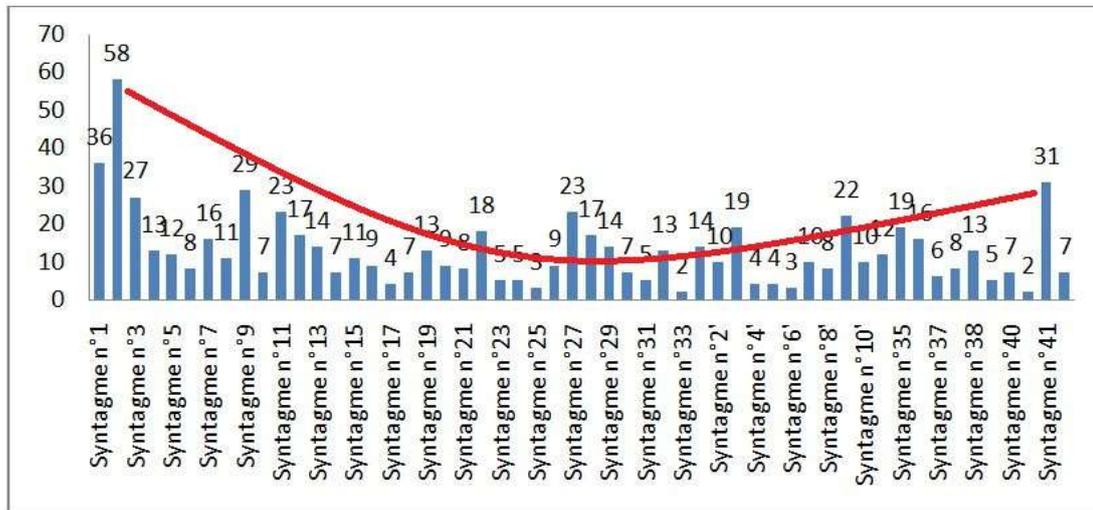


Figure n°14 : Courbe représentative du nombre de réactions et de commentaires dans l'œuvre.

Cette figure laisse apparaître une courbe entre le deuxième et le 41^{ème} syntagme. Outre le nombre de réactions et de commentaires, cette courbe montre la montée et la descente de la charge émotionnelle chez les auditeurs durant l'écoute de l'œuvre musicale. Ce mouvement en *Arsis/Thesis* laisse surgir des phases de tension/détente sur l'auditeur en le laissant attentif durant l'écoute d'une part, et varie l'élément de la surprise d'autre part. Le pique de ces réponses émotionnelles marquées sur nos auditeurs a été relevé dans le deuxième syntagme de notre œuvre *Farha* :

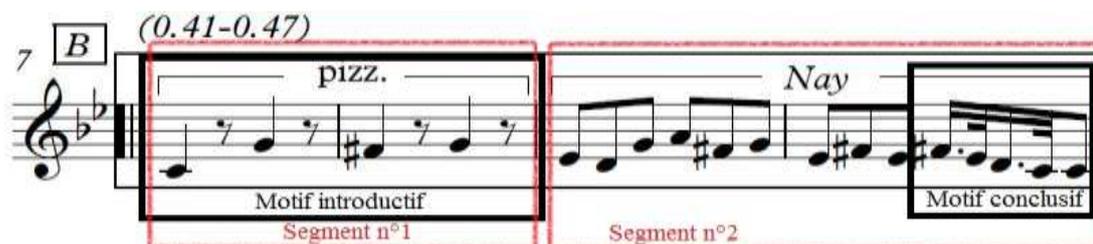


Figure n°15 : Transcription du syntagme n°2.

Durant six seconde, nous avons noté un ensemble de 58 réponses émotionnelles variées. Nous allons essayer d'exposer les éléments responsables de la manifestation de ces réponses émotionnelles.

Le premier syntagme de l'œuvre présente sa partie A, l'adlibitum suivant une rythmique libre, par opposition au deuxième syntagme qui présente une première entrée du rythme créant un effet de surprise et une attention durant l'écoute. L'interprétation à deux timbres et techniques différentes, entre les « Pizzicato » des violons et le solo du *Nây*, a bien créé une dynamique dans le discours musical en exposant tous les degrés du premier tétracorde du *Tba' Rast-Adhil (I)* en partant de sa tonique et s'achevant sur la même note.

L'auditeur, par ses propres marqueurs émotionnels, fait appel à des éléments d'ordre psychologique et culturel selon une écoute subjective. En effet cette écoute traduit un ressenti vers l'œuvre écoutée par des réactions et des commentaires montrant un déséquilibre physique et un état modifié de conscience. Ce syntagme, tout comme le reste des syntagmes est doté d'un ensemble de signes représentés dans des éléments mélodiques, rythmiques et interprétatifs qui mettent en action le processus émotionnel et cognitif de l'auditeur et qui conduisent à une manifestation émotionnelle définie dans le *tarab*.

L'aboutissement du *tarab* dépend vraisemblablement de l'impact de la surprise, car nous avons déjà vu plus haut que si l'impact de cette dernière est négatif, il en résulte un rejet du message musical et un non achèvement du *tarab*. Nous récapitulons dans ce qui suit les éléments responsables de la manifestation de *tarab* liés à la forme musicale et aux éléments mélodiques, rythmiques et interprétatifs.

- Les éléments liés à la forme musicale : en effet, nous avons délimité ces éléments à la transition entre les parties de l'œuvre où chacune de ces dernières présente une forme précise (adlib, *istikhbâr*¹...). Nous notons également, le retour à une partie précise de l'œuvre écoutée fait appel à la mémoire auditive de l'auditeur créant une sensation de « déjà-écouté ». Finalement, nous notons parmi ces éléments la *qafila* qui crée une attente mélodico-rythmique chez l'auditeur attirant son attention et créant un moment de surprise dans l'écoute.

¹ L'*istikhbâr* est aussi une forme musicale qui remplace le *Taqsim* dans la musique de *Mashreq* où « l'interprète se remet à son goût pour illustrer essentiellement un contenu expressif personnel » BEN MANSOUR Ridha, « le Tarab à travers le jeu violonistique arabe : enjeux et contraintes », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhoulouf, Delatour France, Sampzon, p. 381.

- Les éléments mélodiques : nous désignons ici les changements des cheminements mélodiques des *tubu'*. L'emploi des notes, des intervalles et des cheminements mélodiques évoquent un discours musical spécifique. Outre ces éléments nous notons aussi, les décadences mélodico-rythmique, de la tessiture, de la tension et le changement de timbre. L'ajout d'un Ostinato sur une autre ligne mélodique a enrichi le discours musical en superposant l'*istikhbâr* dans l'œuvre.
- Les éléments rythmiques : en ce qui concerne ces éléments, l'entrée du rythme après une partie rythmiquement libre et l'utilisation d'une variété de cellules rythmiques peuvent attirer l'attention d'un auditeur. Notons aussi que « *si l'amplification de l'intensité et de l'accélération d'un tempo peut faire naître une certaine défaillance de notre organisme, celui-ci peut être plus déstabilisé encore si la musique tend à languir tout à coup, ou si le rythme change de manière inattendue* »¹.
- Les éléments liés à l'interprétation : ces éléments sont liés directement avec l'interprète, où chacun essaye d'interpréter l'œuvre avec justesse et garder homogénéité avec le groupe. Le *tarab* était la conséquence non seulement de cette homogénéité de l'ensemble mais aussi à travers des techniques interprétatives tels que les nuances en « *piano-forte* », les accents ou même les trilles, les « *gruppetto* » et les « *vibrato* ».

¹ PAVARD Amélie, « Musique et représentations sociales dans le *wajd* », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhoulouf, Delatour France, Sampzon, p. 326.

Conclusion

Plusieurs phénomènes dans les musiques arabes méritent d'être analysés et mis à l'épreuve. Ce travail de recherche a pour objet, de décortiquer le phénomène du *ṭarab* dans son cadre émotionnel en rapport avec l'auditeur dans l'écoute d'une musique instrumentale tunisienne. Au début de nos réflexions, nous nous sommes demandés, d'une part, quels pouvaient être les facteurs favorisant l'émergence de diverses réponses émotionnelles chez l'auditeur, et, d'autre part, comment allons nous identifier les éléments responsables de la manifestation du *ṭarab*. En effet, l'analyse de tout phénomène musical, dépend d'un contexte social, culturel, émotionnel ou bien philosophique bien précis qui essaye de présenter les éléments responsables de la manifestation de ce phénomène.

Cette étude se penche également sur les contextes émotionnels où tout auditeur dans son écoute musicale laisse paraître des réponses émotionnelles variées. Par ailleurs, notre étude a permis de cerner le phénomène du *ṭarab* dans les musiques arabes, à travers l'œuvre *Farḥa* de *Qaddour Ṣrârî*, où nous avons essayé de délimiter les réponses émotionnelles durant l'écoute et de présenter quelques éléments responsables de la manifestation du *ṭarab* dans la musique instrumentale tunisienne au 20^{ème} siècle.

Le *ṭarab* dans les musiques arabes porte en lui plusieurs facettes embrassant le domaine de la musique, de l'esthétique et de la psychologie. L'obtention du *ṭarab* en général, nécessite la présence d'une écoute musicale qui active le système perceptif et cognitif de l'auditeur selon des régularités perceptives différenciables d'un auditeur à un autre. Ainsi, il était fondamental de mettre au point un justificatif et des raisons d'un jugement de goût afin de fuir la subjectivité des réponses sensibles d'une part et d'aller directement au point sensible de l'œuvre évocateur des réponses émotionnelles d'autre part. Chaque auditeur traduit le signe musical à une signification qui peut être intrinsèque ou extrinsèque, conduisant à une situation précise d'une écoute musicale. En effet, dans cette écoute, c'est la musique qui se présente comme source de stimulation et d'évocation de l'émotion selon un processus bien précis. L'étude de l'émotion musicale a bien relevé que l'auditeur, selon les marqueurs émotionnels perçus durant l'écoute, passe par un processus émotionnel qui tend à la fin à un ensemble de réponses émotionnelles ou à un déséquilibre physique.

Pour identifier et délimiter les éléments responsables de ces réponses émotionnelles, il était nécessaire dans notre cas de procéder à une analyse musicale de l'œuvre *Farħa* afin de divulguer les plus petites entités paradigmatiques qui regroupent l'ensemble des fragments constituant les éléments du discours musical. La démarche de la segmentation a bien montré plusieurs éléments mélodiques, rythmiques ou encore interprétatifs mettant nos auditeurs dans un état de déséquilibre physique ou émotionnel, que se soit par les nuances, les intervalles, le tempo, ou encore le rythme...etc. Chaque *ħba'*, chaque formule rythmique dans la musique tunisienne possède une signification précise qui laisse surgir des sensations résultant du lien étroit entre l'auditeur, la musique et son contexte. En conséquent, « *ressentir une émotion est donc dû à l'interaction de tous ces paramètres musicaux, psychiques, sociaux, culturels, et est donc inhérente à la subjectivité d'un auditeur* »¹.

L'observation de nos auditeurs a bien permis de relever un ensemble varié de réponses émotionnelles entre réactions physiques et commentaires d'écoute, selon toujours un processus émotionnel comme le montre la figure ci-dessous ;

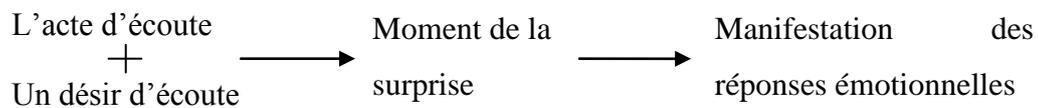


Figure n°16 : Processus de la manifestation des réponses émotionnelles.

En effet, selon cette figure, le *ħarab* est lié dans un premier niveau à l'acte d'écoute d'une musique qui est lié à une première émotion qui est le désir d'écoute. L'étude statistique de notre protocole expérimental a montré l'émergence de la surprise dans un deuxième niveau dans ce processus émotionnel qui déterminera l'obtention du *ħarab* ou non dans l'écoute de l'auditeur car « *si l'impact de la surprise est négatif, il en résulte un rejet du message musical dû au dépassement du seuil d'appréciation de l'auditeur* »² qui sera manifesté aussi par des réponses émotionnelles montrant ce rejet et une déplaisance d'un moment précis de l'écoute de l'œuvre.

¹ PAVARD Amélie, op. cit., p. 329.

² ZOUARI Zied, op. cit., p. 361.

Le *ṭarab*, le *wajd*, le *samâ'*, sont des phénomènes liés aux musiques arabes et qui ont intéressé plusieurs chercheurs. Le mystère que ces thèmes soulèvent interroge la manière par laquelle la musique produit des réponses émotionnelles qui peuvent être internes qu'externes quant à l'auditeur. Ce constat fait que la musique est porteuse d'émotions, où son interprétation fera l'activation d'un système perceptif, cognitif et émotionnel qui se diffère d'un auditeur à un autre selon un contexte social et une identité culturelle précise. Ce qui est certain en l'occurrence d'un changement géoculturel est que l'identification du *ṭarab* ferait face sur un plan théorique, à des différents éléments musicaux, psychologiques et esthétiques, qui marquent autres traditions et préférences d'écoute.

Il serait très important et même innovant d'élargir les axes de recherche en menant des études comparatives de l'obtention du *ṭarab* dans le monde arabo-magrébin pour arriver à la fin à une identification claire et objective des éléments responsables de sa manifestation. Il serait aussi intéressant d'intégrer des outils technologiques, informatiques, médicales et scientifiques efficaces concernant la détection des réponses émotionnelles, et de donner une signification bien déterminée à ces dernières. Finalement, un appel à la littérature arabe rendrait cette recherche plus riche comme l'affirme Gilbert Rouget :

« Avec si peu de moyens la musique arabe produisait sur les orientaux une impression énorme. Un simple distique accompagné du luth, quelques notes d'un prélude chanté par une belle voix, [...], suffisait pour jeter l'auditeur dans un état semblable à l'extase ; il vibrait, il pleurait, il défaillait, il pensait qu'il allait mourir. La littérature arabe est pleine d'anecdotes qui témoignent de cette hypersthénie du sens musical »¹.

¹ ROUGET Gilbert, op. cit., p. 519.

BIBLIOGRAPHIE

➤ En langue française :

- ABDUL-WAHAB Hassan Hosni, « Coup d'œil général sur les apports ethniques étrangers en Tunisie », *Revue Tunisienne* n°. 123, Institut de carthage, 1917.
- ARBO Alessandro, « Apparence (s) d'expression : l'analyse philosophique des émotions », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhoulouf, Delatour France, Sampzon.
- AYARI Mondher, *L'écoute des musiques arabes improvisées, Essai de psychologie cognitive de l'audition*, L'Harmattan, Paris, 2003.
- BACHELARD Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Virin, Paris, 1938.
- BECHA Samir, « Signification et intensité de l'émotion musicale ; question d'incertitude », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhoulouf, Delatour France, Sampzon.
- BEN MANSOUR Ridha, « le Tarab à travers le jeu violonistique arabe : enjeux et contraintes », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhoulouf, Delatour France, Sampzon.
- BEYHOM Amine, « Systématique modale : génération et classement d'échelles modales », *Musurgia*, Vol. 11, No. 4, Jeunes chercheurs (2004), ESKA, Paris, pp. 55-68.
- BIGNAND Emmanuel, MADURELL François and McADAMS Stephen, « Quelques considérations psychologiques sur le commentaire d'écoute », *Musurgia*, Vol. 5, ESKA, Paris, 1998.
- BIGAND Emmanuel et DEBLÉ Charles, « Apprentissage implicite en musique : Théorie Modèles », *Intellectica*, Association pour la recherche cognitive, Paris, 2008.
- BIGAND Emmanuel et FILIPIC Suzanne, « Cognition et émotion musicales », *Intellectica*, Association pour la Recherche Cognitive, Paris, 2008.
- CHOUVEL Jean-Marc, « une musique sans émotion ? », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhoulouf, Delatour France, Sampzon.

- D'ERLANGER Rodolphe, *La musique arabe Tome I : Al Fârâbî, grang traité de la musique, kiâbu l-Mûsîqî al-kabîr (livre I et II)*, Paris librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de Mauri, postface par Louis-Jean Calvet, Payot, Paris, 1972.
- DELALNDE François, « Signification et émotion dans les conduites d'écoute musicale », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhlouf, Delatour France, Sampzon.
- Denis-Constant Martin, « Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique by Jean MOLINO; Jean-Jacques Nattiez », *Cahiers d'ethnomusicologie*, Vol. 23, émotions, adem.ch, Genève, 2010, pp. 257-265.
- FEKI Soufiane, *Musicologie, Sémiologie ou Ethnomusicologie Quel cadre épistémologique, quelles méthodes pour l'analyse des musiques du maqâm ? Eléments de réponse à travers l'analyse de quatre taqsîms*, Thèse de doctorat Paris IV-Sorbonne, Paris, 2006.
- FRAISSE Paul, « émotion », *Universalis*, nouvelle édition, Boulogne-Billancourt 2009.
- GARFI Mohamed, *Les formes instrumentales dans la musique classique tunisienne : étude comparative des formes turco-arabes*, Mohamed Garfi.Tunis, ISBN 9973-17-729-0, 1996.
- GUETTAT Mahmoud, *La musique arabo-andalouse, l'empreinte du Maghreb*, El-Ouns, Paris, 2003.
- GUETTAT Mahmoud, *La tradition musicale arabe*, Ministère de l'Education Nationale, Centre National de la Documentation Pédagogique, Paris, 1986.
- GUETTAT Mahmoud, « Visage de la musique tunisienne », *IBLA*, n°. 150 1982.
- IMBERTY Michel, « Introduction à une sémantique musicale de la musique vocale », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 4, No. 2, Croatian Musicological Society, Croatia, 1973, pp. 175-196.
- IMBERTY Michel, « Reflexions sur la psychologie cognitive dans les études musicales », *Musurgia* Vol. 2, Eska, Paris, 1995, pp.79-87.

- KAMMOUN Mohamed-ali, *Les nouvelles tendances instrumentales improvisées en Tunisie Enjeux esthétiques, culturels et didactiques du jazz, de la modalité et du métissage*, thèse de doctorat, Université Paris Sorbonne, Paris, 2009.
- LAMBERT Jean, « Le musicien Yahyâ al-Nûnû: L'émotion musicale et ses transformations (Yémen) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, Vol. 23, émotions, adem.ch, Genève, 2010, pp. 147-171.
- LARTILLOT Olivier, *Modélisation du style musical par apprentissage statistique : une application de la théorie de l'information à la musique*, DEA ATIAM, Université Pierre et Marie CURIE, Paris VI, Laboratoire d'accueil : IRCAM, Septembre 2000.
- MAKHLOUF Hamdi, « L'expérience émotionnelle chez le 'ûdiste arabe contemporain », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhlof, Delatour France, Sampzon.
- MEEÛS Nicolas, « Objet sensible et objet scientifique : une perspective phénoménologique », *Musurgia*, Vol. 2, Eska, Paris, 1995.
- MOKRANI Samir, « Musique et identité au Yémen: Le cas du luth qanbûs », *Cahiers d'ethnomusicologie*, Vol. 20, identités musicales, adem.ch, Genève, 2007, pp. 191-207.
- MOLINO Jean, *Le signe musicien, sémiologie et anthropologie de la musique*, actes sud/ina, Arles, 2009.
- MOLINO Jean, « fait musical et sémiologie de la musique », *musique en jeu n°17*, Seuil, Paris, 1975.
- MUKAŘOVSKÝ Jean, « L'art comme fait sémiologique », *acte du 8^e congrès international de philosophie*, Prague, 2-7 septembre 1934, Prague 1936.
- NATTIER Jean-Jacques, « la signification comme paramètre musical », *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle, tome 2, les savoirs musicaux*, Paris, le Méjan : actes Sud : Cité de la musique, 2004.
- NATTIER Jean-Jacques, « Ethnomusicologie et significations musicales », *L'Homme*, No. 171/172, Musique et Anthropologie, EHESS, Paris , 2004, pp. 53-81.
- PAVARD Amélie, « Musique et représentations sociales dans le wajd », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhlof, Delatour France, Sampzon.
- ROUGET Gilbert, *la musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1990.

- SAKLI Mourad, « Musique néo-traditionnelle arabe et contrainte identitaire. Le concept d'intonation musicale », Congrès des Musiques dans le monde de l'islam, Assilah, 2007.
- SAMMOUD Saima, *Propositions méthodologiques d'analyse comparée des arts d'une même culture : Introduction à l'analyse des relations entre les arts musicaux et visuels arabo-musulmans*, Thèse de doctorat Paris IV-Sorbonne, 2008.
- SAMMOUD Saima, cours de sémiologie musical donnée à l'institut supérieur de musique de Tunis, année universitaire 2013/2014.
- SHANNON Jonathan H., « Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music: Reflections on Tarab », *Cultural Anthropology*, Vol. 18, n°. 1, Arlington, 2003.
- SNOUSSI Mannoubi, *Initiation à la musique tunisienne*, centre des musiques arabes et méditerranéennes Ennejma Ezzahra, volume 1, Tunis.
- SOURIAU Etienne, « Esthétique musicale », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, presse universitaire de France, pp.454-459.
- ZOUARI Zied, « Esquisses de réflexions sur la nature émotionnelle de *Tarab* », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhlouf, Delatour France, Sampzon.

➤ En langue arabe :

- النوري الجبالي، "قدور الصراري حياتة و دراسة لنماذج من أعماله"، رسالة ختم الدروس الجامعية، 2003.
- الحسن ابن أحمد ابن علي الكاتب، "كتاب كمال أدب الغناء"، الهيئة المصرية العامة للكتاب .1975
- مراد السيالة، "ملاحم الموسيقى التونسية الكلاسيكية" رسالة ختم الدروس لنيل الأستاذية في الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بتونس، 1986.

- مراد الصقلي، "الموسيقى التونسية و تحديات القرن الجديد"، المجمع التونسي للعلوم والآداب و الفنون بيت الحكمة، قرطاج 2008.
- هدى بنحويدق، "إشكالية الهوية في الأغنية التونسية منذ التسعينات من القرن العشرين"، رسالة ختم الدروس لنيل الأستاذية في الموسيقى و العلوم الموسيقية، 2007.

Webographie

- Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr>
- MAKHLOUF Hamdi, « composition, interprétation et figuralisme dans la musique du luth arabo-orientale de concert, analyse auditive de l'abri d'al-Amiriyya de Naseer Shamma », *Musimédiane*, n°. 3, musiques non écrites, www.musimediane.com/numero3/HMaakhlouf/chapitre2.html.
- SCOLAS Mario, « Le Tarab comme concept clé dans la musique arabe », <http://musique.arabe.over-blog.com/article-le-tarab-comme-concept-cle-de-la-musique-arabe-118805778.html>, dernière consultation le 25/12/2015.
- Tebourbi Khaled, « plus qu'un devoir de mémoire », *musique : centenaire de kaddour Srarfi*, La presse de Tunisie, publié le 20-02-2013, www.lapresse.tn/14022016/63016/plus-quun-devoir-de-memoire.html.

Index des Figures

Figure n°1 : Aspect physique de la sensation, caractérisé par : un stimulus (S) (Pincement), prouvé par une réaction (R) (Douleur), qui est affirmée par un déséquilibre physique (DP).	38
Figure n°2 : Diagramme formel de l'œuvre à partie de sa forme d'onde (cubase). ..	57
Figure n°3 : Forme d'onde de la partie A (cubase).	58
Figure n°4 : Diagramme formel de la partie B à partie de sa forme d'onde (cubase).	59
Figure n°5 : diagramme de la progression énergétique des syntagmes 02 et 03 (Audacity).	60
Figure n°6 : diagramme formel de l'œuvre à partir de sa forme d'onde (cubase).	61
Figure n°7 : Diagramme formel des segments de la partie D à partir de sa forme d'onde (cubase).	63
Figure n°8 : diagramme de la progression énergétique de la partie D (Audacity).	64
Figure n°9 : Présentation des préférences musicales des auditeurs.	69
Figure n°10 : présentation des réactions durant l'écoute selon les parties de l'œuvre.	72
Figure n°11 : présentation des commentaires durant l'écoute selon les parties de l'œuvre.	73
Figure n°12 : Nombre de réactions et de commentaires dans chaque syntagme de l'œuvre.	75
Figure n°13 : les émotions ressentis durant l'écoute de l'œuvre.	77
Figure n°14 : Courbe représentative du nombre de réactions et de commentaires dans l'œuvre.	83
Figure n°15 : Transcription du syntagme n°2.	83
Figure n°16 : Processus de la manifestation des réponses émotionnelles.	88

Index des Tableaux

Tableau n°1 : les échelles des 13 <i>tubu'</i> tunisiennes.	17-18
Tableau n°2 : les échelles des <i>tubu'</i> populaires tunisiennes les plus répondus.	20
Tableau n°3 : les rythmes populaires tunisiens les plus répondus.	20
Tableau n°4 : les émotions ressentis par nos auditeurs dans leurs écoutes.	70
Tableau n°5 : les réactions externes durant l'écoute de la phase de l'écoute.	72-73
Tableau n°6 : Les moments et les éléments qui ont affecté les auditeurs durant l'écoute de l'œuvre <i>Farḥa</i>	78-81

Annexes

Enquête et Questionnaire d'écoute

Dans le cadre de notre recherche menée sur les formes de manifestation du *Tarab* dans la musique instrumentale en Tunisie du 20^{ème} siècle, nous nous intéresserons aux pratiques d'écoutes musicales individuelles.

Le terme *tarab* s'associe à l'émotion musicale où il est en rapport avec « la joie, la tristesse et le mouvement »¹ durant l'écoute d'une pièce musicale qui serait la source de toute émotion agissant sur, l'état psychologique de l'auditeur et sur les manifestations émotionnelles. Il « constitue une caractéristique particulière de l'expression artistique dans la musique et la chanson arabe »².

L'expérience dans ce cadre de recherche sera menée d'une façon individuelle en prenant comme paramètre l'âge des jeunes adultes entre 20 et 39 ans et les adultes d'âge moyen de 40 ans. Ce questionnaire sera divisé en deux parties, une première avant l'écoute étudie les réactions internes et une deuxième, étudie à son tour les réactions externes des sujets consultés dans les mouvements corporels durant l'écoute.

Sujet n° :

I. Informations personnelles :

- Sexe : Masculin Féminin
- Nom : Prénom :
- Age :
- Ville :

II. Questionnaire avant l'écoute

1. Avez-vous poursuivi des cours de musique ?

¹ Ibn Manzur, « الطرب: الفرح و الحزن... و هو الحركة » « Lisān al-'Arab », Dar Sader beirut 2005, p. 98.

² ZOUARI Zied, « Esquisses de réflexions sur la nature émotionnelle de Tarab », *Musique, Signification et émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhoulouf, Delatour France, Sampzon, p. 358.

Non

Oui : - Conservatoire Année :

- Centre culturel Année :

- Club scolaire, universitaire Année :

- Autre Année :

2. Quelles musiques préférez-vous ?

❖ Musiques arabes :

• Moyen Orient - Pays :

Musique traditionnelle (classique), spécifiez :

Musique populaire, spécifiez :

Musique soufie, spécifiez :

Musique moderne, spécifiez :

❖ Magrébine

• Tunisienne : Musique traditionnelle (classique), spécifiez :

Musique populaire, spécifiez :

Musique soufie, spécifiez :

Musique moderne, spécifiez :

• Algérienne : Musique traditionnelle (classique), spécifiez :

Musique populaire, spécifiez :

Musique soufie, spécifiez :

Musique moderne, spécifiez :

• Marocaine : Musique traditionnelle (classique), spécifiez :

Musique populaire, spécifiez :

Musique soufie, spécifiez :

Musique moderne, spécifiez :

• Libyenne : Musique traditionnelle (classique), spécifiez :

Musique populaire, spécifiez :

Musique soufie, spécifiez :

- Musique moderne, spécifiez :.....

- Mauritanienne : Musique traditionnelle (classique), spécifiez :...
 - Musique populaire, spécifiez :.....
 - Musique soufie, spécifiez :
 - Musique moderne, spécifiez :.....

- ❖ Musique occidentale
- Musiques d'orchestre (Symphonie) : - Baroque
 - Classique
 - Romantique
 - Moderne
 - Contemporaine
- Musiques Afro-Américaines : - Blues
 - Jazz
 - R'n'B
 - Reggae
- Musiques Rock : - Rock
 - Punk
 - Métal
 - Pop
 - Folk
- Musiques électroniques : - Techno
 - House
 - Dance
 - Electro
- Musique expérimentale : - Noise
 - Musique contemporaine
 - Avant-garde
- Autre :.....

3. Écoutez-vous de la musique instrumentale ?

❖ Non

❖ Oui

• Musiques arabes :

- Moyen Orient :

- le *Bashraf*
- le *Douleb*
- le *Samàï'*
- le *Taksim*
- la *Lounga*
- la *Tahmila*
- le *Irtijel instrumental*
- le *Fertéch/Fartacha*

- Magrébine :

- Tunisienne :

- l'*Istiftah*
- le *Mçaddar*
- le *Tawq*
- la *Silsila*
- le *Dukhùl*
- l'*istikhbar*
- la *Fàrigha*
- la *Tùshiya*
- le *Mshed*
- les *Sawékit/Moushéglét*
- le *Tshambar*
- le *Bashraf*
- le *Bashraf Samàï'*
- Autre :

- Algérienne □ :
 - la *Mishaliya/Mostakhbar* □
 - la *Tùshiya* □
 - le *Korsy* □
 - le *Raden du jaweb* □
 - le *Shambar* □
 - le *Bashraf* □
 - l'*istikhbar* □
 - Autres □ :

- Marocaine □ :
 - la grande *Mishaliya* □
 - la petite *Mishaliya* □
 - le *Inshéd* □
 - la *Bakiya* □
 - la *Tùshiya* □
 - le *Raden du jaweb* □
 - Autres □ :

- Libyenne □ :
 - l'*istikhbar* □
 - le *Raden du jaweb* □¹
 - Autres □ :

- Autres □

- Musique occidentale □ :
 - Musiques d'orchestre (Symphonie) :
 - Baroque □
 - Classique □

¹ Cours de philologie donnée par le professeur Guettat Mahmoud dans l'année universitaire 2013-2014.

- Romantique
- Moderne
- Contemporaine
- Musiques Afro-Américaines :
 - Blues
 - Jazz
- Musiques électroniques :
 - Techno
 - House
 - Dance
 - Electro
- Musiques expérimentales :
 - Noise
 - Musique contemporaine
 - Avant-garde
- Musiques de films
- Autres :

4. Avez-vous assisté à un/plusieurs concerts/Master class/auditions de musique instrumentale ?

- Non
- Oui lequel : Date : Lieu :
 lequel : Date : Lieu :
 lequel : Date : Lieu :

5. En général quelles sont les émotions que vous éprouvez lorsque vous écoutez de la musique ? (en donnant un titre d'une œuvre musicale, essayez de choisir les deux émotions principales qui la caractérisent)

- Œuvre : Les émotions :
- Œuvre : Les émotions :
- Œuvre : Les émotions :

6. Ces émotions auraient elles un impact physique direct après ou durant l'écoute d'une œuvre musicale ?

- Non
- Oui a quel moment de l'écoute ?.....

7. Pensez vous que ces expressions émotionnelles auraient quelconque relation avec une (ou des) intention compositionnel ou interprétative?

- Non
- Oui lesquels :

8. Quelle est la signification du terme *Tarab* pour vous ?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Fiche de commentaires : réactions externes et commentaires des
sujets consultés durant l'écoute.

I. Les réactions spontanées durant l'écoute :

- Réaction 1 : Partie :..... / temps :..... / la réaction :.....
- Réaction 2 : Partie :..... / temps :..... / la réaction :.....
- Réaction 3 : Partie :..... / temps :..... / la réaction :.....
- Réaction 4 : Partie :..... / temps :..... / la réaction :.....
- Réaction 5 : Partie :..... / temps :..... / la réaction :.....
- Réaction 6 : Partie :..... / temps :..... / la réaction :.....
- Réaction 7 : Partie :..... / temps :..... / la réaction :.....
- Réaction 8 : Partie :..... / temps :..... / la réaction :.....
- Réaction 9 : Partie :..... / temps :..... / la réaction :.....
- Réaction 10 : Partie :..... / temps :..... / la réaction :.....

II. Les commentaires durant l'écoute :

- Commentaire 1 : Partie :..... / temps :..... / le commentaire :.....
.....
- Commentaire 2 : Partie :..... / temps :..... / le commentaire :.....
.....
- Commentaire 3 : Partie :..... / temps :..... / le commentaire :.....
.....
- Commentaire 4 : Partie :..... / temps :..... / le commentaire :.....
.....
- Commentaire 5 : Partie :..... / temps :..... / le commentaire :.....
.....
- Commentaire 6 : Partie :..... / temps :..... / le commentaire :.....
.....
- Commentaire 7 : Partie :..... / temps :..... / le commentaire :.....
.....
- Commentaire 8 : Partie :..... / temps :..... / le commentaire :.....
.....

III. Questionnaire après l'écoute

1. Avez-vous éprouvé un désir d'écoute de la musique avant d'avoir fait écouter cette pièce ?

- Non
- Oui

2. Est-ce que vous avez déjà écouté cette pièce musicale ?

- Non
- Oui : - Courant un événement ? lequel ?
- Radio/télévision ? quelle émission ?
- Sur internet ?
- Autre ? Spécifiez ?

3. Quelles sont les instruments utilisés d'après votre écoute ?

.....

.....

4. Avez-vous été surpris durant l'écoute ?

- Non
- Oui quel était le/les éléments de la surprise ?
-

5. Quelles étaient les émotions ressenties durant l'écoute ?

<ul style="list-style-type: none"> • Désir <input type="checkbox"/> • Amour <input type="checkbox"/> • Admiration <input type="checkbox"/> • Amitié <input type="checkbox"/> • Excitation <input type="checkbox"/> • Séduction <input type="checkbox"/> • Autres <input type="checkbox"/> 	<ul style="list-style-type: none"> • Tristesse <input type="checkbox"/> • Découragement <input type="checkbox"/> • Déplaisir <input type="checkbox"/> • Douleur <input type="checkbox"/> • Souffrance <input type="checkbox"/> • Solitude <input type="checkbox"/> • Autres <input type="checkbox"/> 	<ul style="list-style-type: none"> • Colère <input type="checkbox"/> • Haine <input type="checkbox"/> • Dégout <input type="checkbox"/> • Vengeance <input type="checkbox"/> • Autres <input type="checkbox"/>
---	--	--

<ul style="list-style-type: none"> • Joie <input type="checkbox"/> • Plaisir <input type="checkbox"/> • Extase <input type="checkbox"/> • Satisfaction <input type="checkbox"/> • Soulagement <input type="checkbox"/> • Autres <input type="checkbox"/> 	<ul style="list-style-type: none"> • Peur <input type="checkbox"/> • Crainte <input type="checkbox"/> • Tension <input type="checkbox"/> • Inquiétude <input type="checkbox"/> • Saut d'humeur <input type="checkbox"/> • Autre <input type="checkbox"/> 	<ul style="list-style-type: none"> • Honte <input type="checkbox"/> • Regret <input type="checkbox"/> • Culpabilité <input type="checkbox"/> • Confusi on <input type="checkbox"/> • Autre <input type="checkbox"/>
---	---	---

6. Qu'elles sont les moments qui vous ont affectées le plus ? et quels sont les éléments qui ont attiré votre attention ?

- Moment 1 :.....
 - Sur le plan mélodique :.....
 -
 - Sur le plan rythmique :.....
 -
 - Sur le plan exécutif (l'interprétation) :.....
 -
- Moment 2 :.....
 - Sur le plan mélodique :.....
 -
 - Sur le plan rythmique :.....
 -
 - Sur le plan exécutif (l'interprétation) :.....
 -
- Moment 3 :.....
 - Sur le plan mélodique :.....
 -
 - Sur le plan rythmique :.....
 -

- Sur le plan exécutif (l'interprétation) :.....
.....
- Moment 4 :.....
 - Sur le plan mélodique :.....
.....
 - Sur le plan rythmique :.....
.....
 - Sur le plan exécutif (l'interprétation) :.....
.....
- Moment 5 :.....
 - Sur le plan mélodique :.....
.....
 - Sur le plan rythmique :.....
.....
 - Sur le plan exécutif (l'interprétation) :.....
.....

Table des matières

Introduction.....	8
I. Première partie : La musique tunisienne et le phénomène <i>Tarab</i> .	12
I.1 Premier chapitre : Quelques jalons historiques de la musique tunisienne	13
I.1.1 Présentation générale de la musique tunisienne.....	14
I.1.2 Les éléments musicaux de la musique tunisienne.....	16
I.1.2.1 Dans la musique traditionnelle savante.....	16
I.1.2.2 Dans la musique populaire	19
I.1.2.3 Dans la musique religieuse	21
I.1.2.4 Dans la musique moderne	21
I.1.3 La musique tunisienne au 20 ^{ème} siècle	22
I.2 Deuxième chapitre : Identification du phénomène du <i>Tarab</i> : quelques réflexions	25
I.2.1 Présentation du phénomène du <i>Tarab</i>	26
I.2.1.1 Polymorphisme du terme <i>Tarab</i>	26
I.2.1.1.1 Eléments liés à la musique	27
I.2.1.1.2 Eléments liés à la psychologie	28
I.2.1.2 Discussion et conclusion.....	29
I.2.2 L'écoute et la perception musicale.....	30
I.2.2.1 La perception entre subjectivité et objectivité	32
I.2.2.2 La perception esthétique	33
I.2.3 L'émotion musicale.....	35
I.2.3.1 Le signe musical.....	35
I.2.3.2 Les réponses émotionnelles de la musique	37
I.2.3.3 Emotion musicale et <i>Tarab</i>	40

II. Deuxième Patrie : Analyse de l'œuvre *Farha*, protocole expérimental et analyse d'écoute42

II.1 Premier chapitre : Analyse musicale de l'œuvre *Farha* 43

II.1.1 Présentation et analyse de l'œuvre 44

II.1.1.1 Présentation et choix de l'oeuvre..... 44

II.1.1.2 La méthode d'analyse 45

II.1.2 L'analyse de l'œuvre 47

II.1.2.1 Transcription et segmentation de l'œuvre 47

II.1.2.2 Présentation des différentes parties de l'œuvre 57

II.1.2.3 Segmentation générale de l'œuvre..... 58

II.1.2.3.1 Description de la partie A 58

II.1.2.3.2 Description de la partie B 59

II.1.2.3.3 Description de la partie C 60

II.1.2.3.4 Description de la partie D 63

II.1.2.4 Conclusion 64

II.2 Deuxième chapitre : Protocole expérimental et analyse d'écoute 65

II.2.1 Présentation du protocole expérimental..... 66

II.2.1.1 les hypothèses de l'expérience..... 66

II.2.1.2 Le but de l'expérience 66

II.2.1.3 Le choix des auditeurs 67

II.2.1.4 Les phases de l'expérience 67

II.2.1.5 Technique et matériels utilisés..... 68

II.2.2 Résultats expérimentaux 68

II.2.2.1 Résultats expérimentaux : 1^{ère} phase : questionnaire avant l'écoute 68

II.2.2.2 Résultats expérimentaux : 2^{ème} phase : écoute et questionnaire après l'écoute 71

II.2.2.2.1 Analyse des réactions et des commentaires durant l'écoute.... 71

II.2.2.2.2 Analyse du questionnaire après l'écoute	75
II.2.3 Discussion et conclusion.....	82
Conclusion	86
Bibliographie	89
Webographie	94
Index des Figures	95
Index des Tableaux	96
Annexes	97
Enquête et questionnaire d'écoute	98
Table des matières	109