

THE SAMA: DANCE AND PHENOMENOLOGY LE SAMA : DANSE ET PHÉNOMÉNOLOGIE*

Sema: Dans ve Fenomenoloji

Dr. Öğr. Üyesi Merve KAPTAN**

ABSTRACT

This study aims to establish a semiological approach to the gestural aspects, movements, and embodiment found in Sufi dance, commonly known as sama, which is typically categorized as a non-theatrical form of dance. However, it is essential to pay attention when employing the term non-theatrical, as it possesses both vague and connotative qualities. Therefore, its usage should be justified and approached with careful consideration. The objective of this research is to demonstrate that gestures within dance should no longer be regarded solely as corporeal and spontaneous accompaniments to speech, but rather as the primary mode of communication, akin to protolanguage. Subsequently, this study will explore the relationship between Sama and ancient Greek philosophy, as well as Heideggerian phenomenology, to delve into the philosophical and phenomenological dimensions of the Sufi dance. It will specifically investigate the notions of transcendence and presence within the context of Sama, drawing upon insights from these philosophical and phenomenological frameworks.

Keywords

Sufi dance, samâ, whirling dervishes, gestures, phenomenology.

RESUMÉ

Au départ, une question d'érudit : quelle conception de la danse soufie pouvons-nous développer en premier lieu ? Cette question implique certainement un examen approfondi des traditions soufies turques. Or, au sens où nous, les modernes, l'entendons, en ce qui concerne le corps visible, il n'existe actuellement qu'une gesticulation très vivante et raffinée. Mais au regard de l'argumentation d'ensemble, il semble possible d'affirmer que la danse est finalement considérée comme un écart, même excessif, par rapport à un état 'normal' du corps communicant, du corps qui parle et gesticule dans l'intention de communiquer. La danse en vient finalement à se déterminer comme écart, et même écart excessif. Comme rupture de vraisemblance. La danse soufie désigne non seulement un écart quantitatif mais également le risque d'une bascule qualitative du corps hors de la signification, sa chute dans l'insignifiance sensible. Dans cette étude, je vais établir une approche sémiologique concernant les aspects gestuels, les mouvements et le corps dans la danse soufie ou le samâ, qui est en général classé dans la catégorie danse non-théâtrale. Il serait donc souhaitable que le terme non-théâtrale, à la fois vague et connoté, soit envisagé avec prudence et que son emploi soit justifié. Pour ce faire, il s'agit de montrer que les gestes dans la danse ne sont plus pensés comme l'accompagnement charnel et spontané de la parole, mais bel et bien comme le premier mode possible de communication, comme protolanguage. Ensuite je vais traiter la danse soufie en relation avec la philosophie de la Grèce antique et la phénoménologie heideggerienne pour explorer les dimensions philosophiques et phénoménologiques de samâ, autour de la question de la transcendance et de la présence. Dans la danse soufie, les danseurs cherchent à atteindre un état de transe ou d'extase, transcendant ainsi les limites de la conscience ordinaire pour atteindre une expérience de présence et d'union mystique avec le divin. Cela peut être associé à l'idée de transcendance dans la philosophie de Plotin ; le corps dansant, en tant qu'une forme d'unité spontanée des articulations intelligibles, manifeste une intelligence unifiée à travers le corps appartenant à l'univers physique.

Mots-clés

Danse soufie, samâ, derviches tourneurs, gestes, phénoménologie.

ÖZ

Akademik bir soruyla başlayalım: sema dansıyla ilgili hangi kavramlar üzerinden düşünebiliriz? Bu soruyu cevaplamak için kesinlikle tasavvuf kültürünün derinlemesine incelenmesi gerektiğini biliriz. Peki, dansa sadece görünen beden söz konusu olduğunda, sıradan, modern bir insan gördüğünü ifade edebileceği sözcükleri nasıl seçer? Genel geçer bir akıl yürütmeyle canlı ve rafine jestler ile gördüklerini tasvir ederek kavramsallaştırdığını söyleyebiliriz. Dansın nihayetinde, iletişim kuran bedenini, iletişim kurma niyetiyle jestler üreten bedeninin normal halinden bir sapma, hata aşırı bir sapma olarak kabul edildiğini söylemek müm-

* Date de réception : le 5 juin 2023 - Date d'acceptation : le 22 septembre 2023

Kaptan, Merve. "Le Sama : Danse Et Phenomenologie" *Milli Folklor* 140 (Hiver 2023): 168-176

** İstanbul Galata Üniversitesi, merve.kaptan@galata.edu.tr, İstanbul/Türkiye, ORCID: 0000-0002-3467-5001.

kün görünür. Dans kendini bir sapma, bir kopuş olarak konumlandırır. Dolayısıyla başlangıçta sorduğumuz soruya bir cevap olarak kısaca, dansın gerçeklikten bir kopuş olarak yorumlanabileceğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda yazının konusu olan sema dansı, yalnızca niceliksel bir sapmayı değil, aynı zamanda bedenin niteliksel olarak anlamdan kopması, duyuşsal bir hiçliğe düşmesi riskini de barındırır. Bu çalışmada, genellikle teatral olmayan dans olarak sınıflandırılan Sema'da jestler, hareketler ve beden göstergebilimsel bir yaklaşımla incelenmektedir. İlk şamada teatral olmayan danslar sınıflandırılması tartışmaya açılarak, kavramın kullanım alanı gerekçelendirilecektir. Bu amaç doğrultusunda, dansdaki jestlerin konuşmanın, artık bedensel ve spontane eşlikçisi olarak değil, ilk olası iletişim biçimi, bir ön-dil olarak düşünüldüğünü göstermek amaçlanmaktadır. İkinci bir aşamada ise, aşkınlık ve mevcudiyet meselesi etrafında bu dansın felsefi ve fenomenolojik boyutlarını keşfetmek için antik Yunan felsefesi (kozmozolojik yaklaşım) ve Heideggerci fenomenolojiyle ilişkisi ele alınacaktır. Bu iki felsefi geleneğin ilişkisi dans eden fiziksel beden ile bu bedenin kendini ifade etmeye çalışan psişik yaşamı arasındaki gerilimler üzerinden kurulmuştur. Semazenler, sıradan bilincin sınırlarını aşarak mistik bir mevcudiyet ve ilahi olanla birleşme deneyimine ulaşmak için bir trans ve vecd haline erişmeye çalışırlar. Bu yaklaşım üzerinden, İlkçağ Yunan filozoflarından Yeni Platoncu olarak nitelendirilen Plotinus'un felsefesindeki aşkınlık fikriyle sema dansı ilişkilendirilebilir; dans eden beden, düşünülebilen birliğin biçimi olarak fiziksel evrene ait beden aracılığıyla birleşik bir zekayı ortaya koyar. Plotinus'un geleneğinin devamını İslam Felsefesi düşünürlerinden Gazâlî'nin sema dansıyla ilgili düşünceleri de benzer bir yaklaşım üzerinden bu yazıda ele alınmaktadır. Bir diğer yandan, Filozof Martin Heidegger tarafından geliştirilen Heideggerci fenomenoloji ise, insan varoluşu ve dünyada nasıl var olduğumuz sorusuyla ilgilidir. Martin Heidegger'in bir sanat eseri olarak dans eden bedene yönelik fenomenolojik yaklaşımının şu bakımdan Plotinus'un kozmozolojik felsefesiyle benzerlik taşıdığını söylemek mümkündür: Fiziksel olan ile ruhani olan, başka bir deyişle bedenlenmiş olan ile bu bedenin kendini ifade etmeye çalışan psişik yaşamı arasındaki gerilimler, dünya ve yeryüzü karşılığında bulunur. Böylece, antik Yunan felsefesi ve Heideggerci fenomenoloji arasındaki bağlantıları inceleyerek Sema dansının ruhani, bedensel ve fenomenolojik boyutlarını ve varoluşsal önemini daha iyi anlamamız mümkündür.

Anahtar Kelimeler

Sema dansı, tasavvuf, semazen, jest, fenomenoloji.

Introduction

La danse peut être définie en générale dans la mesure où la physiologie humaine, l'ethnologie et la psychologie dans leur structure culturelle, offrent un matériel commun qui prend une forme traditionnelle de danse à travers une géographie et une histoire. Ces formes traditionnelles diffèrent entre les cultures et on n'a pas besoin de les regrouper dans une seule catégorie de danse. La culture peut très bien se dispenser d'un terme unificateur pour ces diverses pratiques, ou encore, tout en ayant un tel terme, n'en faire que peu de cas dans l'usage. Cependant, une fois que nous avons un concept de danse, nous pouvons s'en servir pour l'appliquer à toutes sortes de mouvements.

Si je reconnais une pratique, disons un rituel comme une sorte de danse, dans notre cas la danse soufie ou le samâ, cela signifie que ce que je connaissais et pensais de la catégorie de danse comprend cette pratique. Par une réflexion, je devrais expliquer à quel point elle est reconnue et comprise : En gros, une forme d'art est classée comme une danse si son moyen principal de communication est le corps muet d'une personne en mouvement ou en repos. Ici il se peut que notre concept clef soit celui du corps et la signification de la corporéité humaine. Le point le plus important dans l'esthétique de danse est le fait que le mouvement gestuel peut être lu et apprécié sous n'importe quelle forme et n'importe quel contexte parce qu'il est humain. Ensuite, il est également important de catégoriser les gestes particulières (les danses, les traditions) afin d'être lus et appréciés d'une manière systématiquement articulée, étudiée et développée. Alors, on peut dire que le but de l'esthétique de danse est de définir les aspects déterminables de cette manière systématique.

Pourtant, nous pouvons affirmer que l'on peut diviser la catégorie de danse en deux : les danses théâtrales et les danses non-théâtrales comme les danses rituelles et sociales. La différence entre les danses théâtrales et rituelles peut être définie de la manière sui-

vante : Le mot théâtre étymologiquement, vient du grec *theatron* qui désignait les gradins, l'endroit où l'on voit (un endroit réservé pour les spectateurs). Le rituel, en revanche, est une activité qui demande plus de participation, crée par nombreuses personnes dont les contributions sont faites de façon anonyme sur de longues périodes. Contrairement à des œuvres contemporaines qui ne reflètent que les attitudes personnelles de leur chorégraphe, ces danses non-théâtrales sont souvent considérées par les sociologues et les anthropologues comme des sensibles baromètres culturels des sociétés qui les ont créés. (Sparshott, 2004 : 283)

Dans cette étude, je vais établir une approche sémiologique concernant les aspects gestuels, les mouvements et le corps dans la danse soufie ou le samâ, qui est en général classé dans la catégorie danse non-théâtrale. Il serait donc souhaitable que le terme non-théâtrale, à la fois vague et connoté, soit envisagé avec prudence et que son emploi soit justifié. Pour ce faire, il s'agit de montrer que les gestes dans la danse ne sont plus pensés comme l'accompagnement charnel et spontané de la parole, mais bel et bien comme le premier mode possible de communication, comme protolangage. Ensuite je vais traiter la danse soufie en relation avec la philosophie de la Grèce antique et la phénoménologie heideggerienne pour explorer les dimensions philosophiques et phénoménologiques de samâ, autour de la question de la transcendance et de la présence. Mais d'abord nous allons présenter une brève biographie de Jalal Uddin Rumi (Mawlana) et l'histoire de soufisme pour mieux comprendre dans quel contexte la danse soufie est née.

1. Mawlana et l'invention de la danse soufie

Connus sous le nom des derviches tourneurs, les hommes qui essaient de s'unir avec le divin à travers la danse, appartiennent à une confrérie qui a été fondée par Jalal Uddin Rumi Mawlana, né en 1207 dans l'Afghanistan. En raison du danger des envahisseurs mongols, la famille a finalement quitté Balkh, Afghanistan, et s'est installée à Konya, Turquie. Bien instruit, il est devenu un chef religieux et un mystique qui a eu ses propres disciples. Puis il a rencontré Mehmet Şemseddin Tebrizi, également connu sous le nom Shams, et les deux hommes se sont devenus les meilleurs amis. Sous l'influence de Shams, Mawlana est devenu un poète doué et ses poèmes ont été recueillis dans un grand volume intitulé *Dîvan-e Shams-e Tabriz*. Malgré l'intimité de leur relation, Shams disparut deux fois sans explication. Après sa première disparition, Sultan Veled, le fils de Mawlana, l'a recherché et l'a trouvé à Damas. La seconde fois, il n'a jamais été trouvé et on croit qu'il a été assassiné par les disciples de Mawlana, jaloux de l'attention que portait leur maître à Shams. Mawlana a sombré dans un désespoir profond puis un jour il a dit : "J'étais cru, je fus cuit, je suis brulé!" (Lewis, 2007). Par cette phrase, il met en lumière les trois étapes les plus importantes de sa vie qui deviendront les passages obligés de tout soufi : l'initiation, la souffrance et la fusion.

En mémoire de Shams, il légitime pour ses disciples le samâ, le concert spirituel ou encore la danse des derviches tourneurs : Un matin que Mawlana, encore triste de la disparition de son ami et maître, marche dans le souk, il sent la pensée de Dieu accompagner chaque battement de son cœur : "Je suis Toi ! Tu es moi !" Passant près des échoppes des batteurs d'or et entendant la musique des marteaux frapper les feuilles de métal précieux, saisi par une vague d'émotion, il lève les bras et commence à tourner sur lui-même. Les passants se groupent. Le batteur d'or sort dans la ruelle et se jette à ses pieds. Puis il fait signe à ses compagnons de continuer à frapper. Mawlana danse longtemps et lorsqu'il s'arrête, il dit qu'il vient de s'unir à Dieu. (Lewis, 2007)

Mawlana mourut en décembre 1273. La confrérie des derviches tourneurs, connue sous le nom de Mevlevi a été fondée par son fils Sultan Veled. Les derviches étaient très influents au cours de la période ottomane, mais pendant la formation de la république turque et la démarche de la sécularisation sous la direction de Mustafa Kemal Atatürk, les confréries ont été fermés au début de 20^e siècle (Azsöz, 2016) et sont transformés en musées. De nombreux ordres de derviches ont continué à pratiquer discrètement jusqu'en 1956 (Sarıkaya, 2020) quand ils étaient à nouveau autorisés à fonctionner ouvertement, afin de préserver une tradition historique de la Turquie. La danse traditionnelle de cet ordre est appelée le samâ ou la danse soufie.

2. La description de la danse soufie

Voici comment se déroule aujourd'hui une classique cérémonie de la danse samâ : Les derviches vêtus de blanc, représentant le linceul et revêtus d'un manteau noir, ce qui est le symbole de la tombe, entrent dans la salle. Ils portent également une haute toque de feutre, image de la pierre tombale. Le sheikh, représentant Mawlana, entre le dernier. On peut le distinguer par une écharpe noire enroulée sur son haut bonnet. Ils saluent et s'assoient devant un tapis rouge. Le tapis est le symbole du soleil couchant qui offrait ses derniers feux lorsque Mawlana mourut. Le chanteur, sans instrument, chante une mélodie lente et solennelle : "C'est toi, le bien-aimé de Dieu, l'envoyé du Créateur unique..." Il se rassoit et le joueur de flûte improvise un taqsim. Avec un signe de sheikh (il frappe la terre), les musiciens commencent à jouer leur composition. Ainsi se lèvent le sheikh et les derviches. Les derviches font lentement trois fois le tour de la piste. Ces trois tours signifient les trois étapes qui mènent au Dieu : la voie à la science, la voie à la vision et la voie à l'union. Après le troisième tour, et après que les musiciens ont chanté, les danseurs laissent tomber leur manteau noir et on voit leur robe blanche comme s'ils étaient libérés de leur enveloppe charnelle pour une seconde naissance. Le sheikh donne la permission de danser ; les derviches se mettent à tourner lentement avec les bras croisés et les mains sur les épaules. Puis, ils étendent les bras pendant que la main droite tourne vers le ciel et la main gauche vers la terre. La main droite recueille la grâce du ciel et la main gauche la redonne au monde après qu'elle a traversé leur cœur. Ils dansent à la fois autour d'eux-mêmes et à la fois autour de la salle.

La représentation symbolique de ces gestes est l'union dans la pluralité et aussi la loi de l'univers, c'est-à-dire la loi des planètes tournant autour du soleil et autour d'elles-mêmes. Le sheikh entre dans la danse, au centre du cercle, pendant que le rythme change : il représente le soleil. Vers la fin, les instruments se tuent et on n'entend que les pieds nus sur le sol et le frémissement des lourdes robes tournoyant.

3. L'analyse de la musique dans la danse soufie

Il existe deux grandes théories de musique dans l'esthétique islamique ; la première est celle de al-Farabi et Avicienne, la deuxième est celle de al-Kindi. (Dugan & Turgut, 2020) Il est important d'étudier cette dualité parce qu'il représente les conflits théoriques qui se trouvent au sein de l'esthétique islamique. Contrairement à al-Kindi qui est pour le néoplatonisme, Avicienne et al-Farabi ne suivent pas la ligne néoplatonicienne de la musique. Pour al-Kindi, la musique est liée à des faits arithmétiques et célestes, comme Pythagore soutient, de sorte que la musique a une affinité pour ce qui est réel et objectif. (Dugan & Turgut, 2020) Selon al-Kindi, prosaïquement, la force de la musique est basée sur cette affinité qui fait de la musique un système d'harmonie en rapport avec un équilibre physique et émotionnel. En plus, cette théorie également suggère que la musique est en relation avec ce qui est vraiment dans le monde extérieur et elle peut être appréciée d'un point de vue exacte. En revanche, Avicienne et al-Farabi étudient tous

les deux la musique comme indépendante de toute autre chose, elle est seulement en relation avec le son et avec ce que la composition du son produit chez l'auditeur. Donc, ce qui est important en musique n'est que la manière dont elle mène l'auditeur à une sorte de jouissance. Brièvement, pour al-Kindi ce qui est important en musique est ce qu'elle reflète, pour Avicenne et al-Farabi c'est ce qu'elle produit en nous. La théorie de Pythagore est devenue le raisonnement que suit la musique soufie en tant qu'elle se considère produire plus d'un plaisir chez les auditeurs. Les notes de musique et les gestes dans la danse soufie sont conçus pour reproduire la base de réalité et pour adorer le divin en se servant du corps d'une manière qui ne fait pas habituellement partie de la prière. (Leaman, 2004 :105-106) En plus, la conception pythagoricienne de la musique des sphères nous affirme que l'homme se trouve au centre de l'univers comme un écho sonore et reçoit ses harmonies de la sphère céleste. Cette conception a été étudié par les disciples de al-Kindi:

Les sons constituent les accidents produits dans les substances par le mouvement et la pénétration de l'âme. Étant donné que les sphères célestes tournent et que les planètes et les étoiles sont mises en mouvement, il s'ensuit qu'elles doivent avoir des notes et expressions musicales par lesquelles Dieu est glorifié et magnifié, ravissant les âmes des anges, de même que dans le monde des corps nos âmes écoutent avec délices les mélodies et en tirent des consolations pour les soucis et les chagrins. Et comme ces mélodies ne sont que des échos de la musique céleste, elles nous font ressouvenir des vastes jardins du Paradis et des plaisirs dont jouissent les âmes qui s'y trouvent ; et alors nos âmes languissent du désir de s'envoler là-haut et de rejoindre leurs compagnes. (Vitray-Meyerovitch, 1999 :135)

4. L'analyse sémiologique et philosophique de la danse soufie en tant qu'une danse non-théâtral

La danse soufie présente toutes les caractéristiques morphologiques d'une danse traditionnelle comme l'architecture et la rythmique des pas accordées à la musique, la présence et la répétition des figures. En plus, elle apporte une réponse qui met l'accent sur la permanence des symboles et des mythes ancestraux, posée par le rapport du vital et du rituel. Dans son étude sur les chorégraphies mystiques, Jean Claude Penrad souligne : "L'apprentissage des gestes et des rythmes est celui d'un langage universel qui dépasse la diversité des langues et réunit tous les participants, quelles que soit leurs origines, dans une même tension physique qui se confond avec la conscience." (Penrad, 2004 : 119)

Donc, plus qu'un simple rituel religieux, on peut classer le samâ dans la catégorie des danses non-théâtrales. Déjà, au 20^e siècle, le samâ a été rangé par les folkloristes turcs dans la catégorie des danses populaires qui sont importantes pour la construction de l'identité nationale républicaine. (Akmaz, 2018)

Puisant dans la cosmologie de Plotin, on peut faire une analyse sémiologique de la danse puisque l'on peut considérer la danse semâ en tant qu'une représentation symbolique de l'ascension de l'âme vers le divin. Du point de vue de la philosophie de la Grèce antique, la cosmologie pose la forme de sphère comme une forme qui représente l'univers dans un ensemble et comme le rythme inévitable de toutes choses. Il s'ensuit que la danse soufie peut être analysée par rapport à sa force d'incarner la théorie cosmologique et de relier l'essence humaine à ses origines. Ce qui ne peut pas être exprimé par des autres moyens, peut être démontré grâce à la danse qui pourrait tourner le monde dans l'être. Alberto Fabio Ambrosio, dans *La Danse des derviches tourneurs et la création d'un espace sacré* affirme :

Pour le derviche tourneur, ce qui est essentiel dans culte pratique, c'est l'atteinte d'un état spirituel d'union à Dieu et au cosmos. Le derviche devient l'intermédiaire d'un élan amoureux qui se répand partout et qu'il saisit grâce à cette danse. Celle-ci ne serait donc autre chose qu'un moyen pour atteindre d'intense états mystiques (Ambrosio, 2004 : 97).

Dans le livre 7 de *Les lois*, Platon (1997) insiste sur l'importance de la danse dans une éducation complète et souligne que le mouvement est la genèse de l'art humain. Il soutient que nous avons les moyens d'apprendre à imiter les mouvements des étoiles, que nous pourrions observer les révolutions dans le ciel et en profiter dans les révolutions de notre propre pensée qui est en effet liée à la révolution céleste. En apprenant les cours naturels des étoiles, nous pourrions reproduire leurs révolutions infaillibles et mettre en ordre nos mouvements inquiets ou soucieux. Il pense que le rythme est un don offert à la nature humaine pour la même intention.

On voit la même approche mimétique dans le mouvement hélicoïdal du samâ comme il reflète le mieux le type de mouvement le plus parfait existant dans le cosmos. En plus, pendant l'extase que les derviches tourneurs atteignent en tournoyant, Eva de Vitray-Meyerovitch (1999) dans *Konya, ou, La danse cosmique* suggère que les derviches saisissent une allusion divine qui les conduit à une reconnaissance illuminante, ce qui nous permet d'une interprétation du thème platonicien de l'anamnèse : la musique et la danse ont pour effet d'établir une communication avec le monde divin. Elle en conclut : "C'est ainsi que les soufis rattachent au pacte pré-éternel entre Dieu et la race adamique, la signification profonde du samâ." (Vitray-Meyerovitch, 1999 :135)

Al-Ghazali, penseur d'origine persane, dans son traité de *La revivification des sciences de la religion*, sous le titre de 'Le livre de la danse', traite l'influence du samâ sur l'esprit de l'homme et décrit cette influence d'une manière comparable à l'argument de l'anamnèse de Platon. (Al-Ghazali 2011). Ghazali prétend que celui qui écoute et danse sent des états mystiques en lui, des états qui enflamment le cœur et le purifient des souillures. Et après cette purification, l'homme parvient à la contemplation et au dévoilement. (Ghazali, 2001 : 239)

Dans les *Ennéades*, quand Plotin (2008) parle de la beauté des corps, il affirme que l'âme, parce qu'elle est par nature ce qu'elle est et elle est liée à une sorte de réalité supérieure dans le domaine de l'être, quand elle voit quelque chose de semblable à elle-même ou quand elle rencontre une trace de sa réalité, devient ravie et excitée et retourne à elle-même afin de se souvenir d'elle-même et de ses propres possessions. L'aspiration des derviches, lorsqu'ils pratiquent le samâ, consiste à revivre l'expérience primordiale dans laquelle tout être retourne à l'unicité de l'existence et dans laquelle le but est d'atteindre l'anéantissement des contingences pour toucher à l'universel, pour laisser entrevoir la Vérité.

Alberto Fabio Ambrosio, analyse le cercle que les derviches tourneurs créent en dansant, en tant qu'une création d'un être unique et de vérité :

[...]le derviche tourneur en tournoyant sur lui-même maintes fois, atteint le degré de l'union à Dieu tout comme le cercle est formé par le retour de plus en plus rapide d'un point sur lui-même. En outre, si le point représente l'unicité de l'existence, le cercle et la circonférence, qui sont une émanation du point, signifient l'homme et l'univers. L'être créé est donc une émanation de l'Être Unique. (Ambrosio, 2004 : 101)

En bref, si nous analysons la danse soufie par rapport à la philosophie de Plotin, nous pouvons en conclure que le corps dansant, en tant qu'une forme d'unité spontanée

des articulations intelligibles, manifeste une intelligence unifiée à travers le corps appartenant à l'univers physique.

5. La danse soufie à travers une approche phénoménologique

L'approche phénoménologique de Heidegger à propos du corps dansant en tant qu'une œuvre d'art présente des similarités avec la philosophie cosmologique ci-dessus : les tensions entre ce qui est physique et psychologique, en d'autres termes entre ce qui est incorporé et la vie psychique de ce corps qui s'efforce de s'exprimer, se trouvent dans l'opposition du monde et de la terre (Heidegger, 1931). Heidegger (1931) définit l'art comme une origine où la vérité s'ouvre et devient historique, à savoir que les œuvres d'arts portent des vérités historiques qui ne sont pas soumises à une exactitude scientifique. Plutôt, elles ont un autre genre de vérité ; une vérité fondée par l'œuvre d'art, ce qui est exprimé en tant qu'un saut originaire. Il ajoute aussi que la vérité dans l'œuvre d'art a une fondation poétique en raison de son pouvoir d'unir l'être avec le langage en disant ce qui semble indicible :

L'art comme mise en œuvre de la vérité est en son essence poème.... Le poème - pris au sens strict : la poésie - reste la figure fondamentale de l'art (qui est poème en un autre sens), parce que dans le dire du poème cet ouvert, où l'étant vient à se déployer et à être gardé en tant qu'étant, est projeté dans le Dasein humain et offert à sa possession. Construire, peindre, sculpter, par contre, n'advient que dans un déjà-ouvert de la parole et du dire. Voies suivies par l'art, il ne s'agit là justement jamais de langue, mais à chaque fois d'un faire-poème propre (Heidegger, 1931 : 45)

Les arts poétiques non-linguistiques comme la danse, ne disent rien en paroles mais le déjà ouvert de la parole y pénètre et les guide. Par conséquent, la danse s'efforce pour sa vérité poétique, une vérité qui devient l'être en tant que la production de l'occultation de la terre et l'ouverture du monde. Bien que la danse ne soit pas composée de mots, elle porte sa propre capacité d'exprimer, de dire, d'exposer au dévoilement la vérité unique de son être. On pourrait aussi penser à propos de sa vérité comme son sens parce que la danse gagne un sens quand on comprend ce qui est sa vérité.

Également, la danse parle à travers des mouvements et d'un but. La danse soufie, par exemple, parle de sa vérité par des mouvements hélicoïdales. Les derviches tourneurs, par la représentation de l'univers et par leur fusion avec le mouvement de l'univers, créent un espace sacré où tout aspire à retourner à son Origine et par leurs gestes, ils dessinent l'espace ou l'univers qui les entoure, ainsi que le spectateur aussi s'identifie à l'univers en mouvement.

Ambrosio décrit la vérité psychique que les derviches s'attachent à communiquer, en tant qu'une identification à un flux d'amour : "La représentation de l'univers en mouvement consiste comme dans la mise en scène symbolique du flux d'amour qui habite l'univers entier." (Ambrosio, 2004 : 103) Nous avons dit que les œuvres d'art portent des vérités historiques. La danse conserve les vérités historiques dans la vérité corporellement vécue du mouvement humain. La danse soufie témoigne la vérité d'une époque de la croyance en une vision moniste de l'univers, du "désenvoûtement du monde pour se laisser investir par l'enchantement divin." (Penrad, 2004 : 118)

La manière dont se déplacent les derviches sur la piste, repousse les limites de leur corps (ce sont des limites imposées par la terre) et leur permet de voir et d'éprouver une autre sorte de liberté, elle ouvre 'le monde' décrit par Heidegger comme le lieu invisible de notre être. Cette expérience, dans le cas des derviches, peut être décrite comme une forme d'extase pendant laquelle ils se réunissent avec l'univers entier.

Penrad nous décrit cette expérience :

Il s'agit donc de trouver en sa conscience, une voie, un chemin où les sensations du corps et la perception du monde s'effacent, s'évanouissent pour laisser entrevoir la Vérité...L'apprentissage des gestes et des rythmes est celui d'un langage universel qui dépasse la diversité des langues et réunit tous les participants, quelles que soient leurs origines, dans une même tension physique qui se confond avec la conscience. (Penrad, 2004 :119)

L'ouverture du monde d'une pièce de danse pose le problème de comment dire l'indicible, de comment parler de la vérité avec ou sans gestes pour que les gestes puissent parler et ouvrir un terrain clos. En bref, comme chaque danse, la danse soufie ouvre et exprime un monde unique des gestes poétisés d'une manière imaginative et significative, qui fonde sa vérité.

Conclusion

Havelock Ellis (1923), un célèbre sexologue et théoricien social, affirme que la signification ultime de la danse est dans le fait qu'il manifeste un rythme général qui marque non seulement la vie, mais tout l'univers. Les danses sociales ou les danses non-théâtrales, dans leur manifestation originale, ont souvent imité ces mouvements célestes comme les danseurs de ballet anglais de 16^e et 17^e siècle ou comme les derviches tourneurs du 21^e siècle.

Aujourd'hui, ces danses peuvent nous sembler purement formelle avec des configurations géométriques. Mais en fait, elles souvent présentent une version du drame cosmique que Ellis a décrit. Les choses terrestres imitent les danses des planètes et la danse est en fait la fondation de la civilisation humaine et de l'ordre politique et moral.

Nous pouvons trouver une approche similaire chez Noverre (1807), danseur et maître de ballet français qui suggère que les spéculations sur l'origine du langage humain supposent une phase pré-linguistique dans laquelle les sons et les gestes indifférenciés ont été utilisés pour les expressions spontanées qui, plus tard, sont développés dans les formes spécialisées de la parole, de la musique et des arts picturaux. Cet argument attribue à la danse un niveau artistique pré-civilisé de comportement. Cela justifie que la danse était à l'origine une libre manifestation des ressources du corps pour communiquer ou célébrer et puis elle s'est développée dans le langage et dans l'art. C'est à partir de cette ressource que les gestes formellement élaborés et les systèmes de posture qui forment la base des danses présentes dans les cultures spécifiques, sont fondés et se sont développés. Par conséquent, l'exemple de la danse soufie est intéressant d'analyser pour mieux comprendre le lien entre le corps expressif et la chaîne des oralités qui utilise un langage non vocal ou non-linguistique et qui est inspirée des mouvements des planètes et de la vérité divine derrière celles-ci.

NIVEAUX DE CONTRIBUTION DES AUTEURS : Premier auteur 100 %.

APPROBATION DU COMITÉ D'ÉTHIQUE : L'autorisation du comité d'éthique n'est pas requise pour l'étude.

SOUTIEN FINANCIER : Aucun soutien financier n'a été reçu pour l'étude.

CONFLIT D'INTÉRÊTS : Il n'y a aucun conflit d'intérêt potentiel dans l'étude.

REFERENCES

- Akmaz,Abdullah. (2018). "Somut Olmayan Kültürel Miras Kapsamında Mevlevi Sema Törenleri", *The Journal of Academic Social Science*, vol .84 : 425-431.
- Al-Ghazali, Abû-Hâmid. (2011) *Education de l'âme (Revivification des sciences de la religion)*. Traduit par Idris de Vos. Editions Alburaq.
- (2001) *Ihya' al-ulum al-din*, LE Caire, s.d, vol. II «Danses de la terre » édité par Editions de La Martinière.
- Ambrosio,Alberto.(2004) " La danse des derviches tourneurs et la création d'un espace sacré " *Journal d'histoire du soufisme*, vol 4, Jean Maisonneuve.

- Azsöz, G. (2016). "Mevlevihanelerde Matbah-ı Şerif". *Toros Üniversitesi İİSBF Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (5), 31-44 .
- Dugan M., Turgut A.K. (2020) "Kindi ve Farabi'nin İlimler Tasnifinde Müziğin Yeri ve Önemi", *Turkish Academic Review*, 5 (2): 239-308.
- Ellis, Havelock. (1923) *The Dance of Life*. Boston : Houghton, Mifflin Co.
- Leaman, Oliver. (2004). *Islamic aesthetics: an introduction*. Edinburgh University Press.
- Heidegger, Martin. (1931, 1932) *De l'Origine de L'Oeuvre d'Art*. Édition Bilingue Numérique, traduit par Nicolas Rialland.
- Lewis, D. Franklin (2007) *Rumi – Past and Present, East and West : The Life, Teachings, and Poetry of Jalal al-Din Rumi*. Oneworld Publications.
- Penrad, Jean-Claude. (2004) « Chréographies mystiques » *Journal d'histoire du soufisme*, vol 4, Jean Maisonneuve.
- Noverre, Jean-Georges. (1807), *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*. Paris.
- Platon (1997) *Les Lois*. Paris : Gallimard.
- Plotinus (2008). *Enneadlar*. Çev. Haluk Özden. Ruh ve Madde Yayınları.
- Sarıkaya, Burcu (2020). Cumhuriyet Türkiyesinde Mevlevi Ayinlerinin Medyatikleşmesinin Kısa Tarihi dans Medyabab, Vol.3, İstanbul.
- Sparshott, Francis. (2004) *The Philosophy of Dance: Bodies in Motion, Bodies at Rest*, dans *Blackwell Guide to Aesthetics*. Blackwell Publishing.
- Vitray-Meyerovitch, Eva (1999) *Konya, ou, La danse cosmique*. Editions de Dauphin.