



HAL
open science

Ritournelles pour rire? L'exemple d'une société d'ascendance nomade, en Turquie méridionale

Jérôme Cler

► **To cite this version:**

Jérôme Cler. Ritournelles pour rire? L'exemple d'une société d'ascendance nomade, en Turquie méridionale. *Humoresques*, 2010, 32, pp.127-137. hal-03996263

HAL Id: hal-03996263

<https://hal.science/hal-03996263>

Submitted on 19 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ritournelles pour rire ?

L'exemple d'une société d'ascendance nomade, en Turquie méridionale

Jérôme Cler

Il est souvent tenu pour un critère décisif dans la connaissance d'une langue étrangère, d'accéder à l'humour de ses locuteurs et de rire avec eux. En va-t-il de même de la musique ? La question ne peut que toucher l'ethnomusicologue, car il est difficile d'imaginer l'intention humoristique d'une musique sans la connivence d'une société (à moins d'en rester à l'image d'un mélomane solitaire et contemplatif près de sa chaîne, et qui rirait tout seul, ou tout au moins sourirait, en écoutant Erik Satie ou Frank Zappa). « Rire en musique », pour un ethnomusicologue, peut s'entendre en deux sens : il existe des musiques de fêtes, où le rire est une résultante de la sociabilité festive, et la musique un des éléments, parmi d'autres, de l'événement. Mais existe-t-il des musiques « à rire », comme il existe des chants « à faire pleurer la mariée » ? Dans le cas qui va nous occuper ici, les deux aspects coexistent : j'ai eu le grand honneur d'être initié à un petit monde, en Turquie méridionale, où la valeur fondamentale est la « force majeure » comme dit le philosophe Clément Rosset, à savoir la joie, dans l'expression de laquelle la musique est toujours essentielle. L'esthétique musicale de ces quelques vallées du Taurus est tellement liée à cette « force majeure », que l'archétype bien connu en Orient du chant de séparation¹, de nostalgie, ainsi que toute forme de déploration chantée, restent absents de ces lieux, étrangers – alors qu'ils abondent non loin de là dans des régions de moindre altitude. Dans ce petit monde où comprendre la musique signifie aussi en rire, l'ethnomusicologue, dans sa démarche d'observation participante, est invité à s'interroger sur cette sémantique particulière, sur les « effets de sens » propres à la musique, et sur la nature des propositions musicales qui déclenchent éventuellement le rire de tous...

Cet article ne présentera pas de résultats nouveaux par rapport à un travail, désormais ancien, de monographie consacrée à une communauté

de nomades sédentarisés au début du XX^e siècle, au sud de la Turquie, dans les montagnes du Taurus occidental². Mais l'invitation à participer à un recueil d'articles sur l'humour musical m'a conduit à repenser l'esthétique si singulière de cette communauté selon cet angle d'approche, et à montrer combien la question est loin d'être annexe, combien elle entraîne avec elle toutes les dimensions de la société considérée : « rire en musique, un fait social total », pourrais-je aussi bien écrire en titre...

Nomades sédentarisés, *yarenlik*

Je devrai, en préambule, donner quelques clés qui permettront au lecteur de comprendre ce qui suivra : pour l'ethnomusicologue, la musique est un fait social total, et le paysage, la société où elle prend forme ne l'expliquent pas moins que les lois proprement musicales.

Nous sommes à 1 500 mètres d'altitude, à la latitude d'Antalya (équivalente à celle de l'Andalousie) : ces hauteurs étaient autrefois les estivages des groupes nomades turkmènes³, qui vivaient l'hiver dans les vallées ou les plaines côtières. Dans le long processus de sédentarisation des nomades, tout au long de l'Empire ottoman, les plus tardivement sédentarisés se retrouvaient les plus mal lotis, devant prendre terre, faute de mieux, sur leurs anciens campements d'été...

De quelle « communauté » s'agit-il ? Je prendrai ce mot en un sens surtout musical, celui d'une communauté de goût, s'identifiant à un même système musical : le répertoire (chansons, airs de danse) est surtout constitué de ritournelles formulaires, répétitives, construites sur une métrique *aksak* en 2 + 2 + 2 + 3, norme métrique de toute la région (plus généralement, ce mètre est très répandu des Balkans à l'Anatolie). Ce répertoire est singulier, par la brièveté de ses formules mélodiques, l'absence presque totale de variante au cours de l'exécution d'un même air⁴.

J'ai travaillé avec plusieurs musiciens de la région, et plus particulièrement avec l'un d'entre eux, Hayri Dev, joueur de *bağlama*, le plus petit des luths à long manche de la famille des *saz*. Ce qui distingue cet homme, né en 1933, de ses voisins et contemporains, c'est qu'à travers lui le répertoire de la communauté est animé d'une vie permanente – musique en devenir : je pouvais, en travaillant avec Hayri, explorer la grammaire de la musique singulière de ces montagnes, parce que je voyais à l'œuvre les processus génératifs présidant à la composition de ces airs. Mais il est également un des rares musiciens à résister face aux

nouveaux contextes de la pratique musicale – qui limitent désormais les performances à quelques airs joués dans les fêtes de mariage – en restaurant dans l'espace de la maison, dans l'intimité, les contextes anciens de veillée, comme au temps où n'existait pas la télévision...

En toutes saisons, mais particulièrement en hiver, saison morte où l'on attend, oisif, le réveil printanier de la nature, les villageois se rendent visite : dans ce petit village qui compte une vingtaine de foyers, la convivialité vespérale, où l'on boit le thé en mangeant des pommes, des noix, en parlant de choses et d'autres, est l'occasion principale, pour Hayri, de prendre son instrument et de le faire sonner doucement d'un air distrait tout en parlant, jusqu'au moment où il décide de faire passer la musique au premier plan, en jouant plus fort et en captant ainsi l'attention des cinq ou six voisins présents. L'un se lève alors pour quelques pas de danse, l'heure est à la réjouissance, et la soirée peut se prolonger fort tard. Les paysans de ces villages appellent ce mode de réunion festive, en intimité, le *yarenlik* (prononciation locale : *yaranlık*) : du persan *yâr*, l'ami, le/la bien-aimé(e), dont la forme *yaran* est le pluriel, ce mot localement désigne le fait d'être ensemble, à l'écart, entre amis chers, et de développer cette « circulation de l'amitié », d'une affection diffuse au sein du groupe, au moyen de la musique, du chant et des danses. Le *yarenlik* correspond à deux situations où l'assistance est restreinte : la garde des troupeaux dans la montagne et les veillées à la maison. Bien entendu, le rire accompagne beaucoup ces réunions, et dans la langue courante, la notion de *yarenlik* est surtout associée à la plaisanterie (d'autres paysans, dans une région voisine, me déclaraient ne pas connaître cet usage « sociologique » du mot, qui pour eux signifiait seulement une plaisanterie)...

Dans cette connivence qui unit le groupe s'installe une certaine écoute : soit un air est destiné à l'un des présents, et celui-ci va se lever pour danser, soit il est surtout « à écouter », et dans la rigueur implacable de la répétition, il peut réserver quelques surprises.

Pendant ces réunions, le(s) musicien(s) passe(nt) d'un air à l'autre, moyennant une brève pause entre les airs qui tournoient ; c'est au danseur, par le geste, de créer la différence dans la répétition, ornant la mélodie des figures successives de la danse. Les airs peuvent être également chantés : alors, le plus souvent, la poésie chantée procèdera de manière comparable à la musique, un vers ou deux répété jusqu'à l'arrêt du danseur. Parfois cette poésie sommaire prête à rire, exploite

le non-sens, l'absurde, et les visiteurs venus d'autres régions voisines sont interloqués par cette culture s'amusant de si peu de choses, qui ne semble jamais encline à l'expression d'un *pathos* ou à des chants « au sens profond » (*derin anlamlı*), comme on les aime dans les environs, à plus basse altitude. De fait, dans le vaste champ des cultures d'orient, l'absence en ces lieux de genres dédiés à la nostalgie, à la séparation ou à l'exil semble bien singulière⁵.

Pendant le *yarenlik*, le chant n'est malgré tout pas si fréquent, et c'est la musique instrumentale qui prédomine, pour lancer le danseur, dans le mode strictement répétitif décrit plus haut. L'ethnographe, attentif aux interactions entre les participants, relève alors que par moment le musicien lance un coup d'œil à ceux qui l'entourent, et propose une petite variante dans le cours de la mélodie. Un petit accident bien calculé vient ainsi perturber l'immuable répétition de la mélodie dansée, aussitôt suivi d'un échange de rires légers, discrets, entre les participants. La discrétion, la brièveté de la variante la mettent en valeur, au sein d'une répétition stricte.

Pour comprendre le ressort de ce rire, qui frappera l'observateur par son lien immédiat à la musique, il me faut présenter d'abord les fondements musicaux et poétiques de cette culture, les « conditions de production » d'un tel humour musical.

Musique

Le répertoire musical proprement dit peut se résumer à quelques traits, valant comme conditions nécessaires, non suffisantes, de sa production :

- une métrique *aksak* de 9 pulsations groupées en 2 + 2 + 2 + 3, ou plus rarement 3 + 2 + 2 + 2 : les airs sont des cycles d'une, deux, trois ou quatre mesures, indéfiniment répétées pour les besoins de la danse. Cette métrique constitue la norme locale (par ailleurs très répandue dans toute la Turquie de l'ouest, et en Europe orientale, Bulgarie, Grèce) ;
- un système scalaire correspondant au « mode de *ré* », le plus souvent inscrit dans un ambitus de sixte [*do-la*].

Ce répertoire s'engendre donc par une combinatoire entre ce système scalaire et le schème métrique *aksak*, selon certains profils mélodiques en nombre limité, dont la plupart étaient, dans le passé porteurs de poésie chantée, et qui sont aujourd'hui surtout joués dans leur seule version instrumentale, pour la danse.

Certes, il s'agit d'une musique répétitive, qui obéit à une sorte de règle d'« interdiction du changement », mais chaque instrumentiste propose une version différemment ornée d'un même modèle et tout le jeu consiste à manier les ambiguïtés perceptives, qui peuvent à leur tour créer un nouveau modèle, un nouvel individu musical. Le répertoire est donc vivant, sujet à un polissage permanent, selon les lois d'une pensée musicale en acte... Mon travail d'ethnomusicologue, impliqué dans la pratique du luth *bağlama* (petit luth à 3 cordes), a consisté principalement à suivre cette pensée musicale, au fil du temps et de séjours répétés, durant une dizaine d'années. Or comme un palimpseste, ces formes musicales ont recouvert les poèmes qu'elles « portaient » dans un passé désormais considéré comme lointain, et elles s'y sont substituées. Il y a une cinquantaine d'années, dans le contexte autarcique de la vieille société paysanne « d'interconnaissance⁶ », la vie du répertoire musical se manifestait dans une belle transitivité, où les jeunes filles chantaient, composaient les poèmes, et défiaient les jeunes hommes qui devaient « traduire » leur chant en musique instrumentale, sur le luth *bağlama*, un petit hautbois, ou le violon ; le terme de ce processus était évidemment la danse partagée – et, pourquoi pas, au-delà, de belles noces...

De nos jours, la vieille société paysanne et musicale a disparu, les référents musicaux des jeunes villageois sont ceux de la télévision et de la musique pop turque. Restent quelques vétérans, et certains de leurs enfants, qui entretiennent la créativité musicale et poétique dans ces nouvelles conditions et gardent le souci de ressusciter l'esprit ancien – en particulier dans sa dimension essentielle, l'humour.

Poésie

Qu'en est-il des formes poétiques qui étaient habituellement chantées dans ce système musical ? Il s'agit de schémas strophiques très anciens de la poésie orale du monde turc, principalement celui du *mâni*, quatrains d'heptasyllabes rimant *aaba*. Or généralement, le contenu de cette poésie semble obscur, mêlant des images apparemment sans lien entre elles. Le grand spécialiste de l'orature turque, Pertev Naili Boratav, résume ainsi l'esthétique de la poésie des paysans d'Anatolie :

[...] la chanson turque n'exige pas une continuité, une cohésion d'idées, ni une unité thématique à l'intérieur d'un texte donné. Les strophes, et parfois même les vers, ne sont pas liés entre eux organiquement, mais mécaniquement ; ils peuvent

bien être thématiquement indépendants les uns des autres. La seule règle de composition est l'usage de rimes et d'allitérations qui commandent à elles seules tout le jeu d'associations d'idées, qui est parfois purement mécanique, mais, d'autres fois – tout dépend de la qualité de l'artiste –, fécond en évocations sentimentales et imaginatives, déclenchées par une certaine affinité interne des mots⁷.

De son côté Béla Bartók, pendant son séjour en Turquie, écrivait que la poésie paysanne de Turquie lui rappelait « [...] the symbolistic, surrealistic, and whatnot art poetry of the beginning of this century⁸ ».

De fait, la « machine générative » de cette poésie réside d'abord dans la langue turque elle-même et son fonctionnement : langue agglutinante, parfaitement régulière dans les règles d'adjonction des suffixes et dans sa morphologie, elle engendre « naturellement » des homophonies, assonances, et favorise la créativité, l'inventivité lexicale par construction de syntagmes de sorte que bien souvent elle provoque le jeu de mots. Le jeu des sonorités provoque des rencontres parfois incongrues de signifiés, ce qui rappelait à Bartók l'esthétique du surréalisme. Mais nous pourrions penser aussi bien à l'Oulipo, et aux fatrasies, qui représentent une grande tradition des troubadours anatoliens⁹.

Or dans les conditions sociologiques nouvelles créées par l'éclatement de la structure villageoise d'interconnaissance, cette poésie traditionnelle s'est raréfiée, même si elle reste encore en usage chez les enfants comme un jeu d'écoliers. Ce qui subsiste, chez certains musiciens, ce sont des bribes d'anciens *mânis* :

bir kuş gördüm kavakta j'ai vu un oiseau dans le peuplier
yumurtası yuvada son œuf est dans le nid

Il peut également s'agir d'une seule image répétée, pure évocation, parfois transformée en énumération :

heriline pullar takmış elle a mis des pièces sur sa coiffe,

qui devient, par la vertu du chant :

heriline pullar da pullar takmış pullar da

Le même vers est répété *n* fois, mais avec substitution : *heriline* sera remplacé par *tepeleşine*, un attribut de la coiffe, ou toute autre partie du vêtement où la jeune fille mettait des pièces ornementales... Pure évocation de l'ancien temps et de ses vêtements, le chant illustre ici un tableau de la mémoire. On remarquera la mise en forme rythmique

fort à celle des motifs mélodiques au sein de l'expression musicale, qui constituent autant de gestes instrumentaux ; le même « constructivisme » est à l'œuvre dans le système musical et dans la poétique. Les musiciens le confirment eux-mêmes, qui rassemblent ces motifs, constituant autant de gestes instrumentaux, sous le nom de *dil*, « langue(s) », au sens de l'ornement qui fait parler la mélodie et lui donne sens.

L'unité profonde, et comme originelle, de la poésie et de la musique confère en définitive à la musique le même pouvoir sémantique qu'à la poésie : la musique a bien un sens, mais comme « effet de surface », expression pure et non « expression *de* quelque chose ». Or de son côté la poésie ouvre au non-sens, c'est-à-dire non pas à une absence de sens, mais à un « degré zéro » du sens. Le non-sens, comme l'explique Gilles Deleuze dans *Logique du sens* (Minuit, 1969), n'est pas absence de sens, mais bien au contraire, « en une seule et même fois, [il] dit quelque chose et dit le sens de ce qu'il dit : il dit son propre sens » (p. 84)... « Tout comme Jakobson définit un phonème zéro qui ne possède aucune valeur phonétique déterminée, mais qui *s'oppose à l'absence de phonème* et non pas au phonème, de même le non-sens ne possède aucun sens particulier, mais s'oppose à l'absence de sens, et non pas au sens qu'il produit en excès [...] » (p. 89). Dans le non-sens de la répétition d'une même image, ou d'un même paradoxe, c'est le sens même en tant que tel qui insiste dans l'acte musical/poétique. Du point de vue d'une « logique du sens », cette pratique, cet *habitus* sont ainsi reliés directement à l'humour, comme effet de sens et effet de surface, participant du même type d'intentionnalité, dans l'interaction des personnes.

Ainsi se comprend la situation évoquée plus haut, le rire autour du musicien Hayri Dev, au moment où il détache deux notes impromptues au sein du motif longtemps répété. Nous retrouvons Bergson et sa définition bien connue : « est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique¹⁰ ». Ici, la répétition de la ritournelle relèverait de la mécanique, et l'illusion de la vie serait créée par l'apparition de la variante isolée. Mais il faut ajouter à cela la connivence entre tous, et la tonalité affective suggérée par le mot *yarenlik*, à savoir cette circulation d'affect, amitié, affection, entre tous.

Humour et résistance

Or, dans leur refus de « s'abaisser » à l'expression du *pathos* ou d'une profondeur signifiante, Hayri Dev et les musiciens de son entourage manifestent sciemment leur singularité et revendiquent discrètement leur esthétique « mineure » : le caractère inessentiel de leur musique et de leurs chants, loin d'être pour eux une honte, les distingue d'un monde environnant où priment les genres musicaux « expressifs », selon l'archétype musico-poétique du chant de séparation où le sujet dit sa peine, à la première personne. La fine pointe de l'humour, le refus de la profondeur expressive, le non-sens, comme le « phonème zéro », s'opposant à l'absence de sens, mettent en relief, par contraste, les genres musicaux prisés par les villageois vivant sur les plateaux, à moyenne altitude, ou dans les basses plaines. Un visiteur venu de la ville voisine, après quelques airs et chants, demandait à Hayri : « C'est ça que vous chantez ? Vous n'avez rien d'autre, ici ? » Ce visiteur, lui, aimait chanter les « airs d'exil », comme on les appelle dans la région : longues phrases mélodiques en rythme libre, avec mélismes, longs poèmes tournés vers une déploration. Hayri et les autres n'avaient rien à répondre, sinon rire et reprendre le fil de la musique, obstinément, pour emporter l'auditeur dans la connivence locale. C'est comme si on assistait, chez nos amis musiciens, au « désamorçage », par l'humour, de tout *pathos*, de tout tragique. Bien plus encore, quand « là-haut », dans les montagnes de Çameli, on entend, à la radio par exemple, un de ces chants expressifs d'« en-bas » où le *je* déplore un amour impossible ou un « air d'exil », Hayri se moque en parodiant le chant, en singeant les mélismes, caricature musicale pour à nouveau susciter le rire des auditeurs et pour s'opposer...

Il s'agit bien de se démarquer, de se singulariser, et pour comprendre la raison de cette opposition il nous faut revenir à l'histoire de ces communautés, qui ont résisté aux politiques de sédentarisation de l'État ottoman, puis républicain, et se sont trouvées engagées par là dans des stratégies « mineures » d'évitement et de subversion discrète. En effet, pour mieux comprendre ce jeu entre « en haut » et « en bas », il faut savoir que ceux d'en bas se sont sédentarisés cinq cents ans plus tôt que ceux d'en haut : c'est peut-être donc l'insoumission des nomades qui inspire cette esthétique positive, affirmative

En Turquie, comme dans tout le Moyen-Orient et jusqu'à l'Asie Centrale, un personnage semi-légendaire, Nasreddin Hodja, est le héros

d'un nombre incalculable d'histoires comiques, anecdotes, dialogues à l'humour fin et souvent absurde, où il se démarque constamment de ses contemporains, mouchant leur stupidité avec la seule arme de sa « folle sagesse ». Hayri Dev se revendique lui-même de cette tradition, déclarant aimer dans le personnage de Nasreddin le fait qu'il s'opposait « aux gens », marquait sans cesse l'écart. Or sa musique remplit le même rôle que les échanges verbaux de ces anecdotes comiques, obligeant l'assistance à entrer dans un rapport différent avec le sens, à marquer une rupture avec toute profondeur expressive. Dans cette culture, la musique, comme l'humour, repose sur la « justesse d'expression » (et non l'expression d'un sentiment), la manifestation même du sens comme surprise, inouï au sein de la répétition.

Comme l'écrivait Jacques le Goff¹¹, « De qui, de quoi rit-on, avec qui rit-on ? Répondre à ces questions est un bon moyen de parvenir au cœur des structures sociales et des mentalités collectives d'une société, car rire ensemble est une forme révélatrice de sociabilité ». L'exemple très limité et local que j'ai tenté de détailler ici confirme bien que l'humour doit être compris comme un « fait social total » au même titre que la musique, et que l'un comme l'autre renvoient à une société, à une histoire (nomadisme/sédentarisation), et affirment une esthétique indépendante, singulière, celle des « effets de surface » où ce qui semble le plus inessentiel et négligeable – « dépourvu de sens » – se révèle en fait une pratique sociale, où la communauté vit avec toutes la puissance de la « force majeure » son identité de minorité et préserve ainsi sa liberté, garantit en quelque sorte son indépendance par rapport à la société globale.

UFR de musique et musicologie,
université Paris-Sorbonne, Paris IV

Notes

1. Le « chant de séparation » est en effet un archétype des musiques de l'Asie intérieure, souvent rapporté aux premiers vers du *Masnavi* de Djelaleddin Rûmi, où le *ney*, la flûte de roseau, chante sa séparation d'avec la jonchaie dont il a été coupé, symbolisant par là la séparation de l'homme avec l'origine divine.
2. Voir Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Paris-X en janvier 1998. Livre en préparation : *Yayla*. Voir également, pour accéder aux répertoires et à leur contexte, mon site *Yayla* : <http://web.mac.com/jcler/>
3. Ici ce mot désigne non pas une nationalité, mais les populations originaires d'Asie centrale et rétives à toute sédentarisation, les « Turcomans ». De nos jours, on appelle leurs descendants *yörük*, nomades, littéralement « marcheurs ».
4. Mais on pourra tout autant s'en imprégner à distance, grâce aux enregistrements publiés : *Turquie. Musiques des yayla*, Ocora-Radio France, 1994. *Turquie : le violon des yayla*. Mehmet Şakır, Ocora-Radio France (enregistrements de terrain et livret de 11 pages), 1998. *Turquie : le baglama des yayla*, Ocora-Radio France, septembre 2008.
5. J'ai montré cela dans un article récent : Jérôme Cler, « Anti-pathos », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 23 « Émotions », 2010, p.103-113.
6. Le mot est du sociologue Henri Mendras, *Les sociétés paysannes*, Paris, Gallimard, 1995, p.15 et *passim*.
7. Pertev Naili Boratav (dir.), *Philologiae Turcicae fundamenta*, Wiesbaden, Steiner, 1964, vol. 2, p.91
8. Béla Bartók, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p.205.
9. Bien présentée et étudiée par Catherine Pinguet, *La Folle Sagesse*, Paris, Cerf, (Patrimoines), 2005.
10. Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.53.
11. Jacques Le Goff, « Jésus a-t-il ri ? » *L'Histoire*, n° 158, 1992, p.72.