



*Dire et Chanter Les Passions*  
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



**01** Les Voix de l'émotion

sept 2021

Directeurs de la revue :  
(par ordre alphabétique)

Marc JEANNIN et David POULIQUEN  
Enseignants-chercheurs à l'Université d'Angers

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO  
Enseignant-chercheur à l'Université d'Angers



Revue à comité de lecture  
International peer-reviewed journal

**Directeurs de la revue** (par ordre alphabétique)

**Dr Marc JEANNIN**, Université d'Angers & **Dr David POULIQUEN**, Université d'Angers

**Directeur de la publication**

**Dr Jean-François BIANCO**, Université d'Angers

**Direction scientifique** (par ordre alphabétique)

<b>Prof. Matteo CASARI</b>	Alma Mater Studiorum -Università di Bologna
<b>Pr Adrian GRAFE</b>	Université d'Artois
<b>Pr Danièle PISTONE</b>	Université Paris-Sorbonne

**Comité scientifique** (par ordre alphabétique)

<b>Prof. Angela ALBANESE</b>	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
<b>Pr. Carlo ALTINI</b>	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia Fondazione Collegio San Carlo di Modena
<b>Pr Patrick BARBAN</b>	Université du Havre
<b>Pr Philippe BLAUDEAU</b>	Université d'Angers
<b>Dr Jean-Noël CASTORIO</b>	Université du Havre
<b>Fabio CEPPELLI</b>	Teatro Luciano Pavarotti
<b>Pr Carole CHRISTEN</b>	Université du Havre
<b>Dr Golda COHEN</b>	Université d'Angers

<b>Pr Nobert COL</b>	Université de Bretagne Sud
<b>Pr. Carl GOMBRICH</b>	The London Interdisciplinary School
<b>Simon LEADER</b>	The Leys School
<b>Dr Marie NGO NKANA</b>	Université de Strasbourg
<b>Jean-Yves LE JUGE</b>	Festival de musique baroque de Quelven
<b>Dr Nicola PASQUALICCHIO</b>	Università di Verona
<b>Dr Paul PHILLIPS</b>	Stanford University
<b>Dr Geoffrey RATOUIS</b>	Université d'Angers
<b>Dr Sophie ROCH-VEIRAS</b>	Université Catholique de l'Ouest

## Équipe éditoriale

- Volet édition :  
Marine VASLIN  
Lisa FISCHER  
Marjorie GRANDIS
- Volet graphique-design :  
Allison LEGAVRE

## Webmaster

Dominique RIBALET

Revue annuelle (1 numéro/an)

Revue en open access et disponible sur : [www.dclp.eu/revue-dclp](http://www.dclp.eu/revue-dclp)



Langues de publication : français, italien, anglais

@ : [contact-revue-dclp@dclp.eu](mailto:contact-revue-dclp@dclp.eu)

ISSN : 2804-0074

Dépôt légal : février 2021

## Présentation de la *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions*

---

La *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions* (revue DCLP) est une revue à comité de lecture qui publie des articles rattachés à la thématique principale de l'expression des passions. Elle propose des sujets de réflexion interdisciplinaires de qualité, notamment autour de la voix et des émotions qu'elle suscite, selon des angles d'approche divers et originaux. La revue DCLP publie dans le domaine des sciences humaines et sociales, en format numérique et/ou papier, des articles émanant de chercheurs, d'experts, de spécialistes, d'artistes et de personnalités rayonnant dans une sphère nationale et/ou internationale. La revue DCLP publie des numéros thématiques et également des hors-séries, et une rubrique varia. Cela souligne l'engagement résolu de la revue DCLP en faveur du décloisonnement des savoirs et la diffusion des connaissances.



# DE L'OREILLE AU CŒUR : NÉGOCIATIONS ET STRATÉGIES SONORES DANS LE CADRE DU RITUEL DE *MEVLUD* CHEZ LES FEMMES DE LA MINORITÉ MUSULMANE POMAK DE THRACE OCCIDENTALE (GRÈCE)

Eftychia Droutsas, Sorbonne Université

Mon premier voyage en Grèce chez les Pomaks de la région de Thrace occidentale date de 2006, dans le cadre d'un premier travail que j'ai mené sur leurs chants traditionnels alors même que les sources et les travaux sur leurs pratiques musicales étaient quasi-inexistants<sup>1</sup>. Ce manque de sources venait accroître à mes yeux toute une mythologie liée à leur appellation exonyme tardive et non établie, les récits sur leurs origines obscures, l'exotisme autour de leur confession musulmane combiné à leur parler slave; et pour finir, l'isolement géographique de leurs villages qui a été encré dans le langage vernaculaire grec par le terme *pomakohoria* («villages pomaks»), ceux-ci étant situés à quelques kilomètres des frontières bulgares et repartis dans la chaîne montagneuse de Rhodope. Depuis la signature du Traité de Lausanne (1923), les Pomaks font officiellement partie de la «minorité musulmane de Thrace occidentale»<sup>2</sup>. Si le Traité prévoyait des clauses spécifiques pour la protection juridique et culturelle des minorités, le contexte politique dominé par le nationalisme était loin d'être favorable aux populations musulmanes qui vont subir de plein fouet et durant plusieurs décennies, une politique de discrimination et d'isolement sur le plan autant économique, social que juridique<sup>3</sup>. Pour les Pomaks, cette politique de ségrégation devient également spatiale avec l'installation d'une zone de surveillance militaire autour des villages pomaks qui reste en vigueur jusqu'au milieu des années 1990, obligeant les habitants à se munir d'un passeport pour pouvoir sortir ou rentrer chez eux.

Nous sommes alors face à une communauté stigmatisée qui a du affronter et assumer des frontières à la fois culturels, géographiques, religieuses et sociales qui les opposaient constamment à l'Autre.

---

<sup>1</sup> Petros Theoharidis est affecté au village pomak d'Ehinos pour enseigner le grec dans les écoles dites «minoritaires». Il entame, de sa propre initiative, une collecte auprès de ses élèves dans les années 1960. Ce travail sera publié en 1995. Petros Theoharidis, *Pomaks: Les musulmans de Rhodope*, Xanthi, Centre d'évolution culturelle de Thrace, 1995.

<sup>2</sup> Le Traité de Lausanne met fin à la Première guerre mondiale entre la Turquie et les Alliés. Il établit également les nouvelles frontières de la Turquie moderne dirigé par Moustafa Kemal et il assure la protection juridique et culturelle des minorités. Meropi Anastassiadou, «L'échange de populations entre la Grèce et la Turquie au lendemain de la Première Guerre mondiale», *Confluences Méditerranée*, n° 16, 1995, p. 161. Site consulté le 10 août 2023. [http://www.revuesplurielles.org/\\_uploads/pdf/9\\_16\\_17.pdf](http://www.revuesplurielles.org/_uploads/pdf/9_16_17.pdf)

<sup>3</sup> Ces questions sont posées depuis la parution, en 1989, de l'ouvrage sur L'islam balkanique d'Alexandar Popovic, et traitées depuis par de nombreux chercheurs tels que Nathalie Cleyer, Xavier Bougarel ou Bernard Lory. Alexandar Popovic, *L'islam balkanique. Les musulmans du sud-est européen dans la période post-ottomane*, Berlin, Osteuropa- Institut an der Freien Universität Berlin. *Balkanologische Veröffentlichungen*, 1986. Xavier Bougarel, Nathalie Cleyer, *Les musulmans de l'Europe du Sud-Est : des empires aux états balkaniques*, Paris, Terres et gens de l'islam, 2013. Bernard Lory, *L'Europe balkanique de 1945 à nos jours*, Paris, Elipses-Marketing, 1996.

## MEVLUD : LE TEXTE ET SON AUTEUR

Le point de départ était donc le désir d'aller à la rencontre de cette communauté et de pouvoir mettre des visages sur des mots et des sons. Étant accueillie par une famille qui était composée uniquement de femmes et de filles, je suis immergée dès le début de mon arrivée dans un univers exclusivement féminin. C'est au cours de ce premier séjour que mes hôtesse me proposent de m'initier au *mevlud*.

Dérivé de la langue arabe qui signifie « naissance », le mot *mevlud* est attaché à la naissance du Prophète Mohamed et associé à différents types de célébrations très populaires dans le monde musulman<sup>4</sup>. Chez les Pomaks, le *mevlud* est associé à un poème intitulé *mevlud-i serif* (« la naissance bénie ») datant du XV<sup>e</sup> siècle et rédigé en ottoman<sup>5</sup>. Ce poème est attribué au poète Süleyman Çelebi et il est divisé en différentes parties dans lesquelles le poète relate la naissance, la vie et la mort du Prophète Mohammed. La popularité et la longévité de ce poème aurait probablement dépassé les espérances de son auteur par sa circulation exceptionnelle dans la péninsule balkanique, favorisée par le contexte géopolitique de l'Empire ottoman. Le poème de Süleyman Çelebi fut alors adopté, traduit ou adapté en aljamiando<sup>6</sup> dans les différentes langues existantes des populations de confession musulmane des pays se trouvant sous l'Empire ottoman<sup>7</sup> dont les musulmans d'Albanie de Monténégro, de Bosnie, de Crète ou de Bulgarie.

Les Pomaks, eux, vont adopter le poème tel quel, en ottoman. La copie de référence se présente sous la forme d'un livret qui contient le poème de Süleyman Çelebi mais également des chants religieux (*ilahî*), des contes qui mettent en scène le Prophète Mohamed et des prières. En réalité, il s'agit d'une compilation de textes dont on ne connaît ni l'éditeur, ni le copiste, ni la date de l'édition. À côté de ce livret des éditions turques sont introduites dans la région au début des années 1960 optant pour une écriture en caractère latin, suite à la réforme linguistique de Mustafa Kemal en 1928 dans le but de fonder une Turquie moderne. Malgré les réactions vives de toute la minorité musulmane qui considère ces nouvelles éditions comme blasphématoires - la langue de Dieu est remplacée par celle des chrétiens !- elles vont finir par être acceptées, surtout par les plus jeunes. Depuis, elles sont sans cesse rééditées, actualisées et modernisées, accueillant de nouveaux textes et chants religieux mais elles vont également apporter des modifications sur le texte du Süleyman Çelebi en ajoutant ou supprimant des vers, et des mots pour, selon le discours des éditeurs, simplifier le texte poétique et le rendre plus compréhensible aux lecteurs.

<sup>4</sup> Pour la graphie du mot *mevlud* il existe autant d'orthographe que des pratiques selon le langage vernaculaire arabe. Personnellement, j'ai choisi la graphie invariable *mevlud* utilisée également dans un certain nombre d'ouvrages et qui est, à mon sens, plus proche de l'énonciation des Pomaks de Thrace occidentale.

<sup>5</sup> Langue écrite de la cours ottomane. Il s'agit d'un mélange de terme turcs, perses et arabes écrits en caractère arabe.

<sup>6</sup> D'origine arabe, le terme *aljamia* est utilisé d'abord par les musulmans d'Al-Andalus pour désigner les parlers romans de leurs voisins du Nord de la Péninsule ibérique. C'est à la fin du Moyen Âge que ce terme est fixé par l'écriture en caractères arabes et sera dénommée *aljamiada*. Évariste Lévi-Provençal, Leonard Patrick Harvey.

"Aljamīa." *Encyclopédie de l'Islam*, Brill Online, 2015. Site consulté le 10 août 2023. [http://referenceworks.brillonline.com/janus.biu.sorbonne.fr/entries/encyclopedia-de-l-islam/aljamia-SIM\\_0548](http://referenceworks.brillonline.com/janus.biu.sorbonne.fr/entries/encyclopedia-de-l-islam/aljamia-SIM_0548).

<sup>7</sup> Nathalie Clayer décrit le cas albanais en fin du X<sup>e</sup> siècle l'auteure, le *mevlud* albanais en caractères arabes a été un des premiers textes imprimés en deux traductions : l'une en 1878, pour les musulmans du Monténégro et du nord de l'Albanie actuelle, et l'autre dans les années 1880 pour ceux du Kosovo. Cette période répond, d'après l'auteure, au besoin d'affirmation et de valorisation de la langue albanaise aussi bien auprès des pays voisins (Turquie, Grèce, Bulgarie), des Européens qu'auprès des Albanais eux-mêmes. Nathalie Clayer, « Le goût du fruit défendu ou de la lecture de l'albanais dans l'Empire ottoman finissant », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 87-88 (septembre 1999). Site consulté le 10 août 2023. <http://remmm.revues.org/305>. p. 226, 229, 230.



## LE MEVLUD FEMININ : ENTRE SAVOIR ET LÉGITIMITÉ

En dépit de ces transformations le texte demeure un poème de nativité qui est au cœur de deux pratiques rituelles chez les Pomaks dont le seul point commun est le répertoire. Celui-ci est composé du poème de Süleyman Çelebi, du Coran et des chants religieux.

De là, il existe une forme rituelle publique animée exclusivement par les *hoja*<sup>8</sup> à la mosquée à des moments fixes du calendrier liturgique ou à la demande des fidèles. L'autre forme rituelle est privée, organisée le plus souvent à la maison et animée par les femmes sur invitation, à des contextes divers et variés comme celui du deuil, de la naissance, du départ à l'armée, du mariage ou simplement pour le plaisir de se réunir et se retrouver. Pour distinguer les deux pratiques, les femmes pomaks emploient l'expression *mevlud kadın* (« *mevlud* féminin ») qui impose d'emblée sa spécificité en introduisant la notion de dualité au cœur de la pratique de *mevlud*. Cette dualité est dotée d'une identité de genre et du « corps » qui sépare la femme de l'homme dans la mesure où la présence de ce dernier en est exclue. Cela est lié aux interprétations de la voix chantée de la femme ancrées dans les mentalités comme étant le prolongement du corps féminin susceptible d'attirer l'attention, la curiosité, l'oreille et donc le désir de l'homme. Ceci dit, si les femmes sont en effet obligées de s'adapter en fonction des interdictions qui leur sont imposées, l'organisation et la tenue des *mevlud* féminins restent un acte de réaction et de choix qui est loin d'être imposé. Au contraire, les femmes revendiquent une façon « de faire » et « de dire » qui leur est propre. Et pourtant, le poème de S.Çelebi est au cœur d'une polémique, toujours d'actualité, menée par les instances religieuses qui contestent son caractère religieux et qualifient le rituel de *mevlud* comme étant une tradition locale étrangère au « véritable Islam », qui est celui du Coran. Ces deniers tentent ainsi de disqualifier la popularité du poème afin d'empêcher les rituels qui, pour la plupart, sont initiés principalement par les femmes. Le rituel du *mevlud* féminin est classé alors en tant que pratique d'un groupe d'illettrées et les femmes sont qualifiées d'ignorantes.

Cela résonne particulièrement chez les femmes pomaks qui se trouvent triplement minorées de part leur religion, leur parler et leur genre en raison de leur statut de minorité, du contexte politique et d'un modèle sociétal strictement patriarcal. L'ensemble de ces paramètres va engendrer un taux d'analphabétisme qui sera longtemps élevé et qui touchera particulièrement les femmes. Plusieurs d'entre elles d'ailleurs portent encore aujourd'hui un sentiment fort d'injustice et de frustration tandis que d'autres - entre la trentaine et la quarantaine - reprennent leur scolarité et se retrouvent parfois au même niveau d'études que leurs propres enfants, ce qui les amuse beaucoup. La question est de savoir comment et pourquoi les femmes imposent et persistent à pratiquer une autre forme rituelle face au statut savant des *hoja* et à l'improbation des institutions confessionnelles.

Contrairement aux hommes *hoja*, les femmes pratiquant le *mevlud* se positionnent en dehors de ce débat, c'est pourquoi elles ne possèdent pas les mêmes limites. Ce qui se dégage de leur pratique, leur mode d'organisation et leur discours, ce sont plutôt des critères d'évaluation flexibles, engendrés par des influences aussi bien internes qu'externes qui laissent une véritable marge aux négociations et au renouvellement permanent. Ces influences s'installent, comme nous le verrons, par un processus d'adaptation qui génère toute la dimension créative des rituels de *mevlud* privés.

---

<sup>8</sup> Celui qui enseigne la religion. Il représente une autorité sociale.

## UN ENSEMBLE COMMUN

Si les femmes parviennent à ancrer la pratique du *mevlud* privé dans leur quotidien, c'est parce qu'elles adaptent le rituel à leurs propres valeurs de penser, d'être et de faire. Parmi ces valeurs, il y a celle du « faire ensemble » que nous pouvons observer dans la répartition des rôles lors des rituels.

Plusieurs formats sont possibles : soit les femmes forment un ensemble et chantent collectivement, soit elles se divisent en deux groupes de nombre variables qui s'alternent et se répondent, soit le rituel est animé par la *mevloutena*. Il s'agit initialement de la personne dont dépend le bon déroulement du rituel. Elle décide du début et de la fin du rituel, des passages qui seront récités, de leur ordre et chacune des prestations est accompagnée d'une rémunération de la part de la femme qui organise le rituel (l'hôtesse) en guise de remerciements. Ceci dit, la *mevloutena* dispose d'une autorité fonctionnelle sans pour autant être hiérarchique. En somme, n'importe quelle femme peut endosser le rôle de la *mevloutena* à deux conditions principales : être capable de déchiffrer le *mevlud* de S. Çelebi et être dotée d'une voix qui porte suffisamment pour remplir l'espace occupé par les femmes, de la pièce centrale jusqu'aux autres pièces de la maison. Cette flexibilité dans la répartition des rôles est aussi valable au cours même du rituel où l'émetteur et le récepteur peuvent s'inverser à tout moment. C'est la raison pour laquelle les *mevlud* privés forment aussi un cadre propice à l'implication des enfants souvent invités à faire résonner leurs voix. Soutenus et encouragés par leurs mères et par l'ensemble des femmes présentes, les enfants ont l'occasion de montrer ce qu'ils savent faire et apprendre à gérer leurs émotions face à une audience. Cela permet aux mères de valoriser le savoir de leurs enfants, de les sensibiliser au rituel et de les initier au vivre et au faire ensemble. Un devoir de transmission et de d'apprentissage lié de façon intrinsèque à leur rôle de mère.

Autre aspect qui participe à créer un ensemble commun dans le cadre des *mevlud* féminins, c'est la manière d'exécuter le poème de S. Çelebi. Ce dernier est organisé en strophes qui se présentent sur deux vers dont chacun contient onze syllabes. Face à cette division strophique les femmes optent pour une ritournelle syllabique calquée sur la métrique du distique qui se repère de façon cyclique. Le caractère mesuré et répétitif de cette courte mélodie facile à mémoriser incite à une participation collective réglementée par le principe d'entendre une seule et même voix. Cependant, ces ritournelles ne sont pas fixes étant donné que chaque femme peut potentiellement inventer sa propre mélodie, s'approprier celle d'une autre femme, tandis que d'autres mélodies sont affiliées à une famille ou bien à un village. Il reste que cette homogénéité vocale, obtenue par l'exécution monodique en unisson, s'inscrit dans le désir des femmes d'instaurer un ensemble commun partagé au sein de l'espace rituel, à l'inverse des rituels de *mevlud* publics où les *hoja* se livrent à des interprétations individuelles et mélismatiques à caractère non mesuré, rendant vaine toute participation collective.

Enfin, il y a le moment du banquet suivi d'un *du'a* (prière) à l'issue duquel s'achève le rituel. L'abondance des plats, boissons et desserts est telle que les femmes restent solidaires entre elles et se distribuent les tâches préparatives (confection des plats, aide à l'organisation logistique etc.). Le soin porté à la richesse du banquet est à la fois une démonstration d'amour et d'intention à la personne honorée, une façon de remercier et de satisfaire les femmes présentes au rituel, mais aussi de partager entre elles les mérites de cette expérience.

## FAIRE DU SENS A PARTIR DU NON-SENS

Apprendre le *mevlud* ou le Coran devient pour les femmes une affaire personnelle, dans le sens où elles vont compléter leurs connaissances avec d'autres sources de savoir issues plutôt du cadre familial mais également par des expériences ou occasions qu'elles vont initier (déplacements et participation aux *mevlud* féminins, voyages en Turquie, en Egypte, à la Mecque) ou bien avec des moyens plus modernes comme la radio, la télévision (émissions religieuses turques diffusées grâce aux paraboles) ou plus récemment encore, internet. Le sentiment de privation de leur scolarité est notamment comblé aujourd'hui par le nombre croissant de jeunes filles qui sont envoyées dans des écoles religieuses en Turquie. De retour au village et porteuses désormais d'un savoir délocalisé, elles sont chargées de l'éducation religieuse des enfants mais aussi de celle des femmes : elles mettent en place des réunions de travail qui consistent à réciter, expliquer des textes religieux ou participer à des réunions de discussion sur des sujets de société qui les concernent en lien avec la religion. Elles parviennent ainsi à occuper dans l'espace rural et urbain une place de leader spirituel tandis qu'elles incarnent aux yeux des femmes et surtout des jeunes filles, l'image d'un islam moderne et attrayant. La reconnaissance de leur statut, leur service à la communauté, leurs connaissances et leur indépendance économique, lorsqu'elles sont employées par l'Etat, font d'elles un modèle à suivre et une fierté pour la famille, et plus particulièrement pour leur mères dont certaines semblent prendre, à travers leur fille, la revanche sur leur propre passé.

Toutefois, le poème de *mevlud* a la particularité d'être à la jonction entre la tradition orale et écrite. Cette malléabilité est établie par son apprentissage transmis par immersion, pendant le rituel. Ce temps présent offre ce que les autres moments ne pouvaient pas apporter : la construction d'un savoir par la mémoire, l'écoute, l'observation et la participation qui viennent compléter une compréhension partielle, voire sommaire du sens littéral du texte poétique (un certain nombre de mots isolés ou des vers) appris et mémorisé depuis l'enfance ou alors par initiative personnelle. Elles développent ainsi une habilité à créer et raconter des histoires pour compléter ou souligner l'importance d'une scène ou d'un personnage et de cette manière parvenir non seulement à compenser leurs ignorances mais aussi à consolider leur savoir. Quant à l'acte rituel, elle est apprise que lors du rituel lui-même. Les femmes mettent en place une mémoire mimétique fortement liée à l'acte qui leur permet de reproduire ce qui est visible et audible.

Une de ces stratégies sonores consiste en la technique du découpage du texte poétique, souvent arbitraire. Cela attribue au temps rituel une malléabilité permettant aux femmes de l'adapter à des circonstances toujours aléatoires selon leurs propres émotions et contraintes ou bien celles des autres (lorsque les femmes montrent des signes de fatigue ou qu'elle doivent quitter les lieux) sachant qu'aucune ne peut se retirer tant que le rituel n'est pas terminé. Ce processus de découpage, qui varie selon le contexte, ne peut se déterminer que lors de l'exécution à travers laquelle le texte poétique se récrée sur mesure. Cet acte d'intervention, révélé lors de l'énoncé et donc par le sonore, détermine la structure du texte poétique et transforme le sens verbal du texte – pour celles qui ne le possèdent pas – en une signification fonctionnelle qui a un impact sur le déroulement du rituel. Par cette stratégie sonore, les femmes déplacent les lignes frontalières qui définissent le texte, la langue, et le sens de façon à compenser leurs ignorances. Elles parviennent ainsi à faire exploser la question de la langue et du sens et à établir un lien avec un élément qu'elles ne maîtrisent pas en lui attribuant une nouvelle fonction qui correspond à leur besoin, celui de contrôler et gérer le temps du rituel.

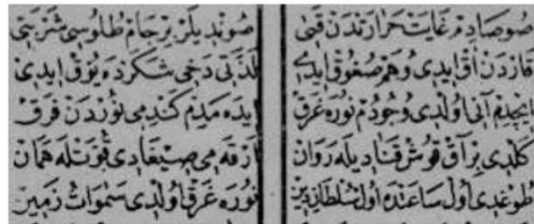
D'autres stratégies sont dans l'attente d'un devenir sonore pour être intelligibles. Une partie de ces stratégies est observée lors des chansons religieuses (*ilâhî*) écrites principalement en turc et contenues dans des recueils dont la majorité est éditée en Turquie. Ces recueils se présentent comme un support qui permet aux fidèles de retrouver, mémoriser et fixer le souvenir d'une chanson religieuse. D'autres chant religieux sont sélectionnés selon leur contenu et/ou leur popularité. Un grand nombre d'entre eux se pratiquent dans le quotidien en dehors du contexte rituel et sont diffusés régulièrement à la télévision ou la radio. D'autres sont attachés à un répertoire qualifié d'« ancien » transmis au sein de la famille ou à l'école. À partir de ces textes, les femmes inventent leurs propres mélodies ou bien elles y adaptent des mélodies préexistantes qu'elles ont écoutées à la radio, à la télévision ou sur internet. D'un point de vue sonore, l'enjeu est d'adapter la mélodie et le nombre de notes au nombre de syllabes. Autre procédé d'adaptation consiste à modifier préalablement certains mots contenus dans les *ilâhî* pour les associer à la situation donnée. Lors d'un mariage, par exemple, il arrive que le nom du Prophète, mentionné dans un *ilâhî* d'amour, soit remplacé par les prénoms du couple ; ou encore un *ilâhî* qui évoque la mort d'un père, soit adapté pour évoquer la mort d'une mère. En somme, cette flexibilité permet d'une part d'assurer un état émotionnel qui renvoie et rappelle le contexte, et d'autre part de, renouveler et réactualiser le répertoire en offrant la possibilité aux nouvelles générations de filles d'adapter le rituel de *mevlud* à leurs goûts musicaux. Enfin, il existe des stratégies sonores de récupération de sens qui s'établissent par le processus d'imitation. Une partie se manifeste par un certain nombre de mots-clés qui, dès lors qu'ils sont énoncés les femmes ripostent par des formules fixes mélodisées correspondant en général à des prières ou des saluts. Ces repères marquent le début et la fin d'une section permettant ainsi aux femmes de s'orienter par l'écoute et de reconnaître les différents passages qui se succèdent lors du rituel. D'autres mots-clés sont associés à une série d'actions. Il s'agit d'une succession de gestes qui se déclenchent au cours de la section « Âmine hâtûn » (La mère Âmine) qui décrit la scène de l'accouchement et de la naissance du Prophète.

L'extrait ci-dessous présente le passage en question<sup>9</sup>:

---

<sup>9</sup> Texte en caractère latin depuis l'édition Senyildiz yayinevi (n°.59). La traduction est basée sur celle de Lyman MacCallum. « The mevlidi Sherif by Süleyman Chelebi », Londres, L. Cranmer-Byng, 1943, p. 23.

<p><i>Sûsadım gâyet harâretten kat'i</i></p> <p><i>Sundular bir câm dolusu şerbeti</i></p>	<p>« Je suis tellement assoiffée et fiévreuse »,</p> <p>Sur ces paroles, on lui apporté un verre rempli de <i>serbet</i></p>
<p><i>Kardan ak idi ve hem soğuk idi</i></p> <p><i>Lezzeti dahi şekerde yok idi</i></p>	<p>Le verre était plus blanc et plus froid que la neige</p> <p>Aucune confiserie existante n'était aussi douce et sucrée</p>
<p><i>İçtim ânu oldu cismin nûra gark</i></p> <p><i>Edemedim kendimi nûrdan fark</i></p>	<p>« En le buvant, j'étais émergé dans une lumière,</p> <p>et je ne pouvais pas me dissocier de la lumière.</p>
<p><i>Geldi bir ak kuş kanadıyle revân</i></p> <p><i>Arkama siğadı kuvvetle hemân</i></p>	<p>Sur les pignons lumineux, un oiseau blanc est venu en voguant,</p> <p>et il a touché mon dos, si fort mais si gentiment</p>
<p><i>Dogdu ol saatte ol sultân-ı din</i></p> <p><i>Nûra garkoldu semâvât ü zemîn</i></p>	<p>Le rois de la foi est né cette nuit,</p> <p>et la lumière a submergé la terre et le paradis.</p>



1. L'extrait issu de la version en *osmanli*.

Cette série de gestes se déclenche à l'énoncé du mot *serbet* qui renvoie au jus sucré qui aurait soulagé et aidé Âmine à accoucher. À ce moment précis, une ou deux femmes de l'audience distribuent des jus et des gâteaux. Puis, à l'écoute du mot *arkami* (*arka*, « dos ») les femmes savent que c'est le début des premières descriptions de douleurs d'Amine. Le poème relate la scène de l'arrivée d'un oiseau envoyé par Dieu qui aurait touché le dos d'Âmine provoquant ainsi l'accouchement du Prophète. Les femmes se mettent debout en direction de la Mecque puis échangent un geste de caresse sur le dos. Ce geste est suivi d'une prière de glorification qui célèbre la naissance du prophète et enfin un échange de poignées de main pour se féliciter de la venue du Prophète au monde.

Lorsque je demande à Guluzar, une des femmes pomak avec qui je travaille sur le mevlud, pourquoi elle est si attachée à la section « Âmine hâtûn », elle me répond comme il suit : « Quand tu feras des enfants, tu comprendras ! Tu ne connais pas encore les douleurs qu'une mère endure pour mettre un enfant au monde [...] Je pense à ce qu'elle a enduré et ça m'émeut ».

Guluzar comme beaucoup d'autres femmes, ne s'identifie pas au personnage d'Âmine mais au corps souffrant et aux émotions qui traversent ce dernier, telles que les douleurs, la

délivrance et la joie, si bien que certaines évoquent la sensation de renaître ou se remémorent la naissance de leurs propres enfants<sup>10</sup>. Nous sommes alors devant ce que nous pourrions appeler un « texte corporel », un texte qui ne prend pas corps mais qui l'est, et dont les mots sont là uniquement pour réveiller quelque chose qui a déjà été vécu. Il y a donc une relecture « autre » qui est imposée par les femmes, dont le sens profond n'est accessible que par l'épreuve physique de l'accouchement qui se transforme en un savoir propre et intime lié à la mémoire du corps, et à l'émotion que peut ressentir une femme-mère. Par là, il en résulte que l'ensemble de gestes produits dans le cadre des rituels privés établissent le lien avec le poème permettant aux femmes non seulement d'avoir accès au sens littéral mais de renforcer et souligner ce dernier à travers leur corps, porteur de mémoire de leur maternité.

Toutefois, si le passage de nativité du Prophète constitue une « clé d'accès » aux affects liés à la représentation du corps des femmes, celles-ci n'ont pas pour autant le monopole émotionnel de cette section. En passant de l'oreille au cœur ou de la gorge au ventre, ce cheminement vertical demeure et rejoint, sous la houlette de l'émotion, aussi bien les femmes que les hommes. Car il existe belle et bien des hommes défenseurs du *mevlud* qui partagent la même vision et la même façon de faire que les femmes. Mais, exclus des cercles des femmes, les hommes restent encore aujourd'hui isolés n'ayant pas su organiser des occasions rituels pour se rassembler en dehors de l'espace de la mosquée.

## CONCLUSION

Traversé par une série d'oppositions au cœur desquelles trône la question éternelle des limites entre le monde profane et sacré, le poème du *mevlud* écrit par Süleyman Çelebi est constamment renvoyé à la périphérie du religieux. En choisissant cet espace périphérique, les femmes pomaks créent, non seulement un cadre d'une série de pratiques spirituelles mais aussi, un espace dynamique de négociations de sorte que les limites de ces oppositions binaires deviennent poreuses. Ainsi, les femmes ne copient pas ce qui leur est dicté par la religion mais cultivent leur propre religiosité. En investissant cet espace périphérique, elles parviennent à concevoir, s'adapter à l'autre, renouveler leurs savoirs et se maintenir dans l'air du temps par le partage de leurs propres expériences sensibles.

Pour conclure, on pourrait dire que les femmes pomaks recréent le rituel de *mevlud* selon leur image en choisissant un espace périphérique qui ne s'attache ni au dogme, ni aux lois des hommes, ni à l'appartenance identitaire, ni même à la langue. Ce dont il s'agit s'inscrit plutôt dans l'ordre du féminin, de l'éducation du vivre ensemble, de la mémoire, de l'émotion, du partage, de la transmission, et du désir de l'expression à travers une tradition chantée où les femmes peuvent explorer et partager leurs désirs à la fois célestes et terrestres.

---

<sup>10</sup> Cela est avancé également par Nancy Tapper pour qui « la focalisation sur la nativité du Prophète est susceptible d'être une clé importante d'accès au sens de *mevlud* pour les femmes ». Nancy Tapper, « Gender and Religion in a Turkish town : A comparison of two types of formal women's gatherings », *Women's Religious Experience*, Routledge, 2014, p. 75.