



HAL
open science

L'usage communal des sons dans les montagnes pontiques (Turquie)

Nicolas Elias

► **To cite this version:**

Nicolas Elias. L'usage communal des sons dans les montagnes pontiques (Turquie). Anthropologie sociale et ethnologie. Université Paris Nanterre, 2014. Français. NNT : . tel-03229600

HAL Id: tel-03229600

<https://hal.science/tel-03229600>

Submitted on 19 May 2021

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.

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

Discipline : ethnomusicologie

présentée et soutenue publiquement par

Nicolas ELIAS

Le 28 novembre 2014

L'USAGE COMMUNAL DES SONS DANS LES MONTAGNES PONTIQUES
(Turquie)

Directeur de thèse :

Jean During

Membres du jury

Nathalie Clayer

Jean-François Pérouse

Jérôme Cler

Victor Stoichita

Sommaire

REMERCIEMENTS	7
GLOSSAIRE DES TERMES TURCS	9
AVANT PROPOS	15
- I -	21
CHOSSES PONTIQUES	21
1. « CEUX DE LA MER NOIRE »	22
RENCONTRE LOINTAINE AVEC LES PONTIQUES	22
LA CHAÎNE PONTIQUE	31
UN ARRIÈRE-PAYS	35
2. D'UN ART COMMUNAL	40
UNE INCOMPREHENSION RECIPROQUE	40
LE PROCES D'UN MATERIAU MINIMAL	41
AIRS DE COMPAGNIE	43
L'INCITATIF	44
SE DONNER, PARTICIPER, RIVALISER	47
LE DUR ART DE NE PAS ETRE ARTISTE	50
ECONOMIES D'UN BIEN COMMUNAL	51
DU COMMUN	56
- II -	59
POLITIQUES DU HORON	59
1. UNE HISTOIRE D'ALLIANCE, DE SEXE ET DE POUVOIR	60
2. DU FAMILIAL AU VICINAL	62
LE MARIAGE, FETE VICINALE	62
LE CONTRAT ET L'ALLIANCE	64
DOUBLE NOEUD	65
3. LE DRESSE ET LE LISSE	70
LE DIK OU LA TENSION MASCULINE	71
LE DÜZ OU LA RAISON PRATIQUE	74
4. A PROPOS D'UNE RELATION HIERARCHIQUE	77

5. LE MENEUR : UNE ETHNOGRAPHIE	85
D'UNE EQUATION	85
ATTRIBUTS	87
LA PLACE VACANTE DU POUVOIR	90
DEUX MODES D'AUTORITE	94
DE L'AUTONOMIE	97
- III -	103
L'ORDRE D'UN MONDE	103
1. L'ASSEMBLEE DES DANSEURS	104
2. LA REPUTATION POUR SEULE RICHESSE	108
LA DANSE ET LE FUSIL	110
3. L'EXPOSITION DES HOMMES	113
4. JOUR DE FÊTE A KADIRGA	118
5. DU PRESTIGE DE « DANSER DROIT »	125
LOGIQUES DE L'AGON	127
6. LE JEU DU « HAUT »	131
7. D'UN JEU A L'AUTRE	135
L'ASSEMBLEE DES NOTABLES	139
- IV -	145
CE DONT ON FAIT COMMERCE	145
1. LE COMMERCE FAIT-IL L'ARTISTE ?	146
2. COURTE GENEALOGIE D'UNE PLUS-VALUE SYMBOLIQUE	150
UNE HISTOIRE QUI SE PASSE AILLEURS (1920-1960) – L'APPAREIL D'ETAT OU LA NATIONALISATION DES BIENS COMMUNAUX	150
UNE HISTOIRE QUI SE PASSE AILLEURS (1960-1990) – L'INDUSTRIE MUSICALE	152
...ET PENDANT CE TEMPS A TRABZON : UN DEVENIR-PROVINCIAL	155
ISTANBUL, CAPITALE DE LA « MUSIQUE PONTIQUE » (1990-...) ?	157
3. DE QUELQUES MECANISMES - DISJONCTION, TENSION ET EUPHEMISATION	163
DISJONCTION	163
TENSION	164
EUPHEMISATION	167
4. LA COMMUNAUTE CONTRE L'ARTISTE ?	173
LE « HAUT »	174

DISTANCE	176
LA SCENE	178
LA COMMUNAUTE CONTRE L'ARTISTE ?	179
EUPHEMISATION ET DEPOSSESSION DE JOUISSANCE	180
DU BIEN COMMUNAL A LA MARCHANDISE PRIVEE	184
CODA	184
5. DECODER LE FLUX MUSICAL	186
- V -	191
L'ART D'ETRE ENSEMBLE	191
1. CONFRERIES DE BUVEURS	192
2. DE LA MONNAIE A L'ALCOOL	197
3. DE L'ISONOMIE	201
4. DE LA POSSIBILITE D'UNE ISONOMIE	204
L'ECART	207
LA FORMULE	207
5. JOUISSANCE ET SATIETE	213
LE DICIBLE ET L'INDICIBLE	214
JOUISSANCE ET REJOUISSANCE	215
EPILOGUE	221
ANNEXE	227
INDEX	233
BIBLIOGRAPHIE	235

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement Jean During pour la confiance qu'il m'a accordée, pour son « *nazari ustôz* » et pour sa patience tout au long de ces années. Le compagnonnage de Jérôme Cler et de Nikos Sigalas sur les routes de Turquie fut un plaisir inégalé, et leur aide précieuse. Toute ma gratitude va également à Benoît Fliche, qui n'a jamais compté ni son temps ni ses conseils. Cette thèse lui doit beaucoup.

Ce que je sais de cette musique des montagnes pontiques, je le dois à Eyüp Eyüboğlu, İlknur Yakupoğlu, Ayşenur Kolivar, Nikos Mixailidis, Onur Şentürk, Yusuf Kurt, Adem Ekiz, Yaşar Taşkın, Alexis Stefanidis et Giannis Pangotzizis. Ce travail n'aurait pas eu de sens sans eux. Qu'ils en soient profondément remerciés.

Malgré la distance géographique, cette thèse a pleinement profité des environnements intellectuels du Centre de recherche en ethnomusicologie (CREM/LESC, UMR 7186) et du Centre d'Etudes Turques, Ottomanes, Balkaniques et Centrasiatiques (CETOBAC, UMR 8032) ; elle a d'autre part bénéficié du financement du Conseil de recherche scientifique et technique de Turquie (TÜBİTAK), de l'Ecole Française d'Athènes (EFA) et du Centre Marc Bloch (USR 3130). Enfin, ces pages ont été pensées, discutées, financées, écrites et relues à l'Institut Français d'Etudes Anatoliennes (IFEA, USR 3131), parmi une équipe bienveillante.

Quant aux amis qui ont soutenus cette thèse sur les zincs stambouliotes (Tuğçe, Ruben, Cem, Loubna, Alexandre, Yoann, Brian, Juliette...), ce que je leur dois se passe de mots. *Dostlar sağolsun.*

Glossaire des termes turcs

abi : grand frère, et terme d'adresse à un aîné.

AKP : parti de la justice et du développement, au pouvoir depuis 2002.

aksak : littéralement « boiteux » ; dans le domaine musical, le mot désigne des rythmes aux métriques impairs, ce que Constantin Brailoiu nommait « rythmes bulgares ». Jérôme Cler en a fait une très riche analyse dans son article « Pour une théorie de l'*aksak* » (*Revue de musicologie* LXXX/1, 1994).

alevi : en Turquie, l'appellation « Alévi » désigne une nébuleuse de groupes « hétérodoxes » associés au chiisme, répartis dans l'ensemble du pays et dans au moins deux groupes linguistiques (*grosso modo* turcophones à l'ouest, kurdophones à l'est).

amca : oncle paternel, et terme d'adresse familial à un aîné ayant dépassé la cinquantaine.

arabesk : genre lié au développement d'une industrie musicale en Turquie. On lira sur le sujet le livre de Martin Stokes, *The arabesk debate* (Clarendon Press, 1992).

artist : emprunt ironique à l'anglais (ou au français).

bar : danse collective de la région d'Erzurum, dans laquelle les participants forment une ligne.

belediye : mairie.

bektaşî : versant confrérique de l'alévisme.

cem : liturgie commune aux *bektaşî* et aux *alevi* et qui se substitue à la prière sunnite.

CHP : parti populaire républicain, fondé par Mustafa Kemal Atatürk.

çalgıcı : instrumentiste - le terme est jugé dépréciatif.

davul : grosse caisse.

davulcu : joueur de *davul*.

delikanlı : littéralement « au sang fou », désigne un adolescent turbulent.

derebey : « seigneur de vallée » ; désigne les interlocuteurs privilégiés du pouvoir ottoman dans les vallées pontiques.

dernek : association ou rassemblement.

dik : raide, perpendiculaire, escarpé.

dolmuş : taxi collectif (littéralement « rempli », en référence à son mode de fonctionnement : il ne démarre que lorsqu'il est plein - ce qui ne l'empêche absolument pas de prendre d'autres passagers en route).

düğün : la noce.

düz : droit, lisse, uni.

ekip : le mot est transparent pour un lecteur français - il est employé ici pour désigner plus spécifiquement les équipes folkloriques.

fasıl : littéralement « section », « partie ». Dans la musique ottomane, le mot désigne une suite de pièces vocales et instrumentales sur un même *makam*.

fikra : histoire drôle, qui, en Turquie joue sur deux ressorts principaux, le célèbre de Nasreddin hoca et le personnage type du laze.

gecekondu : « posé dans la nuit » ; habitat auto-construit et sans existence juridique qui s'est développé aux marges des grandes villes du pays. Jean-François Pérouse a cerné le concept, et

souligné l'inadéquation de la traduction par « bidonville », dans un article intitulé « Les tribulations du terme *gecekondu* (1947-2004) : une lente perte de substance. Pour une clarification terminologique » (*European Journal of Turkish Studies* n°1, en ligne, 2004).

geleneksel : traditionnel.

gurbet : le pays étranger ou l'éloignement.

gurbetçi : l'émigré.

halay : danse collective du sud-est de la Turquie.

halk : le peuple (peut être utilisé également comme objectif, soit « populaire »).

halk oyunları : « jeux populaires » ; désigne les danses régionales folkloriques. Le terme s'applique également aux départements de danse folklorique dans les conservatoires.

haram : l'interdit religieux.

hava : air, dans les deux sens du mot français (atmosphère et mélodie).

hemşince : dialecte arménien parlé par les *hemşin*, musulmans d'ascendance arménienne installés aux confins orientaux des montagnes pontiques, dans les préfectures de Rize et d'Artvin.

hoca : désigne à la fois le professeur civil et le professeur en religion.

horon : ronde dansée sur le versant nord des montagnes pontiques. Une danse vigoureuse qui procède dans le sens contraire des aiguilles d'une montre.

horon başı : meneur du *horon*.

horoncu : danseur de *horon*.

idare : administration.

il : préfecture.

ilçe : sous-préfecture.

izin : permission.

Karadeniz : mer Noire.

karadenizli : originaire de la mer Noire.

karşılama : danse d'Istanbul et de Thrace qui se danse en couple sur un rythme en 9/8.

kemençe : vièle - désigne ici la vièle pontique, l'instrument par excellence des montagnes pontiques. Cette vièle est une longue pièce de bois dotée de trois cordes accordées en quarte et jouée par un archet en crin de cheval et à la tension étonnamment faible. On se reportera à l'annexe pour une description de l'instrument et de son répertoire.

kına gecesi : « soirée du henné », désigne la cérémonie exclusivement féminine qui se tient la veille du mariage, et où l'on applique du henné sur les mains et les pieds de la mariée.

komut : ordre, désigne ici les ordres que le meneur dicte au musicien lors de la danse.

köy : village.

makam : signifie « position » mais prend, par extension, deux sens très différents : 1) celui d'autorité, et d'abord du siège de cette autorité, de sa location physique - l'on désignera ainsi par *makam* le bureau d'un officiel ; 2) il désigne également le système modal utilisé en Turquie et plus largement dans une grande partie du monde musulman.

mâni : quatrain indépendant, facilement improvisé, qui forme une part importante de la poésie populaire.

meyhane : taverne, bistrot (étymologiquement la « maison du vin » en persan).

muhabbet : si on peut traduire le mot par « entretien amical », il réfère (surtout dans la région de Trabzon) à des réunions musicales alcoolisées.

muhtar : responsable élu de quartier.

namus : la vertu (d'une femme).

nikah : contrat de mariage.

oynatmak : factitif du verbe jouer, soit « faire jouer », et par extension « manipuler ».

oyun : le jeu mais également la danse.

panayır : la fête (provient du grec ancien πανήγυρις, « tout autour »).

parça : morceau.

piyasa : le marché (emprunt à l'italien « piazza »).

rakı : alcool de raisin anisé, obtenu par distillation, qui fait office d'alcool national en Turquie.

rum : désigne la population grecque orthodoxe de l'Empire ottoman puis de la Turquie.

rumca : la langue des *rum*, soit le grec - ou plus exactement toute variante du grec parlée sur le territoire turc.

sanatçı : « artiste » (de *sanat*, l'art).

saz : désigne une famille de luths à long manche dotés de trois chœurs, devenus les instruments nationaux par excellence.

sohbet : conversation.

şarki : chanson écrite par un compositeur, par opposition au *türkü*, la chanson populaire anonyme.

şenlik : « réjouissance » ou « fête ».

şeref : l'honneur (d'un homme).

türk halk müziği : « musique populaire turque » est la désignation étatique des musiques de Turquie, par opposition à la « musique classique turque » (*türk sanat müziği*).

türkü : chanson populaire - désigne l'ensemble des chansons anonymes de Turquie.

usta : artisan.

vadi : vallée.

yayla : haut-plateau ou estive.

zeybek : danse individuelle de la côte égéenne en 9/4, que l'on retrouve dans le *rebetiko* grec. Le terme désigne également une figure légendaire de la région, celle du « bandit d'honneur ».

zurna : hautbois.

zurnacı : joueur de *zurna*.

Avant propos

L'usage communal des sons : par cette formule, mon propos sera d'évoquer une tradition musicale singulière, celle des montagnes pontiques au nord-est de la Turquie, qui ne relève pas de ce que l'on entend communément par « art » - la création d'artistes, eux-mêmes figures marginales au sein de leur société - mais plus sûrement de ce que j'ai été amené à appeler un bien communal, quelque chose dont l'usage est donné à tous (au sein de la communauté) et la propriété à personne (en tant qu'individu)¹. Je dis « communal », et non « commun », car ce « tous » est ici restreint à une communauté en tant que personne morale, qui en dernier ressort bénéficie d'un droit d'ordre juridique sur cette musique.

Ce constat d'un régime communal d'usage de la musique procède d'une enquête menée dans les montagnes pontiques - chaîne montagneuse qui précède le Caucase - et plus particulièrement dans l'arrière-pays de Trabzon, l'ancienne Trébizonde. On est là dans un monde rural, à l'économie encore partiellement pastorale. Un monde d'hommes surtout, où les femmes sont dites « données » et « prises ». On y danse et on y chante principalement au son nasillard du *kemençe*, une petite vièle en bois à trois cordes, lors d'événements collectifs qui mobilisent à l'occasion plusieurs centaines de personnes. Quelle que soit sa bonne volonté, le visiteur ne se départira pas de l'impression d'une « musique de peu » : pas d'orchestre ni de groupes de musiciens mais un instrument unique, des formules répétitives, rien d'écrit ni de réellement composé, localement pas d'artistes à proprement parler... D'ailleurs force est de constater que ces musiques font l'objet de peu d'égard, et que l'on prête peu d'attention à la musique comme au musicien. Les musiciens eux-mêmes semblent accorder une importance limitée au « son », qui, même lors d'enregistrements, jouent sans rechigner sur le premier instrument qui leur passe par la main. Mais cette relative relégation n'est pas la marque d'un désintérêt. Ces musiques suscitent au contraire dans la région une véritable passion : passion pour leur exécution, évidemment, et les cris de joie comme les détonations d'armes à feu viennent ponctuer les événements musicaux, mais également passion

¹ Pour paraphraser une formule de Lucrèce : « La vie n'est donnée en propriété à personne, en usage à tous » (III, 971) - mise en exergue par Giorgio Agamben dans son livre *De la très haute pauvreté*, Editions Rivages, 2011.

pour leur commentaire, leur exégèse - chaque prestation donnant lieu à d'innombrables remarques et discussions. Sauf que les débats portent moins sur l'affirmation d'une hypothétique objectivité esthétique que sur l'affirmation de singularités territoriales, sur un mode normatif et sur le ton de la compétition. « D'où vient cet air ou cette figure de danse ? ». « Il ne l'a pas joué dans *notre* style ». « Ça, ce n'est pas une danse *horon* ». « C'est une de *nos* chansons ». « Ça, ça vient de la vallée d'à côté ». « Ce n'est pas de chez nous ». « Chez nous c'est bien mieux ». « Leur style n'est pas assez vif ». Ce « nous » correspond toujours à une localité, qui se peut se limiter à un hameau. Et de fait, ces vallées sont travaillées par un fort localisme, un certain quant à soi. D'ailleurs les assignations territoriales ont une place majeure dans la classification de ces musiques non écrites : on évoquera par exemple un « air de danse de Tonya » (*Tonya horon havası*) ou un « air de route de Maçka » (*Maçka yol havası*). Non pas que l'on postule un lien entre la terre et la musique, mais on en attribue l'autorité à une collectivité territoriale².

Le communal n'est rien d'autre que la « mise en jouissance commune ». De ces musiques, ils en jouissent pleinement à la fois comme action et comme propriété. Production et autorité collective, la musique est l'affaire de tous. Deux remarques néanmoins, pour amender cette dernière assertion. Dire abruptement « la musique » peut prêter à confusion : il serait plus juste de dire « cette musique communale » est l'affaire de toute la communauté³, car rien n'empêche tout un chacun d'apprécier à la radio ou à la télévision tel chanteur d'Istanbul ou tel groupe américain, sans que cela compromette son implication dans le communal. D'autre part, ce « tous » est lui-même sujet à caution, fonction de la place de chacun dans la communauté. Il n'est en cela pas anodin que ce soient les hommes - ou plus exactement ces hommes entre la trentaine et la cinquantaine - qui dirigent ce concert de commentaires, que l'appareil normatif soit dans leurs mains : la musique est affaire d'hommes. Que les hommes d'âge mûr tiennent une communauté, voilà qui est banal. Que ces mêmes hommes tiennent également la tradition musicale l'est moins.

Pour mieux cerner la singularité du communal, je donnerais cette phrase de C. Lévi-Strauss qui évoque, en des mots très durs, ce qui pourrait en constituer l'envers :

² Cela ne veut pas dire que l'on ne sache pas que telle chanson est le fait d'untel. Mais, comme dans le cas des familles agnatiques prises dans les vendettas, le groupe prime sur l'individu.

³ Le lecteur s'en apercevra rapidement : « communal » est entendu ici dans un sens large, et je ne postule pas l'existence de communautés rurales autarciques.

« Que le culte de l'art prenne la forme d'une contemplation béate ou d'une dévoration avide, il tend à faire de la culture un objet transcendantal, de la lointaine existence duquel l'homme tire collectivement une gloriole d'autant plus sottise que, comme individu, il confesse son impuissance à l'engendrer. »⁴

Dans la suite du texte, C. Lévi-Strauss distingue entre « culture active » et « culture passive »⁵. « Culture active », voilà qui convient à merveille dans notre cas : encore faudra-t-il comprendre les modalités de cette action. Or, cette opposition actif/passif vient chambouler ou désamorcer une autre distinction, plus contestable, que propose ailleurs Lévi-Strauss, celle entre « société chaude » et « société froide » - et qu'y n'est qu'une manière subtile d'énoncer la sempiternelle dialectique moderne/traditionnel. De la même manière, la notion de « communal » permet de désamorcer une remarque commune à l'évocation de ces musiques : « ah, les musiques traditionnelles ? ». A-t-on vu musique qui ne soit prise, inscrite dans une tradition ? Le mot « communal » ne vient pas substituer un terme à un autre, maquiller un mot dérangeant, mais reposer autrement le problème : comment se structure une tradition culturelle ? Et comment se structure-t-elle *au sein d'une communauté donnée*. La question est politique et touche tant au mode de production qu'au statut juridique de la musique, ou à la notion double d'autorité et d'autorat. Pour le formuler simplement, l'enjeu est de comprendre une tradition musicale comme un agencement entre une communauté, sa musique et ses musiciens. À ce jeu là, le « traditionnel » est rendu caduc, lui qui recouvre pudiquement des réalités politiques et économiques irréconciliables, depuis le patronage d'artistes par de riches « patrons » en quête de prestige (comme ce fut le cas dans une partie de l'Inde) à la délégation à un groupe ethnique d'un divertissement (comme c'est le cas des tziganes en Roumanie). Du communal, l'on peut dire en premier lieu qu'il désigne un agencement où la position de l'artiste ne vient pas faire barrage entre la communauté et sa musique, où la musique n'est pas pensée comme une création individuelle mais comme le procès collectif d'un matériau commun - ce que G. Deleuze et F. Guattari nomment très justement « un agencement collectif d'énonciation », collectif désignant ici une collectivité territoriale, une communauté politique. On pourrait tout aussi bien dire : un art communal, ou l'art envisagé comme problème communal. Pour autant, le communal n'est pas la belle harmonie rurale, l'absence de tension, le corps social uni. Il est au contraire le sujet du conflit, de la rivalité, de la domination - et c'est précisément en cela qu'il est éminemment politique.

⁴ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale II*, Librairie Plon, 1973, p.332.

⁵ *Ibid.* p.335

La rivalité est *a fortiori* exacerbée dans le communal, qui fonctionne par fragmentation, par polyphonie. L'absence de tension, elle, n'est atteinte que dans l'identitaire, la narration résolue parce que mise en scène et mise sur scène (ou plus exactement par une translation de la rivalité vers la relation de transfert entre modèle et sujet). Le communal s'accommode mieux de la discorde de la tablée que de l'univocité de la scène.

Cette étude, je l'aurais voulue comme pleinement celle de ce régime communal. Et pourtant, ce qui m'avait séduit dans cette musique pontique était peut-être la tension déjà à l'oeuvre entre celui-ci et ce qu'on pourrait appeler le régime de l'artiste, ou plus proprement le régime du spectacle, du commerce. Car il aurait fallu ajouter, immédiatement après la description pittoresque que j'ai donné de ces musiques, qu'elles n'ont rien de l'autarcie, qu'elles jouissent au contraire d'une formidable fortune hors de ces vallées, et ce autant du fait de la forte émigration économique (*gurbet*) qui frappe la région, que d'un événement historique qui vit, après 1923, l'exil des chrétiens orthodoxes vers la Grèce où cette tradition musicale a trouvé grâce. De sorte que les « musiques pontiques » sont devenues l'un des répertoires communautaires les plus dynamiques de Turquie et de Grèce, captées avec plus ou moins de bonheur par les folklores nationaux et l'industrie du disque. Il y aurait alors une seconde distinction à introduire, non plus entre communal et commun, mais entre communal et communautaire. Le « communautaire » ne renvoie pas à une structure politique, mais à quelque chose qui relève de l'identitaire, d'un rapport inversé avec l'objet culturel, qui ne serait plus le produit mais le producteur (le sujet) d'une communauté (« communauté de quoi ? », ce serait une question à poser). Si je n'ignorerai pas cette ambivalence, je ne l'aborderai pas dans un vis-à-vis, un tête-à-tête entre deux régimes d'usage de cette musique. L'approche choisie ne sera pas celle de la dialectique, mais plutôt celle du devenir, du procès. Et d'abord le devenir de ce bien communal au sein d'une société nationale qui pense, administre, dans la dialectique public/privé, national/individuel. Car la machine étatique ne connaît que ces deux régimes, et tend à nationaliser le communal ou à en faire un bien libre, et donc libre d'être pillé. Ce devenir n'est pas bien différent de celui plus prosaïque des terrains communaux après la Révolution française, tel que le décrit Nadine Vivier. Leur statut donna lieu à de vifs débats, dont la teneur semble être parfaitement exprimée par le passage suivant :

« La constitution ne reconnaît qu'une seule corporation, celle de tous les Français, elle ne s'occupe que d'un seul intérêt, celui de la Nation, qui se compose de la masse de tous les intérêts réunis de tous les citoyens. Il ne peut exister à ses yeux que deux genres de propriétés,

la propriété nationale et la propriété individuelle. Rien n'est plus opposé à ces principes que l'existence de bien communaux et intransmissibles ; c'est par eux qu'est détruite l'unité d'administration ; ils isolent le citoyen de la grande communauté, en substituant à l'intérêt général des intérêts locaux et partiels. »⁶

Exemple trop lointain pour être pertinent, mais qui laisse à penser sur le sort du communal dans la société étatique. En Turquie, ces musiques sont propulsées dans l'espace public (espace national) sous le nom de « folkloriques », administrées par l'Etat, ou de « traditionnelles » (*geleneksel*), biens de consommation vendus par des compagnies privées. Ces deux devenirs n'épuisent pas une tradition musicale, ils peuvent à l'occasion participer à sa vitalité, mais sous d'autres régimes, selon d'autres agencements.

Un mot sur l'enquête. Elle s'est principalement déroulée entre 2009 et 2013 dans les vallées voisines de Tonya, Maçka, Şalpazarı et Akçaabat (préfecture de Trabzon), chacune cultivant sa singularité, son communalisme. Dans cette région turbulente⁷, elle ne fut pas aisée, car j'étais moins intéressé par l'organisation de la musique ou la structure de la société, que par ces moments fugaces où la communauté produit sa musique. Pour cela, j'ai avant tout suivi quelques amis musiciens, assisté aux réjouissances publiques, sillonné la région en *dolmuş* (ces taxis collectifs sans lesquels rien ne se passe), partagé nombres de conversations et d'innombrables bouteilles de *rakı* (un alcool de raisin distillé, bu dans toute la Turquie). J'ajouterai la tentative infructueuse d'apprendre l'instrument et l'impérieuse nécessité de se mettre à la danse. Mais la réflexion s'est nourrie également de détours à Thessalonique et à Athènes, comme d'un long séjour à Istanbul⁸ - escamotés dans ce texte. Et, si c'est avant tout de l'usage communal dont j'ai voulu rendre compte, je ne l'ai appréhendé que dans l'écart qu'il creuse avec ce qui m'était le plus familier, et d'abord ce que l'on en voyait depuis Istanbul ou Athènes.

Ce texte est organisé en cinq chapitres. Le premier (*Choses pontiques*) expose la singularité de la tradition musicale pontique dans sa relation avec une communauté idoïne, et cerne

⁶ Rapport de Claude Dominique Côme Fabre, président du district de Montpellier pour la première Assemblée nationale législative (F10 333 A). Cité par Nadine Vivier, *Propriété collective et identité communale. Les biens communaux en France, 1750-1914*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998.

⁷ Sur le rapport privilégié de cette région à une certaine violence, ou une certaine outrance, on lira l'ouvrage de Michael Meeker, *A nation of Empire. The ottoman legacy of Turkish modernity*, University of California Press, 2002, et celui d'Alexandre Toumarkine, *Les Lazes en Turquie (XIXe-XXe siècles)*, Les Editions Isis, 1995.

⁸ J'en profite pour réitérer mes remerciements à l'Institut Français d'Etudes Anatoliennes et à l'Ecole Française d'Athènes pour leur accueil.

quelques premiers éléments de ce que pourrait être un régime communal en musique. Les deux chapitres suivants, fonctionnant en binôme, traitent de ce bien communal par excellence qu'est la danse locale - le *horon* - à la fois comme rite et comme jeu⁹. Ainsi le second (*Politiques du horon*) analyse comment le *horon* peut être un agent de structuration et d'institution du monde social, un langage, dans ces affaires hautement pressantes que sont l'alliance, le sexe et le pouvoir. À partir de ces considérations, le troisième chapitre (*L'ordre d'un monde*) donne à voir - par l'étude de ce temps majeur de musique et de danse qu'est la fête - ce communal comme enjeu, enjeu d'une émulation ou d'une rivalité qui « fait communauté », produit une tradition régionale. Le quatrième chapitre (*Ce dont on fait commerce*) s'attache à comprendre le passage d'un bien communal à un bien de consommation, objet de commerce, à travers l'apparition de la figure de l'artiste : soit retracer une généalogie, analyser la relation au champ artistique national, comprendre les altérations structurelles et énoncer quelques mécanismes de résistance qui s'élaborent. Quant au cinquième et dernier chapitre (*L'art d'être ensemble*), il pose les sociabilités masculines que l'on nomme *muhabbet* à la fois comme clé de voûte d'une tradition communale et comme idéal inavoué de la société pontique : celui d'un monopole masculin de la jouissance.

Un dernier mot. Ce que j'ai voulu faire dans ces pages est l'étude d'une tradition musicale, un travail de musicologie. Rien de plus, rien de moins. À ceci près qu'on ne considérera pas ici la musique en tant que rapport entre des sons, mais en tant que rapport entre des hommes.

⁹ Le rite est conjonctif tandis que le jeu est disjonctif, écrit Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* (Plon, 1962, p.44-47).

CHOSSES PONTIQUES

« Tandis qu'il descend à la ville, un Laze voit en chemin un poirier qui porte des poires bien mûres. Ne pouvant y tenir, il monte à l'arbre. Quand le propriétaire du poirier le voit, il le poursuit avec des pierres en l'injuriant grossièrement: « Ta mère, ton père... ». Effrayé, le Laze se jette à bas de l'arbre et s'enfuit. Quand il arrive chez lui, il raconte ce qui lui est arrivé : « Je l'ai échappé belle, dit-il. Un peu plus, il injurait ma femme et j'étais été obligé de le tuer ! »¹⁰

¹⁰ D'après une histoire recueillie et traduit du laze par G. Dumézil (« Un peu plus et... » in *Documents anatoliens sur les langues et les peuples du Caucase. IV. Récits Lazes (dialecte d'Arhavi)*, Presses Universitaires de France, 1967, p.143).

1. « CEUX DE LA MER NOIRE »

Rencontre lointaine avec les pontiques

C'est à Athènes, à la télévision, que pour la première fois j'ai entendu (et vu, car on ne peut être absolument pris, dans le cas des pontiques, qu'en ayant vu) ces musiques – dites « pontiques » en Grèce. La télévision nationale diffusait régulièrement ces émissions de musique et de danse folklorique, qu'on regardait d'un œil distrait. S'y succédaient des groupes de danseurs et de musiciens de chaque région du pays, chacun avec son costume bariolé et sa musique aux sons distinctifs. La Crète et sa vièle, l'Épire et la clarinette, les îles des Cyclades et le violon...et « le Pont » (Πόντος) : bloc de son où ne s'affirmait clairement aucune mélodie, rythmes « boiteux » (*aksak*)¹¹ sur un tempo enlevé, danseurs en costume noir écriqué, danses tout aussi écriquées, profusion tout à fait inutile de couteaux et de pistolets...tout cela mêlé à une indéniable énergie. Peut-être également une démonstration inappropriée de virilité. C'était la seule pour laquelle on n'avait absolument aucun intérêt. D'ailleurs, mes amis en riaient poliment. C'est que les pontiques sont, en Grèce comme en Turquie, l'objet des quolibets du reste du pays – leurs « têtes de turcs ».

Premier contact. Pas fameux. Et pourtant, il y avait déjà là tout ce qui me fascinerait par la suite, et déjà un son étrange comme une histoire étrangère (quel était donc ce Pont qui ne figurait pas sur les cartes de la Grèce ?).

Le son du *kemençe* ne laisse pas indifférent - son ne désigne pas tant ici le produit naturel du frottement de l'archet sur les cordes que le traitement manuel qui lui est appliqué. Un bloc de son : l'image n'est pas trop forte. Ici, la ligne mélodique, celle qu'énonce le chant, est prise dans un ensemble sonore continu, encodée au sein d'un continuum instrumental. Cela tient d'un jeu spécifique propre au *kemençe*, l'instrument par lequel sont principalement produites ces musiques. Sur cette fine vièle en bois, les trois cordes sont particulièrement rapprochées, et les musiciens se servent à l'occasion d'un *truc*, d'un tour de main, pressant d'un même

¹¹ Les rythmes *aksak* (littéralement « boiteux ») sont des rythmes à la métrique impaire (dans notre cas en 5/8 et 7/8 principalement), très fréquents en Turquie et dans les Balkans. Cf. Jérôme Cler, « Pour une théorie de l'*aksak* », *Revue de musicologie* LXXX/1, 1994.

doigt deux cordes sur la touche, et attaquant simultanément les deux à l'archet dans une succession de quarts parallèles. En mélangeant habilement quarte parallèle et bourdon de corde à vide¹², l'on produit tout un jeu de diphonie ou une « polyphonie minimaliste » qui vient coder la ligne mélodique vocale - elle exclusivement monodique - qui en devient quelques fois difficilement reconnaissable¹³. D'autant que l'archet ne se soulève à aucun moment des cordes, liant entre elles les mélodies dans un tissu sonore continu - ce qui donne lieu à d'impressionnantes modulations rythmiques¹⁴. Martin Stokes, qui a d'abord arpenté une vallée des montagnes pontiques (la vallée de Şalpazarı) avant de consacrer sa thèse à cette musique de studio d'Istanbul que l'on nomma *arabesk*, rapporte une anecdote qui tient à la fois de l'histoire drôle (de celles qu'on racontera pour se payer la tête des habitants de la région) et de la fine analyse musicologique. Au cours d'une discussion portant sur les mérites comparés du *saz*, le luth le plus répandu en Turquie, et du *kemençe*, un profane déclara qu'à la différence du *saz*, le *kemençe* « ne comportait pas de note » (*had no notes in it*¹⁵). Ses amis rirent évidemment à cette assertion qui relevait naïvement l'absence de frette sur le second. Mais Martin Stokes ajoute que, très sérieux, l'intéressé cherchait à exprimer un ressenti sonore¹⁶, ajoutant subtilement que sa remarque résonne avec le rapport contrarié qu'entretient l'instrument avec la partition : non seulement la plupart des instrumentistes sont incapables de lire des partitions, mais le système de notation est lui-même incapable de rendre justice à ce qui est joué dans la région (rythmes et modulations rythmiques, diphonie ponctuelle, trilles et ornementation, effets percussifs de l'archet)¹⁷. Plus tard, lors des premières enquêtes en Turquie, j'aurai cette même impression de perdre pied : pas de cadres ni de paroles fixes, une relégation relative de l'instrument, quelque chose de rétif qui échappe à l'analyse ; face à des

¹² Le musicien alterne note de bourdon et quarts parallèles, en suivant généralement (dans l'arrière-pays de Trabzon) le modèle suivant : sur le premier tétracorde (de la tonique à la quarte), la diphonie se fait à la quarte inférieure (le musicien presse la première et la seconde corde), sur le second tétracorde et au-delà, la diphonie consiste en un bourdon de tonique (le musicien ne presse que la troisième corde mais joue la seconde à vide). Quant aux degrés inférieurs à la tonique, ils sont de préférence joués sans diphonie, quoiqu'on puisse à l'occasion faire jouer la dissonance de second majeure produite entre la septième majeure inférieure et la tonique. Un autre modèle courant consiste à déplacer la tonique sur la corde la plus aiguë et tout harmoniser à la quarte inférieure - modèle privilégié pour les airs de danse à l'ambitus restreint.

¹³ Si prégnant que cela soit en Mer noire, c'est là une technique propre à d'autres musiques rurales de Turquie - celles jouées sur le luth *saz* - qui procèdent par surcodage (indistinction) là où la musique de urbaine procède de préférence par raffinement (silence, distinction) ou découplage (plusieurs instruments).

¹⁴ L'on retrouve ce son continu dans les autres instruments mélodiques communs à ces musiques : la cornemuse *tulum* et le hautbois *zurna*.

¹⁵ Martin Stokes, « Marx, money and musicians », in *Music and Marx: ideas, practice, politics*, Regula Burckhardt Qureshi (éd.), Psychology Press, 2002

¹⁶ Certainement le *uzun sahl* ou des interprétations au *saz* des chansons locales, puisqu'on retrouve sur certains *saz* le même type de polyphonie minimaliste - quoique moins perturbant, déjà en ce que le jeu de plectre détache clairement des « notes ».

¹⁷ C'est en grande partie dû aux rythmes aksak et à certains procédés de modulation rythmique.

traditions urbaines (qui m’occupaient alors), une difficulté pour moi – et un désintérêt pour eux – d’isoler à la fois une ligne mélodique d’un encodage instrumental, mais également un air singulier d’une succession de mélodies, ou encore une chanson d’un brouhaha ambiant.

Du *kemençe*, il sera beaucoup question dans les pages qui suivent. On se permettra de l’appeler familièrement *kemençe*, qui est la manière dont les pontiques turcs et grecs (κεμεντζές¹⁸) le dénomment, mais le mot est un terme générique qui signifie simplement « vièle » en persan¹⁹, et on le nommera plus savamment *karadeniz kemençesi* en Turquie (« vièle de la Mer noire ») ou *ποντιακή λύρα* en Grèce (« vièle pontique »). L’instrument est d’une facture (et d’un jeu) unique en son genre, spécifique aux montagnes pontiques et à la côte orientale de la Mer noire. Là où les instruments de ces régions ont une fâcheuse tendance à se déplacer par variations, on ne lui trouve aucune parenté possible avec les autres vièles de Grèce, de Turquie ou du Caucase. En Grèce, les vièles sont piriformes, et appartiennent clairement à une famille unique. Quant à la Turquie, elle n’est pas un pays de vièles (bien qu’il y en ait), mais un pays de luths, ce qui place les montagnes pontiques en opposition structurale avec le reste du pays, elles qui n’accueillent aucun luth (l’humidité du climat joue certainement un rôle dans cet état de fait). Cette singularité de l’instrument, comme de son mode de jeu, ne peut que rendre plus improbable sa présence conjointe dans les deux pays. Et c’est là un second point intrigant.

L’échange de population

Comprendre cette présence nécessite d’évoquer un événement historique proprement extraordinaire, au sens plein du terme, qui a chamboulé de fond en comble la morphologie de ces anciennes terres ottomanes où cohabitaient chrétiens et musulmans. En 1923 – après des violences interconfessionnelles (la Grèce reconnaît un « génocide pontique », rien de moins) – les musulmans de Grèce et les chrétiens grecs orthodoxes (*rum*) de la Turquie nouvellement fondée sur les restes de l’Empire ottoman, sont « échangés » par le traité de Lausanne²⁰. Plus d’un million de personnes quittent leur foyer en catastrophe, pour se retrouver fraîchement accueillis par leur nouveau pays d’adoption (ce que les grecs nomment la Grande Catastrophe,

¹⁸ Ecriture phonétique du mot turc en alphabet grec.

¹⁹ *Kemençe* désigne plus précisément l’archet, et, par extension, la vièle (Jean During, communication personnelle).

²⁰ On remarquera que l’échange de population se base sur des critères religieux et non ethniques ou linguistiques, dans la tradition du *millet* ottoman. Seuls les musulmans de Thrace et les orthodoxes d’Istanbul seront dispensés de l’échange.

et les turcs, plus prosaïques, l'échange). Les *rum* des côtes de la Mer Noire et des montagnes pontiques – l'un des principaux foyers d'implantation des Grecs orthodoxes – sont installées prioritairement dans le Nord de la Grèce, dans les provinces septentrionales de Macédoine et de Thrace, pour des raisons idéologico-démographiques : dans ces provinces nouvellement acquises, une partie non négligeable de la population est « suspecte » aux yeux de l'Etat (slavophones en Macédoine, musulmans en Thrace) et les nouveaux venus serviront de « colons » censés assurer l'hellénisation des lieux, jusqu'à constituer une « région fantôme » (ne parle-t-on pas des « patries perdues » ?), la prothèse hellénique d'une région balkanique. Ils emporteront avec eux le *kemençe* qui s'acclimatera très bien à son nouvel environnement : non seulement il perdure²¹, mais il devient le symbole de tout ce foyer septentrional de réfugiés qu'on appellera dès lors « pontiques », quelque chose de l'ordre du symbole communautaire.

Le fait est remarquable : les réfugiés chrétiens de 1923, qui s'étaient vu traités de « semence de Turc » à leur arrivée, avaient plutôt eu tendance à se fondre dans le paysage, et la plupart des musiques emportées dans les bagages seront condamnées à l'oubli ou à l'archive. En vérité, il est un autre répertoire issu de l'échange qui prendra pied en Grèce : celui de la région égéenne d'Izmir, dont le devenir à Athènes n'est inconnu de personne, et qui a été abondamment commenté sous le nom de *rebetiko*. Si, en Grèce, le répertoire pontique et le *rebetiko* sont aujourd'hui les deux répertoires majeurs redevables à l'échange de population de 1923, leurs trajectoires n'ont rien de comparable, elles sont même rigoureusement opposées. Le *rebetiko* est l'histoire des musiciens professionnels de la ville d'Izmir (formés aux subtilités du *makam*) installés en catastrophe dans les quartiers mal famés du Pirée, où ils s'encanailleront avec les musiciens locaux pour devenir ensemble la voix de la bohème athénienne sous le régime de Metaxas, avant que leur musique n'obtienne le statut de patrimoine national.

Un répertoire hautement urbain donc, installé dans des marges urbaines, et au devenir national (voire plus – qui ne connaît pas, au moins de réputation, le *rebetiko* ?). L'inverse exact du répertoire pontique : rural, implanté en zone rurale, sans aucune résonance nationale, et resté la propriété d'une communauté idoïne²² - certainement la musique qui a le mieux subsisté en tant que répertoire à la fois *distinct* et *distinctif*. Ainsi, si cette musique, dite « musique

²¹ La lutherie rudimentaire de l'instrument joue certainement un rôle dans cette implantation réussie.

²² On lira en filigrane, dans cette histoire croisée, la différence radicale entre milieux urbain et rural pour ce qui est des processus de métissage.

pontique » (ποντιακή μουσική) en Grèce, s'est évidemment « grécisée » en presque un siècle, elle fonctionne encore en circuit fermé (on a, *grosso modo*, une communauté « pontique » qui joue de la musique « pontique », avec les guillemets nécessaires) ; et quand, à partir des années 80, ils renoueront avec les citoyens turcs habitants leur région d'origine²³, leurs pratiques musicales auront bien plus en commun que leurs convictions politiques.

Le creuset pontique

Cette singularité du devenir de la musique pontique va de pair avec une irréductible altérité, altérité savamment entretenue par les intéressés. C'est qu'en Grèce ces communautés occupent une place à part – et délicate à appréhender. Une place qui est, précisons-le, largement revendiquée, et qui est d'abord celle d'un cliché régional : « Ceux du Pont » sont ouvertement moqués comme niais. En Turquie, la situation n'est guère meilleure, elle est même d'une étonnante similarité. On y moque les habitants des montagnes pontiques sous le stéréotype du *karadenizli* (« Celui de la Mer noire ») ou du laze – du nom d'une population caucasienne à cheval entre Turquie et Géorgie. Double synecdoque donc – le littoral de la Mer noire englobe un espace bien plus vaste que les montagnes pontiques, tandis que seul un nombre restreint de pontiques sont réellement lazophones – mais synecdoque assumée, le flou entretenu participant pleinement de l'efficacité du cliché. Les pontiques de Turquie, comme leurs lointains cousins exilés en Grèce²⁴, sont communément pris dans ce que l'on pourrait appeler une « relation à plaisanterie » (en référence à celle que dégage l'anthropologie de la parenté) avec le reste du pays²⁵. Il existe ainsi en Turquie tout un corpus d'« histoires drôles » (*fikra*) stigmatisant l'idiotie des *karadenizli* – certainement, après les histoires de Nasreddin Hoca, l'un des corpus les plus riches du pays. Cela ne serait que tristement banal, si les pontiques eux-mêmes n'étaient les premiers colporteurs de ces histoires drôles, et une grande partie de l'orature locale consiste en *fikra*, en anecdotes (les folkloristes grecs trouveront nombres de légendes héroïques, mais elles relèvent autant de la nécessité nationale que du

²³ A la fin du vingtième siècle, les musiques de l'échange firent l'objet en Grèce d'une archéologie minutieuse, quoiqu'un rien guindée par un trop grand respect... Le Centre d'Asie mineure publiait ses archives - fascinants enregistrements effectués à Athènes avec les réfugiés dans les années 30 - et l'on redécouvrait sur le tard les qualités des musiques venues de Turquie, maladroitement, et avec un émerveillement que la majorité des turcs n'avaient plus pour leur propre musique. Habitant alors Athènes, j'assistai en même temps que mes amis grecs à la découverte des musiques de Turquie, et l'enquête qui suit dérive de cette même curiosité.

²⁴ Mon propos n'est pas de lier les deux, mais d'expliquer comment le devenir en Grèce de cette culture participe de sa compréhension.

²⁵ Christian Bromberger relève une relation similaire en Iran entre les gens de la province du Gilân (les gilâni) et les autres iraniens (*Un autre Iran. Un ethnologue au Gilan*, Armand Colin, 2013).

rigoureux travail d'enquête). Georges Dumézil lui-même, pourtant plus porté sur l'épopée que sur l'histoire drôle, a consigné un nombre incalculable de ces courtes histoires lors de ses enquêtes chez les lazes²⁶. J'ai eu la même expérience en voulant enregistrer le dialecte grec pontique pour le Centre d'Etudes d'Asie mineure d'Athènes. La consigne était de raconter une légende locale, une histoire de djinn de préférence. Non seulement mon interlocuteur ne connaissait pas de légende, uniquement des histoires drôles, mais ces dernières encore lui semblaient faire offense aux bonnes meurs. Après moult tergiversations, la première qu'il raconta fut la suivante :

« C'est deux gars qui vont se baigner dans la rivière. Le premier se déshabille et entre dans l'eau. Le second, pour lui jouer un tour, lui vole ses vêtements et s'enfuit en courant vers le village, bientôt poursuivi par son ami, nu, qui se cache le sexe des deux mains. Dans leur course poursuite, ils passent devant le café où le père du premier passe ses journées. En voyant son fils courir nu, il le hèle : « Idiot de fils ! Pourquoi tu te caches le sexe ? Mais personne ne le reconnaîtra ton sexe dans le village, pardi ! C'est ton visage que tu devrais cacher, cache ton visage bon sang ! ».

Ces blagues ont une ascendance des plus illustres, et déjà le célèbre voyageur ottoman Evliya Çelebi raillait en des termes imagés la passion des habitants de la côte pour le *hamsi* (variété d'anchois)²⁷. Dans les deux pays, les ressorts de cet humour sont sensiblement les mêmes : les pontiques sont stigmatisés comme niais, incapables de second degré, brusques et entretenant un rapport privilégié à la violence. Eminemment religieux et nationalistes également (ou violemment religieux et nationalistes). Or là se trouve le point d'articulation. Ou comment la singularisation devient paradoxalement un procédé d'inclusion. On oppose par exemple communément en Turquie « le laze » et « le kurde » (on pourrait faire le même constat en Grèce entre le pontique et l'albanais). Le laze est à la fois ridiculement différent (on s'en moque) et banalement le même (« plus royaliste que le roi » en matière de conservatisme religieux et de nationalisme). En cela il diffère du kurde qui lui est sournoisement le même (il passe inaperçu) mais dangereusement différent (par ses velléités

²⁶ A lire dans son recueil *Documents anatoliens sur les langues et les peuples du Caucase. IV. Récits Lazes (dialecte d'Arhavi)*, Presses Universitaires de France, 1967.

²⁷ *Günümüz türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi* Livre II, vol.2, édité par Yücel Dağlı et Kahraman Seyit Ali, YKY, 2006.

séparatistes)²⁸. Pour résumer avec des mots entendus à de nombreuses reprises, le laze est turc *et laze* (la « lazité » serait un attribut de la turcité), le kurde est kurde *donc* non turc (la « kurdicité » serait une essence différente)²⁹. La logique n'a rien à faire dans ces histoires d'identification et de règlements de comptes mesquins entre vieux voisins. Et, de fait, ces populations furent, au cours du siècle dernier, utilisés comme « colons internes » par les deux Etats. Par la Grèce, on l'a vu, après l'échange de populations, qui installa les nouveaux arrivants dans les régions problématiques du Nord et en fit les gardiens de l'hellénisme³⁰ en exaltant le mythe de l'« akrite », le garde frontière byzantin luttant contre les envahisseurs musulmans. Mais également par la Turquie, que ce soit pour repeupler le Nord de Chypre après la partition, ou dans le Sud-est du pays dans des localités jugées trop « arabes » pour le pouvoir militaire³¹. Il y aurait ainsi quelque chose de l'ordre d'un « creuset pontique », pour lequel l'humour, le cliché d'une part, la violence d'autre part, seraient des vecteurs d'intégration.

En ce qui concerne la musique, il serait plus judicieux d'évoquer non pas un creuset pontique mais un creuset de Trabzon, tant c'est la tradition musicale de quelques vallées de la préfecture de Trabzon qui s'est imposée dans la représentation de la région pontique, comme dans la commercialisation de sa musique. Le *kemençe* et la danse *horon*, tels qu'ils s'affichent depuis la Grèce jusqu'aux migrants stambouliotes, provient de quatre ou cinq vallées escarpées dans l'arrière-pays de Trabzon. Je me souviens avoir lu dans un journal de Trabzon que le premier ministre turc avait été reçu à Erzurum, ville du plateau anatolien jouxtant les montagnes pontiques, avec une démonstration de *horon* par un groupe de danse folklorique. Pourtant, dans tout le Nord de l'Anatolie, on danse le *bar*, une danse en ligne, et absolument pas le *horon* qui est la danse des montagnes pontiques. Mais la danse *bar* est si méconnue en Turquie et le *horon* visuellement tellement frappant et nationalement si réputé que les politiques locaux avaient voulu profiter de son aura, déclenchant l'ire de certains habitants,

²⁸ De la même manière, l'Albanais est dangereusement différent pour sa propension supposée au vol et aux trafics illégaux.

²⁹ Sur le cliché du Laze en Turquie, cf. Alexandre Toumarkine, *Les Lazes en Turquie (XIXe-XXe siècles)*, Les Editions Isis, 1995.

³⁰ Le dialecte grec pontique étant plus proche (selon les dires des intéressés) du grec ancien que le grec moderne, la « ponticité » est vécue comme une continuité de l'âge classique, là où ceux de la péninsule se seraient mélangés avec les albanais ou les macédoniens...

³¹ Un rapport militaire de 1980 intitulé « Menaces intérieures pour la Turquie » et évoquant des installations de pontiques dans le Sud-est du pays fut révélé par le quotidien Radikal. Mesut Hasan Benli, « Asker alevileri iç tehdit saymış » (en ligne). http://www.radikal.com.tr/turkiye/asker_alevileri_ic_tehdit_saymisaleviler_devlete_sizmaya_calisiyor-1141286 (page consultée le 10/11/2013).

outrés que l'on brade leurs traditions et que l'on s'annexe volontairement à cet encombrant voisin. Le constat est plus frappant encore en Grèce : les réfugiés que l'on a dit « pontiques » provenaient d'un large espace de Turquie s'étendant de Samsun à Kars, et aux traditions musicales les plus diverses (luth, violon...). Il n'en reste rien, si ce n'est dans les travaux des folkloristes, ou au détour d'une danse en fin de soirée³² : le *kemençe* et le *horon* de Trabzon ont phagocyté les autres pratiques et se sont imposés comme uniques symboles de la communauté grecque pontique (qu'ils ont contribué à fédérer). À tel point que cette danse singulière de Trabzon que l'on appelle *dik horonu*³³, tout en tremblements du corps et en sons suraigus, a connu l'insigne honneur de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques d'Athènes en 2004, dans un spectacle qui relevait plus du sport et de la démonstration d'une virilité nationale que de la danse proprement dite.

Il y a là, dans cette *success story* du *kemençe* et du *horon*, dans cette tendance à l'OPA culturelle, une vitalité fascinante, quelque chose qui tient d'une « culture vorace », pour reprendre le mot de Bernard Lortat-Jacob³⁴. D'autant qu'elle restait étroitement liée à une communauté spécifique et à ses instances communales ou communautaires - plus, qu'elle la produisait, qu'elle en était l'un des fondements - sans jamais s'aventurer ou s'autonomiser complètement dans le grand échange généralisé (ou business) de l'art et ce que l'on appelle *world music*. Ce concept de culture vorace, ou de culture inclusive, prend tout son sens dans son lieu d'origine, les montagnes pontiques. Là, à l'homogénéité culturelle avérée (que sanctionne le cliché du *karadenizli*) fait pendant une extraordinaire hétérogénéité ethno-linguistique, et l'on pourrait qualifier ces montagnes de « réservoir de peuples », comme le disait Dumézil du Caucase voisin. Les montagnes pontiques abritent au moins cinq groupes linguistiques : le turc, le turkmène, le grec (ou l'un de ses dialectes appelé « grec pontique »), le laze, le *hemşince* (un dialecte arménien) et le géorgien. Et dans l'arrière-pays de Trabzon cohabitent encore grécophones (musulmans) et turkmènes, tandis que la mémoire des chrétiens qui furent contraints à l'exil y est encore présente. On comprend alors qu'avant de devenir une « culture vorace » par les aléas de l'histoire, ces traditions musicales furent un facteur fort d'intégration et de cohésion au niveau régional. On touche là à ce qu'il y a de

³² Une danse anatolienne et une danse caucasienne sont ainsi passées au répertoire pontique grec, mais tiennent une place plus que réduite dans la pratique communautaire..

³³ Elle se nomme *serra* (Σέρρα) en grec. On observe ainsi un glissement dans les noms, *sikasara* étant en turc une phase spécifique du *dik*, tandis qu'on nomme *tik* (тик) en Grèce le *horon* le plus simple (*düz* en Turquie).

³⁴ Lors des journées de la Société Française d'Ethnomusicologie en 2007.

proprement fascinant dans ces musiques : cette capacité à produire de la communauté, à assurer une cohésion.

La chaîne pontique

C'est ainsi là, dans ces vallées de l'arrière-pays rural de Trabzon, que s'est déroulée l'enquête, bastion du *kemençe* et ancien berceau de la culture grécophone – y est perché à flanc de montagne l'auguste monastère de Soumela, et des cars de touristes grecs y débarquent chaque année. Quelques vallées plus à l'Est s'étend l'ancien Lazistan - langue mingrélienne, monoculture du thé et musiques menées par la cornemuse *tulum*.

Plus loin à l'Ouest, la chaîne montagneuse s'affaisse et l'Anatolie reprend ses droits. À propos de ces montagnes, Xénophon – qui les traversa quelques deux mille cinq cent ans plus tôt – écrivait : « C'est un pays montueux et âpre : les habitants sont les plus belliqueux de tout le Pont-Euxin »³⁵. En Turquie personne ne le contredira, et, pour qui vient de l'Anatolie, le passage du col de Zigana sur le chemin de Bayburt à Trabzon (l'un des seuls cols praticables en hiver) est un coup de théâtre : finis les plaines rocailleuses de l'Anatolie septentrionale, les paysages brûlés et les airs « brûlants » (*yanık*) du *saz* (ce luth joué dans tout le pays³⁶), se sont des vallées escarpées de sapin et d'orties qui s'offrent au voyageur, incessants cahots, airs vifs du *kemençe* et blagues improvisées en sus. La chaîne pontique est un pli de l'Anatolie, une inflexion brusque³⁷, sans pour autant marquer une rupture complète. On y est comme tout un chacun³⁸ en Turquie - et plus encore, par principe : musulman conservateur (sunnite de rite hanéefite), nationaliste sourcilleux, buveur invétéré.... Mais une certaine distance culturelle sur le versant Nord de ces montagnes ne peut manquer de sauter aux yeux, que ce soit dans l'alimentation (production de pain et non de galettes ; surconsommation de *hamsi*, une variété d'anchois, sur la côte ; culture de la noisette, de maïs et de thé) ou dans l'habitat (usage mixte du bois et de la pierre avant la mode du béton, constructions sur pilotis)³⁹. Ce dernier point est le plus frappant : là où les maisons anatoliennes sont souvent serrées les unes aux autres, organisées autour d'un centre, les champs étant hors du centre urbain, l'habitat est ici dispersé, disséminé à flanc de vallée, et chaque maison est entourée de ses champs. Cette parcellisation des cultures agricoles a d'abord une raison physique : il est difficile d'obtenir un terrain plat sur ces terres escarpées, la mécanisation de l'agriculture en est rendue inutile et

³⁵ XENOPHON, *Anabase*, Livre V, Les Belles Lettres, 2009.

³⁶ Avec de fortes variantes de taille, d'accordage et de style de jeu (*tavir*).

³⁷ Et ce serait encore simplifier, car ce sont des séries de plis, deux au moins, qui créent un espace intérieur, un bourrelet où se sont sédentarisés les tribus Oğuz, position d'où elles ont tirailé l'éphémère Empire de Trébizonde. On lira sur le sujet la geste de Dede Korkut.

³⁸ « Comme tout un chacun » est la majorité socialement admise, non la réalité du pays (alévis et kurdes viennent chambouler la belle harmonie des turcs Sunnites).

³⁹ Ce clivage n'est pas sans rappeler la situation de la province iranienne du Gilân, coupée du reste du pays par la chaîne de l'Elbourz, telle que l'illustre Christian Bromberger (*op. cit.*).

chacun ne cultive que ce que sa famille peut abattre de travail. Là encore, Xénophon constatait cette géographie ingrate, dans ce qui est peut-être (qu'elle soit volontaire ou non), la première « blague laze ». Il relate ainsi qu'après leur arrivée à Trébizonde, les grecs voulurent organiser des jeux, sans pouvoir trouver de terrain suffisamment plat : « Le sacrifice achevé, on donne à Dracontius les peaux des victimes, et on le prie de conduire les Grecs au lieu préparé pour la course. Il désigne la place même où on se trouve : « Cette colline, dit-il, est excellente pour courir dans le sens que l'on voudra. — Mais comment donc feront-ils, lui dit-on, pour lutter sur ce sol inégal et boisé ? ». Il répond : « On n'en sentira que plus de mal en tombant. » »⁴⁰. À ce sujet, le bureau des statistiques (*Türkiye İstatistik Kurumu*) livre des chiffres impressionnants : 80% des terres villageoises de la préfecture de Trabzon sont en pente (*dik*) – 40% entre 12 et 20 degré d'inclinaison, 30% entre 20 et 30, et 10% à plus de 30...⁴¹ Insister sur cette propriété particulière du terrain - escarpé -, permet de tenter un jeu de mot certes un peu facile mais terriblement séduisant. En effet, si l'inclinaison du sol se dit en turc *dik*, le mot peut servir à bien des choses dans les environs. Pour le plaisir du raccourci, on dira qu'il y a dans ce mot *dik* - soit perpendiculaire, abrupt, escarpé, droit, raide, dressé - quelque chose de l'*esprit* du lieu (ou de la masculinité qui y est promue), une belle formule à défaut de description. Des locaux eux-mêmes, on dit parfois qu'ils sont *dik duruşlu* (« de maintien droit »), droits dans leurs bottes. D'ailleurs ils s'en vantent : bons soldats, réputés pour leur honneur, fidèles à la nation, orthodoxes en diable. À tel point que c'est exactement ce qu'on leur reproche de l'autre côté de la montagne : être *dik kafalı* (avoir « la tête raide »), et là *dik* prend une valeur péjorative : être buté, obtus, bas du front. Ce qu'on ne manque pas d'attribuer à leur manque d'horizon. Enfin, est-ce un hasard, la danse masculine par excellence, celle où s'expriment la virilité et dont la région s'est fait une vitrine, se dénomme *dik horonu* (« le *horon* droit »). Ici, *dik* se traduirait mieux par « tendu », « dressé », pour rendre au mieux ce qui anime les corps, l'exacerbation des gestes. Ce *horon* se joue tout entier sur cette tension, corps droits, les épaules alignées avec le buste et rejetées en arrières, bras tendus que l'on lève et abaisse avec force au fil de la danse. Une barrière de corps. Le *horon*, ce n'est pas qu'un jeu (*oyun*)⁴² mais une attitude, un *éthos* (on ne dira pas une identité tant le terme est galvaudé). Une manière d'être, et un moyen de socialiser les corps. Comme

⁴⁰ XENOPHON, *Anabase*, Livre IV, Les Belles Lettres, 2009.

⁴¹ DİE, *Köy Envanter Etüdü 1981*, Ankara, 1984, cité par Kudret Emiroğlu, « Trabzon ne yetiştirsin ? » in *Trabzon'u anlamak*, Güven Bakırcı et Yücel Demirel, İletişim, 2009, p.100.

⁴² Oyun désigne en turc à la fois le jeu et la danse, sur une racine turque ancienne qui incluait (et inclut encore en Asie centrale) l'activité chamanique.

d'annoncer la couleur aux voisins (je reviendrai plus loin sur la mise en scène de cette danse, comme sur la dialectique entre le dressé et le lisse).

« Pays de danseurs » écrit Jérôme Cler à propos des plateaux du Taurus, au Sud-est du pays⁴³. L'expression est juste, et valable pour toute la Turquie, mais trouve peut-être son maximum d'intensité dans ces montagnes pontiques. Le *horon* est l'unique danse de la région⁴⁴, position évidente pour une danse dont le nom ne veut rien dire d'autre que « danse » en grec ancien⁴⁵. Ce *horon* : vigoureuse ronde aux gestes saccadés, tournant dans le sens contraire des aiguilles d'une montre dans un mouvement permanent de reflux. Impressionnante pour le moins, et Nicolas Bouvier, qui passa lui aussi par ces montagnes en donne une description saillante :

« Au sommet du col [d'Ordu], entre quelques maisons de bois délabrées, une trentaine de villageois dansaient au son d'une musique aigrette. Ils tournaient lentement sous la pluie qui nettoyait ces collines touffues, se tenant par le coude ou par la manche de leurs vieux vestons noirs rapiécés à la ficelle. Nez crochus, méplats bleus de barbe, visages de tueurs. Le gros tambour et la clarinette ne se pressaient pas mais ne marquaient aucune pause. Une sorte de pression montait. Personne ne disait mot, et j'aurai bien préféré qu'ils parlent ; la controverse, même irritée, m'apparaissait soudain comme la plus paisible des occupations. J'avais l'impression déplaisante qu'on chargeait méthodiquement un fusil par la gueule. Le village rival, s'il existait quelque part dans cette jungle brumeuse, ferait bien de ne dormir que d'un œil. La musique elle aussi n'était que menaces et coups de fléau. Quand nous tentions d'approcher pour mieux voir les instruments, une houle d'épaules et d'échines tendues nous repoussait vers l'extérieur. Personne n'avait répondu à nos saluts ; on nous ignorait complètement. J'avais l'enregistreur sur l'épaule mais cette fois-ci je n'osai pas m'en servir.

⁴³ Jérôme Cler « Pays de danseurs, de rythmes boiteux » in *Deleuze épars : approches et portraits*, Hermann éditeurs, Paris, 2005.

⁴⁴ L'unique cadre plutôt, qui connaît évidemment de multiples variantes. Récemment une danse individuelle nommée *kolbastu* a fait florès, mais plutôt en ville et chez les plus jeunes.

⁴⁵ On retrouve ce nom pour désigner une danse en ronde dans tout les Balkans : *oro* en Macédoine, *horo* en Bulgarie, *hora* en Roumanie, *koro* en Serbie et bien sûr *horo* en Grèce.

Au bout d'une heure, nous sommes redescendus vers le brouillard qui couvrait la mer Noire. »⁴⁶

Ici ce n'est pas le *kemençe*, mais le duo *davul/zurna* (hautbois/tambour) qui mène la danse, un couple d'instruments majeur pour les festivités de Turquie mais qui revêt dans les montagnes pontiques la position de ligne isoglosse, isolant les pontiques de l'Anatolie. Si le silence n'est pas vraiment une caractéristique commune du *horon* (et plus l'on va vers l'Est, plus les cris et les chants prennent du poids), cette violence latente que ressent Nicolas Bouvier n'a rien d'une exagération de l'écrivain. Et, bien souvent, ce n'est pas uniquement « l'impression déplaisante qu'on charge un fusil par la gueule » qui accompagne le *horon*, mais la très réelle décharge tous azimuts de chargeurs entiers par des gaillards en verve. C'est que le bruit et la fureur participent de l'éclat de la fête. De ces coups de feu, un vieillard m'en avait dit qu'ils étaient plus nombreux par le passé, et que les fêtes en étaient plus joyeuses (*şen*), et l'on comprend que la joie fait basculer ce qui était perçu comme violence dans le domaine plus complexe de l'outrance. L'outrance est une joie partagée, communiquée, mais également une joie « qui partage », en mettant à distance ceux qui, justement, ne la partagent pas (la joie violente des supporters de foot après une victoire relève de la même logique). De sorte que l'outrance a certainement un rôle fondamental dans l'homogénéité culturelle, élément de synergie. Le *horon* est le plus petit dénominateur commun, un langage collectif dans ces vallées où l'on ne partage pas toujours la même langue maternelle. Si tout le monde n'est pas chanteur, loin de là, si peu de personnes sont capables de faire sonner un instrument, tout un chacun est danseur et peut (doit ?) participer aux danses collectives. De sorte que pour désigner quelqu'un particulièrement versé dans cet art, on ne dira pas « un danseur » (*bir horoncu*), comme on dirai un joueur de *kemençe* (*bir kemençeci*) ou un chanteur (*bir türkücü*), mais on précisera « un bon danseur » (*iyi bir horoncu*) - car danseur, qui ne l'est pas ? Qui parcourt ce pays durant la belle saison n'a aucune chance d'y échapper - l'été est la saison de la danse, qui culmine dans deux événements sociaux majeurs : les noces et les fêtes pastorales se tenant sur les hauts-plateaux.

Les airs de *horon* forment l'immense majorité du répertoire musical, la principale source de revenus des musiciens (festivals et mariages, mais également cassettes), comme une marque

46 Nicolas Bouvier, *L'usage du monde* in *Œuvres*, Gallimard, 2004 (1963), p.155. Notons que l'auteur n'est pas néophyte en matière de musique et que, lui-même musicien, il effectuera de nombreux enregistrements au cours de son voyage.

privilegiée de virtuosité pour les instrumentistes – le *horon* est au niveau local la preuve du talent pour un instrumentiste, et savoir « faire sonner » l’air de *horon* Tuzcuoğlu est un réquisit pour intégrer le cercle restreint des « bons » joueurs de *kemençe*.

Cette hégémonie joyeuse de la danse est telle qu’on ne peut cacher une certaine déception. Quoi, n’y aurait-il pas de ces chants déchirants, de ces épopées anciennes que l’on trouve de l’autre côté des montagnes ? Quelques folkloristes exhibent des *destan* (épopées), mais ils tiennent de l’arlésienne, plus présent dans les livres de folklore que dans les villages. Plus généralement, on note une absence relative de pathos dans l’espace public. La réponse serait double : ce pathos est probablement moins présent, et l’échange de population a certainement mis à mal le savoir local⁴⁷, mais surtout ce pathos ne participe pas de l’espace public, il est relégué à l’espace privé (et aux femmes).

Un arrière-pays

Si la danse unifie la région, relève du bien commun, elle n’en exprime pas moins un système de différence. Et l’homogénéité culturelle martelée va de paire avec une forte conscience de la division, d’une « segmentarité », mais qui s’exprime sous le régime du localisme, du territoire. D’autant que l’espace est fragmenté en vallées relativement hermétiques - le détour par la côte étant encore le moyen le plus sûr de rejoindre la vallée adjacente. De sorte qu’à la manière des îles de la Mer Egée, la région s’appréhende comme un archipel connecté. Michael Meeker décrit très justement la région comme un « système en vallée » (*valley-system*). Ce système en vallée, on le comprendra de deux manières : à la fois comme une structuration de la région par la vallée et comme la mise en exergue d’une

⁴⁷ L’échange est une cicatrice. Les gens du pays ont un rapport soucieux à l’histoire – le couteau de l’Histoire sous la gorge pour tenter une image – qui tient d’abord de la peur d’être dépossédé de leur lieu (leur seul bien/symboliquement tout du moins) par un historien trop curieux (la peur de la dépossession est toute réelle, et la question de restitution des biens spoliés fut d’actualité, à Istanbul, les années précédentes). D’autant que le sang a coulé – si à Trabzon les conflits avec les Grecs ont été moins dramatiques qu’ailleurs (Nikos Sigalas a écrit un article très complet sur le sujet), les Arméniens ont été purement et simplement rayés de la carte. Avec toute la tension que cela implique dans les mémoires : à un *muhtar* de village (famille Özgür à Çatak köyü) – vieillard respectable luttant contre la mainmise de l’AKP – qui s’enorgueillissait de sa famille, et particulièrement de son père qui contrôlait le secteur et avait lutté contre les Russes, un de ses neveux désabusé – installé à Antalya, sur la côte méditerranéenne – lança un cinglant : « Ah ? Raconte-nous donc combien d’Arméniens il a tués ! » (ce que le vieillard s’empressa de démentir vigoureusement, mais le silence pesant qui s’ensuivit était plus éloquent que les mots).

structure commune à chaque vallée. La vallée (*vadi*) s'impose comme l'unité de division la plus pertinente, aujourd'hui comme isolat linguistique (la langue maternelle peut changer d'une vallée à l'autre), hier comme espace politique (les anciens *bandon* byzantin, puis le contrôle des *derebey*, « maîtres de vallée », sous l'Empire ottoman). Elle est l'objet d'un fort localisme qui se traduit autant dans l'adoption d'un système de couleur (chaque vallée impose ses couleurs sur les tissus aux motifs communs) que dans la revendication d'une singularité dans le *horon*. On est là clairement dans un narcissisme des petites différences, alors même qu'on évacue les divergences béantes (et d'abord la différence ethnique). Mais Michael Meeker explique que chaque vallée elle-même « fait système », en articulant la relation complémentaire entre un « haut » (*upper-valley*) et un « bas » (*lower-valley*) de la vallée - division sanctionnée administrativement par l'existence de deux sous-préfectures distinctes⁴⁸. De fait, peu de ces vallées échappent à cette dialectique : en bas une ville côtière blottie dans une crique à l'urbanisation galopante et connectée par la mer et l'autoroute aux flux nationaux, en haut une bourgade d'accès difficile, à l'économie semi-rurale liée aux hauts-plateaux (*yayla*) où une partie de la population passe encore la belle saison en compagnie des vaches. En effet, la transhumance scande encore l'usage de ces montagnes. Si l'époque où la ville entière se déplaçait vers les *yayla* est révolue⁴⁹, le départ vers ces hauts-plateaux continue d'être un temps fort de la vie collective, que ce soit pour la transhumance des vaches ou pour les anciennes fêtes pastorales qui s'y tiennent. La tradition musicale dont il sera question ici est intimement liée à ce « haut » : société rurale, à l'économie pastorale et à la domination masculine. C'est là qu'elle a toujours eu son centre de gravité, qui reste une référence pour l'industrie musicale, le folklore ou les touristes grecs. Là où s'est déroulée la majeure partie de l'enquête. Là où sont nés et habitent la plupart des musiciens qui m'ont aidé dans ce travail, cultivant un bout de jardin et se souvenant d'une jeunesse parmi les vaches - ce qui ne les empêche pas d'avoir vécu pour certains plusieurs années « à la ville », la région étant grevée depuis des décennies par ce qu'on appelle en turc le *gurbet*, « l'exil », « l'éloignement », vers Istanbul ou vers l'Allemagne⁵⁰.

⁴⁸ Michael E. Meeker, *A Nation of Empire, The ottoman legacy of Turkish modernity*, University of California Press, 2002.

⁴⁹ Xavier De Planhol, « A travers les chaînes pontiques », *Bulletin de l'Association des Géographes Français* n°311-12, 1963

⁵⁰ Dans ces montagnes difficiles, l'émigration économique fut de tout temps un recours commun.

Quant à la ville de Trabzon proprement dite – avec sa forteresse, son vieux *hamam*, ses caravansérails et ses mosquées byzantines –, c’est une parfaite ville ottomane, une Istanbul provinciale (ou l’était jusqu’à récemment⁵¹). Dotée des mêmes aspirations : peinture à l’europpéenne, théâtre, musique de *makam et* opéra (détruit pour laisser la place à une route...), architecture néo-classique.... Rien qui ne détonne plus avec les montagnes qui l’assiègent. Comme si Venise donnait directement sur les Alpes, sans ce sas que constitue la plaine du Pô. C’est que Trabzon est branchée sur d’autres flux, flux majeurs du commerce international – elle fut un temps sur la route de la soie. Gilles Deleuze et Félix Guattari notaient déjà ce phénomène : « Le maximum de déterritorialisation apparaît dans la tendance des villes commerciales et maritimes à se séparer de l’arrière-pays, de la campagne (Athènes, Carthage, Venise..) »⁵². Aujourd’hui les flux du commerce se sont taris et la ville n’est que l’ombre d’elle-même. Le dernier en date – la déferlante des post-soviétiques, entre commerce à la valise et prostitution – n’est plus qu’un souvenir, ou un sujet d’étude⁵³. Et le kémalisme, qui se sépare d’Istanbul, joua la campagne contre la ville, faisant entrer celle-ci dans celle-là avec les *halk evleri* (« maisons du peuple ») ou les folklores ruraux (*ekip*). Trabzon la citadine est ainsi débordée par son folklore rural – ou sa culture rurale sous forme de folklore. La culture rurale envahit les murs, comme le lierre couvre les vieilles bâtisses : un hôtel se nomme Otel Horon, l’emblème d’une manifestation sportive représente un poisson jouant du *kemençe* (liant ensemble deux clichés de la région), les affiches des festivals ruraux sont placardées ici et là... D’ailleurs tout le monde se dit éminemment Trabzonlu, « de Trabzon », qui est à la fois le nom de la ville et de la préfecture comme cela est la norme en Turquie, et ce « malentendu productif » emporte tout le monde dans un devenir-commun⁵⁴. Pourtant, la coupure persiste. La greffe ne prend pas. En témoigne une absence remarquable : aucun cours de *horon* ou de *kemençe* dans la ville, malgré la présence d’un conservatoire lié à l’université. Au centre culturel de la ville on peut apprendre toute sorte d’instruments, du oud à la flûte traversière, mais le *kemençe* est là encore absent. Aucun atelier de lutherie non plus (à ma connaissance)⁵⁵. Et une relative absence de lieux où entendre du *kemençe*. Les musiciens ne

⁵¹ Kudret Emiroğlu, « Trabzon ne yetiştirsin ? » in *Trabzon’u anlamak*, Güven Bakirezer et Yücel Demirel, İletişim, 2009, p.115. Notez que Trabzon est une ville de peintres. L’un d’eux, Bedri Rahmi Eyüboğlu, est certainement le plus connu de Turquie, et un poète de grand talent

⁵² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, 1980, p.539

⁵³ Chris Hann et Ildiko Beller-Hann, « Samovars and sex on Turkey’s Russian markets », *Anthropology Today*, Vol. 8 n° 4, 1992

⁵⁴ Dans le système administratif turc, la préfecture (*il*) et la sous-préfecture (*ilçe*) sont nommées d’après leur chef-lieu. La ville de Trabzon est ainsi le chef-lieu de la préfecture de Trabzon.

⁵⁵ Mais le *kemençe* se construit très facilement dans une maison, ou dans n’importe quel atelier de charpenterie (*marangoz*).

s'y trompent pas, qui partent vivre à Istanbul - la capitale culturelle du pays faisant plus office de centralité urbaine (enregistrement, concerts, médiatisation de toute sorte, usages identitaire...) pour ces musiques que Trabzon. La ville de Trabzon est profondément réfractaire au rural (comme toute ville qui se respecte). Les habitants se reconnaissent dans cette tradition, mais la ville n'en est pas un lieu de production. Le turc a une expression difficilement traduisible, *sahip çıkmak* - « se rendre maître de quelque chose », « s'approprier son dû » - qui exprime parfaitement ce que n'a pas accompli la ville de Trabzon. Non pas qu'elle soit radicalement opposée, qu'elle n'y prenne pas plaisir, mais elle rechigne à en faire commerce, à se l'approprier complètement et s'est fait chiper la place par Istanbul. Non, sa passion, c'est le foot : cela donne une place dans la nation, dans le monde, c'est un jeu sérieux et une source de fierté légitime. Le *kemençe*, son côté ridicule, mineur, n'échappe pas aux citadins. Dans la hiérarchie des instruments qui s'établit dans le pays il fait pâle figure : pas de cours⁵⁶, pas de méthode, pas de lutherie de qualité⁵⁷ et donc pas de valeur économique - on s'en tire pour le prix de trois bouteilles de *raki*. Mineur, le *kemençe* l'est également en ce qu'il n'est pas adaptable, qu'il fait corps avec une tradition musicale (on se souviendra de ce rapport difficile avec la partition).

Cette vièle n'a pas jouit du processus de réhabilitation auquel a eu droit le *saz*, promu au rang d'instrument national, à tel point qu'une revalorisation de cette musique passe justement par un évincement du *kemençe*, remplacé par le *saz* (ou par des chœurs pour la radio nationale). Indéniablement, le *kemençe* a une place dans la ville (il a même une statue) ; mais aux côtés d'autres clichés identitaires, du *hamsi* et du *karadenizli* au grand nez, soit toujours sur le mode de la dérision, du « on n'est pas dupe ». Michael Herzfeld cerne ce sentiment ambigu sous le nom d' « intimité culturelle », entendu comme « la reconnaissance de ces aspects de l'identité culturelle qui sont considérés source d'embarras extérieur mais qui néanmoins donnent aux intéressés l'assurance d'une sociabilité commune »⁵⁸. Une honte pourrait-on dire, envers quelque chose de l'ordre du « plaisir culturel coupable ». Mais ce que laisse entendre Michael Herzfeld, c'est que la honte est une relation, et une relation de domination, que la honte s'inculque. Cette honte culturelle ne s'éprouve que mis face aux traditions majeures, ou dominantes, qui sont dans notre cas les traditions écrites (développer un système d'écriture propre au *saz* fût d'ailleurs l'un des biais de sa réhabilitation). À Istanbul, les musiciens du

⁵⁶ Même pas au Conservatoire d'Istanbul, où l'on enseigne uniquement la danse *horon*, dans les départements de « Danse populaire » (*Halk oyunları*).

⁵⁷ Ou du *kemençe* grec, sous l'influence duquel l'instrument évolue tout de même ces dernières années pour ses utilisations les plus « stambouliotes » - pas question d'utiliser « ça » à Trabzon.

⁵⁸ Michael Herzfeld, *Cultural intimacy : social poetics in the Nation-State*, Psychology Press, 1997.

makam (musique partiellement écrite) auxquels j'avais eu affaire⁵⁹ n'avaient eux absolument pas honte de leur musique, et clamaient candidement qu'elle était la plus grande du monde. La honte est l'un des premiers gages donné à la hiérarchie des cultures (qu'elles soient des civilisations, des nations ou des classes), le moteur principal de l'instauration d'une culture haute⁶⁰. Elle est en cela la marque de la province, dans son étymologie la plus crue : *provincia*, « pour les vaincus »⁶¹. Trabzon est une ville provinciale, et en foot comme en commerce, elle est relativement subalterne. L'ironie envers le *kemençe* est un gage d'urbanité, la marque que la ville de Trabzon est « prise » dans la hiérarchie d'Istanbul. Jérôme Cler illustre cette honte du citadin dans une anecdote piquante : descendant des villages du Taurus vers la plaine dans la voiture d'un avocat de la ville, il jouait quelques notes de *üçtelli*, le plus petit *saz* du pays propre à cette région, et piquait ainsi l'intérêt de son chauffeur, un avocat de Denizli. Mais, à l'approche de la ville, ce dernier lui lança : « Cache donc ça, je ne voudrais pas qu'on me voit avec ce jouet d'enfant ».

La honte ne concerne pas seulement un instrument, mais une tradition dans son ensemble, une certaine conception de la musique. Mis en vis-à-vis avec les prestigieux arts nationaux, ces traditions communales en paraissent insignifiantes ou mineures. Et « commun » doit alors s'entendre comme ce qui est partagé, mais également comme le banal, ce qui n'est pas mis en valeur. Or c'est précisément pour les mêmes raisons que cette tradition est dépréciée et qu'elle est du ressort du communal : un seul instrument auquel on n'accorde peu d'intérêt, un rapport contrarié à l'écriture, une valeur économique inexistante, pas d'artistes...

⁵⁹ Lors d'une précédente étude (*Lavta, étude pour un luth d'Istanbul*, Editions Isis, 2012), dans le cadre d'un Master à l'Université Montpellier III.

⁶⁰ On se reportera au travail de Pierre Bourdieu dans *La distinction, critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit, 1979.

⁶¹ *Le Littré. Dictionnaire de la langue française*. En ligne : Littre.org.

2. D'UN ART COMMUNAL

Une incompréhension réciproque

Il y eut longtemps, dans la plupart des rencontres avec les musiciens les plus ruraux, un malentendu tenace. Je venais avant tout enregistrer le *kemençe* – un instrument, un répertoire, quelque chose de similaire aux enregistrements commerciaux ou d'archive par lesquels j'avais eu accès à cette musique (j'avais dans l'idée d'en faire un CD). Mais les séances d'enregistrements tournaient invariablement au joyeux chahut : on rameutait les amis, alléchés à la perspective d'une tranche de musique, on sortait une bouteille de *raki* d'un coffre de voiture, et tout cela finissait la nuit tombée à tituber dans un coin de forêt pluvieux. Si les musiciens acquiesçaient volontiers à l'idée de s'isoler, c'étaient moins au bruit ambiant qu'aux regards indiscrets qu'ils voulaient se dérober, et ce pour pouvoir déboucher sereinement le *raki* (Islam oblige, la consommation d'alcool réclame une certaine discrétion). A réécouter (j'en gardai un souvenir un peu embrumée), je n'ai rien pu faire des enregistrements : les voix étaient éraillées, chacun y allait de son couplet, personne ne tenait en place... Rien ne fut plus difficile que d'essayer de faire taire les gens lors de ces premières séances d'enregistrements où je me bornais à ne vouloir *que* l'instrument – frappes de pieds, chants étouffés, commentaires inopportuns, bruyants soupirs de plaisir répondaient irrésistiblement au *kemençe*. Il y avait entre eux et moi comme une inversion des valeurs : là où le cadre informel de la réunion (alcoolisée) entre amis était pour moi une *interférence* pour la musique que je voulais enregistrer (la musique pensée comme distincte des interactions), eux pensaient au contraire que la musique (leur musique ?) ne se déployait pleinement que dans ce cadre, qu'elle consistait hors de cette multiplicité en un squelette, un schéma à déployer, une partition, une réduction surtout sur le plan temporel – amputée de sa durée, cette musique était famélique : des airs de deux segments, pas grand chose. Pour eux, la musique ne commençait à prendre forme, à n'être sérieux qu'à partir de 2 personnes, et à prendre tout son sens à 3 ou 4. Un instrumentiste à qui j'avais demandé à l'improviste de l'enregistrer m'avait répondu, penaud : « ah, si seulement tu me l'avais dit plus tôt, j'aurai invité des amis... ». Et pourtant « la musique », stricto sensu, consiste la plupart du temps en un instrument unique, sans percussion ni accompagnement d'aucune sorte, et en tours de chants individuels (ni polyphonie ni chœur - et c'est très rare que l'on chante à plusieurs, le

principe de question/réponse étant le mode le plus prisé de chant non-individuel). D'ailleurs, à quelques rares exceptions près, les enregistrements réussis tiennent, à l'écoute, de la gageure : répétition *ad nauseam* de formules restreintes. Malgré l'indéniable art de la variation dont font preuve les musiciens, on sent bien que cela n'est que de l'assise d'un événement plus large.

Ce malentendu, à ma décharge, est largement partagé et ce même dans leur pays d'origine. Si elles peuvent être déroutantes ou mal comprises, c'est que ces musiques qui sont notre affaire ici se fondent sur un paradigme singulier, qui touche aux modalités de production de ce qu'on y appelle musique.

Le procès d'un matériau minimal

Un paradigme, car elles procèdent par répétition, répétition de courtes formules connues de tous convoquant un matériel musical minimum : cinq ou six degrés, deux frappes asymétriques, un instrument unique suffisent à tenir des hommes en haleine des heures durant. Ce procédé offre à la fois des possibilités infinies de variation et un sentiment de monotonie indéniable pour l'auditeur non averti. Que cela puisse se poursuivre indéfiniment n'arrange rien. « Chants monotones qui se ressemblent tous » écrit Bernard Lortat-Jacob avec ironie, à propos de chants imaginés et pourtant si réels⁶². Ce sont ici des ritournelles instrumentales, qui « creusent » inlassablement le même matériau musical. Tout ce qui peut être joué est déjà connu de tous, et les airs sont tous cousins ou voisins. Cela n'exclut absolument pas un jugement esthétique (ni le surgissement de l'inouï⁶³), simplement ce jugement s'exprime dans d'autres termes que celui de la création (ce peut être la folie – *delilik*, le dépassement de soi – *kendinden geçmek*, être brûlant – *yanık olmak...*). Ici, l'objet du jugement esthétique réside plutôt dans la capacité du musicien à « faire sonner » ce matériau minimal, à le rendre à lui-même. On reprendra la distinction qu'effectue François Jullien entre les paradigmes de création d'une part, et de procès d'autre part⁶⁴. Le procès repose sur l'idée simple que chaque réalisation n'est que variante d'une variante - à la fois processus continu de co-production, et remise en jeu (en procès) constante du répertoire.

62 Bernard Lortat-Jacob, *Les indiens chanteurs de la Sierra Madre. L'oreille de l'ethnologue*, Hermann, Paris, 1994

63 Jérôme Cler, « L'inouï dans une musique de tradition orale », in Claire Kappler et Roger Grozelier (dir.), *L'inspiration, le souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Âge européen et proche oriental*, L'Harmattan, Paris, 2006

64 François Jullien, « Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle » in *La pensée chinoise dans le miroir de la philosophie*, Editions du Seuil, 2007.

De ce procès, Jérôme Cler en donne une analyse magistrale, fruit d'une vingtaine d'année de fréquentation d'un lieu similaire à l'autre bout de la Turquie, dans les montagnes du Taurus - ce qui m'a fort heureusement dédouané de ce travail fastidieux⁶⁵. Entre l'un et l'autre, entre procès et création se glisse également un *apriori* que cerna parfaitement Gilles Deleuze, celui de la répétition comme acte régressif où « *ce qui se répète ne le fait qu'à force de ne pas comprendre, de ne pas se souvenir, de ne pas savoir ou de n'avoir pas conscience* »⁶⁶. Dans ce paradigme du procès, la répétition procède au contraire d'une mise en excès ou en puissance de ce qui est répété⁶⁷. « Porter la première fois à la "nième" puissance » écrit Deleuze⁶⁸. Cette puissance de la répétition est joliment illustrée par une parabole persane que rapporte Jean Daring :

« Un jour dans une petite école persane, les élèves recevaient leur première leçon d'écriture. En retenant leur souffle et en serrant les dents, les doigts crispés sur leurs calames, ils tracèrent du mieux qu'ils purent la première lettre de l'alphabet (*alif bâ*) : l'A, *alif*. C'est un trait vertical tiré de bas en haut, simple comme le chiffre 1 (qu'il sert aussi à noter) et, pour cette raison aussi, la première lettre du nom divin. Les enfants s'appliquent à reproduire ce symbole de l'unité en alignant des rangées de traits parallèles sur les pages de leurs cahiers de classes. L'un deux y prend un soin et un plaisir extrême, et n'arrête pas de remplir des pages. Le maître passe maintenant à la lettre B, mais sa forme de barque agrémentée d'un point n'intéresse pas le garçon, fasciné par la perfection du A. Il s'obstine à remplir ses cahiers de *alif*, et ne veut rien apprendre d'autre. Il finit par être chassé de l'école et demeure ignorant et analphabète, mais sans jamais cesser de tracer des A partout et à tout moment. Un jour, au hasard de son errance, il passa devant l'école et son maître le reconnut. Pour l'édification des élèves, celui-ci voulut leur présenter ce cas d'échec scolaire patent : "Hé toi, montre-leur donc tout ce que tu as appris à l'école", lui lança-t-il. Alors l'homme prit un bout de craie et l'appliqua fermement, de son bras tendu, sur le mur de la classe. Or voici qu'à mesure que la craie glissait sur la pierre en traçant une parfaite droite blanche, sous l'implacable détermination de son geste, le mur se fendit en deux. Cette parabole, explique un éminent dépositaire de la tradition du Lorestan, s'applique à merveille à nos anciennes mélodies populaires : avec une lettre, un mot, une simple ritournelle, elles vous transpercent le coeur,

⁶⁵ Jérôme Cler, *Yayla, musique musiciens de village en Turquie méridionale*, Geuthner, Paris, 2011

⁶⁶ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p.26.

⁶⁷ On voit que la distinction porte sur l'intentionnalité de la répétition - non plus ce qui se répète, mais ce qui est répété.

⁶⁸ *Idem*, p.8

tandis que les autres musiques, avec toute leur science et leur art, ne parviennent pas à vous toucher autant. »⁶⁹

Airs de compagnie

Ces courtes ritournelles instrumentales, qui dans notre cas ne flattent pas tout à fait l'oreille, ne prennent sens que par les réactions qu'elles provoquent. *A maxima*, ce sont les airs de danse – la majeure partie du répertoire courant : à peine l'archet attaque-t-il les cordes que *quelque chose se passe*, jusqu'aux plus ventripotents de l'assemblée se lèveront pour danser, et bientôt les cris et les pieds frappés sur le sol couvriront l'instrument. Au point que l'on se demande parfois si ces ritournelles ne sont pas un simple tapis sonore sur lequel les danseurs viennent s'essuyer les pieds. Et quand ce n'est pas la danse, c'est le chant que provoquent ces ritournelles, pour un effet identique : la production sonore est partagée entre le musicien et les auditeurs, entre « musiquant » et « musiqués ». C'est que ces formules répétitives ont moins vocation à être écoutées attentivement qu'à susciter des réactions corporelles fortes. On pourrait appeler ça une valeur *incitative*⁷⁰. La puissance de ces ritournelles réside dans leur capacité à émouvoir, dans l'acception étymologique du mot : *ex-movere*, « tirer vers l'extérieur », c'est à dire tirer hors de soi. Ou, pour le dire plus trivialement, leur capacité à mouvoir. (Peut-être est-ce là l'essence de la ritournelle - affect machiné, affect à la puissance *n*, irrésistible). En cela, le savoir du musicien est avant tout une science de l'occasion (ce *kairos* des Grecs anciens), qui vaut par ce qu'il provoque, ce qu'il fait advenir : l'évènement musical, qui est d'abord un temps autre (une hétérochronie dirait Foucault⁷¹). Dans un tel contexte, le mot de *tapis sonore* que j'employai plus haut n'est pas une facétie. Ainsi dans les grandes fêtes comme dans les réunions intimistes la musique n'a pas de temps propre mais « habille » l'évènement et ne s'arrête que quand celui-ci s'épuise : les danseurs sont fatigués, plus personne ne veut chanter... Sachant qu'un chanteur en verve peut – l'alcool aidant – improviser des vers toute la nuit, on comprend que dans ces histoires collectives le bon vouloir ou la fatigue de l'instrumentiste comptent peu. Que ce soit le temps du chant ou de la danse, ça ne s'expédie pas en quelques minutes, ça dure, ça insiste, ça s'épuise. Et la musique

⁶⁹ Jean During, « Hand made, pour une anthropologie du geste musical » in *Cahiers de musiques traditionnelles* n°14, Genève, 2001, p.39.

⁷⁰ On lira le très beau chapitre « La relation d'incitation au départ de la réalité » dans le livre *Procès ou création* de François Jullien (in *La pensée chinoise dans le miroir de la philosophie*, Editions du Seuil, 2007)

⁷¹ Nous avons, avec Dilek Sarmis, évoqué cela dans l'article « Plateaux de Turquie », revue *Filigrane* n°13 (Deleuze et la musique), Paris, 2012

ne se réalise ici que dans cette durée, son sens lui étant toujours extérieur. Ce temps continu et clos est servi par ce procédé de jeu propre au *kemençe* évoqué précédemment : l'archet ne se soulève à aucun moment des cordes, en jouant deux simultanément à l'occasion, et tisse ainsi les pièces entre elles dans un tissu sonore ininterrompu. On notera au passage le lien de cause à effet entre répétition de la ritournelle et malléabilité de l'événement, durée extensive : la liberté ou l'improvisation, dont certains pourraient pointer l'absence, se situe à un autre niveau, se déplace.

L'incitatif

Le pouvoir incitatif de la ritournelle – le pouvoir de mouvoir – est le nœud de cette tradition musicale. Elle tire ce pouvoir de ce qui est pour tous une évidence : la musique est une chose que l'on a en partage, et dont les ritournelles instrumentales détenues par le musicien ne sont qu'un symbole – une face de l'évènement musical, l'autre étant inscrite dans les corps des hommes. Non pas la propriété du musicien, mais celle de la communauté. L'un appelle l'autre, et, comme les deux parties du symbole, l'un et l'autre ne prennent tout leur sens que dans l'ensemble. De sorte que ce que la ritournelle provoque, c'est l'anamnèse corporelle (j'emprunte ce mot d'anamnèse à Jérôme Cler⁷²). L'anamnèse, l'anamnèse joyeuse, c'est à la fois le corps qui fait lien social mais également le *socius* qui infuse le corps⁷³, de manière plus indélébile et plus profonde (plus intérieure, plus intime dirait-on) que ce dont rendent compte les travaux sur la torture ou la scarification⁷⁴. La question des conditions et des possibilités de cette inscription est d'importance, et la réponse pas très différente de ce qu'ont constaté des générations d'anthropologues : utilisant un matériau limité dont les codes sont partagés par tous, connues depuis l'enfance et ne marquant aucune rupture générationnelle, présentes à chaque événement social – mariage, circoncision, départ à l'armée, fête agricole... –, ces musiques sont prises dans un processus continu d'intériorisation qui est partie intégrante de la socialisation. (On devrait également évoquer la durée insensée de ces danses, la répétition des mêmes pas jusqu'à l'épuisement comme une manière d'insister dans les corps). Notons que,

⁷² Jérôme Cler, *Yayla, musique musiciens de village en Turquie méridionale*, Geuthner, Paris, 2011

⁷³ « Les expériences musicales sont enracinées dans l'expérience corporelle la plus primitive [intime aurait été plus juste...]. Il n'est dans doute pas de goûts – à l'exception peut-être des goûts alimentaires – qui soient plus profondément chevillés au corps que les goûts musicaux. », Pierre Bourdieu, « L'origine et évolution des espèces de mélomanes » in *Questions de sociologie*, Ed. de Minuit (coll. Repères), 2002, p.156.

⁷⁴ On se référera aux travaux de M. Foucault sur la torture (*Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, 1975) et de P. Clastres sur la scarification (*La société contre l'Etat*, Editions de Minuit, Paris, 1974).

incorporée, intériorisée, cette musique est *appropriée*. « Notre musique », « nos airs » dira-t-on. Elle n'est jamais la propriété de l'instrumentiste qui en fait, à un moment *t*, le procès.

On touche, avec ces pratiques collectives si profondément inscrites dans la vie sociale, à quelque chose qui dépasse le connu et qui est plutôt de l'ordre de l'*intime*. Car le connu ne suffit pas pour attraper les auditeurs au revers de leur veste et les tirer irrésistiblement vers l'aire de danse. L'intime y réussit bien mieux, lui qui vient du superlatif latin *intimus*, « le plus intérieur ». D'autant qu'il partage cette étymologie avec le verbe « intimer », et que de l'un à l'autre, d'intime à intimer, circule une logique déroutante. Cela peut sembler un mauvais jeu de mot, soit, mais, de fait, l'*intime intime*. N'est-ce pas ce qu'exprime, de manière plus complexe, la notion d'*habitus* chez Bourdieu ? Et si ces courtes ritournelles ont de tels effets physiques – si elles intimement la danse – c'est qu'elles touchent à ce qu'il y a de plus intérieur – à l'intime, qu'elles provoquent l'anamnèse. On notera au passage que postuler l'intimation du plus intérieur revient à poser du même coup la fascination du plus extérieur, de l'exotisme en son sens premier. Ce ne sont pas là deux paradigmes contradictoires mais deux procédés d'affect⁷⁵. Dissipons tout de suite un malentendu : mon propos n'est pas de retoquer une effectivité *en soi* de la musique (qui équivaldrait à affirmer que ce qui fonctionne dans la musique n'est que l'habitude) ni de dénigrer une écoute introspective (sur laquelle se fonde plus d'une tradition). Plus modestement, il consiste à développer ce qui se donne à voir et à entendre *a maxima* dans ces montagnes pontiques, soit une structuration politique de la musique. Pour autant, une emphase sur l'intime de l'écoute (ce que d'autres appellent l'oreille culturelle) permet d'éviter de faire la même erreur que les parents de Marcel Proust, à savoir « percevoir les mérites esthétiques comme des objets matériels qu'une oreille ouverte ne peut faire autrement que de percevoir, sans avoir eu besoin d'en mûrir lentement des équivalents dans son propre corps »⁷⁶.

A la différence de la fascination, l'intimation engage, engage le groupe comme propriété intellectuelle et engage les présents comme intimation. Le sujet d'une tradition musicale c'est bien ça : ce dont on a l'usage en partage et, partant, les modalités de ce partage. Contrairement à une certaine conception de l'artiste (conception dont il faudrait faire la généalogie), le plus intime ce n'est pas le singulier – une expression qui me serait personnelle

⁷⁵ Et ce fut la fascination d'un son comme d'une histoire qui me poussa à cette recherche.

⁷⁶ « C'est sans doute qu'elle percevait les mérites esthétiques comme des objets matériels qu'un œil ouvert ne peut faire autrement que de percevoir, sans avoir eu besoin d'en mûrir lentement des équivalents dans son propre cœur », Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, 1988, p.145.

et qui s'exprimerait dans l'acte de création – mais le commun – ce que je partage avec les autres. De Freud (le complexe d'Oedipe) à Lévi-Strauss (la structure des mythes), toute une littérature plaide en faveur de cette idée. Et François Zourabichvili la résume dans une formule frappante : « commun n'a plus ici le sens d'une identité générique, mais d'une communication transversale et sans hiérarchie entre des êtres qui seulement diffèrent »⁷⁷.

A ce stade, on pourrait déjà proposer deux constatations :

Constatation 1 : dans ce pays de danseurs dont nous aurons à parler, l'événement musical est co-opératif (au sens premier d'œuvrer ensemble). Partant, il est non pas une expression singulière (celle d'un artiste) mais une expression plurielle et commune.

Constatation 2 : la tradition musicale est la propriété d'une collectivité, « agencement collectif d'énonciation »⁷⁸. Elle y est à la fois de l'ordre de l'intime et du collectif, elle se doit d'être de l'ordre de l'intime pour pouvoir être collective, au sens plein. Mais il n'y a là aucun paradoxe, *no tricks*.

⁷⁷ François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Editions Ellipses, 2003, p.82.

⁷⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Les Editions de minuit, 1980, p.114.

Se donner, participer, rivaliser

Revenons à ce moment où quelques personnes se lèvent pour danser, conquises par une ritournelle, à cette irrésistibilité de la danse. Ici, la moindre ritournelle esquissée à l'improviste résonne comme un appel au chant ou à la danse, un appel au don de soi. Il y a là une injonction, une intimation, dont le ressort n'est aucunement la dette ou l'attente d'un hypothétique contre-don mais l'anamnèse corporelle, la jouissance. Or qu'intime la musique sinon le don de soi, et pourquoi est-ce nécessaire qu'elle intime, si ce n'est pour renouer constamment le lien social ? Il est toujours périlleux de parler du don, et plus encore du don de soi. On navigue à vue entre le truisme (tout relève du don de soi) et le paradoxe (le don intimé est-il encore un don ?). Mais c'est pourtant là que se noue notre affaire. Et s'il s'agissait de faire une anthropologie politique de l'événement musical, ou de le voir comme un « fait social total », c'est par là qu'il faudrait commencer : comment, dans telle société, la musique – en intimant le don de soi (en fondant le commun sur une jouissance particulière) – opère l'alliance et, partant, relève du politique. Marcel Mauss, dans son *Essai sur le don*, prouve que le don est politique⁷⁹. On pourrait forcer le trait et affirmer qu'il en est le principe premier. Et, avec la dose de mauvaise foi que cela suppose, dire que la musique, en exhortant à l'action, en transformant l'homme en personnage social – celui du chanteur ou du danseur – par une séduction esthétique est l'un des rouages les plus efficace du politique – du « faire ensemble ». La teneur politique de la musique est d'autant plus évidente dans ces danses folles – les *horon* – qui jaillissent à tout instant et pour toute occasion – mariage, fête pastorale ou nationale, visite d'un ami, concert... Que la danse communautaire (la ronde) soit le lieu d'élaboration du politique (et non une représentation de celui-ci), Platon déjà l'avait affirmé⁸⁰, mais on pourrait parler ici de république des danseurs tant la danse *est* une chose publique, une chose commune, une chose également qui nécessite la participation de tous (malgré les divisions qui s'y glissent, les hiérarchies qui s'y instaurent). On comprend dès lors la nécessité qu'il y a à tirer chacun vers l'aire de danse, et la charge politique que recèle l'intimation de la ritournelle. Le double *intime/intimer* traduit ainsi la tension qui habite le concept du don et dénoue au passage quelques nœuds ; de cette intimation du don de soi par une musique qui touche à l'intime l'on peut déduire à la fois :

⁷⁹ Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Quadrige/PUF, 2007.

⁸⁰ Platon, *La République*, Flammarion, 1995

1) l'irrésistibilité du don (de soi), il n'est ni intéressé ni désintéressé ni même gratuit, il est hors calcul, anamnèse du corps ; paradoxalement, l'anamnèse (comme l'émotion) est un oubli de soi, de même que la séduction ou la jouissance esthétique tirent « hors de soi »;

2) et que ce don ne procède pas, dans un premier temps, d'une dette contractée envers la société, d'une dette primordiale (avec tout le fatras para-psychanalytique que cela charrie), mais d'un appel externe (un appel *joyeux*, ajouterait Jérôme Cler) et de l'occasion – *kairos*, le moment propice.

La musique, hors de la dette ? Et la danse comme une sympathique ronde d'égaux ? Bernard Lortat-Jacob (*Musiques en fêtes*)⁸¹ et Jérôme Cler (*Yayla. Musique et musiciens de village en Turquie méridionale*)⁸² insistent pourtant avec raison sur la double dimension de la musique dans la fête : le don et la dette, la nécessité de participer et le faste de la dépense financière. Mais c'est là un autre cercle ; le mariage, et la fête plus largement, englobent et dépassent l'événement musical, c'est l'événement plus « autre chose ». Que le musicien soit payé n'est pas une obligation, ou pas un donné, et la gratuité est de rigueur à l'Est de Trabzon comme dans ces réunions de chanteurs – *muhabbet* – des montagnes pontiques ou du Taurus. La dépense, constitutive de la fête est, elle, une question de prestige. Et le prestige, comme don agonistique, don de combat, n'est toujours que second. C'est là un point à préciser. Dès que l'on se donne, dans le même mouvement, se glisse une compétition, une lutte (*agôn*) et une hiérarchie, qui est le propre du politique. Mais cette compétition est coextensive au don, elle ne remet pas en question son essence – ce nécessaire élan vers les autres. Au contraire, elle insiste en lui, se réalise dans la circulation du don. Elle le travaille de l'intérieur, le menace à chaque instant. L'intéressement n'est pas l'impossibilité du don, mais l'une de ses dérives, une potentialité, une de ses puissances. La compétition n'est pas dans le don, mais dans l'économie du don, dans le déséquilibre du donner/recevoir/rendre, dans ce jeu social qu'il amorce.

Cela est là encore flagrant dans le *horon*, où, lors de la « fondation » du cercle (*horon kurma*), le plus énergique des danseurs – celui qui se donne le plus – prendra le pas sur les autres et s'imposera en meneur de la danse (l'énergie n'est qu'un des critères, on y reviendra plus loin). Prendre le pas sur les autres, mener, se résume alors à être plus présent que les autres, être excessif – proposer plus de figures, crier plus fort, exagérer les mouvements... Le

81 Bernard Lortat-Jacob, *Musiques en fête*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1984.

82 Jérôme Cler, *Yayla, musique musiciens de village en Turquie méridionale*, Geuthner, Paris, 2011

don de soi, qui culmine dans le sacrifice christique, commence peut-être dans quelque chose qui est de cet ordre : donner son corps ou donner de la voix, se montrer. (Se donner, on le verra, peut se limiter à être présent, à « faire acte de présence », mais on est là hors de la république des danseurs). Un mouvement vers les autres, voilà le don. Paul Veyne emploie, pour l'évergétisme dans la Rome antique, cette expression superbe : s'immoler aux autres. Ce sont là des notables de provinces qui se ruinent dans la construction de temples ou de théâtres pour maintenir leur position sociale. Mais, si ailleurs en Turquie le don peut également être financier – et le musicien vient arracher quelques billets aux danseurs –, dans les montagnes pontiques cela reste anecdotique, et très certainement une influence récente de pratiques anatoliennes... Non, le don ici est physique. (Les grincheux diront qu'il est minime, que le don de soi est une bonne manière de ne rien donner et que les gens de ces montagnes sont un peu pingres. C'est vrai. Mais à l'inverse l'argent est une manière de ne pas se donner, une distance, et ceux qui s'en tirent avec quelques billets sont certainement avares d'eux-mêmes.) L'argent est, à de rares occasions près, invisible. Par contre l'épuisement, lui, est visible de toutes parts : exténuer la nuit, écluser l'alcool, harasser les corps, éreinter les voix. Et, si l'évènement n'a pas de temps fixe, c'est qu'il s'épuise avec les hommes, qu'il a à voir avec les limites, mais des limites qui seraient hors du musical : fatigue, ivresse... (Mais n'est-ce pas la répétition en elle-même qui interroge les limites en les plaçant hors de son domaine ?). Plus prosaïquement (et plus souvent) l'ennui, l'épuisement de l'intérêt. L'évènement est alors une circulation, ou plutôt une accélération de la lente circulation quotidienne du don, et le dytique événement/circulation s'exprime à merveille dans le double sens de l'expression *quelque chose se passe* : à la fois quelque chose advient (l'émotion et son sens étymologique de « tirer vers l'extérieur », *ex-movere*) et quelque chose circule (le chant, la danse, le don)⁸³. Ce qu'il y a à étudier est donc double : à la fois une structure, et une intensité. Nous avons – avec Dilek Sarmis – évoqué ailleurs⁸⁴ l'évènement comme une coupure, coupure dans le quotidien. Mais c'est plutôt une accélération, une intensification ; sa fin un épuisement. Tout un mécanisme pour inciter les gens à pousser la chansonnette, à rentrer dans la ronde, à donner un peu d'eux-mêmes. Cette circulation du don, donné, reçu et rendu, porte un nom en anthropologie : l'alliance.

83 Là où Jean During, dans un autre milieu, fait état de transcendance et de transmission (*Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Editions Verdier, 1994).

84 Nicolas Elias et Dilek Sarmis « Plateaux de Turquie », revue *Filigrane* n°13 (Deleuze et la musique), Paris, 2012

Le dur art de ne pas être artiste

Dans cette configuration – cet agencement particulier entre une communauté, *sa* musique (ce quelque chose qu'elle a en partage) et *ses* musiciens –, le musicien est un opérateur du politique. Il n'est pas tant responsable du divertissement de chacun que de l'alliance de tous. Le maître mot est celui de mobilisation : plus qu'au nombre de spectateurs, plus qu'à la qualité esthétique de la musique, c'est avant tout au degré de participation à la danse que l'on juge la réussite d'une fête. « Musicien » (*müzişyen*) est ici entendu non pas au sens d'artiste (*sanatçı*) mais d'instrumentiste (*çalgıcı*, un mot qui reste bien souvent en travers de la gorge des intéressés), il n'incarne pas une vision de l'art (*sanat*) mais est l'instrument (*çalgı*) de quelque chose (que l'on appellera le politique)⁸⁵. En passant de l'un à l'autre, de l'artiste à l'instrumentiste, l'on bascule de la volonté d'émouvoir à l'impératif de mouvoir (mais n'a-t-on pas vu que l'émotion est *déjà* une mobilisation ?). Ce principe simple tient tout entier dans une relation, une posture : le musicien est tourné vers les potentiels chanteurs ou danseurs, à l'écoute (et non le contraire : l'auditeur à l'écoute de l'artiste), allant les chercher autant par le regard que par une phrase bien sentie. Car si, comme on l'a dit précédemment, le musicien incite par la ritournelle instrumentale, c'est également en sollicitant l'entourage, en s'engageant physiquement, en « se donnant » le premier, qu'il provoque la réaction escomptée.

Une différence de taille subsiste pourtant : si le musicien est également sommé de jouer, cette injonction est tout ce qu'il y a de moins intime. C'est un ordre extérieur et énoncé, quelque fois médiatisé par l'argent. Il joue « à la demande », une demande parfois harassante. Peut-être même – et c'est un point qu'il faudra déterminer – *doit-elle* l'être, et, dans ces rudes contrées, les musiciens – je pense tout particulièrement aux pauvres bougres qui s'occupent de *zurna* et de *davul* – sont régulièrement placés, lors des fêtes, dans le rôle de victime expiatoire, de sacrifice à la communauté. La fête se fait sur leur dos. C'est une règle à laquelle on ne déroge pas : plus il y a de fête, moins le statut du musicien est enviable, corvéable à souhait, dernier couché, obligé de satisfaire aux desiderata de chacun, chargé d'insuffler l'énergie nécessaire au risque de sa santé. S'immoler aux autres disions-nous : le sacrifice est tapi dans cette structure de la fête.⁸⁶ Et il faut voir ces musiciens vieilliss, déclassés

85 On remarquera que la formation des mots turcs pour *instrumentiste* et *artiste* est identique à celle des mots français : ajout d'un suffixe aux mot *art* ou *instrument*.

86 Ce que j'ai observé à Trabzon, Ruben Tenenbaum en a fait l'expérience à Istanbul parmi les musiciens tsiganes de la ville. Mais là où la division n'est « que » d'ordre sociale à Trabzon, elle se double dans le second cas d'un critère ethnique, et la violence s'en trouve décuplée (sur les musiciens tsiganes et leur relations avec

socialement, qui ne tiennent qu'à grandes lampées d'alcool – habitude les discréditant irrémédiablement aux yeux des prudes notabilités locales qui ne leur donneraient leurs filles⁸⁷ pour rien au monde. Leur importance dans le bon déroulement du monde sociale est inversement proportionnelle à la place qu'ils y tiennent. J'avais lu il y a longtemps que, dans le Nord de la Grèce, pour désigner les musiciens tsiganes, on disait par métonymie « les instruments ». C'est bien la conviction générale. Pour autant, la figure du bouc émissaire n'explique pas tout : cette violence répond au pouvoir de la musique – à sa violence devrait-on dire. Il faut – c'est une question de sécurité publique – mettre au pas ces marionnettistes⁸⁸, juguler cette séduction dangereuse⁸⁹ – ou la moraliser, l'assécher en la sublimant⁹⁰, mais éviter à tout prix son autonomisation (là encore, Platon ne s'y était pas trompé). On verra d'ailleurs que ce temps du collectif se déroule dans une rivalité pour le pouvoir de mobiliser, qui n'est jamais, dans ces montagnes, un monopole exclusif du musicien. La rivalité entre musicien et meneur n'est rien de moins qu'une guerre de pouvoir, aux enjeux (symboliques) sous estimés. Mais on verra également comment – dans les villes de la côte ou à Istanbul – le musicien échappe progressivement à l'emprise du groupe⁹¹, comment les verrous sautent, l'agencement pivote et le système de relation s'inverse – jusqu'à ce moment où la valeur financière et « symbolique » du musicien fait que sa simple présence est déjà un don et une incitation. La fête ne se fait alors plus sur le dos du musicien mais à ses pieds.

Economies d'un bien communal

Je parlais, à la suite de Jérôme Cler, de « pays de danseurs », tant la danse est prégnante dans ces contrées montagneuses, et tant elle est la chose la mieux partagée et appropriée. Pour autant l'événement musical ne s'y limite assurément pas et a d'autres lieux que l'aire de danse, d'autres modalités. À Trabzon, ce sont – pour simplifier – trois lieux où se tient le

leurs clients non tsiganes, comme sur leurs stratégies de résistance, je renvoie aux travaux de Bernard Lortat-Jacob et de Victor Stoichita).

87 Car c'est comme cela que ça fonctionne : on (le père, les hommes) donne et prend des filles.

88 En turc *oynatmak* a le double sens de « faire danser » et de « se jouer de quelqu'un », « manipuler ».

89 On sait depuis le mythe d'Orphée que les musiciens finissent mal.

90 Sur le rapport de l'Islam à la musique, on lira Jean During, *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, Albin Michel, 1988.

91 C'est la thèse de Bernard Lortat-Jacob, développée dans *Musiques en fêtes* (Nanterre, Société d'ethnologie, 1984) à travers les exemples successifs du Maroc, de la Sardaigne et de la Roumanie.

procès de ce bien communal : la scène, la place (publique) et l'écart. Ces lieux sont, il va sans dire, des lieux-types, des *topoi*, d'ailleurs valables plus largement pour toute une région – sortes de « choses vues en Turquie »⁹². À l'instar de l'agora induisant la démocratie athénienne, ils ne valent que comme métonymie d'une *praxis* singulière. À travers eux, il est question de trois régimes d'expérience esthétique collective – de « partage du sensible » selon la très juste formule de Jacques Rancière – différents, mobilisant pourtant un matériau musical (quasi) identique mais dont les règles d'utilisation – les règles du jeu – divergent. Pour le dire autrement, si ce que l'on y joue semble identique, ce qui s'y joue est différent.

La scène (sahne). C'est le lieu du spectacle et de la représentation. Ce peut être une remorque aménagée pour l'occasion, une estrade surélevée de quelques centimètres... : l'effet réside en un déplacement du musicien hors de l'espace commun. Bernard Lortat-Jacob (cf. *Musiques en fête*)⁹³ raconte l'apparition de la scène dans une communauté rurale de Sardaigne, ou comment un changement de prime abord anodin hiérarchise progressivement le groupe en jugulant la circulation, et opère *in fine* une division irrémédiable dans l'assemblée villageoise – l'audience d'un côté, l'artiste de l'autre. Car, comme lieu accessible uniquement à quelques uns, la scène est indissociable de cette polysémie ambiguë que revêt en turc le mot de *makam* : à la fois la position (surélevée) et l'autorité, la position comme autorité. Et dans les nombreux festivals qui émaillent la Turquie, la scène est autant la place de l'artiste (par opposition à l'instrumentiste) que celle du pouvoir (de *la* politique), et de son avatar musical : le folklore. La scène doit par conséquent être signée, et une banderole annoncera irrémédiablement l'autorité qu'elle représente : tel mairie, tel préfecture, tel parti politique, l'Etat turc... On y est clairement hors de la république des danseurs, par le simple fait de l'univocité que ce procédé implique et qu'entretient l'amplification électrique (univocité de principe et non de fait : malgré l'ambition scénique de monopoliser l'attention, il se déroule toujours d'autres événements aux alentours, la puissance sonore devenant l'objet d'une compétition). La scène est le lieu de la représentation comme de la délégation.

Dans la région, l'utilisation de la scène est un phénomène récent, en transition, et, pour le dire tout de go, fonctionne très moyennement (dans la ville de Trabzon c'est une autre histoire, et

⁹² Jean Bazin, cernant les lieux du politique dans l'ancienne Ségou, capitale de l'Etat éponyme (et de l'actuel Mali), distingue également trois espaces en interaction : 1) le palais, espace réservé à quelques privilégiés ; 2) une place publique, qui se déroule dans la continuation du palais ; 3) « les cabarets où l'on boit de la bière », où se déploie la rumeur qui sanctionne la politique du palais. Le rapprochement est d'autant plus intéressant qu'il laisse entendre que le palais est une singularité que l'on ne retrouve pas dans d'autres villes où règne une gestion « communale » (Jean Bazin, « L'Etat, avec ou sans cité », *Journal des africanistes*, 74-1/2, 2004).

⁹³ Bernard Lortat-Jacob, *op. cit.*

il y avait déjà, au début du siècle précédent, un opéra – rasé depuis⁹⁴). D'ailleurs son utilisation reste maladroite ou partielle, mais cet état de fait – cette transition en cahots – offre une perspective décalée sur une certaine réalité de la pratique scénique, à la fois 1) le médium de la « société du spectacle », place du déterritorialisé, de l'exportable, d'une *culture du dehors* pourrait-on dire face à une *culture du dedans* qu'est l'intime – non plus ce que l'on a en partage mais ce que l'on échange ; et 2) l'objet de tentatives de subversion, de contournement – musiciens descendants de scène, attroupements tournant le dos à la scène, compétition sonore avec d'autres sources musicales....

*La place publique (meydan)*⁹⁵. C'est le lieu par excellence du rassemblement et de la fête collective, lieu également de l'alliance renouvelée. Ce qui n'empêche pas une certaine théâtralité, une mise en scène. Sur cet espace dévolu principalement à la danse, se joue à la fois une autocélebration collective – « la communauté qui chante et danse sa propre unité » écrit Jacques Rancière⁹⁶, mais l'on pourrait tout autant dire *pour* sa propre unité – où la participation de tous est requise, et se dessine une structure signifiante où la place de chacun est minutieusement assignée. Evidemment, la place entretient une relation ambiguë et complexe avec la scène, dont elle est souvent le prolongement. Mais c'est précisément l'assemblée et le dessin du social sur une surface plane, la singularité de cet espace, que vient mettre à mal la scène, en polarisant les regards et en instaurant une verticalité qui élève certains et nivelle les autres. L'opposition entre la scène statique et sonorisée et le *zurna* mobile et bruyant est une constante dans les fêtes rurales de Turquie, qui recoupe la dualité station/déambulation.

En cela, scène et place publique doivent être pensés comme deux espaces différents et indépendants, pouvant être en interaction sans pour autant être porteur des mêmes logiques. À l'opposé de l'univocité de la scène, la place se définit par la multiplicité et par un impératif de mobilisation (le lien entre mobilisation et alliance est important à relever – l'alliance que symbolise la danse lors du mariage n'est effective que si chacun est mobiliser ; ne pas danser, ou pire danser à l'écart, peut alors être interprété comme un affront). Pour cette raison même, le son doit porter et être audible de loin et, ici comme dans une large région – des Balkans à

94 Sur la vie culturelle dans la ville de Trabzon au début du XXème siècle : Attila Aşut, « Trabzon'un kültürel yaşamında kesitler » in *Trabzon'u anlamak*, Güven Bakırezer et Yücel Demirer, İletişim, 2009.

95 Sur la richesse sémantique du mot *meydan* en turc, on lira l'article de Jean-François Pérouse, « De la 'déterritorialisation' au réinvestissement d'un mot de la ville : le cas de *meydan* en turc » in Jean-Charles Depaule (dir.), *Les mots de la stigmatisation urbaine*, « Les mots de la ville 4 », UNESCO/Maison des sciences de l'homme, 2006.

96 Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique éditions, 2000.

l'Asie centrale – la réjouissance de plein air est indissociable du couple d'instruments *zurna/davul* (le mot *zurna* vient d'ailleurs du persan *sur-nay*, littéralement « la flûte des fêtes »), seuls instruments pouvant fournir la puissance sonore nécessaire à la fête sans recourir aux systèmes d'amplification. Cette permanence en dit long sur l'homogénéité d'une certaine aire musicale comme sur l'intériorisation du *zurna* comme son de la fête⁹⁷. Notons quand même que l'on est ici aux confins des terres du *zurna* : plus à l'Est, dans l'ancien Lazistan, l'instrument disparaît tandis que le *tulum* (une cornemuse) prend la relève.

L'écart ...ou la pièce fermée « dont on a jeté la clef » (*dixit* Jérôme Cler⁹⁸) est le lieu par excellence de l'intime (entendu ici dans le sens de complicité), lieu de l'association, de la sociabilité restreinte où – dans l'idéal – chacun jouit d'une position égale. C'est là où les compagnies masculines se réunissent pour boire et chanter dans ce que l'on appelle communément *muhabbet* et que l'on traduit, faute de mieux, par « entretien amical ». L'écart *spatial* – qui ne désigne pas un espace défini ; quand la saison le permet, c'est la forêt qui a la préférence – renvoie surtout à un écart avec les normes, qu'elles soient religieuses ou nationales. C'est, par exemple, lors de ces réunions que l'on laissera libre court à son penchant pour la bouteille, loin du regard inquisiteur de l'*imam* ; là également où l'on chantera dans sa langue maternelle dans les quelques villages hellénophones de l'arrière-pays pontique, ce qu'on évitera soigneusement de faire sur la côte. Ces pratiques (boire ou parler une langue « minoritaire »⁹⁹) ne sont pas tant secrète que cachée pudiquement, pas tant interdites que reléguées à l'écart.

Le *muhabbet* est, pour cette même raison, travaillé par une recherche du petit nombre, une recherche du moins (là où la mobilisation se réalise toujours dans le nombre)¹⁰⁰. Il pourrait reprendre à son compte ce proverbe persan cité par Jean During « pour écouter du *setar* (un luth à trois cordes), deux personnes ce n'est pas assez, mais trois c'est déjà trop »¹⁰¹. De toute évidence, il y a une relation de cause à effet entre le nombre réduit des participants et les relations d'égalité qu'ils entretiennent. Ou, pour être plus juste, il y a une relation entre la recherche du petit effectif et la recherche de relations égalitaires. Être entre pairs, c'est

97 Estelle Amy de la Bretèque (*La passion du tragique : paroles mélodisées chez les Yézidis d'Arménie*, thèse de doctorat soutenue en 2010 à l'Université Paris Ouest Nanterre) établit une telle typologie dans les événements musicaux des communautés Yezidis d'Arménie, associant le *zurna* à la joie (le mariage, la fête) et le *duduk* (visuellement similaire) à la peine (enterrements, lamentations).

98 Jérôme Cler, *op. cit.*

99 Un dialecte grec dit « grec pontique » est ainsi parlé dans plusieurs vallées.

100 La place publique cherche l'homophonie du plus grand nombre tandis qu'à l'inverse la réunion est une polyphonie fragile qui n'est tenable que par son petit nombre.

¹⁰¹ Jean During, « On the unity of Persian arts », conférence donnée à Ispahan, 2006.

évacuer les rapports de pouvoir. Pierre Clastres (cf. *La société contre l'Etat*) décrit parfaitement comment le contrôle de la taille du groupe est un mécanisme pour conjurer la division hiérarchique – on pourrait dire : pour assurer la circulation, pour fluidifier le don. Jérôme Cler, lui, raconte que dans les montagnes du Taurus, à l'autre bout du pays, l'on avait coutume lors des *muhabbet* de fermer la pièce à clef et de ne rouvrir que lorsque chacun aurait pris son tour de danse (on y danse le *zeybek*, une danse individuelle). L'anecdote est belle, et a le mérite de mettre en lumière une autre spécificité du lieu : ici, pas de spectateur, chacun doit participer. Il faut que ça circule, que ce soit la nourriture et l'alcool, mais surtout le chant voire parfois l'instrument, qui change de main. Conséquence directe : il n'y est quasiment jamais question d'argent pour la musique.

Prétendre que ces lieux du musical – du divertissement – segmentent ou organisent le politique (au sens de lien social) peut sembler exagéré ou abscons. On gagnerait alors, pour plus de clarté, à les transposer dans une autre *praxis* collective du politique, sonore également, la parole. Car la parole politique (cette fois-ci entendue au sens de *la* politique comme l'art de gouverner) se déploie elle aussi dans des régimes esthétiques – des *topoi* – qui ne sont pas éloignées de ceux du musical. Les trois lieux où se constitue une tradition de la parole politique seraient la tribune (la parole unique du discours), la manifestation (le slogan scandé par la foule) et la réunion (la discussion entre pairs). Ainsi le discours, comme le concert est le monopole des professionnels, dans l'acception exclusive du terme (opposé à amateur), univocité de celui qui parle « pour les autres », qui représente. Et de même que le slogan de manifestation est pensé comme une réduction de la discussion et du discours, la musique de fête est généralement perçue par les musiciens et les mélomanes comme inférieure (linguistiquement et socialement) aux réunions entre amis (*muhabbet*) et surtout au concert (ne dit-on pas « musicien de baloche » ? Ne pas jouer dans les mariages est également affaire de statut). Le but étant la mobilisation, le cheminement rhétorique compte moins que la force d'impacte. On y va à l'énergie. Le rapprochement n'est pas anodin, et ces musiques de danse « intimes » – musiques qui mobilisent, qui arrachent l'adhésion, on l'a vu – sont régulièrement utilisées dans les manifestations politique. C'est le *zurna* et le *davul* qui entament un *halay* sur la place principale d'Istanbul le 1er mai pour marquer, au milieu de la foule, le lieu de rassemblement du parti « pro-Kurde » (BDP). Ou la cornemuse qui accompagne les manifestations de l'association « La Mer noire se révolte » (*Karadeniz isyandadır*) protestant contre la construction de centrales électriques dans les vallées pontiques. Quant à la discussion, elle est privée, secrète, voire dangereuse, c'est là où « les choses se disent », là par

exemple que se fomentent les révolutions (je pense par exemple à ces tavernes de Thessalonique où, jeune officier, Mustafa Kemal planifiait avec ses compagnons d'armes ce qui deviendra la République de Turquie¹⁰²).

Du commun

Résumons : dans ces montagnes lointaines sont jouées sur une petite vièle en bois des musiques (des ritournelles instrumentales) qui se réalisent dans un événement collectif et dont le ressort est le commun ou l'intime. En fondant le collectif sur une action comme sur une jouissance commune (au sens juridique) – ces musiques sont du registre du politique, au sens plein (le sens tronqué étant celui qui tend vers ce que l'on appelle *la* politique comme champ professionnel autonome – domaine de la représentation) ; elles participent de la relation entre *pairs* au sein d'une communauté territoriale donnée. Ces pairs, ce sont les hommes ; et affirmer que la communauté musical est communale ou politique, c'est postuler que ceux qui en sont les acteurs, ou tout au moins les garants (et ce rôle de garant esthétique ou éthique est de la première importance en ce qu'il définit les frontières d'une tradition¹⁰³), sont ceux-là même qui forment la communauté politique : les hommes d'âge mûr.

D'autre part, que le partage de « quelque chose » soit le fondement de la chose publique – le présupposé du politique – est indiqué clairement par l'étymologie du mot communauté ; c'est également ce qu'affirme Aristote, qui écrit : « avoir de telles notions [le bien et le mal] en commun, voilà ce qui fait une famille et une cité »¹⁰⁴. Mais ce que l'on a en commun, ce qui est en partage, n'est pas uniquement d'ordre moral (la dette), textuel ou contractuel. Ce qui *fait* un village, une vallée comme communautés politiques, c'est également avoir de telles jouissances en commun. On n'est pas là dans une distinction – au sens de Pierre Bourdieu – mais au contraire dans une *indistinction*, indistinction générationnelle et de classe sociale : les différences ne sont pas abolies mais subsumées. Insistons sur cette notion d'une jouissance en partage comme nœud du politique, mais également sur l'apparition concomitante du double

102 Information tiré de la communication « Atatürk sofrasında » d'Alexandre Toumarkine à l'IFEA (2012), dans le cadre du séminaire « Autour de l'alcool, en Turquie et dans l'Empire ottoman » organisé par Nicolas Elias et Nikos Sigalas.

¹⁰³ Ce rôle de garant, Jean During en livre une analyse riche dans son étude de la tradition du *radif* iranien, *Quelque chose se passe: le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Editions Verdier, 1994.

¹⁰⁴ Aristote, *La politique*, Livre I, Chap II, 12.

pouvoir/violence : ici la violence du groupe est exercé *contre* celui qui détient le pouvoir, ce pouvoir singulier de la séduction esthétique, ou plus exactement contre celui qui le marchande. C'est que la séduction est une intimation, et cela complique sensiblement l'affaire. D'autant que cet ascendant entraîne une autorité sur le bien communal, un « autorat » - soit une appropriation, une captation. Et c'est d'abord dans le creux de la figure l'artiste que s'appréhende cette tradition. Ici l'instrumentiste est la courroie de transmission. Je serais tenté de reprendre à mon compte cette belle phrase de Bernard Lortat-Jacob : « Mon expérience en tant que "Méditerranéiste" m'invite à voir un chanteur (de tradition orale) d'abord comme un créateur d'empathie. Sa technicité tient surtout à son pouvoir de sortir les autres d'eux-mêmes – et en tout premier lieu ses compagnons de chant – en ouvrant, par sa seule voix, une zone de connaissance affective qui fondamentalement les dépasse et qui, en réalité, ne peut exister qu'à plusieurs »¹⁰⁵. Entendons-nous bien : nul doute que cette phrase ne puisse s'appliquer à *toutes* les musiques. Quitte à se répéter, le propos n'est pas d'opposer de souligner la singulière altérité d'une musique « traditionnelle » ou « turque », mais bien de comprendre ce que ces traditions ont à dire sur le fait musical. Et cette situation particulière nous invite à envisager pleinement la portée de cette phrase de G. Deleuze et F. Guattari : « primat d'un agencement collectif d'énonciation », à savoir que la musique est toujours le fait d'une communauté, qu'elle soit diachronique ou synchronique.

¹⁰⁵ « Le chant de compagnie », publié sur *Lortajablog : le blog de Bernard Lortat-Jacob*. En ligne : Lortajablog.free.fr.

- II -

POLITIQUES DU *HORON*

« L'imam, lors d'un prêche devant les fidèles à la mosquée :

- Lorsque quelqu'un insulte les parents décédés de sa femme, au cimetière les morts se retournent dans leur tombe.

Köseoğlu Kür Ali Ağa, de sa place, pense à voix haute :

- Ah, à ce train là, nos morts doivent danser tous les jours le *horon*... »¹⁰⁶

¹⁰⁶ Hasan Kalyoncu, *Bir tutam gülücüük, Tonya fıkraları*, Arkadaş Fotoğrafçılık-Yayıncılık, 2006, p.98.

1. UNE HISTOIRE D'ALLIANCE, DE SEXE ET DE POUVOIR

Avant toute chose, il me faut avouer que je n'étais pas parti étudier la danse - je n'y accordait pour tout dire que peu d'intérêt. Si la danse prend une telle place dans la recherche, comme dans la réalisation d'une « identité pontique », c'est avant tout qu'elle est publique, visible - qu'elle *doit* être visible, du ressort de l'exposition. Elle est l'image qu'une communauté veut se donner, et partant ce qui s'offre en premier au visiteur de passage, comme ce qui vient à l'esprit au concitoyen peu curieux. Mais le *horon* n'est pas uniquement de l'ordre de l'exposition. Il n'est pas qu'un spectacle. Nicolas Bouvier en a fait les frais, qui décrit ainsi son expérience du *horon* : « Quand nous tentions d'approcher pour mieux voir les instruments, une houle d'épaules et d'échines tendues nous repoussait vers l'extérieur ».¹⁰⁷ C'est que la danse n'est pas le plus accessible uniquement pour le visiteur, elle l'est également pour les habitants de ces vallées. En tant qu'elle est l'affaire de tous, la danse *fonde* tout autant qu'elle *expose* la communauté. Ce double mouvement mis en évidence précédemment (la communauté qui se donne à elle-même et se donne à voir – à elle-même, aux autres), à première vue contradictoire, n'est que le redoublement tautologique propre à l'action rituelle : je fais et je montre que je fais, je fais et je dis que je fais... Dans cette acceptation première, la danse s'apparente à un rite profane.

Dire que le *horon* ne relève pas exclusivement de l'exposition ne revient pas à minorer sa préséance dans l'espace public - le *horon*, chanté ou non, constitue la principale pratique musicale publique. Mais au contraire réinterroger le rôle qui lui y est dévolu, et qu'on pourrait formuler ainsi : la danse est une administration (une mise en forme) de l'espace public, administration *par* et *d'une* jouissance commune. Elle célèbre et illustre l'organisation de la société *en même temps qu'elle la génère*. La génère ? N'est-ce pas exagéré, une surinterprétation ethnologique ? Non, la danse est un langage corporel dans lequel se pense un rapport au monde. La danse ne représente pas tant la communauté que la communauté ne se pense à *travers* la danse. On danse pour le plaisir – ou danser est un plaisir : c'est là le point premier et inamovible, l'*archè* au sens de principe fondateur. Mais c'est justement en ce que la danse est ici un plaisir partagé publiquement, un plaisir qui est l'affaire de tous, que s'y que peut y prendre pied (ou corps) efficacement tout un discours social. Peut-être que « discours »

¹⁰⁷ Nicolas Bouvier, *L'usage du monde* in *Œuvres*, Gallimard, 2004 (1963), p.155

n'est pas le mot approprié pour quelque chose qui n'est jamais argumenté mais proprement incorporé ; « codage » serait plus juste, inscription du *socius* comme ensemble de relations. Car ce sont des relations qui se jouent ici, relations d'alliance, de sexe et de pouvoir - disons lien social, rapports de genre et relation d'autorité. Ce sont ces trois lignes qui seront développées ici, à savoir le jeu (*oyun*) comme matrice constitutive du politique - ou les implications politiques d'un certain usage communal de la danse. Se pose alors une question que l'on aura à reprendre plus tard : comment une communauté s'institue en administrant une jouissance corporelle partagée ?

2. DU FAMILIAL AU VICINAL

Commençons par une remarque réjouissante : la danse ne surgit jamais au sein de la famille restreinte¹⁰⁸. Ce qui revient à dire que la « maisonnée » (*hane*), comme unité sociale, n'est pas suffisante, que la danse ne se produit toujours qu'à $n+1$. Ce $+1$ marque l'amorce de l'événement – événement étant pris au sens faible, celui qui commence quand un voisin sonne à la porte (Benoît Fliche cerne parfaitement cette perception minorée de l'événement dans son article *L'événement et le quotidien*¹⁰⁹). La danse ne surgit *jamais* au sein de la famille restreinte ? On se gratte la tête, on pense à rebours... Disons que « jamais » est un grand mot. D'autant que l'étranger est lui-même l'événement ou le prétexte, ce $+1$ nécessaire. Mais l'on peut postuler que la danse se livre moins dans le quotidien que dans l'incidence favorable de deux quotidiens – ce que d'autres nommeront l'occasion, le *kairos* de grecs anciens. Belle logique : la danse n'existe que dans une communauté avions-nous dit, mais elle n'existe également que dans une rencontre, *elle vient marquer un événement social*. D'autant qu'elle est, dans tout l'Est du pays, exclusivement collective. Il existe bien aux environs de Trabzon le *biçak oyunu* (la « danse du couteau ») combat stylisé de deux hommes armés de couteaux, mais il n'est plus qu'une démonstration d'apparat, déjà relégué aux enfants¹¹⁰. Quant aux danses de couples, elles sont proscrites, ce sont des choses de la ville.

Le mariage, fête vicinale

Or, s'il est un événement social par excellence qui provoque la danse, c'est le mariage. Autant les grandes fêtes annuelles qui se tiennent sur les hauts-plateaux relèvent de l'extraordinaire, autant l'ordinaire de la danse consiste principalement en ces noces qui fleurissent dans presque chaque village à la belle saison (de mai à septembre) – et représentent un marché saisonnier suffisant pour les musiciens qui s'occupent de *kemençe*, de

¹⁰⁸ Ce constat a été fait par Jérôme Cler, *Yayla, musique musiciens de village en Turquie méridionale*, Geuthner, Paris, 2011, p.148

¹⁰⁹ Benoît Fliche, « L'Évènement et le quotidien : une ethnologie du salon dans un quartier de « gecekodu » d'Ankara (Turquie) », *Anthropology of the Middle-East* vol.1, n°1, 2006.

¹¹⁰ « Bien souvent les adultes confient [aux enfants] les coutumes dont ils savent la désuétude, et leur abandonnent des rôles (notamment musicaux) auxquels eux-mêmes ne croient plus », Bernard Lortat-Jacob, *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*, Société d'Ethnologie, 1994, p.9.

zurna ou de *davul*. À tel point que, l'été, une sonorisation fracassante ou la voix perçante du *zurna* signalent inmanquablement pour tout un chacun la tenue d'un mariage dans les environs. Et tiennent lieu d'invitation : le mariage est ici un événement éminemment public. Ou disons que le *horon* est la célébration publique du mariage. À la belle saison, on évoque les mariages des alentours comme autant de fêtes à venir – que chacun soit convié est une évidence, et l'étranger de passage est une marque de prestige inattendue mais toujours bienvenue. De sorte que les noces constituent, pour une partie de l'année, le divertissement majeur de ces montagnes.

Ainsi, la présence du *horon* (l'usage communal de la danse) fait passer un rite familial au statut de *fête vicinale*. C'est là un point majeur : la fête familiale est le point d'articulation de la communauté. D'autant que la fête se tient dans un espace communal, espace de la collectivité : cour d'école, terrain communal... la fête doit toujours déborder sur l'espace commun, ne pas se cantonner à l'espace privé, pourtant conséquent en milieu rural (les maisons étant entourées des cultures). Quoiqu'on retrouve là encore le clivage entre « haut » et « bas » de la vallée, entre ville et village, avec l'apparition (plus tout à fait récente) du salon de mariage privé (*dügün salonu*) dans quasiment toutes les sous-préfectures. L'entrée y reste pourtant libre, tenant en quelque sorte de ces « espaces publics » de statut privé que représentent à Istanbul les *shopping mall*. Cette communalisation du rite privé produit l'effet suivant : la communauté des danseurs se construit sur l'événement familial (ce que Arnaud Ruffier analyse comme l'antithèse de la société nationale qui cherche à tout prix à repousser la famille, pour célébrer la nation, son histoire, son territoire...¹¹¹). Ou plus exactement sur la communalisation et la collectivisation de l'événement familial (« privé ») : chacun doit offrir une fête à la communauté, offrir l'occasion d'un *horon* - soit l'occasion joyeuse de faire communauté. De sorte que le *dügün* est l'offrande par un père de famille d'une fête à la

¹¹¹ « Dans une société nationale, la fête familiale ne peut servir de célébration du fait communautaire public. Comme réalité communautaire, le mythe national ne repose pas sur une fiction à base familiale. L'Etat fête le territoire, la nation, l'événement fondateur de sa création, des valeurs dont il est porteur, des institutions qui le défendent ou les communautés qui le composent. En ce sens, à l'égal de l'institution religieuse, l'institution politique est l'ordonnateur de la célébration du fait communautaire et non les individus, familles ou groupes qui le composent. La fête familiale a donc perdu sa vocation à célébrer une identité communautaire plus vaste, si ce n'est pour un segment très restreint de la population, au niveau d'un village par exemple ou d'une seule famille dans le cas de dynastie. Dans ce dernier cas, seules ou deux lignées sont à même d'incarner l'Etat et la nation dans un rapport de monarque à sujet. (...) Dans un cadre national, ce n'est pas la personne ou le groupe familial qui est l'initiateur de la célébration communautaire. Ce rôle d'initiateur de la fête publique revient aux institutions ou aux dynasties. A l'inverse, le « chef » de tribu peut, en son nom, organiser une fête où il affirmera sa position de chef mais également célébrera une identité communautaire fondée par la parenté. C'est ici le fait familial qui est fondateur du fait communautaire. Ainsi pour les événements religieux : ceux-ci peuvent être réalisés pour et par les familles, les clans, les tribus et non une institution religieuse indépendante s'adressant à des individus ou familles qui lui sont extérieures. », Arnaud Ruffier, *Samarcande, identités et espaces festifs en Ouzbékistan*, Editions Aux lieux d'êtres/IFEAC, 2007, p.115 et 116.

communauté vicinale - ceux à qui parvient l'annonce du mariage (et chacun sait les mariages qui se tiendront les jours suivants dans les environs) comme ceux à qui parvient le bruit de la fête (la musique) au moment où elle se tient.

Le contrat et l'alliance

On trouvera de très belles études de la cérémonie du mariage en Turquie dans les écrits de Jérôme Cler (*Yayla. Musique et musiciens de villages en Turquie méridionale*¹¹²) pour le déroulement musical, et de Carol Delaney (*The seed and the soil*¹¹³) comme d'Altan Gökalp (*Têtes rouges bouches noires*¹¹⁴) pour ce qui relève de l'aspect social. Ce qui nous intéressera ici est uniquement la noce – cette fête bruyante qui réunit les familles – comme contrepoint marqué d'un acte juridique. Car il y aurait une première distinction à faire entre deux mots du mariage, deux temps constitutifs de se que l'on appelle se marier (*evlenmek*) : *nikah*, le contrat de mariage, qui est *in fine* une affaire privée, et *düğün*, la noce, qui en est la célébration publique. D'autant que la noce peut se tenir des mois plus tard (on attendra par exemple l'été, ou le retour au village) – voire ne pas avoir lieu (ce cas, rare, indiquant un problème - par exemple un décès récent¹¹⁵). La chanteuse Ayşenur Kolivar raconte une telle histoire où, après un enlèvement, le père de la jeune fille, mis devant le fait accompli¹¹⁶, donnait son accord à l'union mais posait comme condition qu'il n'y ait pas de musique, et, après que le jeune homme ai finalement fait appelé le cornemuseux du coin, que la mariée reste dans la maison : si elle voyait la fête, le mariage serait annulé¹¹⁷. Que représente la noce par rapport au contrat, quel office remplit-elle, c'est ce qu'il faudra déterminer. En quoi l'alliance *excède* le contrat ?

L'étymologie des mots turcs est sur ce point éloquente :

¹¹² Jérôme Cler *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale*, Thèse de doctorat, Paris-X Nanterre, sous la direction de Jean During

¹¹³ Carol Delaney, *The Seed and the Soil. Gender and Cosmology in Turkish Village Society*, University of California Press, 1991

¹¹⁴ Altan Gökalp, *Têtes rouges bouches noires et autres écrits*, CNRS Editions, Paris, 2011

¹¹⁵ Chris Hann et Ildiko Beller-Hann, *İki buçuk yaprak çay. Doğu Karadeniz'de devlet, piyasa, kimlik*, İletişim, 2003 (2001), p. 222

¹¹⁶ Le « rapt » (*kız kaçırması*) est la technique usuelle du « fait accompli » - le fait étant la perte de la virginité de la jeune femme.

¹¹⁷ Chris Hann et Ildiko Beller-Hann (*op.cit.* p.225) racontent une histoire similaire qui eu lieu dans la préfecture de Rize : le grand-père de la mariée était fraîchement rentrée du *hacc*, le pèlerinage à la Mecque, et avait stipulé qu'il n'y aurait ni musique ni danse lors de la noce, ce qui conduisit à quelques tensions lorsque des proches du marié, ignorant l'accord, allumèrent un magnétophone.

- *nikah* est un emprunt à la langue arabe (نكاح) où le terme désigne d'abord l'acte sexuel puis le contrat de mariage – et qui, passant par le dialecte maghrébin, n'est certainement pas étranger au succès du verbe « niquer » en France ;

- *düğün* provient d'une racine turque – *dük/tük*– qui signifie le nœud, le lien¹¹⁸.

L'un est d'ordre contractuel, légalisation de l'acte sexuel (gérer l'interdit), l'autre est de l'ordre du don, adresse la communauté dans son ensemble. De sorte que, le premier règle la filiation, le second provoque et proclame l'alliance. Clairement, dans l'histoire racontée par Aysenur, le père devait légaliser une situation de fait (sa fille était en relation sexuelle avec un homme, ce qu'il fallait régler par un contrat de mariage en bonne et due forme, gérer donc la filiation), mais ne voulait pas pousser le vice jusqu'à célébrer l'alliance avec la famille de ce fripon qui s'était permis des largesses avec sa possession. À ceux qui objecteront qu'aujourd'hui l'alliance effective est faible entre les deux familles, l'on répondra que l'alliance, ça se fait d'abord au sein de la famille élargie, alliance toujours à refaire (c'est d'abord au sein de la parentèle que circulent les cadeaux).

Double nœud

Si la noce (*düğün*) est redevable de l'alliance c'est qu'elle génère un tissu complexe de dons et de dettes, d'obligations et de temps partagé - et ce à grande échelle... Alors qu'en Turquie le *nikah* relève aujourd'hui d'un système d'échange généralisé (donner des femmes contre des biens, ou contre rien – le mouvement don/contre-don étant instantanément clos), le *düğün* est encore un système d'échange restreint¹¹⁹ impliquant tout un cercle élargi de parentèle, d'amis proches qui sont redevables : qui est venu, a dansé, a donné de l'argent ? La présence de chacun, sa participation à la danse (ou plus largement son implication dans la jovialité de l'événement) et surtout sa participation financière en or, est soigneusement scruté et abondamment commenté – avec d'autant plus de soin que l'on a soi-même été au mariage de leur fille ou de leur neveu (dans certains mariages, ailleurs en Turquie, on annonce au microphone - et on note sur un cahier - le montant du cadeau de chacun). La coutume d'accrocher des pièces d'or à la robe de la mariée – coutume qui a cours dans tout le pays et qui charrie des sommes considérables – déploie de la sorte un vaste jeu de don et de contre-don à l'échelle des invités. Un jeu qui ne se résout jamais réellement, chaque noce

¹¹⁸ cf. Jérôme Cler, *op.cit.* p.146

Nişanyan Sözlük (en ligne), nisanyansozluk.com, consulté le 19/06/2014.

¹¹⁹ J'utilise sciemment ces termes d'échange généralisé et d'échange restreint hors de propos.

s'inscrivant dans un réseau de noces précédentes et de noces à venir. En cela, la noce procède *grosso modo* de deux logiques, d'un double nœud : 1) une logique de la dette (rendre la pareille), de la dépense agonistique et du prestige (à travers les dépenses occasionnés par la fête), soit une circulation d'obligations dans un temps long et d'ordre psychologique, une dette ; 2) une logique du don et du partage, incarnée par la commensalité comme par la danse collective, soit une immédiateté et une corporalité de l'alliance.

Et comme métonymie de la fête, la musique – presque exclusivement un répertoire de danse – relève simultanément de ces deux logiques coextensives - proclamer et provoquer :

1) Proclamer, soit multiplier les musiciens pour démultiplier le prestige de la fête ; les plus grandes noces sont ainsi des successions de « noms » célèbres à l'échelle locale, qui pratiquent la même musique mais évidemment pas les mêmes tarifs...(ces dernières années Zeynep Başkan, gagnante « du terroir » d'un concours télévisé de chant, semblait tenir le haut du pavé). Et même dans la noce la plus pauvre à laquelle il m'a été donné d'assister, on alterna entre deux musiciens et quelques enregistrements. Plus souvent, on passe du couple *zurna/davul* au *kemençe* amplifié, pour éviter également la monotonie et laisser les musiciens se reposer. Fournir de la musique, donner l'occasion de danser à *satiété* relève d'une obligation pour l'hôte. De fait, la satiété des oreilles et des corps est certainement l'un des attributs majeurs de ces fêtes vicinales, l'une des raisons pour lesquels l'on vient de loin sans même connaître les familles impliquées : l'on sait qu'il y aura de la musique à profusion. Si cette obligation peut être renégociée en prestige (le *düğün* tient également du *standing* social pour les plus fortunés¹²⁰), elle réside avant tout en une charge sociale - contribution à la grande ronde des *horon* offerts tour à tour par chaque membre masculin de la communauté pour le mariage de ses enfants.

2) Provoquer – soit multiplier *si nécessaire* les musiques (les styles musicaux ?) pour que tout un chacun se lève et danse. Car, pour l'hôte, ce n'est pas tant le *horon* en lui-même qui importe que la présence des gens sur l'aire de danse, signe d'une fête réussie - les participants prenant alors le rôle de juges de cette fête communautaire¹²¹. Dans le cas, par exemple, où la

¹²⁰ Que, dans un certain milieu urbain, ce *standing* social s'accommode de plus en plus mal à la danse en général, et au *horon* en particulier, est une autre histoire.

¹²¹ « Il s'agit de l'obligation, pour le membre d'une famille invitée à un mariage, d'honorer son hôte en dansant, obligation qui lui sera rendue lorsqu'il invitera lui-même son hôte à un prochain mariage. La danse des invités est en effet interprétée par les hôtes comme la preuve de leur amusement, la garantie d'une ambiance joyeuse. Ce modèle répond en ce sens à la logique du don-contre-don (Mauss 1985). La transgression de cette règle peut conduire à des querelles entre familles et être vécue par celles-ci comme un outrage dont elles se tiendront

famille de l'un des deux mariés n'est pas de la région, il faudra bien concéder une place à d'autres styles musicaux, à d'autres danses, pour amener la belle-famille sur l'aire de danse. Une autre disparité a fait son chemin ces dernières années, avec le *kolbasti* – une danse individuelle aux rythmes anatoliens issue des marges urbaines de Trabzon et de Giresun (la paternité est contestée) qui séduisit particulièrement enfants et jeunes adolescents. Et la mode gagna rapidement toute la Turquie. Chaque mariage accordait alors un intermède au *kolbasti* – d'autant plus facilement que, consistant en enregistrements commercialisés d'une unique mélodie répétée *ad nauseam*, il ne nécessite pas de musiciens et n'engendre donc pas de frais supplémentaires. En cela – par cette nécessité de faire danser tout un chacun – la noce est un formidable outil sociologique, permettant de constater *in situ* l'effectivité et la vitalité d'une danse « régionale », au delà des discours identitaires. Relégation en fin de soirée, parodie¹²², alternance, délégation à une « *ekip* »... autant d'usages qui attestent de failles dans la belle homogénéité identitaire. Car ce n'est plus là exclusivement le « goût » du commanditaire ou la représentation identitaire qui prime (elles peuvent jouer en marge) mais la nécessité d'effectuer l'alliance : de faire danser chacun des invités. La noce est ainsi une indication précise des intimités en jeu. Rien de mieux que de parcourir l'été les nombreuses noces publiques qui fleurissent un peu partout dans le pays pour soupeser l'effectivité des danses locales. Pour avoir logé longuement dans la ville de Trabzon, près du marché, avec un mur mitoyen d'un salon de mariage, je peux attester que le *horon* y mobilise relativement peu – largement moins que dans l'arrière-pays, à quelques kilomètres de là. Les derniers succès des médias nationaux - *kolbasti* et *arabesk* - y occupaient l'essentiel de la soirée.

Le but avoué est que chacun prenne part à la danse, que chacun vienne se donner sur l'aire de danse - et donc devant la table des mariés qui polarise l'espace. Constatation évidente mais fondamentale : comme métonymie et point focal du *düğün*, le cercle de danse est le symbole

longtemps rigueur. Il faut comprendre que danser lors d'un mariage, c'est aussi faire la preuve que l'on se divertit, et se porter garant de la réussite de la fête. Il en va ainsi de l'honneur de la famille qui reçoit, dont l'investissement affectif et financier dans cette cérémonie est toujours considérable. Celle-ci sera jugée sur chacun des mets ou des distractions qu'elle propose : le cadre, la musique, l'ambiance, les boissons, les gâteaux, les tenues vestimentaires, etc. Tous ces éléments seront évalués par les convives et continueront d'être commentés à leur retour chez eux. Ils constituent donc autant de risques de « fautes » de goût de la part des hôtes. ». Et plus loin : « Au cours de la soirée, les invités ont alors deux fonctions opposées. Ils sont d'une part acteurs, dans la mesure où ils se doivent de participer à la fête et, en dansant, contribuer à sa réussite. D'autre part, le statut d'observateur les porte à émettre un jugement sur le contenu de la cérémonie dont ils sont eux-mêmes garants. La communauté rassemblée paraît de ce fait exercer une autorégulation. », Maud Nicolas, « Ce que "danser" veut dire. Représentations du corps et relations de genre dans les rituels de mariage à Tunis », *Terrain* n°35, 2000.

¹²² J'ai ainsi été témoin d'une parodie de *halay*, danse du Sud-est anatolien qui ressemble fortement au *horon*, mais que les participants ont fait semblant de ne pas pouvoir danser.

visible, publique de l'alliance – alliance entre les familles, les lignages, les membres d'une communauté ou plus prosaïquement les danseurs présents. La danse – la ronde – prend là son rôle de nœud, d'alliance *matérialisée*¹²³. Le *horon* s'acquitte à merveille de cette fonction. En ce qu'il se danse en ronde tout d'abord. En ce qu'il favorise également un contact physique et une proximité appuyée malgré la possible mixité sexuelle, là où la plupart des danses du pays cherchent à minimiser le contact - on s'y tient par exemple à pleines mains, à la différence du *halay* d'Anatolie qui ne fait lien qu'avec le petit doigt. Mais surtout en ce qu'il se joue *sur le mode de la joie* - ou de l'outrance comme nécessaire don de soi (de la nécessaire outrance comme don de soi ?). Ce qu'affirme sur un ton moins sentencieux un proverbe local : *horona giren kıçını sallayacak* (« celui qui rentre dans le *horon* va se bouger les fesses »). Cet aspect joyeux qui est celui de la fête (*şenlik* provient de *şen*, « la joie »), renforcé par des coups de feu, est fondamental : la joie (la joie forcée, l'expression de la joie) est ici le corollaire de l'alliance. D'autant que, s'il y a une possible hétérogénéité des musiques durant la soirée, s'il y a la plupart du temps une succession de musiciens, le cercle de danse du *horon*, lui, *est unique*. Cela pourrait sembler une évidence dans le cas d'une ronde, mais l'expérience des festivals prouve le contraire, où plusieurs groupes coexistent. Dans certains festivals, l'animateur-musicien qui occupe la scène a tout le mal du monde à fédérer des groupes épars, chaque groupe d'amis y allant de son propre *horon*. Dans un mariage, danser a part serait très mal vu. Ou plus exactement *ayıp*. *Ayıp* n'est pas une interdiction légale (*yasak*) ou religieuse (*haram*) mais quelque chose de l'ordre de la morale, de la honte. *Ayıp* dit-on aux enfants qui font quelque chose qui ne se fait pas. *Ayıp* serait également de ne pas aller au mariage de tel cousin qui avait pourtant apporté un bracelet en or à son propre mariage. Dans ce cas particulier, joindre son plaisir à celui du groupe est de l'ordre de l'obligation morale. C'est que l'alliance ne se limite pas à une poignée de main et une démonstration de joie, elle est surtout l'institution éphémère d'un lieu, la production collective d'un territoire. Mais d'un territoire qui n'aurait rien à voir avec la terre, rien à voir avec l'autochtonie – un territoire comme espace investit de dimensions affectives, « consolidé » d'affects. Que cette affectivité puisse, à l'occasion, référer à des lieux existants n'est qu'un cas particulier (le territoire comme lien social - et ces lieux sont d'abord des agencements de lignages), et ces lieux n'y sont jamais la terre sous les pieds des danseurs mais les affects d'appartenance commune investis dans l'espace qu'ils délimitent par leurs corps. De sorte que si l'écart est condamné, l'intérieur du cercle, où circule le musicien, devient lui un espace privilégié. C'est là où

¹²³ « According to Roper (1974 : 68), women consider the dancing to be the binding part of a wedding. », Delaney, *ibid.* p.135

viendront s'asseoir les plus jeunes et les plus âgés - ceux qui ne peuvent pas danser. Là où se placeront ceux qui veulent photographier ou filmer la danser sur leur téléphone portable - de l'extérieur, on ne voit strictement rien d'autre qu'un mur d'épaules. Là enfin où se formera un second cercle de danse lorsque le premier atteindra une taille critique - un cercle dans le cercle. L'intérieur devient un espace de sociabilité, d'intimité pourrait-on dire en forçant le trait. Ouvrir un espace d'affectivité commune - une communauté de vécu - c'est là peut-être précisément l'excédant de l'alliance. L'alliance est physique, est de l'ordre de l'affect et du percept là où le contrat n'est qu'un concept. De part cette emphase sur l'union, le *düğün* n'est absolument pas le lieu de la transgression, c'est le temps d'écriture du social. De sorte que les mariages sont loin d'être le plus fascinant pour la musique ou la danse, qu'il ne s'y passe à proprement parler rien d'extraordinaire.

3. LE DRESSÉ ET LE LISSE

Cette belle unité, le grand bal des *horon*, le communal, ne se construit, ne s'opère que dans une relation dialectique, relation entre deux formes de la danse : le *dik horon*, la danse « dressée », « droite », et le *düz horon*, la danse « plate », « lisse », soit la danse de « ceux qui savent » et celle de « ceux qui ne savent pas ». En vérité, l'on pourrait des heures durant dénombrer tous les noms de *horon* possibles – autant de noms que de villages, et les folkloristes en noircissent des pages entières. Mais, parmi les autres qualificatifs que l'on accole au *horon*, *düz* et *dik* tiennent une place particulière en ce qu'ils définissent moins des variantes du concept générique de *horon*, que les deux modes complémentaires de sa pratique – ou deux usages de cette danse. Deux modes qui s'articulent dans une dialectique, entre une grande forme et une forme commune, une forme complète et une forme tronquée¹²⁴. On retrouve ailleurs en Turquie cette étrange dialectique, sous la bannière d'un même nom, entre une forme majeure, exclusivement masculine – celle que récupère les folkloristes, celle qui marque les esprits, celle également qui se pose en *archè* – et une forme mineur mais commune, associée au divertissement de tous (et par conséquent aux femmes – ou le devient avec la commercialisation). On la retrouve ainsi de l'autre côté des montagnes pontiques, dans ce *halay* qui divertit la plupart de l'Anatolie orientale, et qui lui aussi se décline en *düz halay* et *dik halay*. La parenté avec la côte pontique est là évidente, à tel point qu'on l'appellerai (le conditionnel est de rigueur) à Erzincan *laz bari* (« la danse des lazes »). On la retrouve également à l'autre bout du pays, dans ces terres du *zeybek* que sont la côte égéenne et le massif du Taurus occidental, où la distinction se fait non plus entre le droit et le plat mais entre le vif et le grave – entre le *hareketli zeybek*, divertissement à plusieurs, et le *ağır zeybek*¹²⁵, lente chorégraphie aérienne d'un homme seul (« danse d'ivrogne » disent certains). Dans le cas du *zeybek*, où les deux formes connaissent des divergences notables, la trame commune se love dans un rythme en 9 temps, comme dans une certaine manière de danser cet *aksak* typique de la région (bras levés, immobilisme sur le dernier temps). Dans le *horon*, au contraire, l'*aksak* disparaît ou est figé lors du passage du majeur au mineur. Le rythme, dans tous les cas, tient une place centrale dans ces glissements, et le mineur est la simplification d'un *aksak* complexe (un « *aksak* pour tous » pourrait-on dire) qui s'opère, de diverses façons, par contraction temporel. Pour le *zeybek*, on passe de l'un à l'autre – de la grande à la

¹²⁴ On retrouve là une opposition générique des musiques de tradition orale entre une petite et une « grande » forme (*nuba*, *fasil*...), souvent trame mentale et référent idéalisé.

¹²⁵ *Ağır* (lourd, grave), voilà une qualité proprement masculine en Turquie.

petite forme – en compressant la mesure initiale (d’un 9/4 lent à un 9/8 enlevé, pour faire court). Quant au *horon*, la forme majeure est une contraction progressive d’un *aksak* dans un long développement qui prend l’air d’une « suite », développement dont le point d’arrivée sert de rythme unique à la forme mineure. Le *düz* est alors un instantané, une version figée de ce développement, métonymie ou restriction. (Ce serait également le cas, paraît-il, pour le *düz halay*).

Le dik ou la tension masculine

Le *dik* n’est pas seulement vecteur de prestige, ou la version masculine du *horon*. Il est le modèle, l’étalon, voire l’*archè* de cette danse. Le *düz*, malgré son omniprésence, s’y inscrit en creux, il ne vaut que par comparaison. Ou plus exactement par défaut : ceux qui ne savent pas, par opposition à ceux qui savent – quelques hommes, détenteurs d’un savoir ancestral et territorial, ou porteurs de l’« esprit du lieu ». Cet « esprit du lieu », que l’on appellera tout aussi bien l’*ethos* pontique, réside tout entier dans la forme majeure – plus rare, plus solennelle. Et en disant *horon* ou *zeybek*, chacun a à l’esprit cette forme pleine et singulière où la communauté se donne à lire, tout en dansant principalement l’autre. Il n’est pas inutile de s’arrêter sur ce *horon* où se noue l’*ethos* du pays, sur ce qu’il véhicule de savoir musical avant d’interroger plus avant cette dialectique riche de sens, qui voit surtout l’expansion du *düz* et la mise en scène du *dik*.

Si l’on devait de cette danse quelques éléments de singularisation, ce serait :

- 1) une certaine outrance, physique et sonore (cris, bruits de pas), une énergie, un contact que l’on retrouve rarement dans les autres danses de Turquie, plus maniérées, plus encline à la distance. Ici, les épaules tremblent ; le musicien court et se roule par terre ; l’on se tient à pleine main, les corps serrés. Les folkloristes aiment y voir le frétillement des *hamsi* (anchois) de la Mer noire, tandis que d’autres parlent de « ruer le *horon* » (*horon tepmek*), ce qui n’est pas sans mettre en colère les intéressés qui eux disent plus simplement « jouer le *horon* » (*horon oynamak*) ;
- 2) la sensation d’un tapis sonore, aux motifs répétitifs et difficilement identifiables, qui fait d’ailleurs l’objet de peu d’attention ou appréciée autant pour sa texture, sa rugosité, que par

ses motifs. N'insistons pas sur ce point déjà abordé, si ce n'est pour ajouter que ce *dik horon* est exclusivement instrumental¹²⁶, là où le *diiz horon* est chanté ;

3) une tension progressive des corps et une restriction des motifs musicaux qui culminent dans un temps de silence paroxystique. Je ne peux m'empêcher de citer de nouveau l'éloquente description qu'en donne Nicolas Bouvier : « Le gros tambour et la clarinette ne se pressaient pas mais ne marquaient aucune pause. Une sorte de pression montait. (...) J'avais l'impression déplaisante qu'on chargeait méthodiquement un fusil par la gueule. »¹²⁷

La danse *dik* est toute entière prise dans cette tension, qui est produite par une structuration en « suite » - assemblage de pièces tissées entre elles avec brio (ce qui requière du musicien et des danseurs le brio en question). Les éléments de cette suite peuvent varier de vallée en vallée au sein de la région de Trabzon, et, quoique pour le non-initié rien ne ressemble plus à un *horon* qu'un autre *horon*, je donnerai ici une esquisse sommaire de celui des vallées d'Akçaabat et de Maçka – qui ont une frontière, donc des *yayla*, en commun. Le *dik horon* de Maçka et d'Akçaabat suit donc le développement suivant :

- La première phase s'appelle très simplement *horon kurma* ou « fondation du *horon* » : le *kemençe* entame un air en 5/8, sur lequel quelques danseurs s'agrègent en formant une ligne et en réalisant des figures lentes et amples, quasi aériennes, dans un équilibre toujours fragile.

Cette phase se joue aujourd'hui dans la plus grande partie de la région sur l'air de danse « Tuzcuoğlu » (*Tuzcuoğlu horon havası*).

- On enchaînera sur l'*Akçaabat sallaması*, air vif sur un rythme en 4/4 : le cercle de danse se clôt, les mouvements s'accélérent et leur ambitus se restreint.

- Puis on passe rapidement au *sıksara horonu*¹²⁸, qui constitue le corps de la danse, autosuffisant (et les deux phases précédentes peuvent être escamotées). D'ailleurs on l'appellera tout aussi bien *dik horonu*, puisqu'il porte à lui seul cette danse. Cette partie reine

¹²⁶ Les chanteurs devaient probablement chanter ensemble par le passé : on le voit en Grèce, ou plus à l'est de Trabzon, dans la préfecture de Rize. Aujourd'hui, dans les milieux les plus ruraux, un chanteur peut à l'occasion sortir du cercle et accompagner le joueur de *kemençe* sur l'une des phases de la danse.

¹²⁷ Nicolas Bouvier, *L'usage du monde* in *Œuvres*, Gallimard, 2004 (1963), p.155.

¹²⁸ Certains folkloristes de la région s'amuse à proposer le turc *sara*, « épilepsie », comme composante du mot *sıksara*. Si l'étymologie est fantaisiste, elle illustre admirablement bien l'impression générale de cette danse, tout en tremblements.

de la danse, la plus impressionnante, comporte également trois phases - au cours desquelles le rythme bascule de 7/8 à 8/8 au cours d'une irrémédiable accélération :

1) le *düz*¹²⁹ : air rapide en 7/8, les mouvements deviennent saccadés, étriqués ;

2) le *yenlik* : au signal, les mains sont levés au dessus des épaules, bras tendus, dans un mouvement continu du corps qui confine au sur-place. La tension est là à son comble, on attire l'attention de tous (*dikkat et !*) et l'instrument privilégie les aigus comme les motifs resserrés (alternance entre deux notes, par exemple). Sont alors à leur comble les tremblements d'épaule caractéristiques de cette danse ;

3) le *aşağıya* (« vers le bas ») : à un second signal, crié cette fois-ci (*yuh !*), les mains s'abaissent violemment dans un spasme, tandis qu'une série de 10 pas est exécutée trois fois en frappant furieusement le sol. On a là quelque chose de l'ordre de la crise, de la décharge outrancière d'une tension accumulée. Cette rupture est d'autant plus prenante qu'elle se joue dans un quasi-silence : seul moment où l'instrument se tait – et l'on n'entend plus que les pieds projetés sur le sol. Dans cette débauche de bruit qu'est le *horon*, c'est le silence qui est paroxystique.

Meneur, co-production du rythme et modulation rythmique : cette tension longue n'est rendue possible que par des techniques musicales spécifiques. Et d'abord par ce qu'on pourrait nommer un système de modulations rythmiques, qui fait toute la saveur de ces musiques : le passage d'un rythme à l'autre s'effectue sans rupture, par une lente accélération¹³⁰. En résulte une certaine indétermination rythmique - particulièrement une oscillation entre le 7/8 et le 8/8 (un groove), et entre le 5/8 et le 9/16¹³¹. Les signatures rythmiques données plus haut sont celles que notent les folkloristes (et telles que le Conservatoire puis les boîtes à rythme les ont fixés) mais Martin Stokes évoquait déjà leur difficulté et l'imprécision de ces notations. De fait il serait plus juste de penser ce continuum rythmique comme construit autour d'un

¹²⁹ On remarquera que *dik* et *düz* sont d'abord deux noms de phases de la « grande forme ».

¹³⁰ Ce procédé de modulation rythmique - changement de formule rythmique et de tempo sans marquer d'arrêt - est tout à fait singulier en Turquie. Jérôme Cler constate le principe strictement inverse dans le sud-ouest du pays, où chaque changement doit être précédé d'une pause : « La même formule sera jouée, pour les besoins de la danse, pendant un certain temps. Puis on « rompt » l'agencement, pour attaquer sur une autre formule, à nouveau répétée, et sur le même tempo. On rompra à nouveau l'agencement en changeant cette fois, si on le désire et de formule et de tempo, etc. Mais on ne passera jamais d'une catégorie dans l'autre sans l'arrêt nécessaire. », *Musique et musicien de villages en Turquie méridionale*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris X, 1998, p.146.

¹³¹ Jérôme Cler explore longuement la difficulté à distinguer un 9/16 d'un 5/8 dans la pratique (*Yayla, musique musiciens de village en Turquie méridionale*, Geuthner, Paris, 2011, pp.204 à 208). Cette difficulté est renforcée dans les montagnes pontiques par le relatif défaut de percussion, et par l'imposition qu'exerce la partition d'un modèle en 5/8 ayant force de loi, alors même que certaines pratiques des musiciens les plus âgés - comme chez la plupart des joueurs de *davul* expérimentés - semble attester de l'existence d'une battue en 9/16.

système de deux frappes, deux frappes asymétriques lentes qui tendent à s'égaliser en s'accélération¹³². Le parcours type passe successivement d'un rythme en 5/8 (soit 3+2) vers un 7/8 (soit 4+3) pour finir en 8/8 (soit 4+4). Le jeu d'archet au *kemençe* est caractéristique de ce système : il est basé sur le monnayage d'un pattern de quatre mouvements d'archets, soit deux aller-retour et donc deux accents. Mais la raison majeure de cette indétermination est la mainmise des danseurs sur la production musicale, par l'intermédiaire d'un meneur de la danse (*horon başı*) qui s'impose au musicien par une série d'injonction. Ainsi le système de deux frappes repose sur une périodicité qui est celle des deux pieds des danseurs, ce qui ouvre la possibilité d'une « coproduction rythmique »¹³³, où le rythme est construit dans le mouvement des danseurs et non l'inverse.

Le düz ou la raison pratique

Si le *dik*, « le dressé », est construit sur une tension, le *düz*, « le lisse », en est sa résolution : une unique phase de danse sans progression temporelle, qui est en quelque sorte la version figée de la première phase du *sıksara horonu*. Musicalement également la tension disparaît : alors que le *dik* propose un matériau musical en perpétuelle évolution et qui ne se résout que dans le silence, le *düz* fonctionne sur de courtes ritournelles qui se résolvent sur la tonique toutes les deux mesures.

Le mot *düz* appliqué au *horon* est d'usage ancien, et Jérôme Cler atteste du même mot dans le Taurus pour désigner des rythmes binaires, par opposition aux rythmes *aksak*. Mais, indéniablement, la polarisation actuelle en *dik/düz* est une situation nouvelle et *düz* recouvre aujourd'hui, dans une taxinomie locale somme toute flottante, la résultante d'un processus régional d'uniformisation. *Düz horon* est ainsi la danse que l'on retrouvera à l'identique dans les mariages de la côte, dans les festivals de Trabzon ou dans les réunions communautaires d'Istanbul : la danse moderne, par opposition aux danses « traditionnelles » ou « folkloriques » que sont les diverses variantes du *dik*. Soit le générique contre le spécifique. Car c'est bien dans la diffusion commerciale de la musique de danse comme dans l'expansion

¹³² Nous avons longuement évoqué (à défaut de l'écrire) avec Onur Şentürk une « théorie des deux frappes » (*iki vuruş teorisi*).

¹³³ Quand le *davulcu* s'invite, la coproduction s'avère évidemment plus compliqué, mais ce n'est pas pour rien que ces musiques privilégient la monodie sans support percussif.

d'une unique danse portée par le commerce de la musique que s'inscrit (ou s'exacerbe) la dialectique *dik/düz*.

Le lien du *düz* au « moderne » est aisé à comprendre. Le *horon* « majeur » (*dik*) est tout entier construit sur une interaction entre danseurs et musiciens et une évolution contrôlée du matériau musical, éléments nécessaires à cette tension caractéristique à la danse. Or deux évolutions récentes (récentes dans ces montagnes), liées à la commercialisation de la musique, viennent rendre impossible cette action des danseurs sur la musique :

- l'amplification du jeu du musicien tout d'abord, ainsi que sa mise sur scène, qui empêchent toute interaction musicien/danseur et, dès lors, bâillonnent les potentiels meneurs ;
- l'enregistrement (sur cassette puis sur CD), ensuite, comme support de la danse (très commun à Istanbul – il suffit de se rendre le dimanche sur l'embarcadère de Kadıköy comme dans certains mariages à Istanbul pour le vérifier) rabattant l'événement musical à une situation d'écoute et donnant la musique comme un objet clos, à durée déterminée.

Le *düz* tient alors avant tout d'une *raison pratique*, associé aux attributs de « la modernité ». La modernité, qui est démagogique, se donne donc dans une formule figée d'une trivialité accessible à tous : une série de 10 pas (accompagnée d'un mouvement d'épaule saccadé scandant chaque temps) sur un rythme en 7/8 *ou* en 4/4 – le tout sans changement aucun (quand la rythmique est assurée par un clavier électronique, l'organiste peut s'amuser à alterner les programmations, passant de 7/8 à 8/8 et inversement - comme une relance de la dynamique). Autant dire que l'on s'y ennue fermement et que l'on ressent alors le besoin de changer de musique régulièrement... On substitue ainsi les changements dans la dynamique musicale par des changements de musiciens (la variation par la succession) – chacun des musiciens successifs essayant de construire¹³⁴ le plus grand cercle possible, et c'est alors à la taille du cercle que l'on jugera la performance de l'artiste (les danseurs ne peuvent plus interagir qu'en se donnant – en validant la qualité de la musique).

De sorte que le *düz* est désormais associé aux enregistrements¹³⁵, à la scène, et par extension à la ville (la côte, Trabzon, Istanbul) - mais également au synthétiseur, à une « modernité ». Rien ne doit être moins sous-estimé en Turquie que l'injonction floue de la modernité – ou l'angoisse « de ne pas être moderne ». Dans un pays où les élites ont sabordé leur musique

¹³⁴ Le turc emploie le mot « construire » (*kurmak*) pour désigner l'élaboration du cercle de danse.

¹³⁵ La diffusion suppose le minimum d'interaction, diffusion de produits finis et non pas d'œuvres ouvertes, elle est une réification, un aplatissement - *düz*.

pour « être modernes » il y a déjà plus d'un siècle, l'angoisse a depuis saisi le monde rural (aidée par les réformes kémalistes) et l'on préférera ajouter deux mauvais accords de guitare au *kemençe* qu'assumer le risque de paraître « plouc ». Entendu dans le métro, à propos d'un musicien quêtant en jouant du *kaval*, une flûte de berger : « Du *kaval* ? Qu'il joue de la guitare, du saxophone, ou, à la rigueur, du oud. Mais pas du *kaval* ! Ce sont des hommes qui passent dans ces couloirs, pas des moutons ! ».

Le oud, comme instrument de la musique « classique » turque, resterait, selon cet inconnu, plus convenable. Face à une telle pression (et à ses conséquences), on ne peut que s'interroger sur ce qui pousse un pays entier à hypostasier ainsi la notion de modernité. Nul endroit où l'on abonde autant dans le sens de Rimbaud : « Il faut être absolument moderne ». Ce qui donne quelque fois aux meilleurs musiciens des airs d'écoliers appliqués.

Et pourtant, il est difficile de faire abstraction des jugements esthétiques qui, dans la bouche des hommes, viennent sanctionner cette « danse plate » : « c'est le *horon* de ceux qui ne savent pas » - ou plus simplement : « ça, ce n'est pas le *horon* ». Le *düz* est le générique, le plat, la platitude - la platitude de la danse renvoyant à celle de la musique. Mais également le féminin, et les femmes dansent quasi-exclusivement ce *düz* commun. La dialectique *dik/düz* devient ainsi plus qu'une articulation du matériau musical, elle est le nœud d'une structuration par le commun.

4. À PROPOS D'UNE RELATION HIÉRARCHIQUE

L'association des femmes au plat, au lisse, s'effectue dans un premier temps par défaut ; le *dik* est par essence un attribut masculin et les femmes ne peuvent lever les mains au-dessus des épaules, dans cette posture caractéristique du *dik horon*. Elles ne le peuvent pas *selon les normes*, évidemment – physiquement cela leur est possible, évidemment, mais ce serait inconvenant pour elles de danser ainsi (ou pour leurs maris de les voir danser ainsi ?)¹³⁶. Mais cela n'explique pas entièrement l'association en question. Car des danses féminines spécifiques existent, le folklore en atteste libéralement qui met régulièrement en scène des *ekip* de (très jeunes) filles (*kız horonu*) – de filles, justement, et non de femmes – qui ressemblent, variations chorégraphiques mises à part, au *düz horon* (les folkloristes assimilent d'ailleurs quelques fois les deux). Quant aux femmes, je n'ai eu que deux occasions d'assister à une danse qui leur serait propre, contrepartie féminine du *dik* masculin. C'était au village d'Ocaklı (Maçka), domaine du lignage des Eyüboğlu et village natal d'Eyüp Eyüboğlu, musicien et luthier qui, après une carrière d'instituteur hors de la région, avait installé son atelier en marge du village, atelier d'où il fabriquait les meilleurs instruments de la région, accueillait des *muhabbet* mémorables et accessoirement m'aidait dans mes enquêtes pontiques. À deux reprises donc, ce fin connaisseur du répertoire villageois monta jusqu'au village pour faire danser les femmes, réunies à l'occasion d'un *kına gecesi* (« nuit du henné », cérémonie exclusivement féminine se tenant la veille du mariage), puis d'un *düğün*. Moments privilégiés, car lui ne se mêlait pas des affaires du village et rechignait à jouer à la demande – a fortiori dans les mariages. Ce n'était que ma présence et en quelque sorte l'intérêt « ethnologique » de la chose qui le poussaient à agir ainsi : me montrer la danse du village, le *ezme horonu* (« le horon du foulage »), que les femmes âgées n'avaient pas oubliées et que lui seul savait encore jouer. Cette danse de femmes, si elle ne relevait pas du *dik* – les bras n'étaient pas levés aussi haut, il n'y avait ni cette tension caractéristique ni de modulation rythmique – était considérablement plus riche que le *düz* : sur une mélodie unique prenait place un développement en trois phases, dirigé par une meneuse, et dont l'acmé consistait non pas en tremblements mais en l'inversement du sens de la danse pour un court laps de temps.

¹³⁶ Même dans la vallée de Şalpazarı, où les filles dansent à l'occasion le *dik*, elles ne lèvent pas les bras. Şalpazarı est d'ailleurs le seul endroit de la région que je connaisse où certaines filles se glissent dans la bande masculine. Mais les filles Şalpazarı, dit-on à Tonya... A cette interdiction de lever les bras, Benoît Fliche avance une explication plus que plausible : limiter le rebond des seins.

Nul doute que ce village n'est pas le seul à avoir eu à son répertoire une danse spécifique aux femmes, une variante féminine du *dik*. Et à l'avoir délaissée. Cette question, celle de la perte d'un savoir, est un des ressorts de l'assimilation du *diiz* au féminin. D'un double savoir pour être plus juste, savoir des danseuses et savoir du musicien - ce n'est que cet air soit si complexe, il semblait plutôt simple, mais quel intérêt pour un musicien à vocation professionnelle d'apprendre un air qui n'est dansé que dans *un* village ? Dans la nouvelle donne régionale induite par le développement du commerce, celle d'une division plus stricte entre ceux qui savent (et qui peuvent le montrer) et ceux qui ne savent pas, les femmes sont reléguées d'office dans la seconde catégorie, et donc à ce *diiz* qui représente à la fois le générique et le moderne. À première vue, cela paraît curieux : dans ce monde rural on est plutôt enclin à déléguer le traditionnel à la femme – que ce soit parler la langue locale quand les hommes la dédaigne pour le turc, porter le costume traditionnel quand les hommes s'habillent « à l'occidentale », rester à la maison quand les hommes émigrent, et travailler aux champs quand les hommes partent à la ville ou au café. Il convient pourtant d'admettre que, pour ce qui est de la musique, les femmes sont associées à la technologie, à l'urbain et au moderne. Ne serait-ce que par la place qui leur y est dévolue : avec la scène et l'enregistrement apparaissent pour la première fois des musiciennes – des chanteuses exclusivement – professionnelles. Jérôme Cler note, à l'autre bout du pays, la même division, dans la pratique de la danse, entre une musique « commerciale » ouverte aux femmes et un répertoire « ancien » qui est la chasse gardée des hommes. Ici la raison est simple : la danse relève en dernier ressort de l'expression publique, l'expression publique est politique et le politique n'est pas de la compétence des femmes. Dernière à perdre la langue (le grec ici, le laze ou le *hemşince* à l'est), elles sont les premières à perdre être dépossédée du *horon*.

Résumons : une opposition de forme dans la danse entre le droit et le plat (*dik/diiz*) est inévitablement investie par une série de couples dialectiques – le masculin et le féminin, le traditionnel et le moderne, la vitrine et l'arrière-cour, le savoir spécifique et le commun – comme autant d'évidences qui s'emboîtent – une vision de l'ordre social. Les mots *dik* et *diiz* prennent alors une ampleur, une saveur particulière. Pierre Bourdieu a sur le sujet une phrase éloquente : « C'est en effet dans la relation entre un habitus construit selon la division fondamentale du droit et du courbe, du dressé et du couché, du fort et du faible, bref, du masculin et du féminin, et un espace socialement organisé selon cette division que s'engendrent, comme autant d'urgences, de choses à faire, les investissements agonistiques des

hommes et les vertus, toutes d'abstention et d'abstinence, des femmes. »¹³⁷. Cette relation entre habitus de genre et occupation de l'espace se donne à lire à son acmé lors des grandes fêtes estivales des hauts-plateaux (*yayla*) , où les bandes masculines viennent occuper l'aire de danse principale (le devant de la scène). Lors de ces fêtes s'affichent simultanément deux modalités de la danse : 1) l'impressionnante (par sa taille) ronde devant la scène, où l'on danse le *düz* au son des enceintes et à laquelle participent majoritairement femmes et enfants, sans qu'existe aucun marquage territorial si ce n'est celui générique de la région de Trabzon ; 2) les impressionnantes (par le savoir-faire) rondes qui se tiennent devant les tentes dressées à l'écart, représentant chacune une vallée, exclusivement masculines, et où l'on danse le *dik* au son du *zurna* et du *davul*. Deux modalités de la danse qui, on l'aura compris, synthétisent deux idées du politique et de l'esthétique. Or ces deux événements se font en interaction, déjà parce que les danseurs du grand cercle – qui ne danseront pas toute la journée – sont également un public pour les *dik horon* subsidiaires, mais surtout parce que ces danses *dik* viendront envahir un instant la place centrale en dénouant le grand *düz horon* qui s'y tenait. Ce moment – ou plutôt ce mouvement – est à la fois un lieu commun des fêtes estivales (on retrouve la même scène aux fêtes de Hidirnebi, de Honofter ou de Kadirga) et une négociation récente due à la nouvelle donne qu'impose la scène, sa centralité et sa musique. Rien de traditionnel là dedans : quand la scène (et le marché de la musique qu'elle promeut) ne polarisait pas l'espace et l'attention, il n'y avait pas de centre à investir... Cette précision pour souligner que *dik* et *düz* ne sont pas deux strates historiques du *horon*. « Ceux qui ne savent pas » sont avant tout ceux qui n'ont pas à savoir, qui ne sont pas concernés ; et la dialectique *dik/düz* s'inscrit dans un agencement social plus large.

Le versant Nord des montagnes pontiques (comme peut-être la Turquie dans son ensemble) est, cela est acquis, un monde d'hommes. Mais puisque, même dans un tel monde, les femmes existent, ce privilège ne s'effectue que dans un agencement favorable, agencement hiérarchique, de la relation homme/femme. Une telle relation dissymétrique suppose deux dynamiques distinctes : 1) une distinction exagérément marquée entre l'un et l'autre sexe, une polarisation qui s'exprime dans les termes de la complémentarité ; 2) une prééminence de l'un sur l'autre. Ce n'est pas le lieu d'analyser les *procédés* de la domination masculine (d'autres l'ont fait mieux que je ne saurais le faire), mais l'on peut tout de même s'arrêter un instant sur les termes de cette relation hiérarchique. Si, dans le domaine de la danse, les hommes sont liés

¹³⁷ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Editions Points, 2002, p.72

au « traditionnel », c'est qu'il s'agit là d'une modalité de l'expression publique. Or l'expression publique – être porte-parole du groupe, voire simplement son propre porte-parole – c'est précisément ce qui est refusé aux femmes. Dans ces sociétés, être son propre porte parole est déjà un avantage, si ce n'est un luxe. Ce déni d'une pleine existence publique (ou, pour modérer le propos, cette absence de légitimité publique) est intégré dans les *habitus* les plus quotidiens. Autour d'une table, la femme vous prendra à part en vous parlant à l'oreille, tandis que l'homme vous apostrophera en prenant le groupe à témoin et en usant de formules injonctives : *bak* (« regarde »), *dinle beni* (« écoute-moi »)... ou en multipliant les questions rhétoriques (et l'on se retrouve souvent avec deux conversations à poursuivre simultanément). D'ailleurs, si les femmes monopolisent la pratique du *rumca* – le dialecte grec local – c'est en tant qu'il est la marque d'une expression privée, par opposition à la langue nationale et publique, le turc. Mais ce problème de l'expression touche non pas tant à une répartition des tâches comme j'ai pu l'affirmer précédemment, ni même à une complémentarité (le dehors et le dedans), mais à une conception différente de l'homme et de la femme *en tant que sujets* (une relation au monde) – et l'épisode des *ayla* fournit sur le sujet deux autres pièces à verser au dossier : 1) l'attribut masculin de la mobilité d'une part (ou plus exactement de l'autonomie), 2) l'attribut féminin du marquage d'autre part (qui tient de l'hétéronomie).

1) La mobilité, attribut masculin ? C'est là un fait remarquable quant aux hommes : ils sont mobiles. Lors des grandes fêtes des *ayla*, ils arrivent en dansant sur l'aire du festival, puis se dirigent encore en dansant vers la scène. Et en dansant un *horon* plus mouvementé que les femmes qui, elles, ne dansent *que* devant la scène, sur place. Car la mobilité est une vertu masculine par excellence : toujours en déplacement, en promenades, en exil (c'est eux qui partent vers la ville la plus proche, vers Istanbul, vers l'Allemagne, quelquefois pour plusieurs années)¹³⁸. Une mère âgée, les yeux pétillants, m'avait décrit son fils de la sorte : *hiç durmaz !* (« Il ne tient pas en place »). C'est tout le contraire que l'on avait reproché à l'anthropologue Carol Delaney lors de son terrain dans un village d'Anatolie centrale : *çok geziyorsunuz...* (« Vous vous baladez beaucoup... »)¹³⁹. Carol Delaney qui rappelait que les femmes doivent prendre permission (de leur mari) pour sortir du village (*izin almak*). Les femmes sont à la maison, au village. Ce n'est pas que les femmes ne bougent pas, mais, tout comme

¹³⁸ A ceux qui objecteraient que la migration est par nature masculine (dans les sociétés patriarcales) on opposera ce qui a cours de l'autre côté de la frontière, en Géorgie, où se sont principalement les femmes qui migrent pour subvenir aux besoins de la famille (cf. thèse en cours de Maroussia Ferry, *Migrants caucasiens en Turquie : religion, genre, ethnicité*).

¹³⁹ Carol Delaney, « Traditional modes of authority and cooperation : effects on Turkish village economy » in Paul Stirling (dir.), *Culture and economy: changes in Turkish villages*, Eothen Press, 1993.

l'expression publique, la mobilité n'est pas leur attribut. Au contraire, dans le langage courant, elles sont dites « données » et « prises » (*gelin almak/vermek*) pour être mariée : elles bougent, mais cela ne relève pas de leur volonté – le terme désignant la mariée, *gelin*, vient lui-même du verbe venir (*gelmek*). Elles bougent – elles circulent diraient les ethnologues –, mais affectées par une cause extérieure : en cela elles peuvent être dites « hétéronomes », déterminées par l'extérieur.

2) L'attribut féminin, c'est le marquage, et il se donne là encore à voir là encore *a maxima* dans le *panayır*. Ces hommes, qui exécutent une danse traditionnelle et territoriale, sont vêtus de leurs habits de ville. Et si certains sortent pour l'occasion l'ancien costume masculin, il consiste en une simple panoplie noire, identique sur tout le littoral pontique, de la Géorgie à Samsun. A l'inverse les femmes, qui se fondent dans la foule, ne s'exposent pas, portent majoritairement (surtout les jeunes filles des localités montagnardes) l'habit traditionnel – de superbes costumes bariolés qui donnent à lire sans erreur possible l'appartenance territoriale (jusqu'au village auquel elles appartiennent). Et que l'on ne s'y trompe pas : l'habit n'est pas affaire d'expression, mais de marquage (tout du moins dans ce milieu). D'un triple marquage dans notre cas, car le costume se compose de trois pièces principales : 1) un tissu épais multicolore porté en ceinture (*kuşak*) identique pour toute la région de Trabzon, 2) un gilet et un pagne (*peştamal*) qui porte les couleurs de la vallée – avec plusieurs variantes possibles, 3) une robe aux tons plus libres mais mêlant quelquefois les couleurs de la vallée à un motif propre à un village. Tout un chacun reconnaît au premier coup d'œil la signature territoriale : violet et noir pour Tonya, bordeaux et blanc pour Akçaabat, jaune et rose pour Düzköy, rose et blanc pour Şalpaazarı... Dans ce monde rural le marquage n'est pas l'attribut exclusif de la femme, ne soyons pas mesquin. Il est également celui de la vache, comme le remarque fort judicieusement un folkloriste local : « lors de la transhumance vers les *yayla*, seules les femmes et les vaches sont décorées » (*yaylaya giderken, tek kadın ve inek süslenir*)¹⁴⁰. Plus sérieusement, ce n'est pas uniquement dans ces milieux ruraux que l'on marque les femmes – ou que les femmes portent seules la signature de l'appartenance : quand on descend de la montagne vers la côte, ces codages prennent simplement d'autres formes. Dans un mariage chic de Yomra, qui se tenait au Novotel (le summum du luxe pour la région) et où se côtoyaient la nouvelle bourgeoisie musulmane et l'ancienne bourgeoisie kémaliste, les hommes ne dépareillaient en rien et déléguaient à leur femme le soin d'exprimer leurs

¹⁴⁰ Lu dans le livret de présentation de l'édition 2011 du festival *Yayla Fest*.

opinions – voile et robes jusqu’aux poignets pour les unes, décolletés et jupes courtes pour les autres. Le marquage encadre la circulation, il assigne¹⁴¹. Il est au plus haut point une *hétéronomie* : désignation par l’extérieur. Les hommes représentent par leur action, les femmes affichent par leur costume. Devenir-sujet contre devenir-objet : ce qui se joue là tient d’un « être au monde », d’une subjectivation constamment déniée à la femme. L’on retrouve la dichotomie dans les mots de l’honneur (de l’existence publique) : *şeref* (honneur) est l’honneur de l’homme tel que généré par ses actions, tandis que *namus* (vertu) est l’honneur masculin tel que médiatisé par la vertu des femmes (la femme « sans vertu », *namussuz*, est dite « sans propriétaire », *sahipsiz*)¹⁴².

Ce qui est avancé ici au prix d’un long développement ne diffère pas fondamentalement de la vieille opposition quasi universelle entre l’homme actif et la femme passive (on la retrouve dans le *yin/yang* de la philosophie chinoise), et n’est pas spécifiques aux montagnes pontiques : elle existe dans une grande partie de la Turquie comme l’atteste Carol Delaney qui base sa monographie d’un village d’Anatolie sur la métaphore du champ et de la semence. Mais j’aurai trois précisions à apporter : 1) on admettra que ce phénomène est accentué dans le monde rural, où l’autonomie masculine semble une vertu cardinale (prégnance du système patriarcal) ; 2) l’hétéronomie n’est pas la passivité, c’est une relation de dépendance, l’établissement d’une hiérarchie, être mû par la volonté d’un autre, être déterminé par l’extérieur. On pourrait d’ailleurs se demander en quoi l’identité n’est pas, dans ce contexte de marquage féminin, un attribut fort de la femme. Et interroger ainsi le lien entre identité et hétéronomie (l’étymologie d’identité – *idem*, « le même » – implique un référent extérieur et se prête à ce rapprochement) ; 3) la danse participe pleinement de cette opposition. Elle se joue pleinement *par* la danse, et faire danser le *dik* aux hommes et le *düz* aux femmes, c’est comme donner des fusils en plastique aux garçons et des poupées aux filles. En plus efficace : plus qu’une tenue du corps, une occupation de l’espace public ou un *ethos*, ce qui est en jeu

¹⁴¹ « Meyer Fortes fait en passant une remarque joyeuse et pleine de sens : « le problème n'est pas celui de la circulation des femmes... Une femme circule par elle-même. On ne dispose pas d'elle, mais les droits juridiques sur la progéniture sont fixés au profit d'une personne déterminée ». [Meyer Fortes, in *Recherches voltaïques*, 1967, pp.135-137] Nous n'avons pas de raison en effet d'accepter le postulat sous-jacent aux conceptions échangistes de la société ; la société n'est pas d'abord un milieu d'échange où l'essentiel serait de circuler ou de faire circuler, mais un socius d'inscription où l'essentiel est de marquer et d'être marqué. Il n'y a de circulation que si l'inscription l'exige ou le permet. », Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Anti-Oedipe*, Les Éditions de Minuit, 1972, p.166.

¹⁴² Michael Meeker a écrit un article très complet sur les notions dialectiques de *şeref* et de *namus* : « Meaning and society in the Near East : Examples from the Black Sea Turks and the Levantine Arabs », *Journal of Middle-East Studies* n°7, 1976

c'est une relation hiérarchique, tout comme l'effectuation de soi comme objet (*düz*) ou comme sujet (*dik*).

L'hétéronomie attribuée précédemment aux femmes peut s'appliquer doublement au *düz* – que l'on dira tant hétéronome qu'*hétéro-normé*, défini en négatif comme la danse de « ceux qui ne savent pas ». Commençons par là : le *düz* n'existe que dans une relation avec le *dik*. Dans le monde du *horon*, le modèle (l'*archè* serait-on tenté de dire), ce que tous ont en tête, est ce tremblement et cette tension caractéristique du *horon* masculin – l'autre n'en est qu'une esquisse, une absence de savoir. Ce *dik* – « dressé » – est le poteau central du grand chapiteau de la danse. Lui qui lui donne son ampleur et son épaisseur à toute pratique du *horon*, le moment d'où se déploie l'imaginaire attaché au mot. Le modèle intériorisé nécessaire à la tradition. Pour le dire trivialement, le *dik* est une valeur ajoutée aux *düz* dansés un peu partout.

Le *düz horon* n'est pas uniquement hétéro-normé (défini en creux par le *dik*), il est également *hétéronome*. Pour comprendre cette assertion, ou pourquoi elle diffère de la précédente, il est peut-être opportun de rappeler pourquoi le *dik* peut être dit « autonome » : par la maîtrise du déroulement de la danse, par la liberté de mouvements tolérée, par l'emprise qu'ils ont à la fois sur la musique et, partant, sur leur propre corps, les danseurs du *dik* s'inscrivent comme *sujet* de l'événement musical. Ils la contrôlent. Cette subjectivation tient tout entière dans une figure évoquée précédemment : le meneur (*horon başı*). Or c'est précisément ce meneur - où sa possibilité - qui est mis à mal par la « raison pratique » du *düz*, qui est une préséance accordée au musicien. Les danseurs perdent toute prise sur l'événement - à tel point que la question de savoir s'ils font encore événement (ou si celui-ci se déplace vers la scène) n'est pas infondée. Il est honnête de dire que le meneur ne disparaît pas uniquement dans le *düz*, il disparaît, en tant que tel de l'ensemble de la pratique. Gageons qu'il deviendra sous peu un archaïsme, et ne subsistera peut-être plus que dans le folklore, sous une forme caricaturale¹⁴³. Mais peut-être est-ce précisément là, dans cet espace ouvert entre le *dik* et le *düz*, que se nouent le plus dramatiquement les enjeux de pouvoir. C'est autour de ce rôle d'administrateur de la jouissance commune que je voudrais poursuivre - faire un peu de bruit pour une figure qui décline, à la fois garant de l'alliance, incarnation de

¹⁴³ Le constat est valable pour la préfecture de Trabzon, certainement moins pour ses voisines orientales de Rize et d'Artvin - où le meneur tient encore une place majeure (tandis que les investissements conjoints du folklore et de l'industrie musicale semblent encore en berne).

la virilité et détenteur d'un savoir spécifique. En ouvrant pour l'occasion la réflexion à l'ensemble des montagnes pontiques (préfectures de Trabzon, de Rize et d'Artvin), dont le meneur est l'une des plus marquantes singularités - et l'une de ses contributions les plus intéressantes à la compréhension de la musique.

5. LE MENEUR : UNE ETHNOGRAPHIE

D'une équation

Dans son livre sur la transe¹⁴⁴, Gilbert Rouget propose deux notions utiles à une étude du fait musical, *musiquant* et *musiqué* (soit le musicien et l'auditeur) ; et de fait la musique est bien souvent posée comme une équation à deux termes. Ce partage est issu d'une conception de la musique largement répandue, et héritée d'une pensée urbaine (la ville étant le domaine de la spécialisation, de la musique comme métier¹⁴⁵). Un écrivain musicien, Nicolas Bouvier, formule joliment ce principe : « De tous les remèdes que nous offre cette planète bleue où nous vivons, la musique est le seul à être également partagé. Peu importe qu'on soit de ceux qui la donnent ou de ceux qui la reçoivent. »¹⁴⁶. Claude Lévi-Strauss tient à peu de choses près le même discours dans *Le cru et le cuit* : « Mais que la musique soit un langage, par le moyen duquel sont élaborés des messages dont certains au moins sont compris de l'immense majorité alors qu'une infime minorité seulement est capable de les émettre, et qu'entre tous les langages, celui-là seul réunisse les caractères contradictoires d'être tout à la fois intelligible et intraduisible, fait du créateur de musique un être pareil aux dieux, et de la musique elle-même le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent, et qui garde la clé de leur progrès. »¹⁴⁷. Notons que l'anthropologue, pourtant d'habitude peu enclin à la mystification, bascule d'une *praxis* et d'un savoir propre (le musicien comme sachant ou officiant – celui qui donne) à une discrimination de nature quasi ontologique (le musicien comme être à part, démiurge). La danse, qui est pourtant une pratique éminemment collective, et par essence plus participative, s'articule selon ces deux offices : d'un côté les musiciens, en charge de la production sonore, de l'autre les danseurs, qui répondent à ces injonctions musicales. Bien entendu, les danseurs peuvent contraindre les musiciens à jouer tel ou tel air. Bien entendu, il peut exister une hiérarchie entre les danseurs, l'un d'entre eux menant les autres. Mais, lorsque la musique commence, le musicien prend l'entier contrôle des sons, il joue et fait danser. La langue turque a, pour rendre cette notion, le

¹⁴⁴ Gilbert Rouget, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Editions Gallimard, 1990

¹⁴⁵ « Un des grands maux de la civilisation urbaine est, comme, on sait, qu'elle dissocie la consommation de la production ; qu'elle exacerbe la première fonction et vide l'autre du sentiment créateur », Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale II*, Plon, 1973, p.335

¹⁴⁶ Nicolas Bouvier, « Le hibou et la baleine » in *Œuvres*, Gallimard, 2004.

¹⁴⁷ Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Plon, 1964, p.26

verbe *oynatmak*, factitif du verbe *oynamak*, qui signifie à la fois faire danser et manipuler (on cerne déjà là la relation de pouvoir qu'implique la musique). Et cette division musiquant/musiqué n'est pas propre à une conception européenne de la musique – que ce soit les *zeybek* des côtes égéennes ou les *karşılama* d'Istanbul, la plupart des danses de Turquie suivent ce modèle¹⁴⁸.

Mais dans certaines danses des montagnes pontiques (entendues ici au sens large, soit les provinces de Trabzon, de Rize et d'Artvin) l'équation se corse singulièrement et se pose à trois termes : l'instrumentiste, les danseurs et le meneur. Ou 2½ - le meneur étant lui-même danseur. Comme le résume l'un de ces meneurs, le nœud du problème tient en deux mots : « *oynayan oynatır* », c'est celui qui danse qui fait danser. En d'autres termes : c'est un danseur qui mène à la fois la danse et la musique. La fonction de musiquant est ainsi prise en charge (en partie et dans des proportions variables) par l'un des danseurs, délégué par les autres pour contrôler le déroulement de la production musicale – reléguant le musicien au simple rôle d'instrumentiste. Les positions de musiquant et de musiqué sont inversées – ou indissociables¹⁴⁹. Une autre modalité d'inflexion de la volonté du musicien vient à l'esprit : le chef d'orchestre. Mais contrairement à ce dernier exemple, qui ne fait qu'accentuer la coupure musiquant/musiqué en dédoublant la fonction de musiquant entre instrumentiste et artiste, la fonction de meneur désamorce en partie l'opposition binaire puisque 1) la position de meneur n'est pas déterminée par avance, elle n'émerge que lorsque le cercle se forme ; 2) le meneur peut changer au cours de la danse, chacun étant ainsi meneur potentiel.

Si, à Trabzon, le meneur n'introduit qu'une interaction limitée avec l'instrumentiste – il donne les ordres qui organisent le déroulement de la musique, gère la tension propre à cette danse, introduit des ruptures dans le flux continu de musique –, plus à l'est (à Rize, à Artvin) il monopolise littéralement la production sonore : il impulse le rythme, lance les mélodies que l'instrumentiste devra attraper à la volée, crie jusqu'à couvrir l'instrument... A tel point qu'à l'occasion on se passe d'instrumentiste pour danser. On a, dès lors, un second paramètre déterminant la présence et le pouvoir du meneur, une seconde ligne de fuite de cette figure, qui irait d'est en ouest, de Hopa à Görele – la première étant celle allant du village à la ville

¹⁴⁸ Il existe pourtant en Turquie (comme dans tout le monde musulman) une exception à cette règle : le *zıkr*, rituel de certaines confréries dites soufies présente un bel exemple de musiquant-musiqué, ou, tentons un barbarisme, la possibilité de s'« auto-musiquer ». Gilbert Rouget n'avait évidemment pas manqué cet aspect du rituel soufi, qu'il discute dans sa typologie de la transe (*op.cit.*).

¹⁴⁹ La ronde semble une forme propice à ce jeu d'inversion.

(et ainsi de la montagne à la côte). Le rôle du meneur n'est pas la seule chose allant decrescendo d'Est en Ouest : la hauteur des montagnes, les locuteurs de laze, la ruralité, le monde de la cornemuse (s'étendant avant jusqu'à Trabzon)...c'est toute une culture issue du massif montagneux qui se dilue dans ce trajet. Les montagnes pontiques sont en quelque sorte la ligne de crête d'où la culture du Caucase vient plonger dans la culture anatolienne (l'apparition du *zurna* à partir de Trabzon, puis du *saz* à partir de Giresun, l'atteste pour ce qui est du fait musical). Alexandre Toumarkine propose cette belle formule de « tropisme à l'est » : en sens inverse, venant d'Istanbul, c'est toujours plus à l'est. Les cimes s'élèvent, la ruralité s'épaissit et le meneur prend du poil de la bête. Même si chaque vallée offre son propre étonnant mélange. Ces vallées encastrées sont autant de marches vers le Caucase. Dans les pages qui suivent, je me permettrai de désigner par est se qui s'étend au delà de la ville de Pazar jusqu'à Hopa (soit les provinces de Rize et d'Artvin) et ouest se qui a cours entre Trabzon et Görele (soit la province de Trabzon). C'est évidemment une facilité de chercheur, mais elle allègera considérablement le propos.

Attributs

Après avoir vu un *horon* à Istanbul (un *horon* de la « vallée des tempêtes » - *firtına vadisi*, préfecture de Rize - où le meneur tient la dragée haute à l'instrumentiste), frappé par ce fonctionnement singulier, j'avais demandé à un groupe de musiciens de la région quel était le nom donné à ce rôle spécifique ; et avais du même coup provoqué une joyeuse dispute. Ayşenur Kolivar, chanteuse promise à un grand succès, avait réuni autour d'elle de jeunes musiciens originaires des quatre coins des montagnes pontiques, et chacun avait son avis sur la question – comme quelques piques à adresser aux vallées voisines. Le terme le plus usité dans la région est très certainement celui de *horon başı* (« tête du *horon* »), mais l'on ne boude pas pour autant le nom de *komutçu* (« donneur d'ordre », courant à l'Ouest de Trabzon), tandis que l'on peut encore entendre *çavuş* (« sergent », plutôt dans les vallées de Of et de Sürmene), *horon oynatan* (« celui qui fait danser le *horon* »), *horon vurduran* (« celui qui fait battre le *horon* »), voire même *hovarda* (« playboy », « déluré ») dans les villages de Fındıklı.

Cette pléthore de noms (la liste n'est pas exhaustive) n'en est pas moins éloquente, et j'en soulignerai trois aspects :

1) la primauté de cette figure sur le déroulement de la danse ;

2) le factitif (*vurduran, oynatan*) ;

3) une certaine militarisation lexicale (« sergent », « donneur d'ordre »).

Et à première vue, le meneur se distingue d'abord par ses qualités « viriles » : un homme dans la force de l'âge (même lorsque la danse est mixte, et alors que l'on peut désormais voir des femmes instrumentistes, aucune femme ne se mêlera de prétendre à ce poste¹⁵⁰), une voix qui porte, des mouvements plus appuyés. Soit le plus actif et le plus bruyant des danseurs. Celui qui s'impose par la force. Pourtant, à la question de ce qui caractérise cette position, les intéressés mettront inmanquablement en avant un savoir spécifique. La réalité est double : le *horon başı* se doit d'être à la fois le dépositaire d'un savoir musical – nécessaire au bon déroulement de la danse – et le détenteur d'un certain charisme – en tant que garant temporaire d'une sociabilité¹⁵¹. Double casquette qu'un vieux briscard de la danse englobe sous le terme de *idare etmek* (« administrer ») que l'on traduira ici par « gouverner ». Le mot définit à merveille cette action totale qui s'applique à l'ensemble de ce microcosme que forme le cercle de danse – tout ce qui est enclos par le cercle relève de sa compétence (à l'inverse, rien de ce qui en sort ne peut faire l'objet de son administration). Il dirige évidemment les danseurs en imposant les figures, en vérifiant que le cercle ne se disloque pas et qu'il n'y ait pas de problème de synchronisation. Il contrôle le musicien en indiquant les phases de la danse (au minimum – à l'est le meneur peut aller jusqu'à dicter au musicien les motifs instrumentaux à jouer à l'aide d'onomatopées – « *lit* » et « *lut* ») mais il maîtrise également son rythme et sa durée : pas question pour le musicien de s'arrêter avant que permission ne lui soit donnée. *Idare* (« administration ») est à prendre ici au sens fort, d'autant qu'il n'est pas rare que le meneur soit raillé dans certaines vallées comme un dictateur (*diktatör*) ou un despote (*despot*). Son pouvoir pouvait aller jusqu'à exclure un danseur du cercle (cela ne se fait plus, on ne va pas offenser des gens gratuitement, que chacun danse, même si c'est de n'importe quelle manière), tandis qu'un ami a vu de ses yeux un meneur administrer une paire de claques à un jeune musicien qui s'était arrêté de jouer en prétextant la fatigue : « Pas de ça dans mon *horon* ! » (le possessif est ici d'importance). L'action de cet officiant peu commode, à la fois sur la musique comme sur les hommes, s'effectue selon trois modes de la gouvernance (la claque étant une mesure d'exception), trois modes d'*effectivité* du meneur qui

¹⁵⁰ Le *horon* de Pazar ne se décline pas selon la dichotomie *düz/dik*.

¹⁵¹ Ce second rôle est ce en quoi le meneur se distingue radicalement du musicien – qui lui n'est jamais dévolu à cette fonction. Si le charisme d'un musicien peut être pris en considération, ce n'est que comme incitation, appel au don.

ne sont pas sans évoquer ceux du sorcier dans le Bocage normand qu'évoque Jeanne Saadet-Favrat : la parole, le toucher et le regard.

La parole. La parole, la voix, le cri est le mode de gouvernance le plus flagrant – et certainement le plus efficace. Sur le haut-plateau de Hidirnebi, lors d'une fête de trois jours, l'un des meneurs finit la voix cassée et une bonne âme hurle à sa place. La voix a toutes les fonctions : 1) annoncer évidemment les différentes phases, principalement ce double mouvement caractéristique, à savoir tenir les mains en l'air (*yenlik*) et les abaisser au signal crié (*al aşıya*, ou plus simplement *yuh*) – et imposer de la sorte au musicien les changements nécessaires ; 2) mais également attirer l'attention sur soi, que ce soit pour prendre le rôle de meneur (que l'on pourrait définir trivialement comme « celui qui crie le plus fort »), le disputer à un autre, focaliser l'attention d'un groupe dissipé ou signaler l'imminence d'un changement (*dikkat et, bana bak*) ; 3) ou encore, et surtout, fédérer les autres voix, faire crier ensemble, appeler au don de soi et à la cohésion du groupe (*hep beraber*). À l'Est, il en est fait un tel usage que l'on s'interroge à la première écoute sur l'espace laissé à l'instrumentiste – quelle oreille lui prêtent-on dans ce brouhaha ?

Le toucher. Le toucher est un second mode de gouvernance, usité principalement en direction des danseurs. Ce toucher est évidemment celui des mains qui se tiennent l'une l'autre, d'autant que c'est ici à pleine main que l'on agrippe son voisin (ou sa voisine). On évoquera tout d'abord un principe de synergie : le meneur est celui qui se démène le plus (se donne le plus), le moteur de la danse, lui qui insuffle la dynamique par ses mouvements de bras (et ce mouvement de bras, qui part des épaules et descend vers les mains, est le tic-tac du *horon*, mouvement continu, rythme cardiaque). D'autre part, il initie les deux mouvements nécessaires (lever les bras et les abaisser). Si le premier ne nécessite pas de coordination et peut ne pas être signalé, le second est marqué par un cri au moment propice mais également indiqué par une forte (mais invisible) pression des mains un cycle de pas (10 pas) au préalable. À l'occasion, et selon les dires d'habitues de ces danses, le meneur peut enfin user du contact physique de manière plus cavalière, et gouverner *manu militari*...

Le regard. Nettement plus discret, le regard est le troisième mode de gouvernance. Les meneurs les plus âgés mentionnent inmanquablement la nécessité de maintenir un contact visuel, à la fois avec le musicien et avec le reste des danseurs, particulièrement ceux à l'opposé du cercle (pour vérifier, par exemple, qu'il n'y ait pas de décalage dans

l'effectuation de la série de pas, ceux-ci ne collant pas à la mesure musicale - série de 10 pas sur un rythme en 4/4). Le meneur a d'ailleurs quelques fois un « relais » en face de lui, danseur particulièrement attentif à ses faits et gestes qui veillera à l'application des ordres, surtout ceux qui ne sont pas sonores, pour éviter les retards et les erreurs de synchronisation qui gâchent l'effet, mais qui sont monnaie courante dès que le cercle atteint une taille critique. Cette direction par le regard (qui est loin d'être une modalité subalterne de la pratique musicale, j'aurai l'occasion d'y revenir) nécessite un espace de danse dégagé et une certaine complicité entre les acteurs - les gestuelles indicatives sont discrètes, et se limitent bien souvent à lever l'index. L'encombrement de l'intérieur du cercle (par les spectateurs, par les personnes âgées, par les photographes amateurs..), obstruant le regard, est un problème sérieux et, régulièrement, un meneur furibond ordonne aux gêneurs de sortir du cercle, ou tout au moins de s'asseoir par terre. Ordre rarement suivi d'effet, rester au centre du *horon* est l'un des plaisir des badauds et l'on aurait tort de s'en priver. La complicité entre les participants (le *horon* comme récréation d'un espace intérieur, entre familiers) que requiert ce *modus operandi* le rend à la fois caduc dans de nombreux contextes (la complicité avec le premier venu devient une éventualité rare en ville) et symptomatique d'un glissement dans la pratique. Un danseur relativement âgé me confiait ainsi qu'en tant que bon danseur il pouvait danser avec tout le monde, à l'exception des *eğitimli* (les jeunes ayant suivi des cours de *horon* ou faisant parti d'un groupe folklorique) « *car ils ne se regardent pas les uns les autres* » – et ne peuvent donc danser qu'entre eux, qu'au sein du même système.

La place vacante du pouvoir

Le meneur est, dans la machinerie rodée de la danse, une position problématique par essence, un élément perturbateur. Car s'il est à n'en point douter une émanation du pouvoir, il n'en a pas pour autant de place assignée. Indéterminée lors de la formation du cercle, cette position peut circuler – voir se dédoubler – au cours de la danse¹⁵². Ainsi le problème que pose le meneur rejoint celui de la parole autorisée, problème qui occupe Bourdieu¹⁵³ à la suite de Benveniste : « Benveniste, analysant le mot grec *skeptron*, dit que c'est quelque chose que l'on passait à l'orateur qui allait prendre la parole pour manifester que sa parole était une

¹⁵² L'indétermination – place mouvante au sein d'un cercle fermé – est malgré tout limitée.

¹⁵³ Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Editions de Minuit, 1980, p.140.

parole autorisée, une parole à laquelle on obéit, ne serait-ce qu'en l'écoutant. »¹⁵⁴. En effet il y a communément une *place* (ou tout au moins une *marque*) de la prise de parole : la tribune, le pupitre, la scène, ou le micro, la position debout, le *skeptron*...qui peut être également le début de la ligne dans la danse *halay*, marquée par un foulard tenu à la main. Cette place est vide dans le *horon*, ou plus exactement elle circule à l'intérieur du cercle – et ce jusqu'à cet événement extraordinaire : le meneur sort du cercle de danse, devient un meneur externe qui retrouve une place spécifique (mais cela ne se fait qu'au prix d'une sortie de la condition de danseur). À ce titre, des différences aussi mineures que celle du cercle fermé ou ouvert (en arc de cercle), que l'on constate par exemple entre le *horon* de Trabzon et le *halay* du Sud-est du pays, prennent, dans cette perspective, un sens plus fort.

Le cercle ouvert – le demi-cercle, la ligne – est un agencement investi de valeurs sociales : la « tête » (*baş*) de la chaîne est une position de pouvoir, tandis que la fin est une relégation – il serait inconvenant d'y faire prendre place les *büyükler* (les aînés) ou les *misafir* (les invités), inconvenant car il ne s'agit pas tant de place assignée que d'*ayıp*.

D'ailleurs le procédé de désignation (que l'on nommerait collégial, mais selon une élection tacite) ne manque pas d'étonner le spectateur étranger. Tout d'abord, notables et dignitaires de l'Etat (maire, *muhtar*...) dansent sans prétentions au poste : l'autorité du meneur, circonscrite au temps de la danse, est une autorité spécifique, liée à un savoir *rural* et un charisme *physique* (à l'Est l'humour est un autre critère significatif, qui n'est pas là non plus l'apanage des notables). Que l'on ne s'y trompe pas, peu de gens peuvent prétendre à ce statut et les meneurs potentiels sont identifiés d'avance (ceux qui s'occupent de mener, ceux qui ont donné de leur temps et de leur santé à cette tocade), d'autant qu'il est immanquablement l'un des premiers à s'associer pour établir le cercle, ce qui limite d'autant les prétendants.

Pourtant, une fois établi, ce rôle est encore sujet à fluctuations, que ce soit par la volonté du meneur – qui a tout le loisir de déléguer sa fonction ou de passer le relais quand il est fatigué – mais également par l'apparition spontanée d'un autre meneur. À l'est, la coutume voudrait que le plus âgé soit d'office le meneur, qui passerait le relais aux plus jeunes au cours de la danse. (On lira avec intérêt les développements de Carol Delaney autour du concept d'*izin*, « la permission » – composante prégnante du système de hiérarchie turc, qu'il soit

¹⁵⁴ « L'autorité advient au langage du dehors, comme le rappelle concrètement le *skeptron* que l'on tend, chez Homère, à l'orateur qui va prendre la parole. », Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982, p.105.

administratif, familial ou religieux, et corolaire de la figure du garant). Dans la pratique, les plus jeunes cherchent – avec respect – à le prendre, s’essayant à un ordre, se posant en meneur potentiel. Ou tentent simplement de se faire entendre. Les tensions les plus palpables s’effectuent d’ailleurs sur une ligne de fracture générationnelle, entre les *amca* (les « oncles », soit les adultes) et les *delikanlı* (« sang fou », soit les adolescents). Mais malgré toutes ces fluctuations, tous ces tiraillements, je n’ai jamais assisté à aucune confrontation ouverte (ni entendu d’histoires à ce sujet). Jamais ces *delikanlı* ne font front, ils ne s’opposent pas, ils sont au plus haut point des *prétendants*, comme ils le sont d’ailleurs dans tous les aspects de la vie sociale. La tension se réalise dans une outrance, un excès, excès d’enthousiasme, surenchère du don de soi. Le comble de l’opposition consisterait quant à lui à ne pas danser, ou à danser à part.

J’ai assisté à ce sujet à une scène frappante, où ces deux personnages – l’*amca* et le *delikanlı* – étaient campés jusqu’au cliché. L’histoire se déroule dans le village de Balıklı (préfecture de Fındıklı, province d’Artvin), où le festival *Yayla Fest* avait planté sa tente – festival de stambouliotes principalement, d’urbains à tout le moins, et tentative réussie d’ouvrir le concept de festival pontique à un public plus large (qu’il soit destiné à d’autres, le nom le dit bien : écologique et culturel sont deux mots qui ne font pas recette dans la région). Tout au long du festival, un jeune du village menait la danse : Fatih, grand, la voix qui porte, sourire aux lèvres, avec ce talent d’animateur que l’on recherche au « Club Med », menant autant par son physique imposant que par un humour potache. Chef de bande, assurément. Le projet était simplissime : se divertir. On m’avait décrit son style comme « moderne ». Moderne, dans le sens où il savait s’imposer à tous les publics, et, surtout, à un public inconnu, ou plutôt à un public *d’inconnus*. Il propose des figures ouvertes à tous et simples, des phrases basiques et humoristiques. On tape dans les mains. On fait un tour sur soi-même. On lance ces phrases humoristiques : « *A B C, sabahı ettik bu gece* » (« A B C, ce soir on n’est pas couché »). On finit par appeler tout ce beau monde à courir vers soi et on arrête sous les applaudissements, avant la prochaine fois. Succès assuré, on en redemande. (S’adresser au public, le faire chanter ou crier : le meneur est ici un vecteur d’interaction entre inconnus). Le troisième jour, la donne est différente : une démonstration de *horon* par les hommes du village est inscrite au programme. S’avance une bande d’hommes d’âge mûr (et bien mûri). On présente le meneur, réputé pour son savoir, Oncle Untel, et on prie les festivaliers de s’éloigner, cette danse étant réservée aux hommes du village. Une démonstration en somme. Le meneur dirige sans diriger, complicité et autorité oblige, au besoin suppléé par une voix

cassée qui ne porte guère. Impressionnant évidemment : on danse entre hommes, on fait honneur au village, sous les yeux des étrangers. Après un laps de temps, le jeune meneur des *horon* précédents s'en mêle avec d'autres camarades qui ne dépareillent nullement si ce n'est par la génération : mêmes mouvements, même aisance. Le jeune Fatih se sent en verve, devant tout ce public, et le fait savoir : un geste exagéré, des onomatopées lancées avec force qui couvrent la voix fatiguée du « vieil oncle », un « tss tss » admiratif au détour d'une figure... Il applaudit un ordre : « Ahaha, ça je n'aurais pas pu le faire ». Il sait juger, on le sait, et il le fait savoir. Il se sait surtout au centre de l'attention, même si ce n'est pas encore au centre de la danse. Il tente un ordre. Manqué : personne ne réagit, l'oncle – stoïque – continue à mener la barque. Mais si le jeune Fatih est dans l'affaire, c'est que le *horon* est ouvert : on ne va pas rester là à les regarder, un *horon* c'est pour danser, au diable la représentation d'un *horon* local. Quelques spectateurs s'engouffrent dans la brèche (des femmes aussi), le cercle s'agrandit. Cette fois-ci l'équilibre a changé. La voix du jeune meneur fait maintenant mouche. Flottement. On entend des voix qui se superposent. Et puis retentit une phrase connue : *A B C, sabahı ettik bu gece* (« A B C ce soir on n'est pas couché »), celle qu'il répétait à l'envie les jours précédents. Tout un programme. Fini le *horon* de Balıklı, fini la démonstration, place aux jeunes et au divertissement, ça y est, notre meneur a pris la main. Il le sait. De manière pas très délicate : il le sait également. Une fois les choses bien en main, on peut se permettre une marque de respect : c'est tout à l'honneur d'un authentique meneur d'hommes. Il s'en acquitte tout en dansant : « Ah, ce que fais Oncle Untel je ne saurais pas faire, ça c'est vraiment le *horon* traditionnel. Nous on danse des choses plus simples. » On danse, bien sûr, et lui mène. Un peu plus tard, le vieil oncle a disparu du cercle. Le *horon* de tous, ce n'est plus son affaire.

(Si les étrangers n'étaient pas là, le coup de force aurait-il pris ? Probablement pas – il n'aurait d'ailleurs pas même essayé. Pas de lecture tradition/modernité qui tienne ici, mais une simple question de fermeture sur le groupe. Le dilemme résidait entre l'amusement du plus grand nombre et les règles tacites de l'organisation politique villageoise)

La suite de ce *horon* fut tout aussi instructive. Au comble de la danse – quand tout le public s'est joint et que le cercle atteint une taille conséquente – le jeune Fatih se désolidarise de ses voisins et parcourt l'espace vide en haranguant les danseurs ou se campe devant le musicien. C'est là un autre fait notable dans la pratique de ces rondes. À partir d'un seuil critique, quand le meneur court le risque de ne plus être vu ou entendu de tous, il a la possibilité de sortir de

la ronde et de mener depuis l'intérieur du cercle – troquant, on l'a vu, sa position de danseur contre celle de meneur extérieur. Fin de partie : le meneur sort du jeu de la danse, acquiert une position propre et devient par là même incontestable.

A l'ouest des montagnes pontiques, là où les *horon* atteignent régulièrement des tailles considérables, cette modalité est d'un tel usage qu'elle en est dévoyée en une figure rare mais hautement significative, celle du folkloriste comme meneur externe qu'incarne par exemple Yusuf Kurt à Tonya ou Cavit Şentürk à Akçaabat. Externalisation outrancière de la figure du meneur, ils externalisent également ses attributs :

- un sifflet pour la parole,
- un bâton pour le toucher¹⁵⁵,
- des assistants et des chevaux pour le regard.

Le bâton se révèle particulièrement intéressant, d'autant qu'un assistant peut être délégué à ce seul office, parcourant le cercle en tapant sur les jambes des récalcitrants : on l'appelle alors *değnekçi* (« bâtonnier »), du même nom que la personne en charge de la file d'attente des taxis collectifs (*dolmuş*)... Anecdote à part, cette sortie du cercle de danse est à tout le moins fascinante : à part la guerre, il existe dans la vie peu d'occasions où l'on peut mener (au doigt et à l'œil) autant d'hommes. Mais c'est là une ligne de fuite du rôle de meneur, la réalisation abusive d'une potentialité. Ces folkloristes-meneurs de l'ouest de Trabzon qu'on nomme en souriant *despot* ou *diktatör* dans les vallées voisines, ce durcissement du pouvoir n'est pas dissociable d'une place spécifique, d'une absence de rivalité. En cela, cette ligne de fuite est déjà l'échec de ce qui caractérise le meneur. Car le meneur est précisément un rôle qui ne soit pas une place, une instabilité nécessaire à cet « agencement collectif d'énonciation » propre à un usage communal. *Addendum* : lier le meneur à l'usage communal n'est-ce pas admettre que cet usage n'est pas exempt de rivalité – voire qu'une certaine rivalité est constitutive du communal ?

Deux modes d'autorité

A Istanbul, dans la ville même de Trabzon, le savoir du meneur se perd ; soit. Mais il ne se perd pas *ex nihilo* – par l'unique faute de la « modernité » ou de l'urbanisation –, il se perd dans un renversement des relations entre musicien et danseurs. Pour le dire autrement, il n'y a pas d'assèchement de la place du pouvoir, mais un glissement, une redistribution des rôles en

¹⁵⁵ Baton qu'il n'hésite pas à asséner sur les jambes des récalcitrants et des paresseux.

faveur du musicien, qui s'accapare le monopole du pouvoir dès lors qu'il obtient les attributs de la parole autorisée : le micro et la scène. Fin de la rivalité. Il cumule alors l'exclusivité de la production sonore *et* la responsabilité du cercle de danse (ce n'est que lorsqu'il s'élève à la scène que le musicien risque cette formule, « mon *horon* », pour se rengorger du nombre de danseurs qu'il a réussi à mobiliser). On notera au passage que, là où le meneur s'imposait dans une certaine tension, la prise de pouvoir du musicien est exempt de toute contestation puisque consacrée à l'avance à la fois par une marque et une place spécifiques. L'évidence renforce le pouvoir. Ce glissement d'un meneur fort soumettant un instrumentiste aux ordres (*çalgıcı*) vers un artiste de scène nivelant toute velléité de mener révèle, à posteriori, la relation conflictuelle entre ces deux figures, comme le jeu de structure auquel ils se prêtent.

Relation conflictuelle car l'un et l'autre entrent en concurrence pour le pouvoir de mobiliser – la mobilisation étant, on l'a vu, le principe premier de ce temps collectif. Deux logiques s'opposent : mener les hommes et charmer les oreilles. Soit une mobilisation par une injonction (l'action d'imposer), ou par une séduction (étymologiquement « tirer à soi »). En cela la relation entre musicien et meneur n'est jamais exempte de violence, qu'elle soit physique – le meneur soumet le musicien, le frappe, le paye – ou symbolique – le musicien bâillonne tout potentiel meneur, sort du jeu et impose sa voix. Ce qui y est disputé, c'est une *autorité*. Être à la fois l'initiateur et le responsable de ce temps collectif (« mon » *horon*). Ou, sur le long terme, être le dépositaire d'une culture musicale. Et chacune de ses deux figures du pouvoir (de mener, de mobiliser, d'ordonner, de séduire), meneur comme musicien, tend vers une accapuration de l'autorité, prétend aux pleins pouvoirs – sortir de sa place, se déployer pleinement comme despote – d'autant que le nombre de danseurs en lice s'accroît. Le meneur externe comme l'artiste sur scène ne sont jamais que l'aboutissement de devenirs autoritaires présents en germe dans chaque *horon*. Une rivalité, dans la tension de laquelle se construit la danse, et dont l'enjeu est ce factitif : *oynatmak*, « faire danser » (factitif du verbe *oynamak*, « danser »).

Malgré les apparences, l'objet même de leur effort de mobilisation est différent. Là où le meneur cherche à mobiliser *le plus possible les danseurs*, le musicien cherche lui à mobiliser *le plus de potentiels danseurs possible*. Son auditoire est potentiellement illimité – il cherche à l'agrandir indéfiniment. Rien n'explique mieux sa pleine adéquation au mode de production capitaliste présidant à l'industrie musicale. Ces deux positions réalisent ainsi un mode foncièrement différent d'autorité, ou développent chacune un potentiel sémantique du terme.

Le latin *auctor* (dont provient le mot « autorité ») signifie à la fois le fondateur, le garant et l'auteur, et, singulièrement, l'on retrouve cette polysémie originelle dans les investissements divergents de ces deux figures. Ainsi le meneur gouverne par autoritarisme, tandis que le musicien tend à se poser comme auteur. Régulation physique contre inspiration. Outre qu'elles témoignent d'une conception et d'un usage des sons radicalement opposés, ces deux logiques révèlent l'opposition structurelle de ces deux personnages au sein de ce champ de force qu'est le *horon*, comme au sein de la communauté. Opposition qui procède presque terme à terme, selon une ligne de partage interne/externe :

- le meneur est détenteur d'un pouvoir émanant des danseurs, pouvoir qui est fonction de la proximité (la complicité) établie avec eux (on connaît les bons *horoncu* d'une vallée à l'autre). Il soumet le musicien et se pose en garant d'une sociabilité. Partie intégrante de la danse, il n'est jamais payé ;

- le musicien occupe lui généralement une position extérieure, commandité – ce sont par exemple une poignée de *davulcu* et *zurnaci* qui animent les fêtes de tout l'Ouest de Trabzon – , détenteur d'un savoir spécialisé et responsable d'un divertissement auquel il ne prend pas part. Son prestige – comme son prix – est en partie fonction de la distance (géographique et symbolique) qui le sépare de l'événement. Il n'est pas anodin de remarquer que, lorsqu'ils prennent les pleins pouvoirs, le meneur vient se placer au centre du cercle, tandis que le musicien en sort pour investir un espace extérieur. Cette ligne de partage explique la trajectoire inversée de ces deux figures dans ce processus que l'on nomme pudiquement « d'urbanisation » ou pompeusement « de modernisation ». Tentons de commercialisation, comme on le verra plus loin. Ou, dans notre cas, de distanciation. Car c'est dans la distance instaurée entre le musicien et les autres participants (devenus public) que se remodèle une autre pratique. Les Turcs ont cette expression pleine de délicatesse et d'un féminisme tout particulier pour désigner une fille non mariée prenant de l'âge : *evde kalmış*, « elle est restée à la maison » – le mariage étant souvent la seule possibilité pour une fille de quitter définitivement le foyer familiale (les études n'étant qu'une raison provisoire). Le meneur lui est « resté au village », *köyde kalmış*. Complètement exclu du commerce de la musique – spolié de son rôle de garant – puisque réfractaire au modèle univoque imposé par l'industrie musicale. Et au travers du rôle de meneur, c'est l'ensemble des danseurs (meneurs en puissance) qui sont ainsi déchus de leur droit. À celui qui ordonne – qui administre (*idare etmek* disait un *horon başı*) une jouissance commune – se substitue celui qui séduit – procure une jouissance mais également tire vers un ailleurs, ce lieu indéterminé de l'art, de la modernité ou de l'ordre inspiré.

De l'autonomie

Pourtant, si le meneur est un archaïsme, « archaïsme » doit ici s'entendre au delà de son sens courant – aspect désuet d'une pratique « d'un autre temps ». Le meneur est surtout l'*archè* – fondement, principe premier – d'un certain usage de la musique. Un usage mis en échec, soit, mais l'on ne peut manquer de s'interroger. Un meneur, pour quoi faire ? Qu'est-ce que « mener » dans une pratique musicale ? Quel est cet usage singulier de la musique qui échappe (ou résiste) à une conception univoque de l'événement musical ? Je rappellerai trois aspects développés dans les pages précédentes : 1) le meneur est dans une certaine outrance physique et sonore, outrance qu'il cherche à provoquer, à entretenir et à canaliser chez ses partenaires ; 2) sa position se caractérise par une précarité, sorte de délégation provisoire, moins qu'un statut ; 3) il se construit dans un vis-à-vis conflictuel avec le musicien, auquel il conteste le monopole de la production sonore. C'est dans l'agencement de ces trois aspects que doit se comprendre cet *archè*.

1. *Alliance*. En premier lieu, le meneur est le moteur d'une action collective. Savoir mener, c'est savoir faire sortir les gens d'eux-mêmes, faire des *horoncu* de ces hommes, comme le chef de guerre doit faire des guerriers de ses recrues, et ces cris joyeux n'ont d'autre but qu'appeler au don de soi – don total, agonistique et masculin. Et ce n'est qu'en se donnant plus que les autres, par un comportement outrancier, que le meneur peut impulser un mouvement, inciter au don. Ce rôle incitatif, impératif de mobilisation, est en apparence commun avec l'instrumentiste. D'ailleurs quand le musicien prend, depuis la scène, les rênes de l'événement musical, ce n'est pas aux applaudissements (à la satisfaction) qu'il est jugé – il n'est souvent pas applaudi – mais à la taille du cercle de danse, à la réussite de la mobilisation (comme une persistance d'un critère antérieur). Mais là où les efforts du musicien s'adressent à tous les auditeurs présents et consistent à élargir le plus possible le cercle, ceux du meneur sont restreints aux danseurs présents dans le cercle et consistent à la fois à attiser et fédérer leur énergie. Ainsi l'objectif n'est pas tant de crier que de crier *ensemble* – *beraber* en turc. Ce mot – *beraber* – est sans aucun doute l'un des plus entendus dans la bouche des meneurs. Notés à la volée : « *hep beraber* » (« tous ensemble ») avant de déferler en criant au festival de Kadirga, « *sesler beraber* » (« les voix ensembles ») pour provoquer un joyeux cri collectif, ou plus trivialement « *haydi eller beraber* » (« allez, les

mains ensemble ») pour faire frapper dans leurs mains les danseurs¹⁵⁶. Qu'importe l'emploi, chaque occurrence est suivie d'une réaction collective. On dispose là d'un autre concept fort utile : *beraberlik*, la cohésion, ou mot à mot « le fait d'être ensemble » – ce que l'anglais nomme de manière plus heureuse *togetherness*. C'est là le rôle du meneur, ce à quoi il veille, ce qu'il construit. Ainsi si le musicien construit (*kurmak*) le *horon*, le meneur crée de la cohésion au sein de ce cercle. Cette cohésion est de l'ordre de la pratique (*praxis*). C'est ici un « faire ensemble » plus qu'un « être ensemble ». Crier, danser, chanter à l'unisson (et l'unisson comme procédé musical est éminemment une technique de la mobilisation – le *rock and roll*, par exemple, s'est construit sur cette équation unisson = mobilisation : le slogan est un autre exemple de tout premier ordre). Le meneur est avant tout le vecteur de l'alliance. Et plus précisément de l'alliance inconditionnelle, la seule qui vaille – l'alliance, comme procédé intensif, se forge dans l'excès. Outrance, tremblements, armes déchargées, joie, épuisement... Le don de soi ne se limite à faire acte de présence, à se joindre à la danse, mais nécessite de donner de la voix, de sa force, à être dans l'excès, démontrer sa joie, s'épuiser. À se donner complètement au groupe. L'outrance est l'apothéose du don – « s'immoler aux autres » – et le meneur est celui qui se donne plus que les autres – il suffit pour s'en convaincre de voir dans les *yayla* ces meneurs en nage et à la voix cassée après plusieurs jours de fête.

2. *Immanence du don*. Une précision est nécessaire : le don s'effectue ici de l'individu au groupe en tant qu'ensemble, et non pas du groupe à une unité – individu ou abstraction (par exemple la Nation). Une immanence du don pourrait-on dire – circulation sans déperdition sur un plan d'égaux. En cela, la cohésion (*beraberlik*) en acte dans ces danses pontiques diffère fondamentalement du concept d'union (*birlik*) énoncé par les alévi – qui est une union *en* quelque chose, intervention d'un référent extérieur, la divinité – un ménage à trois (l'individu – le groupe – Dieu) permettant une fusion (*en* Dieu). Ce que l'on fête ici c'est un Nous. Une somme de singularités. D'autre part, cette immanence n'est rendue possible que par une certaine instabilité du pouvoir provoqué par une série de mesures évitant son accaparement prolongée (dédoublé, circulation, délimitation spatiale et temporelle de la position du meneur) – l'outrance, le flou étant une des plus efficaces. Ou plus exactement la rivalité induite par la multiplicité des pouvoirs.

¹⁵⁶ A l'ouest de Trabzon, ce sont les deux seuls mouvements que le meneur explicite. A l'est, on en a toute une panoplie en stock.

3. *Une musicalité partagée.* Ainsi l'outrance physique et sonore à laquelle appelle le meneur n'a pas uniquement pour conséquence de souder un groupe, mais également de désamorcer une relation de pouvoir extérieur, celle qu'exerce le musicien – faire éprouver un pathos, faire pâtir, faire danser, manipuler (au sens turc de *oynatmak*). Or ce n'est qu'en provoquant et fédérant les réactions excessives de ses compagnons – en occupant l'espace sonore – que le meneur peut escompter soumettre l'instrumentiste. Cet usage de l'outrance sonore est flagrant à l'est. En fédérant les voix (*sesler beraber*), en investissant ensemble la production sonore, en marquant du pied *leur* rythme, le meneur – et les danseurs avec lui – prennent, littéralement, le pas sur le musicien. L'outrance est alors le moyen d'imposer continuellement la volonté du groupe. Renversement de perspective : les cris, les bruits de pas, les exclamations... ne couvrent pas la musique, ils la guident. Par l'action du meneur ce n'est plus uniquement la musique (comme répertoire, bien commun, patrimoine) qui est en partage, mais également la production musicale (dans son sens élargi de production sonore) – une musicalité partagée. Musicalité non plus subie mais partagée, sur le mode de la rivalité. Lévi-Strauss, pourtant porté à une certaine mystification de la musique, avait malgré tout entrevu une telle possibilité, envisageant – dans un agencement tout à fait différent que celui dont il questionne ici – une pratique où « la différence ne sera plus de nature, mais de degré, entre inventer la musique et l'écouter »¹⁵⁷. J'insiste sur cette différence « ontologique » degré/nature qui essaime dans une distinction musicien/non-musicien, et sur laquelle l'on reviendra plus avant. Evidemment, les modalités de ce partage varient d'est en ouest. Si on peut parler, à partir de la ville de Pazar (avant Rize, sur la côte) et plus à l'est, d'une « action musicale partagée », le mot est exagéré pour ce qui de Trabzon (grosso modo entre Of et Şalpazarı). À l'est, les changements de rythme y sont plus flagrants (5/8 à 4/4) et l'action du meneur est donc plus spectaculaire qu'à Trabzon où ils s'opèrent dans un glissement progressif, ou par phases d'accélération dont on a beaucoup de mal à déterminer l'origine (si ce n'est une action commune du meneur et du musicien, qui n'est pleinement visible que dans les éventuels ratages).

4. *Question d'autonomie.* Mais l'essentiel est ailleurs. Aussi discrète que soit la marque du meneur, son but est toujours d'affecter la musique, d'avoir une action sur son déroulement – ne pas être affecté, ne pas être passif. Participer. Être partie prenante. Cela peut sembler contradictoire : s'il s'agissait de ne pas entendre l'instrumentiste, alors il aurait fallu ne pas

¹⁵⁷ Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Plon, p.34.

l'inviter ! Et, à l'inverse, quelle différence cela peut-il bien faire quand l'action du meneur se limite à quelques exclamations de temps à autre ? Mais c'est justement autour de ce concept d'action – au sein même d'une affection recherchée, celle de la musique – que doit se comprendre le rôle du meneur.

Pour résoudre cette ambiguïté autour du terme d'affection, reportons-nous à Baruch Spinoza, qui propose cette définition pleine de sens :

« III. J'entends par Affections les affections du Corps par lesquelles la puissance d'agir de ce Corps est accrue ou diminuée, secondée ou réduite, et en même temps les idées de ces affections.

*Quand nous pouvons être la cause adéquate de quelqu'une de ces affections, j'entends donc par affection une action ; dans les autres cas, une passion. »*¹⁵⁸

Que la musique soit une affection du corps, et que cette affection soit nécessaire pour réaliser (ou « seconder ») l'alliance, ce n'est pas ce qui dénié. Car l'alliance ne peut être autre chose qu'une affection qui insiste dans les corps. Mais l'alliance *masculine*, elle, ne peut se contenter d'être affectée - publiquement - par une extériorité sans prendre part à cette affection. Être affecté passivement par l'extérieur, n'est-ce pas la définition de l'hétéronomie, qualité féminine par excellence ? Dans cette société qui valorise l'*action* comme attribut du masculin¹⁵⁹, il est nécessaire d'être « la cause adéquate de quelqu'une de ces affections ». Ainsi, cette pression des danseurs sur le musicien est perçue comme une question d'autonomie – et, partant, de masculinité. De sorte que si le meneur est le signe de quoi que ce soit, ce n'est pas d'un traditionnel, d'un villageois, ou encore d'un montagnard, mais d'une pratique de la danse comme « production de la masculinité ». Une technique du corps, tel que le formule Marcel Mauss, ou une pratique de subjectivation. Le *horon* est l'un des biais d'une *hexis* corporelle masculine : corps droit, en tension, en mouvement, mais surtout en action. Un *ethos* masculin, dirait-on, qui ne se départit pas d'une certaine culture de la rivalité ou de l'*agôn*¹⁶⁰. À l'inverse de la féminité, construite dans le courbe, la limitation des mouvements (mains sous les épaules), l'hétéronomie (musique enregistrée). On notera que cette masculinité est propre à ces montagnes, qu'elle diffère de la masculinité promue par l'Etat-nation – notamment par le biais de la conscription nationale. Il suffit de préciser que se rendre

¹⁵⁸ Spinoza, *Ethique*, GF Flammarion, 1965, p.135

¹⁵⁹ Et reprennent ainsi à leur compte une autre proposition de Spinoza « Proposition XL : Plus chaque chose a de perfection, plus elle est active et moins elle est passive ; et inversement plus elle est active, plus parfaite elle est. », Spinoza, *ibid.* p. 338

¹⁶⁰ Quant à l'Ouest, à partir de Görele, où le meneur n'officie plus mais le musicien prend en charge la direction, ce n'est pas évidemment que la virilité y soit moindre ou moins importante, mais peut-être que la danse y est déjà du côté du divertissement, désinvestie du politique ou remplissant d'autres rôles.

au service militaire se dit *teslim olmak* (« reddition »)¹⁶¹ pour débusquer l'écart : l'autonomie n'est pas une valeur prisée de la hiérarchie militaire, loin de là. D'autant qu'une fois encore, l'union se fait dans un tiers, la nation (*vatan*).

5. *Question de musicologie*. En insistant sur cette singularité pontique de l'affection comme action, je pense particulièrement aux musiques qui rythment les rues et les cabarets stambouliotes – *çiftetelli* et *karşılama*, répertoire dévolu à des *groupes* de musiciens tsiganes. Là, au contraire, un bon danseur doit savoir s'abandonner aux moindres fluctuations de la percussion (*darbuka*). On dirait : sentir le rythme. D'ailleurs, le musicien talentueux se distingue lui par les changements brusques, les surprises, les ruptures qu'il introduit dans le flux – et qui déclenchent inmanquablement une *passion* soudaine dans l'auditoire (cris de plaisir, applaudissements...). Est-ce un hasard que ces danses soient pensées comme relevant du féminin, ou comme étant le mieux exprimées par les femmes, danses *sensuelles* par excellence ? Ne dit-on pas *s'abandonner* à la musique, *sentir* le rythme ? Tout un lexique accolé au féminin. Or l'individualisation du rythme par un instrument de percussion – deux personnes, l'amorce du groupe de musique – est précisément ce qui fait largement défaut dans une grande partie de la région. Et le couple sonneur/batteur (*davul/zurna*) – pourtant présent dans toute la Turquie – n'est utilisé qu'aux confins occidentaux des montagnes pontiques, *là où l'effectivité du meneur est la plus faible*.

D'un point de vue strictement musical, on pourrait se demander si cette pratique par un instrumentiste unique, sans accompagnement percussif, n'est pas une condition indispensable d'une pratique ouverte, influençable. L'indifférenciation du rythme, ou sa non-émergence, ouvrant un espace lisse, donc tirillé. Cette co-production du rythme est en tous cas la cause des difficultés qu'ont éprouvé les folkloristes (et qu'on éprouve encore dans la pratique rurale) à noter la valeur absolue des rythmes dansés – le rythme comme balancement ressenti *et* enjeu de rivalité. J'insiste sur le *et* : les folkloristes et le commerce ne réduisent pas uniquement une sympathique singularité locale mais aplanissent également une co-production. Le risque n'est pas celui d'une uniformisation mais l'imposition d'un grand partage entre ceux qui font et ceux qui subissent.

¹⁶¹ Sümübül Kaya, « La fabrique du « soldat-citoyen » à travers la conscription en Turquie », *European Journal of Turkish Studies* [En ligne], <http://ejts.revues.org/2922>. Consulté le 30/05/2014.

- III -

L'ORDRE D'UN MONDE

Gravé au pied de la statue d'un *kemençeci* ornant la mairie de Tonya – unique statue de la ville :

« Un habitant de Tonya passe l'examen de collecteur d'impôt.

Kadri Paşa, le préfet de Trabzon lui demande :

Trois frères doivent au total 20 *kuruş* de taxe. Comment collectes-tu cette taxe équitablement ?

Le candidat de Tonya :

Mon Paşa, le premier que j'attrape, qu'il *** sa ***¹⁶², je lui prends les 20 *kuruş*. Après qu'ils se débrouillent entre eux comme bon leur chante.

Cette réponse lui suffit à réussir l'examen. »

¹⁶² La mairie de Tonya n'a, quant à elle, pas jugé bon de censurer l'insulte et on lit ainsi « *anasını beller* ».

1. L'ASSEMBLÉE DES DANSEURS

A enquêter sur ces musiques que l'on dit pontiques (*karadenizli*), l'on est constamment renvoyé vers les hauteurs rurales de l'arrière-pays, vers le plus montagnard. Et le plus montagnard, assurément, ce sont les *yayla* - les hauts-plateaux des sommets pontiques qui s'étendent au-dessus des forêts. Sous la neige une grande partie de l'année, ces hauts-plateaux n'en ont pas moins joué un rôle majeur dans l'économie locale comme lieu de transhumance, et la plupart des villages possèdent des estives (*oba*) sur les sommets. Si le mode de production qui présidait à la transhumance a fait faillite il y a de ça une génération¹⁶³ - ce sont le plus souvent les femmes et les enfants que l'on envoie aujourd'hui garder les quelques vaches - les *yayla* gardent malgré cela un statut à part, et l'alternance entre vallée et haut-plateau continue de rythmer l'année. C'est déjà là le ventre mou de la région – là où les gens sont les plus chaleureux, et ce pour une raison simple : ils y sont entre eux. Comme le note Kudret Emiroğlu¹⁶⁴, à l'exception de la route Trabzon-Bayburt (passant par le col de Zigana), les routes s'engageant dans les vallées ne sont pas des routes de passage, et plus on progresse en altitude plus s'épaissit l'entre soi (Kudret Emiroğlu rajoute : plus l'étranger est suspect). Le *yayla* est par excellence un « dedans », par opposition au « dehors » qu'est la côte, aujourd'hui traversée de part en part par l'autoroute Batoumi-Istanbul. Mais si les *yayla* gardent une telle intensité dans la géographie de ces musiques, c'est que s'y tiennent chaque été d'immenses assemblées festives – foires bigarrées sur le toit du monde, mangées par la bruine et la brume. Rien n'est plus extraordinaire, au sens d'hors du temps ordinaire. S'y tissent les plus grands cercles de danse qu'il m'ait été donné de voir, atteignant plusieurs centaines de personnes quand le soleil est de la partie¹⁶⁵. Quoiqu'on préfère aujourd'hui désigner ces fêtes sous le terme générique de *şenlik* - de *şen*, la joie, et que l'on traduit

¹⁶³ Et l'élevage a sombré somme toute récemment : stable jusqu'en 1980, le nombre de têtes de bétail a été divisé par deux (de 625 000 à 249 000) en 2005 (Güven Bakirezer, « Trabzon sosyo-ekonomik çöküşü » in *Trabzon'u anlamak*, Güven Bakirezer et Yücel Demirel, İletişim, 2009, p.59).

¹⁶⁴ Kudret Emiroğlu « Trabzon ne yetiştirsin ? » in *Trabzon'u anlamak*, Güven Bakirezer et Yücel Demirel, İletişim, 2009, p.100.

¹⁶⁵ Sur les hauts-plateaux, une fête de plein air ensoleillée est une chance inattendue, une clémence passagère du temps. On n'y croit qu'à moitié, et on scrute le ciel d'un air dubitatif. L'habitude est plus aux fêtes annulées, aux fêtes ratées, aux fêtes pluvieuses où l'on voit à peine devant soi, et où des femmes à l'embonpoint généreux se cachent derrière des parapluies trop petits. A la fête du Mont Brumeux (*Sis dağı*), l'averse disperse la foule avant le début des réjouissances, on est bloqué, trempé, déçu mais absolument pas surpris. On en rit : c'était pareil l'année précédente, et l'année d'avant... (Remarquez qu'une petite bruine, ne gêne nullement, au contraire, et le parapluie que l'on emporte inmanquablement pour la fête sert autant à se protéger d'une hypothétique averse qu'à s'abriter du soleil traître de la montagne.)

aisément par réjouissance -, terme utilisé dans tout le pays pour les fêtes publiques, deux désignations moins communes sont encore en usage : le mot *dernek*, que l'on traduit aujourd'hui par « association » mais qui est utilisé ici dans un sens plus ancien de « rassemblement »¹⁶⁶, et le mot *panayır*, emprunt au grec, qui désigne en turc comme en grec moderne (πανηγύρι) la fête villageoise, et signifie étymologiquement « tout autour ». Or cette notion de rassemblement géographique est particulièrement appropriée. Car le *yayla* n'est pas uniquement l'ultime étape d'un parcours de transhumance mais également un espace de jonction qui fait voisiner pour un temps des populations issues de différentes vallées, voire des deux versants de ces montagnes¹⁶⁷. Là où les vallées encastrées segmentaient le territoire, les *yayla*, souvent à cheval sur les frontières administratives, forment un espace lisse de contact. Et les habitants des différentes vallées sont paradoxalement plus proches quand ils vont se perdre dans la montagne que campés dans leur résidence principale. Chaque fête rassemble alors les habitats estivaux alentours (*oba*) sur un espace neutre, espace d'échange - souvent celui d'un marché hebdomadaire. À partir de la préfecture de Rize, dans les monts Kaçkar où s'achève la chaîne pontique, les hauts-plateaux s'élèvent à 3000 mètres (avec un pic culminant à presque 4000) et la circulation de *yayla* en *yayla* relève de l'expédition. Mais à Trabzon, les hauts-plateaux sont moins élevées (2000 mètres) et l'on passe sans difficulté de l'un à l'autre, comme d'un versant à l'autre de la montagne. De sorte que les fêtes s'organisent en réseau, et c'est un circuit de fêtes qui court de juin à septembre sur la cime de ces montagnes. Les plus assidus (des hommes) passent de l'une à l'autre, et, de la fête du *yayla* de Sultan Murat à celle du Sisdagı (« le Mont brumeux »), l'on retrouve les mêmes têtes dans le cercle de danse et autour des tables de buveurs. Le mot réseau pourrait donner l'impression erronée d'un ordre sous-jacent à ces rassemblements, d'une organisation formelle régissant l'ensemble de la région dans un échange généralisé (quelque chose de l'ordre de la *kula* mélanésienne que décrit Malinowski). Il n'en est rien. Ces fêtes ne sont qu'une cartographie éphémère de la transhumance. Chacun n'est pas concerné de la même manière par ces fêtes (les quelques villages ne pratiquant pas l'élevage n'ont simplement pas d'estives) et toutes les fêtes n'ont pas la même aura ni la même affluence (certaines fêtes, souvent de moindre altitude, ne mobilisent que quelques villages). Mais ce lacis, ce plexus qui innerve ces montagnes constitue sans aucun doute la clé de voute d'une sociabilité régionale, d'un monde qui aurait le *horon* en partage.

¹⁶⁶ Le mot est formé à partir du turc ancien *derinmek*, « rassembler ».

¹⁶⁷ La forte présence du *kaval* (une flûte) sur les hauteurs des préfectures de Sürmene et d'Of est ainsi due à une influence du versant Sud de ces montagnes (Bayburt) par l'intermédiaire de *yayla* voisins.

A ce jeu là, aucune fête n'égale celle qui se tient sur le *yayla* de Kadirga chaque troisième vendredi (jour de prière et de marché)¹⁶⁸ du mois de juillet. Marquant une pause dans les travaux agricoles, elle durait autrefois toute une semaine, et on y accourait de loin. On y vient aujourd'hui, en voiture, d'encore plus loin - de la ville de Trabzon et des préfectures voisines de Giresun et de Gümüşhane, lorsqu'on ne revient pas d'Istanbul ou de l'étranger pour l'occasion. Kadirga est, dans la région, une institution. Quand les rassemblements publics furent interdits, lors du coup d'Etat de 1980, le *şenlik* de Kadirga aurait été le seul épargné. Et quand les émigrés de la région installés à Amsterdam décidèrent d'y délocaliser la tradition des fêtes estivales, c'est encore le nom de Kadirga qu'ils donnèrent à ce nouveau festival urbain.

Qu'a donc ce *yayla* pour jouir d'un tel statut ? Il est déjà le plus haut perché des environs - il culmine vers les 2300 mètres. Surtout, il se tient à la frontière des versants nord (préfecture de Trabzon) et sud (préfecture de Gümüşhane), tandis que son marché hebdomadaire met en relation les *oba* (estives) d'au moins cinq vallées différentes. Et la frontière n'est pas uniquement administrative. Qu'elle puisse être *ethnique* on le chuchote, on le suggère, mais l'énoncer publiquement, c'est une autre paire de manche. On relève bien entendu l'origine turkmène de ceux de Şalpazarı. On note également, plus discrètement, qu'une partie de la vallée voisine, dans la sous-préfecture de Tonya, est hellénophone. C'est que le *yayla* de Kadirga est assis sur une ancienne ligne de faille entre populations grecophones et turkmènes, celle que raconte magnifiquement le byzantiniste Anthony Bryer¹⁶⁹ : l'Empire de Trébizonde¹⁷⁰ soumis aux assauts des Turkmènes Çepni installés sur le versant Sud de la chaîne pontique, la chute des frontières occidentales et l'installation des envahisseurs dans les vallées adjacentes, la cohabitation fragile, avant la prise de Trébizonde par un sultan ottoman (1461) et la lente conversion de la région à l'Islam (achevée en 1923 avec l'expulsion des chrétiens orthodoxes vers la Grèce). On imagine qu'en ces temps troublés, la cohabitation saisonnière sur les estives devait être sportive, et quelques uns n'hésitent pas à voir dans ces fêtes d'anciens rites frontaliers (faire la fête, se donner, pour ne pas s'affronter). D'autant que

¹⁶⁸ L'équivalent pour les musulmans du dimanche chrétien, sauf que la Turquie connaît une disjonction entre semaine civile et semaine religieuse.

¹⁶⁹ Anthony Bryer, « Greeks and Turkmens: The Pontic Exception » in *Dumbarton Oaks Papers*, Vol.29, Harvard University, 1975

¹⁷⁰ L'Empire de Trébizonde s'autonomisa de l'Empire byzantin en 1204 (lorsque Constantinople fut mise à sac par les armées de la quatrième croisade) et lui survécut jusqu'il ne fut conquis par les Ottomans qu'en 1461, huit ans après la prise de Constantinople.

la propriété du *yayla* de Kadirga fut un enjeu de conflit, avant d'être rattaché à la sous-préfecture de Kürtün (versant Sud). Aujourd'hui encore, les deux localités les plus concernées par la fête de ce *yayla* - ou celles qui le font le plus bruyamment savoir - sont les vallées voisines de Tonya, grécophone, et de Şalpazarı, à la réputation de turkmènes ; l'histoire locale résumé dans le voisinage de deux vallées. Ces histoires anciennes ne doivent évidemment pas cacher l'essentiel : frontières administratives et hypothétiques frontières ethniques se résorbent dans une homogénéité culturelle manifeste - qui est d'abord celle d'une danse commune. L'assemblée se fait sur le mode de la danse, et, question *horon*, la querelle pittoresque entre Tonya et Şalpazarı est moins intense que celle qui les oppose aux centres urbains, ou au versant sud des montagnes. Mais si j'insiste sur cette composante de frontière, c'est justement que le *panayır* se donne à chaque fois comme un espace sous tension, divisé, strié, charpenté autant par les alliances que par les divisions. Et poser l'espace commun comme lieu de conflit, c'est donner au *horon* son sens le plus large : articulation d'un système de différences dans un référent commun ; comme supposer que se joue là-haut, sur les sommets embrumés, quelque chose qui tient de l'ordonnement d'un monde.

2. LA RÉPUTATION POUR SEULE RICHESSE

Tonya, froide soirée de juillet (jeudi 15 juillet 2010). Sur la place principale aux maisons couleur violet pastel (la couleur caractérisant la vallée dans le code régional), les hommes s'affairent. La conversation tourne autour de l'événement du lendemain qui occupe toute la ville, la fête du *yayla* de Kadirga : les *gurbetci* (émigrés) sont revenus, les banderoles et les haut-parleurs grésillant ont relayé le message plusieurs jours de suite, les costumes (pantalon noir, chemise blanche) sont repassés, tout est fin prêt. Plus tôt dans la journée, plusieurs camionnettes se sont arrêtées sur cette même place, des jeunes gens en habits de fête en sont sortis avec *davul* et *zurna*, ont pris le lieu d'assaut le temps d'un *horon*, puis ont plié bagages vers le sud. C'était les voisins de Şalpazarı, la vallée d'à côté, en route vers les *yayla* (« Des Turkmènes » dit-on en étirant la commissure des yeux pour parodier leurs traits légèrement asiatiques), qui n'ont pas résisté à une petite provocation. Eux passeront la nuit dans leur *oba* avant de rejoindre l'aire du festival le lendemain (à Tonya, le départ se fait maintenant le matin même de la fête – les maisons des *oba* étant souvent à l'abandon).

Un homme est particulièrement sollicité : Yusuf Kurt. C'est le professeur de danse, employé par la municipalité (depuis 2005), le maître d'œuvre de la journée du lendemain. On lui donne du *hocam* (« maître »). Les mauvaises langues disent qu'après ce qui aurait pu être une belle carrière au conservatoire d'Istanbul et des opinions libérales (sur les Grecs en particulier¹⁷¹), il s'est enterré dans sa ville natale avec un poste et des idées sur-mesure. Qu'importe, il est une fierté locale – ou plus exactement le gestionnaire de la fierté locale : le *horon*. Ce soir, c'est lui que l'on presse de questions, dont une est sur toutes les lèvres : pourquoi Mehmet (Mehmet Gündoğdu, un jeune joueur de *kemençe* originaire de Tirebolu) ne sera pas là demain ? C'est pourtant l'un des meilleurs à l'ouest de Trabzon, et le plus à même de donner au *kemençe* ce frisson dont on raffole ici. (La déception n'est pas très légitime : flanqué des deux autres joueurs de *kemençe* prévus pour le lendemain, couvert par le *zurna* et le *davul*, personne n'aurait pu prêter l'oreille à ce genre de subtilités stylistiques). Yusuf amorce un début de justification : ils se sont brouillés, c'était à prévoir (Mehmet n'est pas du coin), de toutes façons il n'est pas si doué (un an plus tôt il ne jurait que par lui), puis coupe court au débat avec ces manières brusques qu'ont les timides et les taiseux. Mais, taiseux, qui ne l'est pas

171 Il séjourna en Grèce, invité par des associations pontiques de Grèce.

dans cette ville¹⁷² où l'on crie plus souvent que l'on ne parle, et où seules les vieilles femmes laissent traîner la voix ? On se hèle de loin, on se taquine, on se frappe virilement mais rien de plus difficile que de rester assis à la même table en silence. Les jours de marché, dans une débauche de jupes colorées, il n'est pas rare de voir un vieillard débouler à travers la rue, asséner une énorme claque dans le dos d'un de ses camarades qui vacille sous le coup, et repartir dans le même élan sous de grands éclats de rires. Pour ces montagnards qui ne tiennent pas en place, la conversation publique est moins un art qu'un travail laborieux – même entre amis, cela se résume souvent à un concours de blagues, de répliques sonores pour meubler à tout prix le silence. Aucune chance de trouver ici de ces silences bonhommes que l'on s'imagine servis avec un thé et un sourire paisible ailleurs en Orient. Ici le silence c'est l'angoisse. (N'est-ce pas également ce que professent le *kemençe* ou le *zurna* lors de ces longues danses ininterrompues, mélodies affolées où l'instrument ne reprend jamais son souffle ?).

Aujourd'hui, heureusement, ce genre de problème ne se pose pas et les discussions vont bon train. Or, si la fête du lendemain fait ainsi parler toute la ville – tous les hommes de la ville plus exactement –, c'est qu'elle a une réputation à tenir. Une réputation de danseurs tout d'abord. Et l'on n'hésite pas à dire que Tonya est le berceau (*ana merkez*) du *horon*, en parodiant les mouvements gauches des voisins (surtout ceux d'Akçaabat, deux vallées plus à l'est, d'autant qu'ils les surpassent en réputation jusqu'à donner nom à une figure de danse – *akçaabat sallaması*, une version plus sportive du *horon* habituel – et des spectacles au Japon – un fois au moins, mais cela a marqué les esprits –, poussant l'injure jusqu'à écrire en toutes lettres sur le site internet de la mairie « Akçaabat, centre du *horon* »). Au pays des danseurs, Tonya a prétention à être capitale. Pour cette ville au dénuement spartiate – une coopérative laitière pour toute industrie et l'émigration qui saigne la ville depuis longtemps déjà – le *horon* est une richesse tangible, une manière d'exister à l'extérieur. De s'exporter également. En témoigne le soin qu'y porte la mairie : son sigle (un danseur sur fond de montagnes), la statue de musicien à l'entrée du bâtiment, et surtout Yusuf, le préposé au *horon*. Dans le budget d'une mairie qui n'emploie que 24 contractuels (*işçi*) – chauffeurs, techniciens et balayeurs compris –, un professeur de danse à plein temps est un luxe assez singulier. Ça marche le *horon*, ça s'exporte mieux que le beurre, et marque plus les esprits. On a fini d'ailleurs par

172 On appréciera toute la saveur de ce proverbe local : « Si tu ne sais rien, ne parle pas, qu'ils croient que tu sais ; si tu sais beaucoup de choses, ne parle pas, qu'ils apprécient ta valeur » (*Bir şey bilmiyorsan konuşma ki bildiğini sansınlar, çok şey biliyorsan konuşma ki kıymetini bilsinler*).

vendre l'un par l'autre, la municipalité ayant eu la bonne idée d'organiser en septembre – après la saison des fêtes – le « Festival culturel et artistique du beurre » (*Tereyağı kültür ve sanat festivali*, qui tenait sa 11ème édition en 2011) dont le seul attrait consiste en des démonstrations de danse. Et les *ekip* de folklore de la ville ont souvent la faveur des chaînes de télévision locales ou des festivals de folklore nationaux. Si le traditionnel est l'étendard des pauvres, Tonya vend sans complexe sa pauvreté sur le marché national.

Dans ces vallées encastrées, la réputation compte, sinon on finit oublié. Qui en Turquie a entendu un jour parler de l'*ilçe* de Düzköy ? De Hayrat ? De Araklı, qui est pourtant l'antique Héraclée ? Si on n'est pas un peu débrouillard, et si on ne force pas le destin et si on ne hausse pas le ton pour se faire entendre jusqu'à la capitale, on vous oublie dans votre province. Michael Meeker l'explique parfaitement dans son livre *An Nation of Empire* : rien de tel qu'une rébellion pour se rappeler au bon souvenir de la Sublime Porte. Chaque vallée essaye de sortir son épingle du jeu. Et, question *horon*, Tonya peut se targuer d'une certaine légitimité historique (ou s'en targue en tous les cas), une photographie à l'appui, datant du début du siècle et de cette série « Salut de Trébizonde » qui fait la joie des historiens locaux, sortes de « scènes de vie ». Ce n'est pas rien : la première image connue d'un *horon* daterait de 1909 et montrerait les conscrits de Tonya en action sur la place de Trabzon. Ce serait également une équipe de Tonya qui aurait participé au Festival des jeux balkaniques en 1936, au palais de Dolmabahçe devant Mustafa Kemal Atatürk, premier président de Turquie, et ça, ça n'a pas de prix¹⁷³.

La danse et le fusil

Quand on parle de danse, il ne faut pas croire que cette ville soit un repaire de musiciens. Au contraire, une vieille dame racontait que dans son enfance, on cachait le *kemençe*, et que l'on devait appeler les musiciens de villages alentours pour la fête. Mais la danse, c'est une autre histoire. Les anciens disaient paraît-il – et Yusuf le répète à qui veut l'entendre : « Le *kemençe* est de Görele, la chanson de Şalpazarı et le *horon* de Tonya » (*Kemençe Görele, türkü Ağasar, horon da Tonya'nın*)¹⁷⁴. Ce que lui résume de manière plus prosaïque : « Tonya

¹⁷³ Cette participation est indiquée sur le site internet de la mairie de Tonya. Je n'ai pas fait de plus amples recherches sur le sujet, et je ne peux confirmer les dires des Tonyalı. Mais ces jeux ont bien eu lieu, et Arzu Özkürkmen en rend compte dans son livre *Türkiye'de folklor ve milliyetçilik* (İletişim, 1998).

¹⁷⁴ Ağasar est l'ancien nom de Şalpazarı, encore très usité localement.

est devenu un label du *horon* » (*Tonya horonda marka oldu*). La réalité ne dément pas le proverbe : alors que les *kemençeci* de Görele (Piçoglu Osman, Katip Şadi) ont marqué la région de leurs enregistrements, personne ne peut citer le nom d'un seul musicien de Tonya¹⁷⁵. Quant à la chanson, il faut entendre par là consommation d'alcool dans ce qu'on appelle *muhabbet*. Et il est vrai que ceux de Şalpazarı ont la réputation d'être plus libéraux sur beaucoup de sujets¹⁷⁶... Que l'on puisse dédaigner la musique mais s'agripper tant à la danse peut paraître surprenant au premier abord. La raison est pourtant simple : alors qu'instrumentiste est un sous-métier, et que le chant est un divertissement privé, le *horon* a plus à voir qu'il n'y paraît avec la virilité et la réputation.

Car il est une autre réputation évoquée avec plus de gourmandise – et qui n'est pas sans lien avec la première : une réputation de vendetta (*kan davası*), effrayant, paraît-il, toute la côte pontique de Giresun à Rize. Ce que résume à merveille un érudit local, Ilyas Karagöz dans son livre *Les noms de localité à Trabzon*¹⁷⁷ :

« La singularité bien connue des gens de Tonya est d'être musulmans, grecophones¹⁷⁸ et querelleurs. Les vendettas traditionnelles qui, jusqu'à aujourd'hui, ont continuité sans répit, ont considérablement isolé la ville. Ses habitants sont réputés pour leur propension au meurtre, et les gens des calmes villes de la côte craignent d'entrer en conflit avec quelqu'un de Tonya ». ¹⁷⁹

Que cet érudit soit lui-même originaire de Tonya n'est pas anodin. Et si cette réputation est vivace aux alentours, les Tonyalı s'en gargarisent un peu trop pour en être sincèrement affligés. Une façon de dire que l'on n'est pas commode par ici. Mais bien que les fusils se soient tus depuis quelques années, la vendetta n'en reste pas moins une réalité amère, et d'aucuns en gardent quelque souvenir cuisant – Yusuf le premier (son père en est mort). Sur ce sujet par contre Tonya peut se targuer d'une réelle légitimité officielle, documents à

¹⁷⁵ C'est peut être également que les Turkmènes de ces localités ont eu plus les faveurs de l'Etat que cette vallée partiellement grecophone, mais c'est là un autre problème...

¹⁷⁶ Les filles de Şalpazarı sont réputées volages, ne serait-ce que parce qu'elles s'aventurent volontiers sur le terrain du *horon* masculin.

¹⁷⁷ Ilyas Karagöz, *Trabzon yer adları*, Derya Kitabevi, Trabzon, 2006. La République a changé une grande partie des noms de ville et de village qui ne sonnaient pas « turcs ».

¹⁷⁸ Oui, une autre spécificité de la région est le *rumca* (variante du grec), encore parlé par certains, et c'est certainement là une ligne de segmentarité dont se nourrit la vendetta.

¹⁷⁹ Ilyas Karagöz, *ibid.*, p.315

l'appui¹⁸⁰ - les vendettas ont fait l'objet d'une loi spécifique (*3236 kanunu*) ne s'appliquant qu'à quelques sous-préfectures du pays, dont celle de Tonya. Cela n'a, soit dit en passant, certainement pas arrangé le problème d'émigration.

Le *horon* exubérant et la susceptibilité armée sont deux qualités que l'on prête avec largesse aux pontiques, et qui sont surinvesties par les gens de Tonya. Le rapprochement n'est pas fortuit. Vendetta et *dik horon* sont, l'un comme l'autre, moins des affaires privées que des « déclarations publiques » de factions masculines, pour reprendre l'expression de Michael Meeker, qui décrit en ces termes les vendettas pontiques :

« Le meurtre d'un homme qui nous a offensé ne tend pas seulement à l'empêcher lui ou ses associés de récidiver ; c'est une déclaration publique qui procure réparation à une qualité publique, celle du *sharaf* (l'honneur)¹⁸¹. Si l'on se vengeait sans que personne ne le sache, il ne serait pas profitable de chercher vengeance. Il n'est parfois pas suffisant que la vengeance soit ébruitée dans tout le village, encore faut-il faire connaître l'affaire au monde entier. Ainsi il n'est pas rare que les meurtres prennent place dans des bâtiments officiels, dans des cérémonies publiques ou encore lors de la prière. Tout cela mène à une notoriété particulière, couverte par les quotidiens nationaux »¹⁸²

Cet aspect public de la chose est essentiel : l'action masculine doit être visible et médiatisé – par les médias comme par la rumeur¹⁸³. Or c'est bien en ce qu'il constitue l'espace public par excellence de l'ancien monde de la transhumance – point de contact et d'assemblée des vallées alentours – que l'aire de danse du *panayır* est (encore) le lieu nécessaire de l'exposition de la virilité, de la représentation de soi (*temsilcilik*, le mot est à la bouche de tous les Tonyalı). Vendetta et *horon* engagent le groupe, contribuent à le constituer comme personne morale. À cette spécificité près que le *horon* n'engage pas une lignée agnatique mais une vallée.

¹⁸⁰ Cf. Kudret Emiroğlu, « Trabzon ne yetiştirsin ? » in *Trabzon'u anlamak*, Güven Bakırezer et Yücel Demirer, İletişim, 2009, pp.103-104.

¹⁸¹ *Şeref* en turc.

¹⁸² Michael Meeker, « Meaning and society in the Near East : Examples from the Black Sea Turks and the Levantine Arabs », *Journal of Middle-East Studies* n°7, 1976

¹⁸³ Yusuf Kurt, au sortir de la fête de 2011 à laquelle je n'avais pas assisté : « Tu aurais du voir ça, les gens (millet) ont dit que c'était le meilleur Kadırğa de ces vingt dernières années. Imagine donc : on avait huit chevaux, trois joueurs de *kemençe* et une paire *davul/zurna*... On a fait honneur à Tonya. »

3. L'EXPOSITION DES HOMMES

Lendemain matin (vendredi 16 juillet), entre la ville de Tonya et le haut-plateau de Kadirga. La journée du lendemain – tant attendue – est pour le moins déroutante. Si à Tonya la conversation consiste en un art de l'évitement, la venue au festival en est une parfaite illustration. Toute la journée n'est qu'un long retard vers ce qui ne durera qu'un instant : le moment où les Tonyalı viendront occuper l'aire de danse centrale (*horon düzüü* ou *alan*) de la fête, l'assemblée des danseurs, là où convergent le regard du public et des quelques caméras de chaînes locales. La cohorte d'hommes en habits du dimanche part pourtant aux aurores de la grande place – l'endroit même où hier les gens de Şalpazarı étaient venus parader – dans les minibus affrétés par la mairie, avec à sa tête le maire de la ville et dans les soutes cinq musiciens (*davulcu*, *zurnacı* et trois *kemençeci* – profusion d'apparat, et tout à fait inutile) de même qu'un caméraman – car les gens de Tonya viennent au festival avec *leur* caméraman, comme les anciens rois allaient à la bataille avec leur peintre attitré. Mais, de détours en arrêts, quand les bus s'arrêtent enfin aux abords du festival, la brume menace déjà.

Ils ont une excuse : la route est longue (un peu moins de 100 kilomètres de chemins sinueux). Ils ont une autre excuse : l'ascension vers les *yayla* (*yaylaya çıkışı*) est un *topos* important dans l'imaginaire de la transhumance, une tradition. Ce qui remplissait hier des fonctions pratiques – ménager des temps de repos lorsque le voyage se faisait à pied et réunir les Tonyalı dispersés dans les différentes estives – relève aujourd'hui largement de l'ordre du symbolique. Dégagée des contraintes techniques, l'ascension prend l'allure d'un cérémoniel, avec ses stations et ses figures imposées. Trois stations précisément rythment le parcours : une première au *yayla* de Beypınar (désert, mais dont le décor champêtre sera l'occasion de jolies vidéos), une seconde à Derinoba où quelques badauds se joignent mollement à la danse et tirent des coups de feu sans conviction, une troisième accueillie avec plus d'entrain au *yayla* de Handagözü où les attendaient ceux, nombreux, qui étaient parti la veille, chaque station étant l'occasion d'un long *horon* filmé. Que ces lieux soient autant d'estivages liés à Tonya n'est pas anodin, et ces arrêts qui m'ont paru de prime abord inutiles (ne dansera-t-on pas suffisamment au festival, et surtout, n'est-ce pas là-bas que l'on doit danser ?) sont autant d'opportunités de fédérer ces habitats épars, d'habiter le territoire par la danse : Tonya n'est pas une ville mais une vallée, un système de transhumance. Une opportunité de rester entre soi également.

L'arrivée à Kadirga est, quant à elle, une chose éminemment sérieuse, un événement. On sort de ce « chez soi » que sont Tonya et ses estives pour rentrer dans cette zone de passage, cet espace neutre qu'est le *yayla* de Kadirga¹⁸⁴. A tel point que cette entrée se déroule en deux étapes, que l'on ne se mêle pas indifféremment à la foule des festivaliers. À leur arrivée, la petite bande se dirige non pas vers l'aire principale mais vers une tente dressée pour l'occasion et qui est, le temps du festival, un lieu de transition. Une salle d'attente encore, et ce n'est qu'encore plus tard qu'ils se frayeront, pour un instant, un chemin vers le centre. Quoiqu'il en soit, l'arrivée se doit d'être spectaculaire. Et quoi de plus spectaculaire que le *horon* ? C'est ainsi en dansant que les Tonyalı pénètrent dans l'aire du festival jusqu'à leur tente, (puis, plus tard dans l'après-midi, de la tente jusqu' au centre de la fête). Insister dans la distance, l'allonger, la rendre signifiante : on prend évidemment plus de temps à parcourir quelques centaines de mètres en sautillant sur place (si cela peut rendre compte du mouvement du *horon*) qu'en marchant ou en courant. À ce jeu là, le mieux, le plus apprécié, c'est de profiter d'une butte ou d'une colline (quand le relief le permet) pour venir des hauteurs et déferler sur la plaine du festival en une lente charge de danseurs, avec son cavalier, sa grosse caisse, ses revolvers... (Là, l'effet est à son comble, et ce sera, le soir, le sujet d'innombrables commentaires satisfaits). Lors de ces temps de procession, le *horon* ne se danse plus en ronde mais en ligne, le mouvement des corps étant réduit au minimum – une simple flexion des genoux accompagnée d'un trémoussement des épaules, sans les développements caractéristiques du *dik horonu*. Cette file indienne policée, c'est sa réussite, sa marque de fabrique, alors qu'ailleurs on déboule en bloc, bloc de danseurs épaules contre épaules, autrement plus impressionnant, d'autant qu'on n'y dédaigne pas les armes à feu. L'important se joue ailleurs : cinq musiciens engagés par la ville (trois *kemençe*, un *zurna* et un *davul*) viennent concurrencer la sonorisation du festival, des enfants tiennent à bout de bras une large banderolle où « TONYA » est imprimé en lettres capitales rouges, le maire court aux côtés des danseurs sous les applaudissements et les coups de feu. Ce n'est plus tant un *horon* qu'une ville en mouvement.

Au milieu de cette fièvre, Yusuf Kurt est à la manœuvre. Yusuf n'est pas uniquement le professeur de danse de la ville, il est également le meneur attitré de son *horon* – meneur à vie, comme l'on dirait dictateur à vie. Lui ne danse pas, il dirige hors du cercle, un coup de sifflet

184 Le *yayla* de Kadirga n'est l'estive d'aucune localité, n'est la propriété d'aucune des factions en jeu même si elle est aujourd'hui administrativement incluse dans la sous-préfecture de Kürtün.

par-ci pour focaliser l'attention, un coup de bâton par-là sur les jambes d'un récalcitrant, courant partout, criant souvent, admirant quelques fois son œuvre à la dérobée. Lors de ces périodes de mouvement, son plus grand souci est que la chaîne humaine ne se rompe, et il harangue continuellement ses troupes à coup de « *Bozmayın, bozmayın !* » (« Ne rompez pas ! »). Mais je l'ai surpris à donner des ordres autrement plus étonnants. Avant d'entrer à Kadirga, avant donc de déferler bruyamment sur le festival, son mot d'ordre était...« Soyez respectueux ! » (*Kibar olun !*). Recommandation atypique, mais Tonya a une réputation pour le moins sulfureuse, et il a pu advenir, dans des temps éloignés, quelques menus incidents sur lesquels on ne souhaite pas s'étendre : tout cela est du passé, et aujourd'hui, c'est par le *horon* que l'on entend s'imposer. Lorsque le groupe sera arrivé devant la tente et entamera les longs développements du *dik horon*, c'est encore à coups de sifflets et de bâton qu'il indiquera les phases : un long coup de sifflet et le bâton levé haut pour que les mains s'élèvent, qui s'abaisseront rageusement, accompagnées d'un grand cri, à l'unisson du bâton.

De mémoire d'étranger curieux, Yusuf est un cas unique dans la région. Une exception propre à Tonya (ce n'est pas qu'on leur envie, et certains dans les vallées alentours n'hésitent pas à dire tout le mal qu'ils en pensent – « Un despot ! » m'a-t-on glissé à Maçka). Il entérine ce qui n'est habituellement qu'une modalité ponctuelle dans le développement du *horon* : le meneur externe. Une modalité tardive qui plus est, qui n'intervient que lorsque le cercle a atteint des proportions au delà desquelles il devient difficile de mener de l'intérieur. Ce qui n'était en sorte qu'une promotion, une « sortie du cercle » comme il y a à l'armée une « sortie du rang », devient avec lui un grade, acquis à la manière des officiers après un passage par une école de formation – dans son cas le conservatoire d'Istanbul. Il est en cela le meneur d'hommes par excellence. Mais un meneur qui n'est alors plus danseur. Ce jour là tout ne se passe pas comme prévu : le *davulcu* le dédouble ou le double régulièrement dans les ordres à donner, sans d'ailleurs bizarrement que cela ne prête à confusion. Pour l'avoir vu lors de mariages, lui faisait le travail comme à son habitude – et à sa manière, qui est de crier « attention, attention ! » (*dikkat et, dikkat et !*) avant la dernière phase en levant haut son instrument, là où Yusuf crie « regardez moi, regardez moi ! » (*bana bak, bana !*) en levant son bâton. C'est déroutant à première vue, mais cela fonctionne – on superpose bien le *zurna* aux *kemençe*. Comme sur nombre d'autres sujets, il n'y a bien qu'un étranger pour y trouver à redire. On dansera longtemps à l'écart, devant la tente de la municipalité et un public fourni (public local, la couleur des robes et quelques bribes de *rumca* le trahissent). Et ce n'est qu'au

plus fort de l'après-midi, après la prière¹⁸⁵, que la troupe se met en route, avec cheval et tambour, pour une ultime station, là encore une figure imposée et hautement périlleuse : *alanına çıkışı*, « la sortie vers la place principale ». Jadis, on s'alliait avec les voisins – voisins de vallée mais surtout voisins de *yayla* – de Şalpazarı, ceux-là même qui étaient venus la veille pour prendre d'assaut la place principale, mais cette année les « négociations ont échouées » (*dixit* Yusuf). Plus exactement, les Tonyalı se sont vexés que Şalpazarı n'ait pas montré plus d'entrain. Elles échoueront également l'année suivante et ne se régleront deux ans plus tard que sur un malentendu et par l'action d'un tiers, dans le feu de l'action. Qu'importe, on y va seuls. Là, depuis le petit matin, un public nombreux et indifférencié danse devant une scène que supplée une sonorisation poussive. Dès que le brouhaha indique la venue des Tonyalı, l'animateur les annonce et fait taire la sonorisation. Aussitôt l'immense *horon* qui n'avait cessé de se tenir devant la scène se défait et la foule compacte fait place aux nouveaux venus et à leur fameux *dik horonu*. On ne se mélange pas, on ne danse pas ensemble : pourquoi les Tonyalı danseraient-ils avec ces gens qui n'y connaissent rien au vrai *horon* ? Si eux viennent, c'est donc que les autres doivent s'arrêter. Il y a là une distinction revendiquée : ces gens qui ne savent pas, qu'on ne connaît pas, comment pourront-ils danser avec eux ? Une remarque en passant : arriver en dansant est un signal clair, en cela que l'on fait l'économie de la phase du *kurma* – la phase de fondation du cercle. En absence de *kurma*, le cercle est fermé (*gentlemen only!*). Le *horon* qui suit est une leçon. Bien sûr, quelques connaisseurs se glisseront dans le cercle, des femmes également (!) après un certain temps, mais le *horon* mais restera ostensiblement signé « TONYA », et les hommes en constituent la charpente.

La venue de cette bande prête à en découdre opère un basculement du monde bon enfant de la fête vers un monde d'hommes, un court pic d'intensité. C'est également le seul moment de contact des Tonyalı avec le reste de la fête. Le son criard du *zurna* remplace la voix mièvre des enceintes. Les épaules tremblent, le *davulcu* se roule par terre, Yusuf s'égosille, ceux qui ne dansent pas filment avec leur téléphone portable. Un cri enfle et tournoie. La fête retient son souffle et fixe son attention. Cinq, dix, quinze minutes, puis en quelques secondes le *horon* se délie, ils repartent comme ils étaient venus et la scène reprend ses droits – remarquez que ce qui se passe sur scène n'intéresse absolument pas les Tonyalı qui l'ignorent royalement. Pour eux, une fois revenus, la journée touche à sa fin. On refait bien un court *horon* devant la

185 La fête se tient le vendredi, et le prêche du vendredi introduit une longue césure dans la musique. Ce n'est d'ailleurs qu'après ce prêche que la fête prend réellement son essor. On notera au passage que le *yayla* abrite une mosquée à ciel ouvert.

tente, entre soi, puis un autre au *oba* de Handagözü lors du voyage retour, on allège les chargeurs des dernières cartouches, mais le cœur n'y est plus et la fatigue se fait sentir. À Kadirga la fête continue mollement dans la brume de fin d'après-midi.

4. JOUR DE FÊTE A KADIRGA

Kadırğa Kadırğa
N'est-on pas vendredi ?
Et tes mensonges ma fille
*Ne sont-ils pas finis ?*¹⁸⁶

Même journée, sur le haut-plateau de Kadırğa. Dans le déroulement de la fête du *yayla* de Kadırğa, la venue des Tonyalı n'est pourtant qu'un événement parmi une multitude d'autres – en ce qu'ils se tiennent ostensiblement à l'écart du festival¹⁸⁷. La fête commence au petit matin (pas trop tôt non plus, et il faut laisser le temps aux buveurs de la veille de se remettre) sur le large plateau – étendue vallonnée d'herbe rêche s'étendant à perte de vue, avant que la brume ne réduise tout cela à un mouchoir de poche. Kadırğa est d'ordinaire un lieu de marché hebdomadaire, un des plus importants des sommets pontiques, et pour l'occasion il s'est couvert de tentes où se vendent toutes les choses inutiles que l'on trouve partout ailleurs. Il fut un temps où l'on venait ici se fournir en produits de première nécessité mais c'est aujourd'hui des produits de dernière nécessité dont on raffole : vêtements, cassettes, stands de miel¹⁸⁸... On y vient danser – c'est là l'activité essentielle – mais également tirer dans un ballon, déguster une barbe à papa ou un mouton que l'on choisit parmi ceux broutant près de l'étal du boucher. Au milieu de cette pléthore d'activités, le visiteur étranger éprouve un grand mal à comprendre ce qu'il se passe – la fête est brouillonne, comme tout vrai événement social. Et l'ensemble donne l'impression globale qu'il ne se passe strictement rien. Ou plus exactement rien de significatif. En cela, pour le profane, la fête relève du non-sens, à la manière dont l'entend Gilles Deleuze (*Logique du sens*)¹⁸⁹ : le non-sens est non pas l'absence de sens, mais, au contraire, son excès ; la confusion résultant de la profusion de sens multiples et contraires.

¹⁸⁶ *Oy Kadırğa Kadırğa*
Cuma gelmedi mi ?
Senin yalanların kız
Daha tükenmedi mi ?

Chanson traditionnelle anonyme. On en retrouve des variantes dans divers recueils de chansons locales.

¹⁸⁷ L'année précédente, j'avais eu l'occasion d'apercevoir la bande des Tonyalı à la fête du *yayla* de Honofter où j'étais venu accompagné d'amis originaires de Tonya mais habitant Ankara et, vu de la foule des badauds, leur présence spectaculaire n'occupait qu'un court moment de la journée – quoiqu'il n'en restait pas moins un « temps fort » pour reprendre une expression de la phraséologie catholique.

¹⁸⁸ Ce même miel qui rendit malade les dix mille de Xénophon.

¹⁸⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Editions de Minuit, 1969.

Le non-sens ici, c'est le chevauchement des sources sonores, la multiplicité des sociabilités, ces gens qui investissent des heures et des sommes faramineuses en préparatifs pour, au dernier moment, éviter soigneusement de se mêler aux autres ; les différents groupes qui s'ignorent royalement, ceux qui font des kilomètres (au bas mot) à pied pour venir danser sous la pluie ; ces distances qui s'allongent sous l'effet de la danse et des coups de feu ; ces badauds qui s'amuse sous la pluie, achetant les mêmes cassettes ou vêtements que l'on vend dans n'importe quel marché de la plus petite bourgade ; ce sont ces choses anodines pour l'ignorant qui font événement pour l'initié (une haleine à l'odeur suspecte d'alcool, des coups de feu à une distance non réglementaire...). Une certaine indifférence surtout, devant des actes qui semblent pourtant constitutifs, dont l'absence serait remarquée, et dont la réalisation sera abondamment commentée... plus tard. Car il y a des actes qui ne feront événement *qu'après coup*, par effet de remémoration, à la manière de la madeleine de Proust. En cela, la fête vaut autant par ce qui s'y passe que par la trace qu'elle laisse dans les mémoires. Et à ce jeu, la représentation des Tonyalı n'est pas qu'une demi-réussite.

En détournant une phrase de Claude Lévi-Strauss, on dira que « tout événement se présente d'abord comme un immense désordre qui laisse libre de choisir le sens qu'on préfère lui donner »¹⁹⁰. En rendre compte revient alors à prendre parti, à tracer ses propres lignes. La fête, si on veut en donner une description minutieuse, est un composé d'expériences diverses, déjà presque un concept ou une conceptualisation. Si le *yayla* en fête offre à première vue une structure éclatée – jusqu'en son public dispersé – elle n'en est pas moins hautement signifiante. Je distinguerai trois cercles concentriques, qui sont trois niveaux d'investissement différents dans la fête comme dans la musique :

- le centre, cœur animé de la fête, constitué de la scène et d'un vaste espace dégagé qui est l'aire de danse principale ;
- des espaces connexes : des tentes plantés en périphérie de la foire où des factions de danseurs se tiennent à part (à la manière de Tonyalı) ;
- la marge ou le hors-champ, que ce soit loin des regards, derrière les voitures garées à l'écart ou encore dans la forêt quand il y en a une¹⁹¹. Mais la marge n'est pas uniquement

¹⁹⁰ « Tout paysage se présente d'abord comme un immense désordre qui laisse libre de choisir le sens qu'on préfère lui donner », Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Plon, collection Terre Humaine Poche, 1984 (réédition de l'édition originale de 1955), p.59

¹⁹¹ Le *yayla* désigne avant tout l'espace lisse en altitude, là où s'arrête la forêt (l'alpage), mais peut désigner par extension des espaces moins élevés entourés de forêts.

géographique ou spatiale, elle est également temporelle, et c'est souvent la veille ou le soir que se constituent des « marges » à la fête.

La première impression que donne cette structuration est celle d'une dispersion, d'une pluralité qui tend à la cacophonie - et si le *zurna* qui anime les espaces connexes profite quand il le peut des pauses de la scène, il n'en résulte pas moins d'improbables superpositions.

Cette dispersion se résorbe peut-être en partie dans une opposition de genre qui structure tout autant la fête : le centre est (si on y inclut le marché entourant l'aire de danse) l'emplacement des femmes, tandis que les espaces connexes et le hors champs sont avant tout des lieux de sociabilité masculine. D'autre part, on reconnaîtra sans peine dans cette structure les trois lieux du politique évoqués précédemment, intriqués dans ce plexus qu'est la fête annuelle. À ceci près qu'ici l'aire de danse est divisée en plusieurs espaces, et selon une ligne de démarcation forte : au centre un espace générique indexé à la scène, en périphérie des espaces « privatisés » qui entretiennent une relation ambiguë à ce même centre. C'est cette différenciation qui nous intéressera ici - à la fois en ce qu'elle donne à voir de l'alliance promue par le *panayır*, du jeu comme du noeud qui s'y noue, mais aussi comme dramatisation du rapport de genre présidant à la journée. Deux niveaux d'investissement donc, autant physique, financier qu'affectif, de ce temps commun qu'est la fête, et de ce bien communal qu'est le *horon*.

Le centre. Le cœur du festival est le *horon düzüü* (l'aire de danse)¹⁹² : un large espace dégagé, flanqué d'une scène et d'enceintes puissantes. Une autre construction a récemment fait son apparition, que l'on appelle communément tribune (*tribün*) et qui est plutôt une estrade où se presse tout ce que le coin compte de notables. Cette zone assise, réservée aux officiels (*makamlar*) et aux gens importants (*büyük adamlar*), essaime aujourd'hui dans tous les festivals. Là, le don de soi se limite à sa présence. À aucun moment, est-il nécessaire de le préciser, ces gens là ne se lèveront pour danser. Ils sont hors de la république des danseurs, qu'ils observent tel un spectacle qui leur est offert. On verra plus loin que ce complexe scène-tribune relève d'une autre lecture du festival.

La scène, quant à elle, marque le festival à elle seule : structure centrale et surélevée arborant le nom des mairies qui la financent. Elle polarise également l'espace de la fête, et c'est devant elle que se tient le *horon* principal de la fête. S'y pressent un animateur, quelques caméras de télévision locales, quelques politiques par intermittence (la scène est une tribune

192 On l'appelle assez indifféremment *horon düzüü* (aire de danse), *alan* (esplanade) ou *meydan* (place).

exceptionnelle, surtout électorale), et surtout des artistes – *sanatçı* par opposition aux instrumentistes, *çalgıcı*. Un festival réussi, comme un mariage, est une succession de « noms » qui se succèdent (ceux qui ont leur tête sur les affiches) de chanteurs plus précisément, mais d'étoffe locale, de ceux qui jouent dans les mariages, dont on vend les cassettes sur les marchés, et dont les clips d'un goût souvent douteux passent en boucle sur les chaînes de Karadeniz TV. Les plus grands noms (Volkan Konak, Fuat Saka...) ne viendraient pas s'enrhumer dans ce qui reste, malgré tout, une mauvaise fête de village. Ce sont ceux également dont le répertoire est composé principalement d'airs de danse (*horon havası*), des *entertainers* diraient les Anglais, petit monde qui mériterait sa propre monographie (mais je laisse ce soin à d'autres) – fait de plagiats éhontés, de rancœurs tenaces et de succès éphémères. Ces artistes ne paraissent que sur scène (ils n'en descendent à aucun moment), sont amplifiés (c'est eux qui monopolisent l'espace sonore du festival, même si de loin en loin le *zurna* leur fait concurrence), et mènent le grand *horon* central, qui est leur principale préoccupation. Quand je dis qu'ils le « mènent », ce n'est pas qu'ils y occupent le rôle du meneur – c'est là un *horon* sans meneur, un *horon* « plat », *düz horonu* – mais qu'ils gèrent le cercle, appelant les gens à danser, évitant la rupture, sans dédaigner quelques fois de lancer quelques ordres (*komut*), mais « à blanc », par effet de style ou pour encourager les danseurs, sans que cela n'ait aucun impact sur le développement de la danse.

Devant la scène se tient toute la journée un immense *horon* quasi-ininterrompu, fédérant rarement moins d'une centaine de danseurs et composé majoritairement de femmes et d'enfants, ou d'hommes étrangers à ces lieux. Il s'agit là bien entendu de *düz horon*, le *horon* de « ceux qui ne savent pas », mais il n'est pas inintéressant de noter que ceux qui « ne savent pas », en savent tout de même assez pour que ça fonctionne.

Les espaces connexes. Aux alentours de ce centre névralgique que sont la scène et le marché, sont dressées trois tentes isolées, campements éphémères des différentes factions de danseurs en présence – soit les différentes vallées impliquées : Tonya, Şalpazarı et Beşikdüzü. Pourquoi ces trois là ? Ce sont déjà les vallées dont les estives jouxtent le *yayla* de Kadirga, celles qui ont des intérêts dans l'affaire, bandes séparées procédant par déambulation et station. Distantes du centre de quelques centaines de mètres tout au plus, la disposition cardinale des tentes dépend de la route d'arrivée des différents groupes, et donc de la disposition des différentes estives autour du *yayla* de Kadirga :

- au nord, Tonya (estives de Derinoba, Mandagöz et Labazon) ;

- au sud et au nord, Şalpazarı - divisé en deux groupes : estives d'Abdal (au sud) et estives d'Eskala (au Nord), qui déferlent séparément ;

- au nord-ouest, ceux des estives dites « d'Oğuz » - composé de villages des *ilçe* de Beşikdüzü (préfecture de Trabzon) et d'Eynesil (préfecture de Giresun)¹⁹³.

Kürtün est une ville du versant sud, ce qui la disqualifie irrémédiablement dans le jeu du *horon*. Ces points de ralliement placés à l'écart de la foule sont autant d'espaces satellites de danse, plus ou moins privatisés ou tout au moins fortement marqués. Chaque faction a ainsi son propre cercle de danse et donc ses propres musiciens – ou son propre système de sonorisation dans le cas d'Oğuz, qui en est réduit à louer le duo *zurnacı/davulcu* de Tonya le temps d'une danse (les deux larrons s'éclipseront sur la pointe des pieds au moment du repas, joueront un moment devant la tente d'Oğuz et reviendront en maugréant qu'on ne les y reprendra plus, à jouer pour si peu d'argent). Ces tentes sont le domaine des hommes et donc du *dik horonu*, par opposition à l'espace central mixte consacré au *düz horonu*. Si des femmes observent la danse, elles ne sont pas concernées. Cette ségrégation ne souffre qu'une exception, la tente d'Oğuz où se mêlent indifféremment hommes et femmes. La raison en est simple : ils n'ont pas leurs propres musiciens, sans musiciens pas de *dik horon*, et s'il n'y a pas de *dik horon* pourquoi les femmes resteraient-elles à l'écart ? (Ne pas ramener ses musiciens est le comble de la pingrerie ou de la démission ; et l'on en voit toutes les implications : c'est un peu de la virilité de ces villages qui disparaît). Ces espaces sont à proprement parler *excentrées*, et l'espace devant la scène reste le centre de gravité de la fête, de sorte que chaque faction aura à cœur d'aller y parader un instant. Mais, comme cela a été décrit dans le cas de Tonyalı, cette exposition doit se faire dans une distance claire avec le reste des danseurs. Plus l'on reste, plus la distance s'effrite, plus la singularité proclamée du *horon* s'affaisse tandis que des badauds se joignent au cercle, et pour cela ces phases d'exposition durent rarement plus d'un quart d'heure. Une tradition voudrait qu'un groupe fédère les autres pour déferler ensemble sur la place centrale - c'est ainsi que les différents villages font encore à la fête de Hıdırnebi. Si ce jour-là les trois bandes viennent investir la place en différé, c'est dû à une brouille. Mais la brouille, *küsmek*, est une composante récurrente de ce jeu : venir seul pour mieux se montrer et mieux se démarquer, refuser de se montrer pour marquer sa désapprobation, annuler sa participation pour protester contre la mainmise de la mairie de Kürtün sur la fête...

¹⁹³ Se lit en filigrane, dans ces estives composites où cohabitent des familles de différentes vallées comme dans cette division d'une vallée en différents groupes, une époque où les alliances ne s'accordaient pas aux divisions administratives imposées, époque où les divisions ethno-linguistiques prédominaient. Mais l'opposition et l'identification par vallée ont aujourd'hui force de loi.

(Été 2012 : Şalpazarı avait encore refusé toute union, mais l'incroyable se produisit. Cette année-là tout se passa exceptionnellement : la scène était vide, la place était libre. Les Tonyalı étaient arrivés les premiers et tous les regards étaient braqués sur eux. Ils restèrent longtemps. En haut de la colline, Şalpazarı commençait à se montrer, et dansait sur place en attendant que Tonya leur laisse la place. Puis, d'impatience, commencèrent à descendre, forçant la main. L'organisateur demanda alors à Yusuf, qui acquiesça en se donnant l'air occupé. Tonya et Şalpazarı dansèrent ensemble pour la première fois depuis des années.)

Plus loin, à l'écart des regards indiscrets ou en embuscade dans les interstices de la fête, se tiennent ces *muhabbet*, auxquels peu d'évènements échappent dans ces montagnes. On déballe le melon et le *rakı* à l'abri derrière une camionnette, on kidnappe le *zurnacı* – qui se révèle un excellent chanteur – et ça commence. *Keyif yerinde*, « on est dans son assiette ». On est là entre amis – musicien compris, et il n'est jamais question de rémunération. On ne dédaigne pas pour autant inviter le passant à partager un verre, et on le hèle de loin d'un grand signe de la main : *otur otur*, « assied-toi ». On chante et on boit tout son soûl, avec un intérêt très limité pour ce qui se passe plus loin et qui n'est au final qu'une bonne occasion (ou un prétexte) pour une virée dans les *yayla*. Mais il est nécessaire de s'isoler et de se connaître, car malgré toutes les libéralités que l'on peut prendre avec les règles (et d'abord celle, religieuse, de ne pas toucher à l'alcool), il ne fait pas bon les enfreindre au regard de tous.

Le hors-champ est aussi un hors-jeu. Et pour cause. En Turquie, la fête, dans sa partie visible, n'est pas la transgression, loin de là. Il y règne même un cérémonial un peu ennuyeux, celui de l'exposition et de l'alliance. La transgression se loge, elle, dans les interstices, spatiaux (la forêt) ou temporels (la veille).

Je reviendrai plus avant sur les spécificités de ce temps particulier de sociabilité, mais il est difficile de ne pas l'évoquer ici dans sa relation structurelle à la fête. Ces isolats alcoolisés fonctionnent ainsi sur les principes suivants, fondamentalement distincts des zones de danse :

- 1) une sociabilité restreinte à cinq ou six personnes tout au plus, là où le *horon* touche aisément à la centaine – et donc une dispersion des factions de danseurs et une restructuration sur d'autres critères (amitié, passion pour la musique...)

- 2) une participation exclusivement masculine, et plutôt d'âge mûr (ici, le principe est rédhibitoire : pas de femme, aucune exception) ;
- 3) une volonté d'échapper aux regards, alors que le bon déroulement du festival proprement dit repose sur un principe de d'exposition et de démonstration (de nombre pour le *horon* central, de force pour les factions connexes) ;
- 4) de là découle une déconnexion du marquage territorial identitaire de la fête (le festival n'est qu'un grand hymne au territoire), et le tapis où sont entreposées les provisions ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même.

5. DU PRESTIGE DE « DANSER DROIT »¹⁹⁴

Après avoir suivi les tribulations des Tonyalı en 2010, je m'en étais mordu les doigts, et je pestais les jours suivants contre ce Yusuf qui, avec ses lubies de folkloriste, m'avait fait passer à côté de la journée. Je m'intéressais alors à la fête, cette magnifique machinerie sociale telle que la décrit Bernard Lortat-Jacob dans son livre *Musiques en fête*, aux interactions entre les danseurs, le meneur, les musiciens et le public lors de ces *horon* informels qui émergent ça et là au son du *zurna*, aux *muhabbet*... Je pensais faire quelques enregistrements, flâner aux alentours pour avoir une vue d'ensemble, essayer de deviner également ce que pouvait être ce festival il y a un siècle, avec ce donquichotisme¹⁹⁵ dont on ne se départ jamais réellement. J'essayais surtout de me tenir le plus loin possible du folklore envahissant. Or j'avais déjà parcouru quelques festivals plus récents sans rien avoir vu de comparable et je croyais les avoir pris en plein délit de fabulation. Je ne les soupçonnais pas d'exagérer, mais d'un crime plus sérieux, crime de lèse-ethnologue : de se mettre en scène. Dans toute la Turquie, on voit de ces groupes folkloriques alourdis de costumes bariolés parader fièrement à toutes occasions, prenant en otage le moindre événement collectif pour s'imposer aux regards – des *ekip* dit-on en turc, équipes de sportifs, hors du jeu social, qui concourent dans un autre champ, celui de la représentation nationale. Car pourquoi tous ces préparatifs, cette minutie, cette mise à distance ? Cette mise à distance surtout : nous n'avions passé, chronomètre en main, qu'une bonne quinzaine de minutes au centre de la fête. Tout le reste pouvait s'expliquer par l'occasion, l'évènement tant attendu...mais alors, pourquoi tant de réticences à se montrer, à se joindre à la grande ronde centrale ? Autant pour le principe du *horon* comme alliance : ils ne dansent qu'entre eux, ne se montrent qu'à peine. Et s'il y a un jeu, pourquoi se jouait-il tout seul et dans une certaine indifférence ? Il n'y avait eu aucune confrontation, aucun contact, et si plus tard dans l'été, au *şenlik* de Honofter, Tonya et Şalpazarı s'étaient liés pour l'occasion, ils ne jouaient contre personne. Pas de compétition *stricto sensus*. Alors, qu'est ce qui se joue ? Que viennent-ils faire, si ce n'est parader comme font les *ekip* à chaque fête nationale ? Pourtant, Yusuf s'était récréé au mot d'*ekip* : des *ekip*, il en dirige plusieurs, à

¹⁹⁴ « Jouer droit » est la traduction de *dik oynamak*, soit danser le *dik horon*.

¹⁹⁵ « Le donquichottisme, me semble-t-il, c'est, pour l'essentiel, un désir obsédant de retrouver le passé derrière le présent. Si d'aventure un original se souciait un jour de comprendre quel fut mon personnage, je lui offre cette clé. » in Didier Eribon, *De près et de loin. Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Odile Jacob, 1988, p.134

Tonya (une d'hommes, une de filles¹⁹⁶), à l'université de Giresun également, il a gagné quelques compétitions de danse folklorique, mais c'est une autre histoire. Tonya avait *toujours* fait cela. Lui avait bien sûr pris les choses en main, avait lutté contre une certaine dispersion due à l'écroulement du monde paysan, mais n'est-ce pas là une modalité de coopération inhérente à la région, l'association (*dernek*) pour ce qui relève du social et la coopérative (*kooperatif*) pour l'économique ? Car si unique que soit le cas de Tonya (mais qu'elle ville ne l'est pas, dans ces vallées où l'on n'aime rien plus que de cultiver sa différence ?), ce qui est décrit ici d'une bande de danseur en mouvement ne l'est pas, et l'on retrouve exactement le même jeu aux fêtes d'Hıdırnebi ou de Sısdagı. Autrefois, les *panayır* tournaient autour de ces bandes de danseurs¹⁹⁷, elles constituaient même l'*archè* de la fête, le principe de ces rassemblements de groupes voisins venant à la rencontre l'un de l'autre. Et elles en sont encore un des piments.

Car, à l'opposé du *muhabbet*, le *horon* est un sujet de conversation et un moyen de distinction de vallée en vallée, de spécialisation, de leadership...de fierté et de visibilité également. Le *dik horonu* du moins – contrairement au *diiz horonu* générique, que tous savent danser mais qui ne marque aucune distinction. On débat en fins connaisseurs des meilleurs *horon*, de ceux qui savent et de ceux qui ne savent pas, comme de ceux qui ne sont pas de cette culture (les *horon* des lazes, à l'est, ceux de Torul, au sud). Le jugement esthétique, le commentaire, le piaillage sur les variations locales vient assurer l'engagement de tous dans le discours communal. À la fête de Hıdırnebi, le *davulcu* se moque, figures à l'appui, de son patron du moment, le *muhtar* du village de Sertkaya Köyü. « Vous (ceux d'Akçaabat), vous dansez comme ça » : il imite les figures, trop lâches, les gestes amples ; « alors qu'il faut trembler : secouez-vous un peu » et il montre les mouvements caractéristiques de sa vallée (Beşikdüzü), mouvements secs, étriqués, bras tendus vers le sol, dans l'alignement des épaules. Dans ces vallées, « danser droit », « jouer droit » (*dik oynamak*) est un prestige, ou l'un des emplacements du prestige. Et de la virilité. Pierre Bourdieu a analysé cet agencement masculin entre virilité, mouvement, extériorité, représentation et honneur en s'attachant au concept maghrébin du *nif*¹⁹⁸. Et d'ajouter un point important : dans ces situations l'homme

196 Le mot « garçon » (*oğlan*) n'est pas utilisé, peut-être parce qu'il est connoté et peut servir d'insulte envers ceux dont l'orientation sexuelle diffère.

197 Un historien local du début du siècle, Alparslan de Tirebolu, atteste dès 1915 de cette mise en scène, qu'il présente déjà comme un phénomène ancien, une tradition (Alparslan, *Türk Yurdu Mecmuası*, 1915). Le texte a été republié dans Mustafa Duman, Gündag İ. Kayaoğlu, Alâettin Bahçekapılı (éd.), *Trabzon 87 kültür sanat yılığı*, Trabzonlular kültür ve yardımlaşma derneğı yayınları, 1987.

198 Pierre Bourdieu, *Esquisse théorique de la pratique ; trois études d'ethnologie kabyle*, Points, 2000.

représente toujours plus que lui-même, il engage une communauté, aussi restreinte soit-elle (famille, fratrie, lignée agnatique, vallée, village...). Car c'est en ce qu'il représente, en ce qu'il engage la communauté en tant que personne morale face à l'extérieur – en ce qu'il est politique – que le *dik horon* est une pratique masculine, le domaine exclusif des hommes. Et que font ces bandes masculines qui daignent paraître sur la place (*alanına çıkışı*) sinon la continuation *a maxima* d'une pratique usuelle qui voit les hommes troquer l'immobilisme de la maison (dévolu aux femmes) contre d'interminables déambulations sur la place du village ou dans les cafés alentours – déambulations de représentations, telles que les décrit parfaitement Michael Meeker¹⁹⁹ (le restaurant – la petite cantine – est un lieu hautement masculin, l'esquive de la cuisine familiale). Mais l'on peut y voir surtout la continuation *a minima* d'une autre pratique, moins usuelle celle-ci – la vendetta.

Logiques de l'agôn

Tout ce jeu, cette mise en scène de soi par la danse, cette exposition ostentatoire et conflictuelle, ces démonstrations publiques où se joue le prestige, évoquent une figure forte de la littérature ethnographique : l'*agôn* ou le don agonistique. Un *agôn*, qu'est-ce que c'est ? En grec ancien, le verbe *άγω* signifie originellement « pousser » (et plus particulièrement « pousser du bétail », soit le rôle du bouvier), mais il prend rapidement le sens de « mener », « conduire » des hommes. En dérive le nom *αγών*, qui désigne d'abord « l'assemblée », « le rassemblement » (comme résultat de l'action de mener) puis en vient à signifier « le jeu », « la lutte »²⁰⁰ (d'où l'adjectif *αγωνιστικός*, « relatif à la lutte », dont est issu le français « agonistique »²⁰¹). Ces glissements sémantiques – de l'élan à l'assemblée, et de l'assemblée à la lutte (et non la guerre) – sous-tendent déjà les logiques diverses de ce que Marcel Mauss, dans son *Essai sur le don*, nommera le don agonistique, en s'appuyant sur une cérémonie des Indiens des Grandes Plaines, que des générations d'anthropologues poliront en concept : le potlatch. Lors de cette fameuse assemblée décrite par Franz Boas, les chefs de tribus (et les prétendants à la chefferie) se ruinaient dans une surenchère de dons réciproques pour prouver leur valeur – et affirmer ou réaffirmer leur prestige. Dans un beau et court texte (*Des dieux et*

199 Michael Meeker, *A Nation of Empire, The ottoman legacy of Turkish modernity*, University of California Press, 2002.

200 *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Pierre Chantraine, Editions Klincksieck, Paris, 1968.

201 Le mot se teinte en français d'un sens plus sombre, puisque il partage cette racine avec le mot « agonie », qui, lui, nous est parvenu par le truchement du latin *agonia* et au prix d'un glissement sémantique plus abrupt.

des dons, anthropologie religieuse et sociologie comparative)²⁰², Alain Testart revient sur ce potlatch des Indiens des Plaines, et dégage les ressorts – à première vue contradictoires – de ce don d'un type particulier. Il se résume en trois points :

1) il est inséparable d'une démonstration, il est ostentatoire, tourné vers les autres – « Donner c'est montrer, se montrer, démontrer sa gloire ou sa splendeur ; ce trait démonstratif est essentiel. Donner c'est donner à voir »²⁰³ ;

2) pour autant il n'écrase pas ceux à qui il s'adresse, à l'inverse, il profite à tous – « [...] le don des Indiens des Plaines n'est pas arrogant et ne vise pas à humilier » ; « Au contraire, on donne pour honorer, pour « montrer du respect » selon la formule consacrée, on donne aux chefs, aux gens prestigieux, aux esprits, au Grand Esprit, à la communauté toute entière. »²⁰⁴

3) mais, et cette restriction est d'importance : « Peu ou prou, le don crée toujours de la hiérarchie »²⁰⁵. Et de citer Mauss *Essai sur le don* : « [...] par ces dons, c'est la hiérarchie qui s'établit. Donner, c'est manifester sa supériorité, être plus, plus haut, *magister* ; »²⁰⁶.

Ce regard a le mérite de cerner au plus près la signification du mot, qui ne s'est pas tant éloigné du métier du bouvier qu'il désignait à l'origine : tirer en avant, impulser un mouvement en se plaçant à sa tête, s'imposer pour le bénéfice de tous et le sien en particulier²⁰⁷. Une même logique anime ces bandes qui viennent envahir la place pour « danser droit », de ce jeu de danseurs qui s'exposent en marquant leurs distances (y a-t-il un autre moyen de s'exposer que de marquer une distance ? La distance précisément est ce qui empêche l'assimilation, permet la distinction). On pourrait ainsi dire à la suite d'Alain Testart : *se donner c'est se donner à voir*. Et à entendre (on ne comble pas uniquement les yeux mais également les oreilles.). On se montre, on va vers les autres, on investit – au sens premier de « prendre les habits » – le jeu social. Le don est une exposition, qui s'exprime ici dans le langage de l'ostentation, de la démonstration, de la démesure : au *davul* et au *zurna* – que l'on entend de la colline d'en face, on adjoint trois joueurs de *kemençe*, et comme ça ne suffit pas à se faire bien entendre on va encore s'époumoner en sus. Cette surenchère d'instrumentistes est peut-être là pour palier, à Kadirga, l'absence relative d'armes à feu qui tiennent le même rôle d'outrance sonore. Simple exception à une pratique courante, et à

²⁰² *Des dieux et des dons, anthropologie religieuse et sociologie comparative*, Armand Collin, Paris, 1993

²⁰³ *Ibid.* p.95

²⁰⁴ *Ibid.* p.96

²⁰⁵ *Ibid.* p.96

²⁰⁶ Marcel Mauss cité in Alain Testart, *ibid.*

²⁰⁷ Cette notion de rivalité productive fut développée par Nietzsche pour évoquer un certain rapport à la compétition prégnant dans la cité grecque antique (« La lutte chez Homère » in *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, Gallimard, 1990).

Hıdırnebi c'est une fusillade incessante (ce qui ne les empêche évidemment pas d'aligner en même temps deux *zurnacı* et deux *davulcu*). Le bruit, l'éclat que procure l'alignement de nombreux musiciens est, ici comme ailleurs, l'un des termes du prestige (ne serait-ce que par la dépense financière qu'il donne à entendre). Ce don ostentatoire – don agonistique – induit deux logiques qui ne sont pas antithétiques : a) la consolidation d'un lien social, une réaffirmation de la communauté (une assemblée) ; b) la volonté d'affirmation d'une hiérarchie implicite, ou d'un agencement particulier (le résultat d'une lutte).

a. Un lien, car c'est toute la communauté (*millet*, « tout le monde ») qui contemple *son* honori, sa tradition à son meilleur. On s'offre au groupe et le prestige en rejaillit sur tous – non pas sur *chacun*, notons-le, mais sur *tous* en tant qu'assemblée constituée. Ces démonstrations de force sont le moteur nécessaire à cette réputation régionale de *horoncu* qui s'affiche sur les murs de Trabzon, de Tonya ou de Sürmene, dans les restaurants d'Akçaabat, dans les brochures touristiques...à cette fierté partagée. D'ailleurs, si l'on s'expose ainsi devant le monde (*millet*), c'est que l'on recherche également l'assentiment de l'assemblée, que sur ce sujet « tout le monde » est juge.

b. Pour autant, ces bruyants danseurs sont peu suspects d'altruisme. Au *panayır* de Hıdırnebi, plus modeste, qui ne met en selle que quelques villages du haut de la vallée d'Akçaabat, je demandais à un danseur pourquoi était-ce son village – Sertkaya köyü, « le village des roches solides » – qui initiait le mouvement emmenant les autres bandes vers l'aire centrale. La réponse fut lapidaire : « *köyümüz liderlik sever* » – « Notre village, il aime le *leadership* ». En s'exposant lors de ces assemblées, en offrant à la communauté cette image d'elle-même, ils prennent le pas, se posent comme garant, agencent autour d'eux le monde du *horon*. Le prestige rejaillit sur tous, soit, mais plus sur quelques uns – ils ne sont que quelques-uns à s'individualiser du « tout le monde ».

Ce n'est pas un hasard si l'un des mots de ces fêtes – *panayır* – a la même étymologie que le mot français « panégyrique », l'éloge devant tous. L'assemblée est tout à la fois le lieu de l'éloge et son destinataire. Car il est une ambiguïté savamment entretenue dans le panégyrique, de même que dans ces expositions ostentatoires de danseurs : de qui fait-on l'éloge ? Fait-on son propre éloge ou celui du groupe ? Les deux, visiblement, puisqu'on appartient soi-même au groupe, ou qu'on le fonde, qu'on le ré-agence *autour de soi*. Ce réagencement est celui d'une autorité – au sens du latin *auctor*, « l'auteur » mais également

« le garant ». Par le don, par le surinvestissement humain et financier (Tonya, Sertkaya köyü ou toute autre localité engagée dans cet agôn doit, d'une manière ou d'une autre, mettre la main à la poche), ces bandes de danseurs cherchent à établir leur autorité dans la tradition du *horon*, à en être les dépositaires incontestés. Une tradition – un pays de danseurs – n'est pas un plateau d'intensité égale, mais un ensemble de foyers qui rayonnent, un nombre limité de garants – reconnus tacitement par l'assemblée – réexposant continuellement ce que tous considéreront comme l'étalon de la pratique commune. Si, pour des yeux étrangers, la région de Trabzon incarne le *horon*, les habitants du cru savent bien que c'est *telle* vallée – ou la rivalité entre *telle* et *telle* vallée – qui porte le tout sur ses épaules.

6. LE JEU DU « HAUT »

Alain Testard précise pourtant un autre point fondamental: il n'y a jamais une hiérarchie unique, mais une multiplicité de hiérarchies parallèles. Le *horon* – et par extension le folklore – est l'une de ces hiérarchies parallèles, ou de ces canaux de prestiges parallèles, du grand jeu social. Ce qu'Alain Testard ne précise pas, c'est qu'il existe également une hiérarchie des canaux de prestige, une hiérarchisation de ces hiérarchies multiples. Un régime de prestige pourrait-on dire, entendu comme l'agencement de ces diverses hiérarchies. Ce qui revient à poser la question ainsi : que vaut le prestige acquis lors de ces fêtes ? Le haut de ces montagnes (ceux qui récoltent le prestige lors de ces fêtes) représente en même temps le bas de l'échelle sociale (ceux qu'on moque également dans les *fikra*, les « crétins des Alpes »), et le jeu qui s'y déroule, le jeu du « haut » comme on dit village du « haut »²⁰⁸, fonctionne ainsi à l'envers : les plus pauvres (les plus montagnards) y font autorité tandis que les plus riches (les plus urbains) y sont hors-jeu – quand ils sont présents. Reprenons l'affirmation précédente : « Notre village, il aime le *leadership* ». Soit, mais les autres ne l'aimeraient-ils pas ? Connaissant la fierté malade des gens du pays pour leur village, cela ne paraît pas plausible. Ainsi, si le *leadership* de ces quelques vallées ou villages est si clair, indiscuté, c'est qu'il n'est pas convoité par les autres, il leur est au contraire abandonné avec dédain : tout cela est au fond une histoire de paysans, de ruraux. Ce *horon* tant vanté par ailleurs ne représente somme toute qu'une hiérarchie secondaire, bonne pour les villes les plus moins florissantes et les locaux sans tickets de sortie. De la même manière que l'on vous montre un vieillard en vous disant qu'il fut en son temps un danseur hors-pair, on vous indique une vallée en précisant qu'ils s'y connaissent en *horon*. Dans les deux cas, on aura affaire à la ruralité la plus marquée.

La division ne fonctionne pas uniquement d'une vallée à l'autre ou entre la montagne et la côte mais opère également au sein des vallées, entre les différents quartiers de la même ville (quoiqu'on y retrouve encore la distinction haut/bas). Si la présence du maire et de quelques autres notables légitime l'ensemble, le gros des troupes représente une autre face de la ville, et l'on y reconnaît le *çaycı* (le préposé aux thés) de la Maison des Professeurs ou ces quelques jeunes garçons (les *delikanlı*) qui n'ont pas été acceptés à l'université. Le nom anciennement

208 *Yukarı köy*

donné à ce groupe – *otçular*, « les coupeurs d'herbe », car la fête était donnée à l'occasion du retour au *yayla* des éleveurs descendus engranger l'herbe fraîchement coupée – est éloquent. S'il y a peu de paysans aujourd'hui (ce sont de toutes façons les femmes qui s'occupent des travaux agricoles), le groupe reste malgré tout une alliance des personnes tournées vers l'intérieur. Ceux qui étaient concernés par la vendetta. Ceux également qui *tiennent* la ville – à la manière de ces jeunes dont on dit qu'ils « tiennent les murs » –, qui l'empêche de sombrer comme ces villes ou villages devenus au mieux maisons de vacances pour *gurbetçi* aisés²⁰⁹ (« On n'a plus de voisins » disait une habitante de l'*orta mahalle* de Tonya, l'un des anciens quartiers à flanc de colline). Empêcher la ville de sombrer : peut-être est-ce là un des motifs de cet investissement peu commun, au-delà d'un *habitus* lié à la vendetta. Tonya est un haut-lieu d'émigration²¹⁰, une ville soumise à une dispersion sans précédent – d'autant que ces espaces ruraux présentent déjà une structure d'habitat éclatée. La prise en main de ces moments de rassemblement par la collectivité, le sens accordé à cette action collective, n'est alors pas dissociable d'une volonté de mobiliser une population dispersée, comme de fédérer un territoire éparse – les étapes dans les différentes estives lors du parcours des Tonyalı en est un exemple fort. En posant les équations ruralité = *horon* et pauvreté = exil, ne peut-on pas en soumettre une troisième, exil = *horon* ?

A ce portrait brossé à gros traits d'un jeu rural et montagnard, une ville pourrait faire figure de contre-exemple, celle d'Akçaabat : côtière, relativement opulente pour la région et réputée pour son *horon*. Mais cette réputation se base sur un double malentendu :

1) une confusion entretenue entre la ville d'Akçaabat et la sous-préfecture du même nom. Lors du *panagır* d'Hidirnebi qui rassemble toute la province d'Akçaabat, le *horon* est tenu par quelques villages haut-perchés, Koryani et Sertkaya en particulier, tandis la ville éponyme n'est représentée que par le financement de la scène. Et cet arrière-pays montagnard est loin d'être aussi florissant économiquement²¹¹ ;

209 Voir la thèse de Benoît Fliche « Les vacances de Kayalar : histoire migratoire, usages et représentations d'un village anatolien en milieux urbains (Turquie, France) », soutenue à l'Université Aix-Marseille I en 2003, étude partant d'un village d'Anatolie central, déserté de ses habitants puis rénové par un *gurbetçi*.

²¹⁰ Tonya est également un lieu d'exil, d'exil politique des fonctionnaires par l'administration, ce qu'on appelle *sürgün* par opposition au *gurbet*, émigration économique. Il y a en Turquie quelques lieux de la sorte où l'on envoyait les fonctionnaires récalcitrants – Bayburt en est un autre, et la perspective d'être muté dans ce bastion désertique du conservatisme a du faire frémir plus d'un gauchiste à la grande époque des règlements de compte politiques, dans les années 80.

²¹¹ « Sertkaya, 1975 yılına kadar dar ekonomik nedenlerden dolayı çok göç vermiştir. 1975 ten sonra göç durmuştur. 2000 sayımına göre Sertkaya Köyü nüfusu 1100 dolayındadır. Ancak Sertkaya nüfus cüzdanı taşıyan köy dışı nüfusun ise 800 civarında olduğu tahmin edilmektedir. Köy dışı nüfus daha çok İzmit, Bursa, Ankara,

2) une distinction à faire entre une pratique sociale, le *horon*, et sa mise en scène dans l'espace national, le folklore. La ville d'Akçaabat n'est pas un foyer du *horon*, elle est le lieu où celui-ci se négocie dans l'espace national. Elle n'est d'ailleurs, dans cette fonction de prise en charge du folklore régional, qu'une décharge de ce dont sa voisine Trabzon ne veut pas, succursale « traditionnelle » de la capitale régionale qui ne souhaite pas s'embarrasser de ces choses. Car la ville de Trabzon est, elle, littéralement *hors-jeu*. Les Trabzonlu qui viennent au festival de Kadırğa – comme à tous les autres de la région – y viennent en invités extérieurs, en spectateur, pour danser sur la place principale ou pour un *muhabbet* dans la forêt, mais sans s'investir dans la fête. La ville de Trabzon n'a pas de *yayla*, pas de danseurs, aucune réputation en la matière. Et aucune prétention à en avoir (c'est pourtant elle qui, au plan national, engrange les bénéfices). Car la ville concourt dans un autre *agôn*, infiniment plus valorisant : le football (là encore un domaine masculin²¹²). Trabzon Spor fut longtemps (jusqu' 2010) le seul club non-stambouliote à avoir remporté la coupe nationale – ce qui lui vaut en Turquie un grand prestige, et dans la ville une ferveur non démentie. Ferveur quasi-religieuse : les gens s'habillent aux couleurs de leur club – bordeaux et bleu (là encore ce système de codage par la couleur) –, téléphonent avec un abonnement au nom du club, fréquent le musée et le restaurant du club... Si les *yayla* pâtissent de la fin du monde agricole, Trabzon Spor a lui grandement profité de la crise industrielle qu'a vécu la ville. L'équipe participe pleinement de la fierté d'être « de Trabzon » (*Trabzonlu*), fierté éprouvée par les habitants de la ville... et la préfecture éponyme. Car la confusion ville de Trabzon/préfecture de Trabzon est savamment entretenue, permettant à tous de s'appropriier les victoires. Ce double sens permet peut-être de comprendre l'imbrication, ou la continuité, qui existe entre ces deux agôns si éloignés l'un de l'autre. La division soulignée précédemment entre Trabzon et son arrière-pays n'est pas une rupture, au contraire, c'est une division des tâches comme cela se pratique dans l'espace domestique ; une économie bien comprise diraient certains : l'un tourné vers l'intérieur, l'autre vers l'extérieur – d'ailleurs les deux calendriers se recourent, la ligue nationale étant en pause tout l'été. Les Tonyalı se reconnaissent ainsi dans Trabzon Spor, les matchs y sont suivis assidûment (les soirs de match, on se réunit – entre hommes – dans un café de la place principale), et Tonya possède même une « Association des supporters de Trabzon Spor » (*Tonya Trabzon Spor taraftarlar derneği*). De fait, la bourgade

İstanbul ve Samsun'da bulunmaktadır. Yurtdışında da küçümsenemeyecek kadar Sertkaya'lı vardır. Köy hane sayısı 220 dir (2005) », site internet de la mairie de Sertkaya (<http://sertkayakoyu.com/sayfa.asp?sayfaID=23>).
212 Il y a (ou il y eu) une équipe de football féminin à Trabzon. Kathrin Meier, qui consacra un documentaire au football féminin en Turquie, raconte que les entraînements étaient précédés de concours de maquillage pour éviter ce « fléau » des équipes féminines : l'initiation à l'homosexualité (communication personnelle).

ne possède pas de club local (Şalpazarı non plus), ce qui est, dans ce pays passionné de football, un renoncement notable. Non, pour le football, Tonya délègue à Trabzon. De même, les habitants de Trabzon se reconnaissent dans les festivals qu'ils suivent également à la télévision (d'un œil plus distrait, il est vrai), ou se reconnaissent en tout cas dans ce *dik horon* viril qui y est dansé et qui a fait – somme toute malgré eux – la réputation de leur ville.

Le *panayır* est ainsi un jeu que chacun investit d'une manière différente : si certains prennent à cœur de s'y distinguer par la danse (le « haut » : Tonya ou Şalpazarı), d'autres s'y branchent pour profiter des retombées secondaires (le versant Sud : Kürtün ou Torul) ou viennent simplement s'y divertir (Trabzon et plus largement tous les badauds, qu'ils viennent d'Istanbul ou d'ailleurs). Mais la donne a changé et son efficacité semble s'essouffler. Reste dans l'organisation actuelle un jeu mineur et, au final, quelle que soit la fierté que les Tonyalı y mettent, quel que soit le cœur qu'ils mettent à l'ouvrage, et si certains déclarent en riant que Tonya est le Texas de la Mer noire, ils gardent avec amertume l'impression d'être abandonnés dans leur vallée tandis qu'ils voient leur monnaie – celle acquise lors des fêtes, une monnaie de prestige – se dévaluer à grands pas en même temps que périclité le monde de la transhumance qui avait donné lieu à ces fêtes. Et ce ne sont pas les quelques compétitions folkloriques dans des gymnases glacés qui y remédieront. À quoi bon savoir danser le *horon* dans une république des salariés, des fonctionnaires ou des notables ?

7. D'UN JEU A L'AUTRE

Pour autant, le *concept* du festival, lui, ne périclité pas. Au contraire, il connaît un succès inespéré, se démultiplie dans les *yayla* des alentours, s'exporte à Istanbul ou Amsterdam parmi les *gurbetçi*²¹³ - et parfois sous ce même nom de Kadirga, qui en devient presque une franchise. Le festival, ça marche – pour fédérer les *gurbetçi*, générer un petit commerce, faire connaître un coin perdu... Les mairies l'ont bien compris, et on ouvre maintenant tous les étés de nouveaux *yayla* – certains affichant joyeusement 5ème, 6ème ou 3ème édition... Les murs de Trabzon sont couverts d'affiches et il devient difficile d'en tenir le compte – comme d'en faire le tour. Ces nouvelles fêtes – déconnectées de l'ancien jeu des transhumants, exportables à loisir – on les désigne en turc par le mot de *festival* – emprunt aux langues latines²¹⁴ – et non plus par *panayır* ou *şenlik*. On ne s'y embarrasse plus d'histoires de frontières et de voisinages, ni de jeu rural, de factions de danseurs, de prestige ou de distinction. On n'a du même coup plus aucune utilité au « danser droit ». Subsiste uniquement une scène (où se déroule l'intégralité de l'événement) et un public indifférencié venu se divertir (danser, soit, mais « danser plat » – *düz*) au son des « artistes » régionaux, sous l'égide d'une municipalité unique qui en espère, à long terme, un retour sur investissement. On peut y reconnaître sans trop de mal une évidente intrusion de la société du spectacle – c'est ce que sont devenus ces *festival* – dans un territoire rural, mais également y voir une surprenante revitalisation d'une tradition qui était pourtant, en un sens, devenue obsolète. Ces *festival* participent d'un changement plus large. Xavier De Planhol avait eu – il y a déjà plusieurs décennies – ce mot dur pour caractériser la relation actuelle des populations pontiques avec les hauts-plateaux : « tourisme climatique »²¹⁵. Si l'expression est injuste – la transhumance est encore une réalité pour de nombreuses personnes, âgées il est vrai – elle a le mérite de marquer le changement qui s'opère dans l'économie du *yayla*. Soit le réinvestissement de la montagne par la côte, sa reprise en main comme arrière-pays à vocation « touristique » (folklore, nature, divertissement) – en un mot, sa périphérisation. Quelques années plus tard, on peut affirmer que, pour ce qui est du tourisme, l'essai est raté ;

213 Le premier festival pour émigré fut célébré à Istanbul en 1985 (« Karadeniz yayla şenlikleri 24 yıldır sürdürülüyor » in Mustafa Duman, *Trabzon Halk Kültürü*, Heyamola yayınları, 2011) – Amsterdam fêtait sa 5^{ème} édition en 2011.

214 Plus particulièrement au français selon le dictionnaire étymologique de Sevan Nişanyan (<http://www.nisanyansozluk.com>).

215 Xavier de Planhol, « A travers les chaînes pontiques », Bulletin de l'Association des Géographes Français n°311-12, 1963.

et si les notables des quelques villes montagnardes s'évertuent à vanter le potentiel touristique inexploité de leur coin de forêt, rares sont les voyageurs qui s'aventurent hors des deux sites majeurs de la région, le monastère de Soumela et le lac champêtre d'Uzungöl, tous deux accessibles dans la journée depuis la ville de Trabzon. Tout cela s'adresse *in fine* aux locaux – ce sont eux qui achètent le thé estampillé « *turist* », eux qui viennent manger dans les *turizm tesisleri* (« installations touristiques »)... Mais ce mot « tourisme » traduit mieux qu'aucun autre cette incompréhension entre côte urbaine et haut-plateaux. Jérôme Cler évoque la même relation aux *yayla* du Taurus chez les habitants des plaines en contrebas – quelques dizaines de kilomètres et une incompréhension irréductible²¹⁶. Les fêtes des *yayla* participent fortement de cette volonté de « faire touristique », de s'ouvrir sur l'extérieur, et notamment par l'importation d'un concept générique, le *festival*. Concept générique, car la caractéristique principale de ces nouveaux festivals n'est pas tant qu'ils divergent fondamentalement de ce qui se fait aujourd'hui à Kadirga ou à Honofter mais qu'ils ne diffèrent absolument plus de ce que l'on retrouve ailleurs en Turquie pour toutes occasions. Fêtes nationales (*bayram*), célébrations diverses, opérations publicitaires ou rassemblements religieux, tout se signale par un festival – un format qui occupe une place prépondérante dans la Turquie contemporaine (les festivals religieux de Hacibektaş ou de Konya, le festival de Munzur...) et se présente comme l'adéquation d'une musique, d'un territoire et d'un discours qui s'exposent sur scène. En cela, il tient plus du marqueur identitaire et territorial à l'échelle nationale que d'autre chose. Un rassemblement et une affiche plus qu'une assemblée. Et par la surexposition qu'il génère, le festival cache autant qu'il montre. Singulièrement, c'est quelques fois précisément en cela qu'il prend pleinement sa fonction – détourner ou focaliser l'attention et préserver ainsi un fonctionnement communautaire qui se déroule toujours à l'écart, en deçà de ces grands rassemblements.

Cette reprise en main du temps de l'assemblée qu'est le *festival* répond, dans l'absolu, aux mêmes impératifs : rassembler et exposer. Mais ce sont les modalités de ces impératifs qui diffèrent. Soyons clairs : il n'existe pas de coupure nette entre ancien et nouveau, entre *panayır* et *festival* (le *yayla* de Sultan Murat, haut lieu de rassemblement pour les vallées d'Of et de Sürmene, ne se distingue plus aujourd'hui que par sa taille d'un festival quelconque), et

²¹⁶ Jérôme Cler et Bruno Messina, « Musiques des minorités, musique mineure, tiers-musical » in *Cahiers d'ethnomusicologie* n°20, Genève, 2007, p. 254.

Kadırğa n'échappe pas, on l'a vu, à ce nouvel investissement de l'événement. Ce réinvestissement (ou ce détournement) s'y réalise pleinement dans trois attributs qui sont autant de modalités de l'exposition (ou de la surexposition) :

- la scène (occupée par les artistes, un animateur et quelques politiques),
- la tribune (qui n'est pas placée devant la scène mais de côté, laissant les danseurs occuper le centre),
- les caméras de télévision (locales, évidemment), assurant une retransmission les jours suivants.

L'exposition est démultipliée à la fois par la surélévation d'un certain nombre de participants qui en deviennent plus visibles – exposés du simple fait de leur présence – et par le biais des caméras qui s'adressent aux absents et particulièrement aux *gurbetci* (ces fêtes sont réellement regardées depuis l'étranger, et les animateurs ou les politiques s'empressent de leur adresser un salut insistant). À nouvel espace, nouveau régime de prestige. Les gens qui occupent *physiquement* les positions les plus hautes (scène et tribune) viennent de l'extérieur – ou tirent leur prestige de l'extérieur. En 2010, ce fut la présence sur scène d'un joueur de *kemençe* grec qui marqua les esprits. Deux ans plus tard, à Kadırğa, le summum du prestige n'était pas le fait de Tonya ni de Şalpazarı mais d'Üsküdar, un arrondissement d'Istanbul : son maire, Mustafa Kara²¹⁷, était dans la tribune et de larges banderoles – les signes les plus visibles du festival – lui souhaitaient la bienvenue. Et si les factions autonomes de danseurs continuent leurs affaires agonistiques – et en jouent, elles ne sont aucunement prises dans un ancien schème : venir défiler et occuper l'espace centralisé par la scène est une manière d'acter le nouvel ordre social, refuser de se montrer en est une autre – elles ne sont qu'un divertissement pour ces nouvelles lectures. Ou un jeu mineur, non plus une exposition mais une démonstration. De la tribune nouvellement construite, Mustafa Kara ou le *kaymakam* envoyé d'Ankara regardent « ça » d'un air condescendant (les regardent *littéralement* de haut) : folklore que tout ça, tout juste bon à amuser les foules ou à vanter les traditions du bon peuple turc, à démontrer (« ah, très bien la danse du coin, impressionnant, il faudra penser à la mettre en vitrine quelque part » – ce qu'a fait la Grèce, qui a mis sur pieds une immense équipe de *horon* pour les festivités d'ouverture des jeux Olympiques d'Athènes). Le rassemblement occasionné est principalement pour eux une opportunité pour se montrer, une tribune exceptionnelle devant la foule. Ailleurs (à Sultan Murat) ce seront les danseurs qui

217 Les « *karadenizli* » constituent une partie importante de la population d'Üsküdar, et ce séjour était sans conteste électoral.

monteront sur scène, sous la forme d'un groupe folklorique (*ekip*), tandis que dans la foule dispersée par la pluie les *horon* se font plus rares.

Ce nouveau système d'exposition est essentiellement une résorption ambiguë de l'antagonisme qui présidait à la fête, par l'altération principe de distanciation. Que la distance soit inhérente à l'exposition, Jean-Luc Nancy l'explique clairement²¹⁸. Mais, ici, c'est précisément la modalité de cette distance entre les participants qui change, et l'on passe pour ainsi dire d'une équidistance, distance d'égal à égal, à une distance hiérarchique - d'une horizontalité à une verticalité :

- 1) l'horizontalité est la distance qui prévaut entre les tentes : équidistance entre des groupes antagonistes (d'un antagonisme forcé) sur une surface plane qui est celle de la joute, du jeu ;
- 2) la verticalité est la distance qui s'installe entre la fête et la scène (à laquelle on ajoutera la tribune) : hiérarchisation des participants et relation d'identification, de transfert, dépourvu de contact.

Grossièrement, l'on bascule alors d'un système de factions²¹⁹ - opposition structurelle de vallées dans un référent commun, le *horon* - à un système de classes (stratification sociale sur la base d'une hiérarchie entre l'urbain et le rural), d'un plan d'immanence à l'imposition d'une transcendance. Ou encore : de l'assemblée - « assemblage » de différences, de factions, soit de l'assemblée comme jeu - à la foule indifférenciée qui se réfère à un ordre imposé, s'identifie à un modèle exposé sur scène. Se dévoile dans ce basculement la fonction de l'antagonisme, de l'*agôn* évoqué plus tôt. Car dans le système de factions, c'est précisément l'antagonisme structurel qui « ferme » le jeu, désamorce toutes les tentatives de branchements extérieurs. L'antagonisme est exclusif, dans les deux sens du terme : il sépare l'un de l'autre mais également les sépare du reste (les orientent l'un vers l'autre), comme on dit qu'une relation est « exclusive », d'autant plus qu'elle est conflictuelle²²⁰.

Pourtant, c'est indéniable, cette nouvelle donne s'accompagne d'une démocratisation visible : femmes et enfants sont parties prenantes, ils participent activement à la fête. Mais

²¹⁸ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Bourgois, 1999.

²¹⁹ Ce système de faction, Yusuf Kurt l'exprime lors de l'entrée à Kadırğa, en criant à ses troupes « Tek halkla ! », « D'un seul peuple ». Si chacun des groupes dit la même chose, cela fait beaucoup de peuples, et pose une définition somme toute restrictive de la notion. On distinguera entre *halk*, le peuple, et *millet*, traduit par nation mais qui est historiquement la communauté religieuse, et désigne aujourd'hui dans le langage courant « les gens », la foule indifférenciée

²²⁰ L'anthropologie relève de ses groupes qui n'existent qu'en divisions.

avalisent du même coup un jeu qui se déroule ailleurs (sur scène, dans les tribunes...). Il ne reste à l'assemblée qu'une prise réduite sur la fête : le *horon* central doit être grand pour que la fête soit réussie - soit le plébiscite comme unique recours. Le spectacle *doit* fédérer, mobiliser. On voit que l'on est déjà ici en équilibre, toujours à lutter pied à pied contre l'*indifférence* (celle du badaud, du spectateur), de manière plus urgente que dans l'autre agencement où l'on ne danse pas pour des raisons qui n'ont rien à voir avec le plaisir ou l'envie, par refus, pour marquer sa position de notable, marquer son mécontentement...

L'assemblée des notables

Ce changement dans le régime d'exposition provoque la crise d'un certain régime de prestige et sa substitution par un autre – le régime de prestige entendu ici comme agencement des hiérarchies multiples²²¹. Pour caricaturer, l'on passe d'un régime basé sur la virilité et sa démonstration, l'individualisation par l'action, où une certaine masculinité structure la société, à un autre basé sur l'argent (et sa démonstration), la volonté de faire réseau hors du communal, la représentation. La figure remplissant au mieux ces nouveaux critères est le notable, mais également l'artiste – ou l'artiste comme notable. Et la captation s'opère bien là : substituer l'assemblée des notables à l'assemblée des danseurs, redéfinir une hiérarchie. L'« assemblée des notables », ce pourrait être le titre d'un article d'un journal de Şalpazarı – *Şalpazarı Haber* – qui liste longuement les noms des notables (élus, artistes, représentants et célébrités divers) présents en guise de résumé de la fête²²². Que s'est-il passé ? Quel était l'événement ? Selon ce journal local, l'événement consistait en la présence de ces quelques personnes. Le refus de danser, de se joindre au cercle commun, est d'ailleurs ce qui caractérise communément le notable dans ces provinces²²³. En s'arrimant à l'étymologie du mot prestige, substituer un régime de prestige à un autre c'est changer une *illusio* pour une autre, faire passer dans une autre *illusio* sociale. La précédente *illusio* y reste négociable – pour un temps – mais fortement dévaluée. Le jeu rural des danseurs est désillusionné au sens fort : on a perdu l'*illusio* constitutive du prestige. On peut bien jouer le jeu, mais le cœur n'y est plus. On se désinvestit. On retire d'ailleurs littéralement les habits anciens, devenus

221 Une autre hiérarchie a, en Turquie (comme en France), connu en un siècle un réagencement drastique dans le régime de prestige : la hiérarchie militaire, hier prétendante directe aux plus hautes fonctions (présidence de la république de De Gaulle comme de Mustafa Kemal), aujourd'hui reléguée au silence.

222 Lu sur le site internet du journal (<http://www.salpazarihaber.com/yerel-haber/kadirga-senligi-yapildi.htm>).

223 Sur les notables, et leur rapport à la danse, cf. Elise Massicard, « Entre l'intermédiaire et l'« homme d'honneur ». Savoirs-faires et dilemmes notabiliaires en Turquie » in *Politix*, vol.17, n°67, 2004.

« traditionnels » ou « folkloriques ». Mais puisque l'on ne peut tout de même pas aller et venir nu comme un ver, on en met d'autres, on investit un autre jeu social – celui du costume/cravate qui fait les *büyük adam*. Le folklore, c'est quand un régime esthétique cesse d'être investi pour devenir marchandise dans les transactions d'un nouvel investissement.

Cette captation de l'événement ne va pas sans provoquer une tension palpable, un fort ressentiment, qui s'exprime particulièrement par le refus de participer : refus de venir en groupe à la fête, organiser une fête parallèle, venir mais ne pas se montrer devant la scène... Mais cela n'a, *in fine*, rien de nouveau. Que ce ressentiment soit exprimé le plus clairement par Yusuf Kurt n'est pas anodin. La position de notable (et non pas de danseur ni de meneur – qui n'en est pas une, ou qui ne l'est que le temps de la danse) n'est-il pas ce à quoi aspirent ces nouveaux meneurs d'un type particulier, diplômés d'université, à qui l'on donne du *hocam* (« mon maître ») et qui vivent d'une position de meneur employé municipal ? Yusuf lui-même négocie sa position de meneur à vie par ses réussites « à l'extérieur », que ce soit le diplôme universitaire, son long séjour en Grèce (dont il ne touche plus mot depuis sa conversion au nationalisme) ou ses contacts dans le milieu du folklore officiel. Quand le danseur s'assoit à la table des notables, on a acté le fait que la danse est le fait de professionnels. On a acté également que le devenir du musicien ou du danseur, sa consécration, est d'être notable, de pouvoir négocier avec eux en monnaie égale : turcité, relation à un public anonyme (le peuple)... Devenu pour l'occasion folkloriste (*halk bilimci*, littéralement « populologue » - ni danseur ni meneur ne pouvant être un titre viable, puisque potentiellement partagé par tous), il est un des personnages de ce nouvel investissement qu'est celui de l'Etat-nation turc, au côté du professeur, du maire...²²⁴ C'est à lui que l'on confie, des deux côtés, la transaction (la conversion d'une *illusio* à l'autre). Malgré ses réticences, Yusuf est un acteur privilégié de ce nouveau jeu social qui s'instaure, le jeu du folklore – dont l'insistance sur le traditionnel (*geleneksel*) est l'un des attributs. Et le traditionnel (ou le populaire – *halk* – ou le villageois – *köy*) est la carte qu'il est sommé de jouer. La nouveauté, ici, c'est le folklore, qui est l'agencement d'une culture rural dans la société des notables (une invention du traditionnel dirait Eric Hobsbawm). Le *horon y* devient l'objet d'une double négociation, branché sur un marché (à vocation) national. J'utilise ce présent (« le *horon devient* ») pour décrire la dynamique d'un processus long et toujours à l'œuvre et non pas une situation nouvelle : la négociation dont il est question ici est la même que celle qui avait déjà

²²⁴ Et peut-être est-ce là la réussite de l'Etat : que même en terme de culture rurale la capitalisation ne peut se faire que par son propre centre – et notre discipline, dans sa fondation, n'est pas étrangère à cette captation.

cours lorsque Tonya vint danser à Dolmabahçe pour le Festival des jeux balkaniques en 1936 – très certainement le premier événement du genre.

1) Le jeu rural du *horon* (le *panayır*) est un marché pour les politiques – qui ne s'en privent pas –, il devient l'affaire de la politique, de la petite cuisine nationale. Les mairies montent des scènes qu'elles investissent et d'où elles s'adressent de manière privilégiée à l'assemblée élargie (via la télévision). Ce sont même bien souvent des festivals complets que les mairies « montent », pour provoquer l'occasion. La fête est un prétexte au discours (identitaire) pour les politiciens et un commerce pour les artistes – reléguant l'exposition des danseurs à une position mineure. Reléguer l'exposition singulière des danseurs signés, c'est par là même favoriser cette danse générique et appartenant à tous qu'est le *düz horon*. Car enfin, pour entretenir ce double commerce (économique et politique), il est nécessaire de pouvoir s'adresser à tous, de ne pas avoir face à soi des factions mais un public uni et homogène. Et si le nom de *düz horon* – par opposition au *dik* masculin et démonstratif – a une ancienneté certaine, l'émergence d'une danse régionale uniformisée (et *düz* prend alors un autre sens, celui d'« uniforme ») répond clairement à l'émergence récente d'une identité régionale et à la nécessité politique d'homogénéiser ces vallées hétérogènes. Ce processus passe par une scène musicale communautaire, ce que les turcs nomment tellement joliment *piyasa* (emprunt à l'italien « la place », pour dire « le milieu ») : à l'inverse du folklore étatique, une scène commerciale « populaire » (au sens de *pop music*) à vocation régionale.

2) En retour, le *dik horon*, singulier, se folklorise et se négocie sur le marché national, dans des réseaux spécifiques qui sont ceux des danses folkloriques – appelées « jeux populaires » (*halk oyunları*) – où il devient le symbole d'une virilité nationale. Ce qui était à l'intérieur un jeu, devient à l'extérieur un marché – ou une rente²²⁵. Dans les compétitions nationales de folklore, sur les plateaux de télévision ou sur les scènes des festivals de la région, les équipes (*ekip*) de *horon* donnent à voir ce que le *horon devrait être*, représentent le folklore de « Trabzon » et empochent les gains. Akçaabat est la ville la plus branchée sur le marché folklorique – celle qui convertit à plein régime le rural en folklorique national(-iste) : équipes dans les restaurants pour les touristes, festival international d'une semaine, compétitions de danse à l'international – tout y est international. Il faut dire que leur meneur attitré – Cavit Şentürk – fut longtemps chargé d'enseignement à l'*Istanbul Teknik Üniversitesi* (un poste

²²⁵ Cf. Arzu Öztürkmen, *op. cit.*

somme toute modeste vu de l'Université et d'Istanbul mais prestigieux vu à hauteur de *horon*). Yusuf, lui, donne des cours à l'Université de Giresun (et pas Trabzon – hors-jeu, rappelons-le), gère une organisation locale de *halk oyunlari*, et organise (organisait ?) l'été des cours de *horon* qui draine un public souvent venu de loin. Dans ce marché étatique, pas d'antagonisme (face à face) mais une concurrence (côte à côte) ; une concurrence déloyale certes car – à l'inverse d'Akçaabat – Tonya n'est pas recommandable, comme ces enfants qui font honte à leurs parents, du fait de ce dialecte grec qu'on y parle (pour combien de temps encore), ce qui n'est évidemment pas « bon teint »²²⁶.

De manière un peu cavalière, on pourrait soutenir que *dik* et *düz* représentent également deux investissements économiques parallèles du même bien communal, l'un par des groupes d'hommes dans le folklore d'Etat, l'autre par des artistes dans le marché des produits culturels. Et que ces deux investissements sont coextensifs, que l'Etat et le marché, le folklorique et le commercial, imposent une dialectique nouvelle, paradigme du privé et du public, comme du moderne et du traditionnel. Dans la production d'une économie régionale du *horon* qui tend vers le général, le standard, il y a la nécessité de garder un référent *édifiant*. Plus le moderne s'impose, plus il exerce une pression et s'étend, plus le « traditionnel » ainsi fabriqué par friction prend une valeur symbolique décisive. Pour reprendre les mots de Maurice Godelier, pour que ça circule, il faut que quelque chose reste caché et fixe (même Coca Cola, parangon du néolibéralisme, suit ce précepte en tenant fermement secrète sa recette en sa ville de naissance). Le marché ne se suffit pas à lui-même. Il négocie, transforme, quelque chose qui doit exister – un étalon, une réserve d'or, la recette de Mr Coca Cola...mais qui doit être fixe. L'invention de la modernité produit, par friction, du « traditionnel ». En cela capitalisme et folklorisme marchent main dans la main : un référent escamoté, sacralisé, par l'Etat autour duquel s'articule une pratique commerciale. Le *horon* authentique de Tonya ou d'Akçaabat est la condition *sine qua non* de la pleine efficacité de l'autre, celui de tous. Dans ce nouveau jeu, celui d'un *horon* régional homogénéisé comme lieu du divertissement, Tonya devient garant, détenteur du *horon*. Son *horon* local, qu'il s'agissait de comparer aux autres, quand on devient seul à jouer le jeu, devient le modèle « authentique » du *horon* simplifié de tous. (De même pour Kadirga et les nouveaux festivals. Kadirga – ancien et ininterrompu est le modèle fixe autour duquel se déploie). D'où la gêne de Yusuf, le meneur de Tonya, à la question de l'*ekip*. Plus il s'arcboute contre le

²²⁶ Mais l'essentiel n'est pas là : le folklore est peut-être moins pour Tonya un marché qu'une institution et la porte d'entrée vers l'institution, la preuve de son nationalisme.

« moderne », plus il est renvoyé au folklore. En sachant pertinemment, pour avoir lui-même étudié au conservatoire, que le folklore introduit une coupure irrémédiable avec le communal. Ce sont les qualifications « traditionnel » et « moderne » qui sont prises dans un discours social. Derrière ces mots, s'énonce plus prosaïquement la relation entre savoir (musical) et pouvoir (politique), entre dépossession d'un savoir commun et délégation d'un pouvoir politique. Ces processus - qui engagent le devenir du bien communal et, partant, de la communauté - s'énoncent et s'exposent principalement lors des assemblées festives qui, même corsetées d'une scène et de tribunes, ne sont jamais la représentation d'un ordre mais le présent de sa négociation.

- IV -

CE DONT ON FAIT COMMERCE

Lu dans le quotidien national *Radikal*²²⁷ :

« Une histoire comme une blague de la Mer noire : ceux qui ont vu l'affiche du nouveau spectacle de l'Opéra de Samsun « On recherche un Ténor » ont postulé pour un emploi.

Le directeur des Théâtres nationaux Lemi Bilgin a raconté à Funda Özkan, du journal *Akşam*, un malentendu qui s'est produit lors d'une tournée dans la ville de Trabzon. Pour la venue du spectacle *On recherche un ténor* mis en scène par l'Opéra de Samsun, des affiches avaient été placardées dans toute la ville. En les voyant, pas moins de 12 personnes ont postulé pour un poste, expliquant : « Ténor je ne sais pas ce que sait, mais il n'y a pas de travail que je ne sache faire ». Si elle est digne d'une blague (*fıkra*) de la Mer noire, Lemi Bilgin a tenu à ajouter que cette mésaventure est également un signe de la situation dramatique dans lequel le chômage plonge les gens.

»

²²⁷ Site internet du journal (radikal.com.tr), publié le 30/03/2012.

1. LE COMMERCE FAIT-IL L'ARTISTE ?

Si, jusqu'à présent, je n'ai parlé du commerce pourtant florissant de la musique pontique qu'en passant, comme un rebord de la réalité locale (la scène, le *diiz* féminin, la raison pratique, la disparition du meneur) c'est qu'il est *ressenti* comme étranger, constamment renvoyé comme venant de l'extérieur. Et qu'il se tient à distance raisonnable de ce qui constitue la forteresse du savoir musical : les hommes d'âge mur. Il concerne avant tout les femmes et les enfants, ceux de la côte, les habitants de Trabzon ou d'Istanbul... D'ailleurs, mettre ce phénomène à l'écart est d'autant plus facile que lui même élève sa propre frontière : celle d'un champ artistique, distinct des pratiques communales, rurales, villageoises, quotidiennes (ou quel que ce soit l'inverse d' « artistique »...). Et de fait, ce commerce s'affiche d'abord (au sein de l'évènement musical) comme une personnification, des « noms » de musiciens que l'on appellera *sanatçı* (« artiste »), par opposition à *çalgıcı* (« instrumentiste ») – des musiciens surexposés. Entre ces deux modalités d'existence du musicien, procède une distinction quasi-ontologique – d'autant plus qu'elle est musicalement peu fondée (on joue presque la même chose). Et alors que le *zurnacı* et le *davulcu* trimeront à deux toute la journée sans que personne (connaisseurs mis à part) ne se soucie de leurs noms, sur scène se succèdent quelques personnalités pour de courtes prestations.

Il y aurait dès lors un premier postulat : ici, le commerce récent de ces musiques a partie liée avec l'apparition de la figure de l'artiste – un changement dans le statut du musicien, ou plus exactement un dédoublement de cette figure. Non pas que « l'artiste » ait attendu le commerce pour voir le jour sous ces latitudes. Déjà la cour du sultan ne recensait pas moins de quelques dizaines d'employés (des salariés dirait-on) dénommés *sanatçı*. Salarié, voilà déjà un statut du musicien, qui, s'il n'est pas celui de l'artiste contemporain, représente une rupture avec les situations qu'offre le monde rural. Car dans ces campagnes organisées autour de l'opposition entre artisans (*usta*) et professeurs (*hoca*), entre ceux qui font de leurs mains et ceux qui ont accès au savoir livresque, peu de place est faite à l'artiste. Le champ musical lui-même s'est longtemps structuré autour de cette ligne de démarcation hiérarchique qui innerve toute la société : d'un côté l'instrumentiste, le pratiquant, qu'on hêlera de la même manière que le serrurier, le couturier, le cuisinier ou le coiffeur (*usta*) ; de l'autre celui qui enseigne ou plus prosaïquement qui sait lire la musique, qui se branche sur une tradition écrite

et rentre du même coup dans le cercle plus restreint des *hoca*²²⁸ (et, partant, des notables), entre l'*imam* et le professeur des écoles – celui qui a étudié ou « lu » (en Turquie, le mot *okumak* recèle un prestige quasi-magique²²⁹). Aucune nuance de créativité ou d'une quelconque inspiration n'entre en ligne de compte (ce n'est pas la différence entre le compositeur et l'exécutant de l'orchestre classique, entre le tâcheron et le créateur) : l'*usta* peut être un *aşık*, un barde composant paroles et mélodies, et le *hoca* un répétiteur du conservatoire. La distinction est sociale et repose sur l'opposition complémentaire entre savoir et faire. Le statut d'artiste vient chambouler cet ordre établi, ou plutôt le reléguer.

C'est par là qu'il faudrait commencer : l'apparition récente de l'artiste, comment il investit *par l'extérieur* ces musiques rurales. Et d'abord, qu'entendre ici par artiste ? Je désignerai pour ma part la plus-value symbolique et économique (symbolique *donc* économique) que procure (ou actent) un ensemble de pratiques telles que le commerce de la musique (sa médiatisation) et la surexposition du musicien (sur scène, sur les affiches). Ou pour le dire plus simplement : une variation de la valeur socialement reconnue du musicien. Mais une variation qui arrive ici par l'extérieur et aboutit à l'établissement de deux séries parallèles : artiste (*sanatçı*) et instrumentiste (*usta* ou *çalgıcı*). On ne peut se départir de l'impression que l'artiste est aujourd'hui avant tout celui qui a accès au commerce. Tout se présente *a priori* comme si du commerce dépendait cette plus-value symbolique – comme si l'objet CD faisait l'artiste, de la même manière que le livre fait l'écrivain. Certains contesteront la valeur « artistique » de quelques unes de ces pratiques – celles qui s'affichent par exemple sur telle chaîne de télévision ; à juste titre, avouons-le. Mais le qualificatif *artistique* ne renvoie pas ici à un jugement esthétique, il acte une praxis définie (définies par les acteurs – un terme « emic » dira-t-on), un habitus social²³⁰. Pratique de la scène, fétichisme du nom, enregistrements... Au plus simple, juste un nom et une diffusion. Une visibilité, une

²²⁸ A Istanbul, un fin connaisseur de la musique savante ottomane, celui qui sait reconnaître les *makam* et apprécier leurs modulations gagnera le titre de *hoca* alors même qu'il ne pratique pas lui-même la musique. Yusuf Kurt, le maître de danse de Tonya, a également le titre de *hoca*.

²²⁹ Il y aurait tout un travail à faire sur la symbolique du verbe « lire », *okumak*, en Turquie : l'assimilation de la lecture à une asocialité, l'assimilation à une certaine position sociale, l'assimilation encore plus forte, dans certains milieux, du livre à l'activisme politique (de gauche).

²³⁰ Mais la même distinction n'a-t-elle pas lieu en France par exemple entre un chanteur populaire à la télévision et l'organiste d'une église ? Que l'un chante des textes qu'il n'a pas écrit tandis que l'autre improvise des heures durant joue peu dans la manière dont ils seront communément nommés.

surexposition qui est également une distance – une mise à distance de l'événement social qui était jusqu'alors seul élément constitutif du *métier* de musicien.

C'est, à première vue, peu de choses, mais la tradition rurale des montagnes pontiques reste, avant le vingtième siècle, étrangement muette : pas un nom de poète, pas un barde, pas un nom de virtuose ni une quelconque figure légendaire de musicien associée à ces lieux, rien (de l'autre côté de la montagne, on a Dede Korkut, barde légendaire venu d'Asie centrale²³¹). Un anonymat complet (c'est à dire un oubli chronique). Et ce jusqu'à l'irruption de l'Etat et de sa manie graphique – qui viendra placer quelques musiciens dans cette position d'exception qu'est l'artiste²³². Le plus ancien « nom » auquel se réfèrent les musiciens de la région (particulièrement à l'ouest de Trabzon) – premier maillon connu d'une chaîne d'influences, de styles locaux, de distinctions de vallée en vallée par référents historiques²³³... – serait né en 1901²³⁴ dans un village de Görele (une sous-préfecture de Giresun jouxtant la préfecture de Trabzon) et décédé en 1946, d'une cirrhose, dans un bateau à destination d'Istanbul. Ajoutons que le bonhomme adorait, selon un de ses épigones, les déclarations entre « la blague et l'injure » et on a dans son histoire la quintessence de ces rudes montagnes. Osman Gökçe dit Picoğlu – littéralement, pardonnez l'expression, « fils de bâtard » – joueur de *kemençe* de son état, ancien berger devenu noceur professionnel (*düğüncü*), n'atteindra ce statut de figure tutélaire que par une double rencontre avec les autorités de la jeune République turque. Et d'abord avec son premier président, Mustafa Kemal Atatürk : l'histoire voudrait que, lors de sa première visite à Trabzon en 1924, un an à peine après la fondation de la République, le maire de la ville ait organisé un concert de *fasıl*, similaire à ce qu'on pouvait alors entendre à Istanbul. Mais Atatürk, peu convaincu par cette prestation provinciale, aurait réclamé de la musique « du coin » (entendez « du peuple »), et on se serait empressé de ramener Picoğlu – qui aurait alors reçu la bénédiction présidentielle : « prenez soin de ce jeune garçon, c'est un grand artiste »²³⁵. L'anecdote tient du mythe fondateur (Atatürk au début de toutes choses) – et ce quelle qu'en soit la véracité historique –, liant le peuple et la nation (ou faisant basculer

²³¹ A lire dans la magnifique traduction de Louis Bazin et Altan Gökalp, *Le livre de Dede Korkut. Récit de la geste oghuz*, Gallimard, 1998

²³² Je ne tenterai pas d'explications hâtives à cet état de fait, mais la fracture culturelle forte entre la ville de Trabzon et son arrière-pays n'a certainement pas favorisé la notation ou la glose d'une musique coupée du monde lettré. En Turquie, les figures de bardes les plus populaires qui soient n'existent que dans un aller-retour urbain/rural – et principalement à travers ces réseaux transversaux que constituent les confréries religieuses.

²³³ Ce n'est qu'à travers son histoire que sont connus d'autres noms plus anciens, celui de son maître, Halil Kodalak, et celui de Tuzcuoğlu qui donna son nom à une danse.

²³⁴ « Serait né » (*doğmuş*) car, en milieu rural, les déclarations de naissance à l'Etat civil coïncidaient à l'époque rarement avec la date réelle.

²³⁵ Seyfullah Çiçek, *Piçoğlu Osman*, Melisa Matbaacılık, 2008, p.31.

le communal vers le national), et donc de la figure imposée (on se souviendra des prétentions des Tonyalı, qui auraient également dansé devant Atatürk)²³⁶. La seconde rencontre, plus décisive, aura lieu avec l'un des folkloristes majeurs de la première période républicaine – Muzaffer Sarısözen, responsable à la radio d'Etat du chœur de chansons populaires, *Yurttan sesler* (« Voix de la patrie ») – lors d'une campagne de collecte dans la région. Admiratif (« voilà enfin un artiste du *kemençe* ! »), Sarısözen l'emmène à Ankara où le noceur villageois sera diffusé à la radio et enregistrera au passage huit pièces pour la compagnie Columbia. *Au passage*, car Picoğlu ne restera que trois mois dans la capitale, mais ces enregistrements commerciaux, réédités depuis, seront le premier jalon d'une tradition du *kemençe*. Avant d'en venir à la logique soutenant cette insolite rencontre entre un ancien berger et l'appareil d'Etat, un détail est à souligner : le président comme le folkloriste nommé Picoğlu « artiste » (*sanatçı*) là où ses compatriotes ne voyaient en lui qu'un artisan (*usta*) plus talentueux que les autres. Belle illustration : dans ces campagnes l'artiste n'advient que depuis le dehors, il se doit d'être adoubé par des instances extérieures. Et l'adoubement n'est pas uniquement lexical, mais implique un déplacement physique (Ankara) comme un ensemble de pratiques inusuelles, que se soit le concert privé pour une « personnalité » quand son métier était de « faire les mariages », la diffusion radiophonique élargissant son public à l'ensemble du pays, ou l'enregistrement commercial qui fixe des « airs » en pièces musicales donnant lieu à des transcriptions²³⁷.

Pourtant, sur la pierre tombale du maître érigée en 2005 par ses compatriotes, ces deux mots : *kemençe üstadı*, « maître de la vièle ». Chanteur, compositeur, le voilà réduit à sa compétence instrumentale, à une technique. Et ce par une épitaphe qui se veut pourtant élogieuse.

²³⁶ Un autre personnage majeur dans la tradition du *kemençe*, Hasan Tunç (né en 1912), aura droit à cette rencontre avec Atatürk.

²³⁷ Lui revient ainsi le rôle prestigieux de fixer des « canons », des normes, ce que Pierre Bourdieu nomme « nomothète » (*Les règles de l'art*, Editions du Seuil, 1992). L'irruption de l'enregistrement aura un effet similaire dans la tradition stambouliote du *makam* : le dernier maître de l'époque ottomane, Tanburi Cemil Bey, fut également le premier à graver son art, et ces enregistrements jouèrent un grand rôle dans le devenir de cette musique comme de certaines traditions instrumentales, notamment du *lavta* (cf. Nicolas Elias, *Lavta, étude pour une luth d'Istanbul*, Editions Isis, 2012).

2. COURTE GÉNÉALOGIE D'UNE PLUS-VALUE SYMBOLIQUE

Une histoire qui se passe ailleurs (1920-1960) – L'appareil d'Etat ou la nationalisation des biens communaux

Qu'un musicien villageois qui avait prétention à faire danser ses compatriotes pique l'intérêt de hauts dignitaires de la République et accède à une industrie idoine ne doit rien au hasard. Mais comprendre ce surinvestissement d'un musicien nécessite un long détour hors de ces montagnes – raconter une histoire qui se passe ailleurs, à Ankara puis à Istanbul.

Pour consommer la rupture avec cinq siècles d'Empire, les idéologues de la jeune nation turque (Ziya Gökalp en tête) théorisent, au début du vingtième siècle, une opposition entre une culture ottomane (entendez stambouliote) « décadente » et un fonds proprement « turc » qui vibrerait dans les campagnes délaissées, et qu'il s'agirait de réactiver. Par la magie du nationalisme, le moindre *çalgıcı* de village devient dépositaire d'un savoir hérité de ces nomades turkmènes ayant cavale depuis l'Asie centrale plusieurs siècles auparavant. On retrouve là quelque chose comme un acte fondateur : superposer un discours (et non pas un récit ou une légende) à une pratique musicale qui n'en demandait pas tant (Jérôme Cler constate encore aujourd'hui combien la pratique musicale est intransitive²³⁸). Car c'est dans le même mouvement qu'on appelle le musicien « artiste », qu'on lui associe un discours (une plus-value symbolique) et qu'on l'enrôle dans une industrie. Au prix, on le sent, d'un décentrement : de l'*incitation* à la danse, le jeu de Piçoğlu devient ici *témoignage* d'une nation. Et cette mise en demeure de la pratique musicale, cet enrôlement dans une idéologie externe à la *praxis*, fera recette tout au long du siècle.

S'il postule une adéquation nation/people (qui est déjà une déclaration de guerre à la musique savante d'Istanbul), le folklore est surtout un vaste appareillage. Un *appareil de capture*, au sens où il associe un maillage serré de l'ensemble du territoire national – par le biais de campagnes de collectes, par le biais des « Maisons du peuple » – à une stricte centralisation – la capitale Ankara comme lieu d'archivage et de diffusion. Les musiques

²³⁸ Jérôme Cler, « Anti-pathos. Pratique et théorie de l'expression musicale dans une société d'ascendance nomade (Turquie méridionale) », *Cahiers d'ethnomusicologie* n°23, 2010.

enregistrées *in the field* sont studieusement retranscrites en solfège à Ankara puis diffusées dans tout le pays par la Radio ou des orchestres interprétant ces mêmes partitions, dans les « Maisons du peuple » locales par exemple. Dans cette logique, l'archive devient le signifiant maître de la « musique populaire turque » (*türk halk müziği*) - faisant passer la musique dans un système écrit maîtrisé par les folkloristes – première industrie. Les partitions de la TRT (celles qui circulent encore aujourd'hui entre les musiciens, dans les cours privés d'instrument, dans les conservatoires, dans les librairies) indiquent ainsi cinq informations (et une triple autorité nominale) : la localité (*yöre*), le collecteur (*derleyen*), la date de collecte (*derleme tarihi*), le transcripteur (*notlayan*) et la source (*kaynak kişi*, littéralement « personne source »). Le musicien reste ainsi relégué au rang d'intermédiaire, interprète à un instant T d'un savoir régional qu'il convient de mettre sous clé dans les bureaux d'Ankara – intermédiaire épaulé par le folkloriste, qui l'enregistre, le juge, le note... Et très certainement l'« améliore ». J'en veux pour preuve l'absence totale d'humour ou d'érotisme dans les recueils de chansons que mijotent les folkloristes, comme la mise au pas des rythmes boiteux (*aksak*) du *kemençe* – dont fait déjà état Martin Stokes²³⁹. Car si cet appareil de capture se donne à voir sur le terrain comme un simple processus d'identification et d'énumération²⁴⁰ (les campagnes de collecte, les livres des folkloristes...), voire de mise en valeur et de standardisation, il fonctionne en pratique comme un formidable outil de fabulation – dont l'objectif n'est rien moins que de forger une musique nationale. Par ses investissements spécifiques (les Turkmènes, le *saz*, telle ville plutôt qu'une autre), par les normes énoncées (tailles des instruments, mesure des intervalles), par les frontières régionales établies, la science folklorique ne maille pas tant un territoire qu'elle ne le fabule. Fabulation performative, à haute teneur idéologique, et qui aura un impact fondamental sur les contours du futur champ artistique. Pour cette « musique populaire turque » (le singulier est de rigueur) le berceau serait l'Anatolie, la langue le turc, l'instrument le *saz* et son devenir le Conservatoire. Dès lors, les autres langues du pays (qui est loin d'être dépourvu en la matière, ni en nombre de langues ni en nombre de locuteurs – kurdes, arméniens et lazes en tête) sont méthodiquement omises. Le *saz* – instrument turc par excellence, venu comme tout le monde le sait d'Asie centrale sur le flanc des chevaux – devient l'instrument légitime par excellence pour interpréter toutes les musiques du pays, montagnes pontiques comprises. Notons que

²³⁹ Martin Stokes, *Türkiye'de arabesk olayı, İletişim*, 2009.

²⁴⁰ Logique d'énumération et donc d'éparpillement, qui n'est pas sans évoquer celle qu'Arjun Appadurai prête au colonialisme anglais (*Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, 2005). Que la jeune République (aux élites balkaniques ou stambouliotes) se soit comportée sur son propre territoire en puissance coloniale est une idée déjà avancée par Altan Gökalp.

dans ce nouvel imaginaire national, le versant nord des montagnes pontiques tient une position peu enviable : ni anatolien, ni porté sur le *saz*, ni entièrement turcophone. Il y a bien un ancien peuplement turkmène – l'un des deux foyers principaux des Çepni selon Faruk – mais restreint à une vallée élargie (entre Şalpazarı et Görele) et ne se distinguant plus en rien de leurs voisins, si ce n'est par un dialecte prononcé. Qu'importe, les folkloristes en feront un terrain privilégié d'investigation et de mise en valeur. Comme également la préfecture de Giresun, où l'on joue le *saz* et danse sur des rythmes anatoliens (*karşılama*). Quant au *kemençe*, on lui trouvera bien un ancêtre putatif en Asie centrale (cet Eden des nationalistes turcs), mais sans conviction aucune. La science folklorique est à l'époque bonne fille, mais ne peut tout de même faire des miracles.

L'appareil d'Etat et son pré carré de la « musique populaire turque » sera le marchepied nécessaire à la constitution d'un champ national des musiques rurales : faire sortir l'artisan musicien du marché des mariages en lui donnant une légitimité dans l'appareil d'Etat (par le statut de salarié notamment), donner à penser la multitude des musiques du pays comme *variétés* d'une même musique, la « musique populaire turque », et instaurer une instance de diffusion nationale, la radio. Pour le dire autrement, l'Etat institue ces musiques patrimoine national.

Une histoire qui se passe ailleurs (1960-1990) – L'industrie musicale

Mais l'appareil d'Etat s'accompagne d'une double capture : 1) une mise sous tutelle du musicien (et d'abord celle du terme « traditionnel »), actée par le salariat ; 2) une prise en otage des citoyens/auditeurs – constitution d'un « public » national. Car les radios d'Ankara et d'Istanbul (1927) – puis la Fondation pour la Radio et Télévision Turque (ou *TRT*) à partir de 1964 – s'accaparent le monopole de la retransmission, monopole étatique des ondes qui durera officiellement jusqu'en 1993. Par sa mainmise sur les ondes hertziennes, l'Etat impose une tradition rurale folklorisée qui était déjà loin des goûts du public visé (équipé d'une radio ou d'un téléviseur, soit un public urbain), et qui tenait autant du redressement culturel que du divertissement social.

Ce n'est que par la contestation de ce monopole étatique par une industrie privée que se constituera pleinement un champ artistique entendu comme espace public (donc lieu de

l'agôn, de renégociation des hiérarchies, marché du symbolique). En Turquie, cette contestation est connue comme l'histoire de l'*arabesk* – un genre musical connoté « urbain », produit des premières compagnies discographiques turques, qui embrasera tout le pays pour des décennies²⁴¹ – histoire brillamment racontée par Martin Stokes. La recette de ce phénomène de société : une musique électriée, gorgée d'un pathos et d'un fatalisme populaire, composée par des musiciens starifiés (difficile de ne pas citer ici le nom de Orhan Gencebay) qui éclipsent les concerts policés de la Radio et Télévision Turque (TRT). L'*arabesk* est, dans les années 1970, la bande-son d'une brusque transformation sociale : l'effondrement soudain du monde rural. La mécanisation de l'agriculture et l'industrialisation massive (sous l'impulsion entre autre du plan Marshall) au sortir de la guerre, puis les incitations à l'émigration économique en Allemagne ou en France à partir des années 1960 (une convention de recrutement de main d'œuvre est signée entre l'Allemagne et la Turquie – qui prendra fin en 1973 ; une autre convention est signée avec la France en 1964) provoqueront un exode rural sans précédent. Alors que les trois-quarts de la population étaient ruraux jusqu'à 1950, ce chiffre tombe à 56% en 1980 et à 35% en 2000²⁴². C'est à ce nouveau prolétariat urbain, « installé dans la nuit » (*gecekondu*) aux abords d'Istanbul ou d'Ankara, qu'est prioritairement associé l'*arabesk*. Martin Stokes, qui a consacré une très complète étude à ce phénomène²⁴³, le résume avec humour comme une « culture du *dolmuş* » – du nom de ces taxis collectifs reliant les habitats illégaux des nouveaux migrants au centre urbain, et dont les autoradios fatigués crachent de l'*arabesk* pendant tout le trajet. Cette appellation provocatrice a le mérite d'évoquer à la fois les nouvelles pratiques de la musique (la cassette, l'autoradio), la sensation de sous-culture qui en émane et la défection remarquée de l'Etat (le *dolmuş* est avant tout un substitut aux autobus publics). Ce dernier point est essentiel et l'*arabesk* – vigoureusement rejetée par la TRT – introduit une fissure imprévue dans le ballet des musiques folkloriques. Ce qui fera l'objet d'un vif « débat » national, pour reprendre les termes de Martin Stokes. Le débat tourne rapidement au procès du folklore étatique et d'une assignation « rurale » (le rural d'Etat, avec ses moutons, ses collines verdoyantes et ses paysans heureux). Ce procès n'est pas tant celui des musiques rurales de Turquie – qui irrigueront l'*arabesk* de bout en bout – que celui de la *Türk Halk Müziği*, la « Musique Populaire Turque » dont a accouché l'Etat et qui monopolisait les ondes. Si l'on peut lire dans cette mode soudaine l'évidente obsolescence d'une pratique rurale dans un contexte urbain, la

²⁴¹ Martin Stokes, *Türkiye'de arabesk olayı, İletişim*, 2009

²⁴² Devlet İstatistik Enstitüsü, 2000 *Genel Nüfus Sayımı : Türkiye*, p.46, cité par Güven Bakırezer, « Trabzon'un sosyo-ekonomik çöküşü » in *Trabzon'u anlamak*, Güven Bakırezer et Yücel Demirer, İletişim, 2009

²⁴³ Martin Stokes, *op. cit.*

controverse, elle, porte sur un autre front – un front qui engage la notion même de musique « nationale ». En effet, l'appareil de capture que constitue la « science folklorique » (*halk bilimi*) est éminemment idéologique et vise à la construction d'une musique nationale conforme aux idéaux kémalistes – l'inexorable marche des Turcs vers l'ouest comme signe de modernité. La notation, la création de conservatoires, la constitution de chœurs et d'orchestres sont autant de procédés visant à cette occidentalisation forcée. Le folklore lui-même relève d'une conception importée du « traditionnel » (on se souviendra de l'invitation de Bela Bartok en Turquie) en tant que mise sous tutelle du communal.

La trame de cette histoire est intimement liée à la contestation d'un monopole étatique et à l'instauration d'un champ artistique, entendu comme « le processus au terme duquel l'univers des artistes cesse de fonctionner comme un appareil hiérarchisé et contrôlé par un corps pour se constituer en champ de concurrence pour le monopole de la légitimité artistique »²⁴⁴. En effet, alors que la radio turque se payait de turcité, la chanson égyptienne régnait sur tous le Moyen-Orient – grâce au cinéma et à une radio émettant bien au-delà de ses frontières. Et jouissait d'une popularité grandissante dans toute la Turquie. Quand, en 1948, la Direction générale de la presse (*Matbuat Umum Müdürlüğü*), irrité de cette concurrence arabe, interdit l'importation et la diffusion de films égyptiens, on commence à mettre des paroles en turc sur ces chansons, puis à imiter le style, jusqu'à donner naissance aux gloires turques de ce qui deviendra l'*arabesk*. Mais la possibilité même d'une concurrence et d'une contestation forte de l'appareil d'Etat n'émergera que par le développement et la démocratisation de nouveaux moyens de diffusion – émergence de compagnies discographiques turques au début des années 1960, introduction de la cassette *et* de sa reproduction pirate, popularisation du cinéma, et enfin autorisation des radios et télévisions privées à partir des années 1990 (certaines chaînes transmettaient déjà depuis l'Europe avant même la fin du monopole). Ce qui se joue alors est la constitution d'une infrastructure commerciale privée (un plexus d'industries diverses) sur, et en concurrence avec, les fondations de l'appareil d'Etat²⁴⁵. Et cette infrastructure commerciale sera précisément la réalisation d'un champ artistique. Car si elle consiste avant tout en une industrie du divertissement à but lucratif, cette infrastructure fonde un « espace public » privé à l'échelle national où les musiciens sont investis d'une forte charge politique – reconnus comme porte-paroles ou avant-garde d'une critique sociale,

²⁴⁴ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Editions du Seuil, 1992, p.191

²⁴⁵ Sur l'autonomisation du marché comme résultante du processus étatique, cf. Karl Polanyi, *La grande transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*, Editions Gallimard, 1983.

qu'elle soit identitaire, politique ou esthétique. Il n'est pas anodin de préciser que la constitution de ce champ artistique national s'opère au prix d'une hyperlocalisation des industries de diffusion musicale à Istanbul, plus particulièrement dans l'ancien marché des manufacturiers d'Unkapanı (İMÇ).

...Et pendant ce temps à Trabzon : un devenir-provincial

Ces développements – le folklore, l'*arabesk*, l'avènement de stars nationales lié à l'industrie du disque – constituent avant tout une histoire qui se passe ailleurs, à Ankara puis à Istanbul. Cet excursus était pourtant nécessaire pour plusieurs raisons. Et tout d'abord parce que ces montagnes sont elles également rongées par l'ailleurs – la plupart des habitants passent une partie de l'année à Istanbul ou en Allemagne. Les chiffres de l'urbanisation n'ont rien à envier au reste de la Turquie : entre 1950 et 2000, l'habitat rural dans la préfecture de Trabzon tombe de 88% à 50%²⁴⁶. Dans la ruée vers Istanbul, la région fait office de précurseur, envahissant la ville dès les années 50. Idem pour l'émigration en Allemagne, entre les années 60 et 70 – une migration d'hommes, principalement originaires du haut des vallées, et revenant au pays une fois « fortune » faite. Mais également, et plus simplement, parce que la région est prise dans un devenir-national, ou plus exactement un devenir-provincial. La province, c'est encore aujourd'hui les « salons de thé » (*çay bahçesi*) du bord de mer à Trabzon, où l'on joue quelques succès d'*arabesk* dans une débauche de graines de tournesol, scène typique de n'importe quelle bourgade de Turquie

De sorte qu'à cette période (disons avant les années 90) l'émergence d'un champ artistique est d'abord vécue (à écouter les gens, à lire Martin Stokes, à éplucher le nom des musiciens influents) comme la suprématie d'un modèle national – une obsolescence des pratiques musicales rurales, et d'abord du *kemençe* qui en est (ou en deviendra) le symbole. À une vingtaine d'années d'intervalle, Laurence Picken²⁴⁷ (1975) et Martin Stokes²⁴⁸ (1993), visitant les côtes de la Mer noire aux environs de Trabzon, font le même constat : le *kemençe* y est abandonné au profit du *saz*. De même, plusieurs amis musiciens nés à cette période, et qui auront un rôle à jouer dans la popularisation des musiques pontiques sur les scènes d'Istanbul,

²⁴⁶ Devlet İstatistik Enstitüsü, 2000 *Genel Nüfus Sayımı : Trabzon*, p.43, cité par Güven Bakırezer, « Trabzon'un sosyo-ekonomik çöküşü » in *Trabzon'u anlamak*, Güven Bakırezer et Yücel Demirer, İletişim, 2009

²⁴⁷ Laurence Picken, *Folk musical instruments of Turkey*, Oxford University Press, 1975.

²⁴⁸ Martin Stokes, « Hazelnuts and lutes: Perceptions of changes in a Black Sea Valley » in Paul Stirling (dir.), *Culture and economy: changes in Turkish villages*, Eothen Press, 1993

avouent avoir été biberonnés au *saz* anatolien diffusé à la radio, et avoir commencé la musique par le biais de cet instrument. Compte tenu de la situation actuelle – une effervescence d’un marché communautaire où le *kemençe* est surreprésenté, et une place conséquente de ce répertoire dans l’imaginaire national – ce constat peut sembler à tout le moins surprenant. Quant à Trabzon, on ne peut faire un pas sans entendre du *kemençe* – complètement intégré au paysage urbain (et jusque dans son iconographie : une gigantesque statue de *kemençe* trône à Moloz, haut-lieu des *dolmuş* à Trabzon). Mais c’est que la controverse nationale se présente à l’époque *d’abord* comme une urgence, une injonction à être national et moderne. Et c’est dans cette injonction à se conformer à une identité nationale que l’appareil d’Etat et l’industrie de la musique marchent main dans la main : unification d’une Nation pour l’un, unification d’un public pour l’autre, qui permettent la réalisation d’un champ artistique national.

Le *saz* est alors en Turquie l’instrument d’une communauté nationale *et* gage de modernité, d’urbanité. Porteur également pour certains d’une charge politique et contestatrice – à travers le mouvement *alévi* – que ne possédait pas le *kemençe* – instrument rural et local. Prometteur enfin d’un marché plus large pour les musiciens locaux les plus ambitieux, ajoute Martin Stokes. On se saisit du *saz* (et de l’*elektro-saz*²⁴⁹) non pas seulement pour interpréter les chansons anatoliennes ou les succès de l’*arabesk*, mais aussi et surtout pour tenter d’urbaniser le répertoire régional – et si possible d’aller le vendre sur la scène nationale. (On retrouve là cette constante préoccupation du musicien professionnel d’élargir son public – et donc de moins en dépendre, de s’en dépendre). Plus largement, avec le *saz*, c’est également une certaine figure de l’artiste, un habitus, qui passe : compositeur, artiste, parolier, cinéma (acteur). On n’avait pas jusqu’alors demandé aux *çalgıcı* d’être beaux, d’être le gendre idéal, ou encore d’être virils – mais uniquement de permettre aux danseurs d’exposer leur propre virilité.

C’est ainsi d’abord avec le *saz* que ces musiques iront timidement se vendre sur le marché national nouvellement créé, et profiter de cet essor commercial. On écouterait par exemple Erkan Ocaklı (1949-2008), l’un des premiers champions du vinyle et de la cassette « pontique », qui, *saz* au poing, ira vendre ses chansons au marché d’Unkapanı (enfin, « ses chansons »...la propriété intellectuelle n’était pas alors ce qu’elle aurait dû être et le répertoire

²⁴⁹ Un *saz* électrifié, comme le nom l’indique.

populaire représentait un bien qui ne demandait qu'à être pillé). Quelques bonnes âmes y ont vu un « progrès », mais Aysenur Kolivar décrit plus objectivement le phénomène : « L'une des plus importantes raisons pour laquelle Erkan Ocağı a pu être consacré si longtemps star en Mer noire orientale, c'est qu'il satisfaisait une esthétique hors de ce que la TRT pouvait procurer. On ne peut pas dire pour autant qu'il ait créé un nouveau style musical comme, par exemple, Orhan Gencebay. On dira plutôt qu'il a transféré le style *arabesk* – au succès croissant dans toute la Turquie – vers la culture de la Mer noire orientale (*Dođu Karadeniz*). Cette méthode n'est pas unique à Erkan Ocağı mais définit au contraire la politique générale de l'İMÇ ». ²⁵⁰J'ajouterai que, techniquement, il n'a pas tant transféré le style *arabesk* vers la culture de la Mer noire orientale que le contraire : il a plutôt apporté cette dernière à l'*arabesk* de l'İMÇ pour ouvrir en retour un nouveau marché aux producteurs d'Istanbul (même si son producteur était paraît-il lui également de la région pontique, de Of plus précisément).

Istanbul, capitale de la « musique pontique » (1990-...) ?

A partir des années 90, plusieurs événements vont estomper ce devenir-national, ou le reconfigurer en y négociant une singularité locale sous la forme d'une « identité régionale », dans laquelle les artistes auront un rôle de premier plan en tant que porte-paroles (on peut voir dans ce pluralisme un parachèvement du champ artistique comme espace publique).

Ce processus aboutira à l'investissement des positions aux plus grand capital symbolique : la compagnie discographique Kalan Müzik, la salle de concert Cemal Reşit Rey, le cinéma d'auteur... Et opérera au passage un renversement dans la domination culturelle entre la côte provinciale (*lower valley*), et la montagne préservant sa singularité (*upper valley*). Là encore, on pourrait lire cela en terme d'infrastructure : ce qui se passe au début des années 1990, c'est avant tout la libération des ondes et la création de chaînes de télévision et de radio privées, qui permettront le développement de médias régionaux, ou à vocation communautaire. Mais la singularité de la région se nourrira de deux événements sur lesquels il convient de s'arrêter :

1. *L'ouverture à la Géorgie*. L'événement majeur, le plus soudain, celui qui sortira brusquement la région de sa torpeur provinciale, fut l'ouverture complète du poste frontière

²⁵⁰ Aysenur Kolivar, « Karadeniz rock » in Uğur Biryol (dir), *Karardı Karadeniz*, İletişim, 2012, p.348

de Sarp²⁵¹ entre la Turquie et la Géorgie en 1991, suite à l'effondrement de l'URSS. S'ensuivit une déferlante de citoyens des ex-pays soviétiques venus chercher un travail ponctuel ou vendre quelques biens. L'évolution du nombre de visiteurs des ex-pays soviétiques en Turquie est éloquente : 70 000 en 1990, 438 000 en 1991, 693 000 en 1992, 491 000 en 1993. Puis la baisse continue : 164 000 en 1998²⁵². Sur toute la côte pontique, on s'en rappelle surtout, avec nostalgie, comme la période bénie du commerce à la valise (*rus pazari*) – où des hommes désargentés venaient brader le contenu de leur garage sur le bord de l'autoroute – et des Nataşa – le surnom donné aux femmes venues se prostituer (un certain argot turc ne fait pas dans la finesse : ces femmes de l'ex-URSS sont grandes, blondes et s'appellent Natacha). Mais Ayşenur Kolivar rappelle avec justesse que l'événement ne se résume pas à ce commerce glauque. Les populations parlant la langue laze (préfectures de Rize et d'Artvin) découvrent surtout l'existence d'autres locuteurs se revendiquant ouvertement lazes de l'autre côté de la frontière, tout comme un cousinage linguistique inattendu avec leurs voisins géorgiens (le laze et le géorgien appartiennent à la famille caucasienne des langues kartvéliennes). Ce contact avec une culture légitime laze ouvrira la voie à des revendications identitaires, mais également à des emprunts culturels dont les musiciens seront les premiers acteurs. Ayşenur Kolivar fait le décompte pour les deux artistes les plus emblématiques d'une musique laze de Turquie, Birol Topaloğlu et Kazım Koyuncu. Sur les 12 chansons que comptent l'album *Arvani* (publié en 2000 chez Kalan Müzik) du premier, 7 ont été empruntées à l'autre côté de la frontière. Pour l'album *Viva* (2001 chez Beyoğlu Metropol Müzik) du second, le ratio est de 5 pour 7. Passent également un instrument – le luth *çonguri* – là où les montagnes pontiques accusaient un absence notable de luth. À un moindre niveau, le même constat est valable pour les Hemşin (communauté musulmane d'origine arménienne) comme pour la très restreinte communauté géorgienne musulmane de Turquie (quelques villages à la frontières).

2. *Echanges avec la Grèce*. Le second événement – qui n'en est pas un, mais plutôt une série de rencontres, d'échanges, de polémiques – est le retour estival des « grecs pontiques » – citoyens grecs descendants des *rum* de la région échangés en 1923. Le phénomène, évidemment plus diffus que l'abrupte ouverture de la frontière géorgienne, débute dès les années 1980 après une cinquantaine d'années de silence radio, et ne prendra toute son

²⁵¹ En 1988, la frontière avait été ouverte au petit commerce (Güven Bakirezer, « Trabzon'un sosyo-ekonomik çöküşü » in *Trabzon'u anlamak*, Güven Bakirezer et Yücel Demirel, İletişim, 2009, p.80).

²⁵² *Ibid.* p.82.

ampleur que dans les années 2000. Il est également plus localisé : l'histoire se déroule essentiellement dans la préfecture de Trabzon et affectera surtout les deux foyers hellénophones que sont les alentours de Tonya et de Çaykara. Parmi les multiples formes de ces rencontres on dénombrera, en vrac, un fort tourisme mémoriel grec²⁵³, des échanges culturels ponctuels, une commune propension au nationalisme tapageur, et quelques obscures barbouzeries sur lesquelles mieux vaut ne pas s'étendre ici. Tout cela s'inscrit dans un dialogue plus large entre Grecs et Turcs à partir des années 1980 – comme un droit d'inventaire tardif du brutal échange de population de 1923. Sauf qu'ici, les événements prirent rapidement une tournure polémique, due tant à la présence d'hellénophones à Trabzon (« ne seraient-ils pas crypto-chrétiens ? ») qu'aux souvenirs amers de part et d'autre, et il faudra attendre l'autorisation en 2010 par le gouvernement turc d'une liturgie annuelle au monastère de Soumela pour voir apparaître un semblant de normalisation. Encore aujourd'hui, si de nombreux musiciens grecs résident à Istanbul, aucun ne s'est encore installé à Trabzon. Malgré ces échanges heurtés, la musique sera au premier plan : en sus du nationalisme, on partage une même passion pour la musique et une même curiosité pour celle de son voisin. On raconte que Chrysanthos, le maître vénéré du chant pontique grec, pris place dans l'une des premières délégations venues en Turquie. Plus tard, ce furent entre autres les *kemençeci* Kostas Siamidis et Nikos Mixailidis qui sillonnèrent les vallées pontiques et établirent des liens forts avec des musiciens locaux. En 2010, au festival de Kadirga, un *kemençeci* grec était invité sur scène pour faire danser l'assemblée. Personne n'avait jamais écouté l'un de ses CD, mais la plupart l'avaient vu et entendu sur le site d'hébergement de vidéos *Youtube*. En retour, plusieurs musiciens turcs furent invités à se produire en Grèce, voir à y séjourner (Adem Ekiz, pour n'en citer qu'un). D'un côté comme de l'autre, la rencontre ne concerne finalement qu'une poignée de musiciens, mais quelques collaborations et quelques amitiés sauront marquer les esprits. Tenter une chronologie est un exercice est périlleux (les oubliés sont vindicatif – personne n'abandonnant volontiers le privilège d'être « le premier »), mais l'on doit à tout le moins citer deux collaborations significatives : 1) Kostas Siamidis collabora à de nombreuses reprises avec Fuat Saka – musicien originaire de Trabzon et à l'audience nationale – et d'abord en prêtant son jeu de *kemençe* et des mélodies grecques à l'album *Lazutlar II* qui sortit en 2000 chez Kalan Müzik ; 2) un an plus tard (2001), Nikos Mixailidis enregistra avec la chanteuse Ayşenur Kolivar l'un des premiers

²⁵³ Georges Drettas, « Modes et fonctions du voyage de pèlerinage des Greco-pontiques en Turquie orientale », *Cahiers Balkaniques* 33, 2004.

albums en grec pontique publié en Turquie²⁵⁴. Si ce CD paraît chez une obscure compagnie et n'est plus commercialisé aujourd'hui, il est là encore abondamment écouté sur Internet. D'autant que les deux musiciens impliqués deviendront par la suite incontournable dans cet échange.

Là encore, ce qui passe d'un pays à l'autre, ce sont d'abord des mélodies (parmi celles promises au plus bel avenir : *Ben seni sevduğumi* et *Αδά στον κόσμο αγαπώ*), mais également la redécouverte d'une langue (placer quelques mots de grec pontique dans ses chansons devint un effet de mode) comme une certaine technique instrumentale (le *kemençe* grec a un son plus feutré, moins rêche que celui utilisé en Turquie, et d'une technicité plus virtuose).

Ces échanges – intenses et déséquilibrés – n'aboutissent évidemment pas à une communauté pontique retrouvée par delà les frontières. Ils s'inscrivent avant tout dans des préoccupations nationales. Au delà de ce qui passe la frontière, ce qui *se passe* à Istanbul est avant tout la revendication et l'élaboration d'une singularité régionale sur la scène nationale. Non pas une communauté pontique transnationale mais une communauté d'artistes (nationaux comme étrangers) au langage commun. Aysenur Kolivar, Fuat Saka, Birol Topaloğlu... autant de noms qui constituent pour l'audience turque ce qu'on appellerait en français une « scène » de la musique pontique à Istanbul. Autant également d'artistes signés chez Kalan Müzik. On a vu que la compagnie était le fer de lance d'une esthétique « traditionnelle » (*geleneksel*) comme d'une revendication politique (le multiculturalisme). L'esthétique « traditionnelle » – ici « traditionnel » est entendu en son sens moderne – est avant tout un retour aux instruments spécifiques à la Turquie dans un contexte de studio (prise de son acoustique) ; elle s'avère éminemment politique en ce qu'elle s'attaque de front au mythe mono-culturaliste de l'Etat nation (un peuple unique chantant dans une langue unique). Le nom de la compagnie (*kalan*, « ce qui reste ») annonce la couleur. Son catalogue – entre publication d'archives²⁵⁵, de travaux de collectes et d'artistes en studio – se déploie comme un discours public, une contre-narration (ou un contre-témoignage), qui n'ambitionne pas moins que de redessiner le l'espace national. Dans cette perspective, l'album – et à plus forte raison le catalogue de la compagnie pris dans son ensemble – relève du « performatif », dans l'acception anglo-saxonne du mot. Le catalogue privé contre l'archive nationale : là où l'un vantait la variété d'un répertoire unifié, l'autre expose l'hétérogénéité.

²⁵⁴ *Horon ke trağodia*, Nikos Mixailidis et Aysenur Kolivar, Koçer, 2001.

²⁵⁵ *Pontus Şarkıları. 1930 ses kayıtları*, Kalan Müzik, 2003. Ce disque est une réédition d'un disque publié récemment par le Centre d'Études d'Asie mineure d'Athènes à partir d'enregistrements effectués dans les années 1930 parmi les réfugiés des montagnes pontiques installés à Athènes.

Ce n'est pas autre chose que réalisent les artistes nommés précédemment avec leur région d'origine : non pas l'inspiration (tel que promu par l'*arabesk*) mais un réagencement politique, une reformulation révélant et mettant sur la scène d'Istanbul des pratiques invisibles (parce que très minoritaires) ou cachées (comme l'usage du grec pontique) dans les montagnes dont elles proviennent. L'album d'Aysenur Kolivar *Bahçeli Hanımeli* (publié en 2012 chez Kalan Müzik, mais qui est le résultat d'une dizaine d'années de projets autour desquels gravitèrent la plupart des noms de cette communauté artistique – Kardes Türküler, Helessa, Sonbahar Kumpanyası) est une belle illustration de ce procédé, exploitant les potentialités des singularités linguistiques et sonores (utilisation du *kemençe*, du *tulum*, mais également du luth *conguri*, comme des possibilités du studio) de la région – tout en sollicitant le réseau d'artistes turcs et étrangers qui gravitent autour de cette scène. Comme détenteurs et porte-paroles d'une singularité *politique*, ces musiciens devenus artistes peuvent prétendre à une reconnaissance symbolique jusqu'alors jamais concédée à ces musiques. Cela aboutit à l'un des répertoires les plus singuliers et les plus dynamiques de Turquie, comme à la production d'une identité « Mer noire orientale » (*Doğu Karadeniz*), qui est avant tout l'infléchissement d'un désir par le biais d'un objet musical (les CD formant ce répertoire).

On sent toute l'ambivalence de cette exposition nationale – qui est pleinement un procédé de *déterritorialisation* (ou son aboutissement). Il est clair que l'usage des langues « minoritaires » fédère plus les auditeurs attentifs et engagés en faveur du multiculturalisme d'Istanbul ou d'Ankara que les potentiels danseurs des mariages de Trabzon. Les grécophones de la bourgade d'Iskenderli (dans la sous-préfecture de Tonya) n'auraient jamais l'idée de célébrer un mariage en grec pontique – leur langue maternelle, mais langue dominée, ne relevant pas, pour eux, de l'espace public. Exotisme, qui est avant tout un autre usage de la musique, non plus l'intimation mais la fascination. Cette exposition procure néanmoins une légitimité et une charge politique à des pratiques (linguistiques et instrumentales) longtemps dénigrées, ce qui n'est pas sans incidence en retour sur la pratique régionale (la concurrence du *kemençe* par le *saz* semble par exemple aujourd'hui de l'histoire ancienne²⁵⁶). L'on pourrait même arguer que cette disjonction entre une « musique régionale » (devenue objet de commerce) et des musiques de la région (encore sous le régime du communal) est le signe d'une devenir-national réussi, à la fois transposition des rivalités locales au niveau des régions et articulation nuancée entre le local et le national.

²⁵⁶ On aurait tort de n'y voir qu'un symbole, un signe identitaire gratuit. La réhabilitation d'un instrument de musique justifie le plus souvent la réhabilitation d'un style ou d'une certaine tradition.

3. DE QUELQUES MÉCANISMES - Disjonction, tension et euphémisation

Disjonction

Ainsi, ce qui se constitue au fil du siècle est avant tout un commerce de la musique disjoint de la prestation du musicien (au sens de l'anglais *performance*). Et c'est précisément dans cet écart que se déploie le champ artistique. D'où une question : de la prestation au commerce, quelle distance ? A Trabzon la prestation, quand elle n'est pas adossée à une industrie, fonctionne sur une équation simple : pratique musicale = rémunération financière. Soit des musiciens payés pour leurs efforts *dans le cadre d'un événement social*. Elle n'est pas tant un marché de la musique en tant que bien symbolique, qu'un marché des musiciens – pour le dire autrement, on ne paye pas l'art mais l'homme (sa force de travail, pour reprendre une expression du *Capital* de Karl Marx). Ce marché des musiciens n'est nulle part aussi frappant qu'à Ankara, devant le grand salon de mariage municipal d'Altındağ, où une flopée de musiciens attend l'engagement au bord de la route, instrument au poing. À l'inverse, le commerce dissocie pratique musicale et rémunération, ou plus exactement opère une dissociation entre prestation et objet musical. Cette dissociation de la prestation est surtout disjonction d'avec l'événement social dont elle était la courroie de transmission. Or ce n'est que par cette double disjonction – cette circulation doublement autonome du produit musical (autonome du musicien, autonome de l'événement), commercialisable *per se* – que peut se constituer le champ artistique. Entre prestation et commerce, ce qui change est ce que l'on vend. Lors de la prestation, c'est sa force de travail, son savoir-faire (dont la partition est l'événement même) – dans les mariages, ce sera exclusivement de la musique de danse, chantée ou non. Alors que le commerce s'articule autour d'un objet musical – bien symbolique autonome. Ce dont on fait commerce – hors du temps de l'évènement – n'est plus limité au marché de la prestation mais englobe l'ensemble du répertoire. Ainsi à Istanbul on fera précisément commerce de ce qui ne se monnayait pas à Trabzon : les voix de femme, les lamentations funèbres, les langues minoritaires... La plus-value symbolique du commerce procède précisément de cette autonomisation ou singularisation. Là où le *choix* d'un musicien portait sur la valeur de la *prestation*, le *prix* de la musique se reporte sur sa valeur *intrinsèque* (esthétique).

De sorte que l'on pourrait prendre le contrepied d'une idée courante : le champ artistique n'est pas tant une autonomisation du musicien (le musicien est toujours autonome, quels que soient les facteurs qu'il doit prendre en compte) qu'une autonomisation du produit musical (et de sa valeur) – par le biais d'une industrie spécifique. Quid de l'autonomisation d'un Mozart sans l'imprimerie musicale et la circulation des partitions à travers l'Europe ? Le commerce (la possibilité du commerce, l'industrie musicale) permet de passer d'un marché des instrumentistes à un marché des biens symboliques (musique), d'un marché des artisans à un marché de l'art. Affirmer cela ne revient pas à réduire le champ artistique au commerce de la musique – encore moins à son industrie. Au contraire, ce champ est précisément un certain agencement de ces différents modes du marché musical (commerce et prestation). Et Muhammet Yakupoğlu, qui fit quelques piges sur les premiers CD de Fuat Saka n'en continue pas moins d'animer les mariages en Allemagne (et à Trabzon) – en plus de son métier – mais sur scène, évidemment, comme « artiste ». Difficile pour autant de nier que le commerce comme autonomie du produit musical non seulement fonde mais structure le champ artistique, pour la raison simple que c'est précisément cette autonomie (cette plus-value symbolique) que désigne le signifiant « artistique ».

Tension

Ainsi le petit monde (*piyasa*) faisant commerce de la « musique de la Mer noire » (commerce intensif et lucratif ²⁵⁷) est éminemment structuré selon des considérations « artistique » - qui touchent précisément à ce dont chacun fait commerce (et non pas sur la qualité de sa prestation). J'insiste sur la hiérarchisation intrinsèque à l'artistique. Pierre Bourdieu le démontre par A+B : un champ artistique ne se comprend que par la tension qui l'anime entre capital symbolique et capital économique ²⁵⁸ (l'« avant-garde » et le « commercial » pour reprendre des termes d'esthétique). La tension est intrinsèque au champ, elle est précisément ce qui le constitue et le singularise, ce qui produit de la valeur – dans ce jeu de distinction dévolu à l'artiste. Sauf qu'ici la distinction s'effectue face à l'ancien marché, toujours en vigueur, des *çalgıcı*. Distinction qui s'exprime dans une opposition structurelle forte – qui est une relation de domination – entre 1) un investissement original de

²⁵⁷ Que le commerce soit lucratif ne revient pas à dire que les musiciens (qui prêtent leur force de travail) soient riches.

²⁵⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Editions du Seuil, 1992, p.191.

la musique locale dans l'industrie nationale (usage d'une musique pour un gain symbolique dans le champ) et 2) une adaptation superficielle et partielle du marché économique local (ancien marché des prestations) au champ artistique par une industrie spécialisée (usage du champ pour un gain économique dans le marché). Soit les villes de provinces passionnées par la métropole et la métropole charmée par « le village ».

1

Le capital symbolique est trusté par une « scène stambouliote » pleinement intégrée au marché national, exigüe et financièrement peu rentable *sur le court terme* – à part pour quelques *happy few* – mais qui offre un prestige (un capital symbolique) inestimable (et donc hautement estimé). Le plus « artistique » – entendu ici comme jugement de valeur, puisque le champ artistique est polarisé, lui, par un jugement de valeur (esthétique ou monétaire). On a déjà évoqué précédemment cette poignée d'artistes qui reformule une « musique de la Mer noire orientale » en investissant sa singularité instrumentale et linguistique – et donc une *rareté* – dans l'espace national. La rareté est celle de ce qui ne relevait pas jusqu'alors du marché. Les langues non officielles bien sûr. Mais également les chants de femme et plus particulièrement la lamentation (*ağıt*). Autant de choses qui n'ont localement aucun prix. Le *kemençe* y est également dans une position ambiguë : utilisé comme symbole mais avec parcimonie et fondu dans un orchestre d'instrument plus commun. Chacun de ces musiciens mériterait une étude propre tant les cas divergent, mais c'est justement par un positionnement singulier dans le champ qu'ils engrangent un tel capital symbolique. Ils n'en ont pas moins un certain nombre de choses en partage, dont une relative distance vis-à-vis du métier de la musique en général et du milieu des musiques pontiques en particulier. Non pas qu'ils soient moins « dédiés à leur art », mais ils poussent à son acmé la mise à distance du marché, et ce de deux manières :

1) en visant un public le plus nombreux possible, et donc hors de la communauté de ceux « intimé » par ces musiques (quoiqu'on pourrait arguer que la coupure n'est pas tant avec la communauté qu'avec la demande spécifique). D'ailleurs, la plupart donnent relativement peu de concerts à Trabzon et ses alentours. Pour la simple et bonne raison qu'il ne s'agit pas de musique à danser. Mais également parce qu'il y a relativement peu de lieux de *concert* à Trabzon – selon les standards stambouliotes

2) en multipliant les investissements hors du marché, que ce soit des projets culturels, des collaborations avec d'autres milieux, un cursus universitaires, un engagement politique ou

identitaire... Le cinéma devient par exemple un investissement particulièrement prestigieux²⁵⁹ – c'était déjà vrai pour les stars de l'*arabesk*.

Emancipation effective du musicien comme figure d'autorité (donc dotée d'un fort capital symbolique), ce phénomène est surtout l'entrée en scène d'acteurs ayant d'emblée d'autres *habitus* : tous stambouliotes quoique nés en dehors de la ville, diplômés d'université (on n'oubliera pas que le groupe Kardeş Türküler, qui impulsa le mouvement multi-culturaliste, fut fondé au sein d'une association de l'Université du Bosphore), ayant pour la plupart commencé leur éducation voire leur carrière musicale hors de la musique communautaire... C'est en cela qu'une musicienne d'une petite ville de province qui essaya longuement de percer tout en étant irrémédiablement rejeté vers le marché communautaire, pourra dire de ces nouveaux acteurs que ce sont des « intellectuels » (*entel*) – et c'est précisément par cette frustration que se donne à voir la structure.

2

A l'exact opposé dans le champ (soit parmi ceux dotés du minimum de capital symbolique) se trouve une multitude d'artistes professionnels soumis aux impératifs (économiques) d'un marché communautaire – inféodé à l'injonction de « faire danser ». Autant de chanteurs qui font commerce de ce qu'on a toujours vendu dans le coin - du *kemençe* et du *horon* - et qui s'affichent sur les chaînes de télévisions, les radios ou les compagnies discographiques exclusivement dédiées à cette musique – implantées à Istanbul comme dans la ville de Trabzon, et il y aurait une autre distinction à faire entre les deux milieux. Ce marché artistique résulte avant tout d'une translation de l'ancien marché des noceurs vers une infrastructure commerciale *ad hoc* permettant l'établissement d'un marché commun depuis les côtes urbaines de Trabzon jusqu'aux émigrés d'Allemagne, en passant par les banlieusards d'Istanbul (marché du disque *et* des événements communautaires). Dire que ce milieu s'accapare le capital économique peut sembler impropre, et les artistes ne roulent pas sur l'or. Mais l'argent circule, la « musique de la Mer noire » est un commerce juteux, que l'argent aille dans la poche de l'artiste...ou de la compagnie discographique qui le produit. Ce commerce communautaire, en position dominée dans le champ artistique, n'annexe en retour le marché des festivals (et partiellement des mariages – ceux de la côte surtout) qu'en

²⁵⁹ Ayşenur Kolivar collaborera ainsi aux bandes sonores des films *Sonbahar* de Özcan Alper (2008) et *Yüreğine sor* de Yusuf Kurçenli (2010).

marquant une frontière entre l'artisan et l'artiste. Grosso modo : d'un côté la prestation du chanteur sur scène, de l'autre le *zurna* et le *davul* parmi les danseurs. Ce dédoublement n'est ni anodin ni fortuit : c'est au contraire à ces franges les plus dominées du champ – là où l'indistinction est la plus forte – que se joue la clôture du champ, et sa légitimité. C'est donc là, dans la boue et sous la pluie d'un quelconque *yayla*, que s'exerce le plus fortement le principe de distinction inhérent au champ. Par l'exposition sur scène notamment, mais également par un temps de présence limité (l'artiste tient rarement plus d'une demi-heure, quand le *davul* et le *zurna* trimeront une bonne partie de la nuit), un cachet plus conséquent, une attitude plus déférente du public envers lui... Quant au contenu musical, la distinction se traduit par le passage étudié précédemment du *dik* au *diiz*, d'un langage local spécifique (voire « à la demande ») à un langage régional (entendez « homogénéisé ») largement commercialisable. Il faut rappeler cette évidence : ici personne n'est étranger à la région, peu sont nés hors de la région, peu sont diplômés (à part du conservatoire ou des départements de « jeux populaires »).

Cette forte opposition structurelle n'exclut pas une grande labilité des catégories, et l'on peut sans difficulté jouer sur plusieurs fronts à la fois – sans toutefois pouvoir s'affranchir du rapport de domination. Le capital symbolique est reconvertible en capital économique, l'inverse n'est pas vrai (dans le domaine artistique, entendons-nous). Tel jeune artiste qui accompagne une chanteuse devenue nationalement célèbre et qui étudie la musique à l'Université Technique d'Istanbul (ITÜ), pourra faire quelques mariages pour arrondir ses fins de mois, mais sans publiciser la chose ni en faire son revenu principal ; se faire un nom dans le marché du mariage (ce qui rendrait ses cachets plus substantiels) est la dernière chose qu'il souhaite, puisque cela compromettrait ses chances de réussir (d'être autonome) dans les autres investissements (académie et champ artistique). À l'inverse, tel autre qui scande des airs de danse sur une boîte à rythme survoltée (accompagné accessoirement d'un *kemençe*) peut – c'est une question de réseau et de publicité (un clip en boucle sur une chaîne de télévision fera l'affaire) – s'attirer un large public lors de festivals et y amasser un petit pactole, mais il n'a quasiment aucune chance de percer à Istanbul, de publier chez Kalan Müzik ou de jouer dans la prestigieuse salle de concert Cemal Reşit Rey.

Euphémisation

Ce milieu des « artistes » communautaires, complaisant et d'une musicalité souvent douteuse, m'a toujours fait l'impression d'une mauvaise blague : ersatz d'artistes, en ayant tous les attributs – le nom, la scène, la « modernité », la photo d'identité *king size*... – mais poussés à la caricature. Ce n'est que très tardivement, et par le biais d'amis musiciens qui essayaient sans succès de s'en échapper, que m'est apparu une très concrète utilité à tout ce cirque artistique : ce milieu fonctionne comme un verrou. Un verrou contre quoi ? Contre ce que prône le champ artistique, ce vers quoi tend sa logique : une déconnection du commerce de la musique et de la communauté. Une autonomisation complète du commerce. Un flux de musique et un flux de capital en parfait alignement. Des musiciens qui vendent des lamentations funèbres et ne veulent plus faire danser personne – la musique quotidienne façonnée par un champ de l'art. Ce piètre milieu – selon une perspective esthétique – est en réalité un compromis tacite, une concession. On tolère un habitus d'artiste contre une prestation d'artisan : « tu peux faire des manières d'artistes, mais tu vas jouer ce que l'on veut ». On tolère une plus-value économique pour réprimer le gain symbolique. Plus qu'un réel investissement divergent, c'est un travestissement nécessaire - nécessaire puisque on ne saurait se priver d'artistes : ce serait la marque d'une musique arriérée dans l'espace national, un déficit de prestige inadmissible.

Cette parodie communautaire, ce milieu d'artistes contrariés, est très certainement le lieu où s'expose le plus ouvertement ce qui est à l'œuvre dans le devenir-artiste, c'est à dire une ré-articulation de l'agencement musique-musicien-communauté. Ou comment cette autonomisation du produit musical donne du *jeu* au musicien. L'on pourrait problématiser la situation de la sorte : l'action de la communauté sur le musicien ne se départit jamais d'une certaine violence – physique comme symbolique – et la construction de l'artiste s'emploie toute entière à *euphémiser cette violence*. La violence consiste ici à ne jamais le laisser être plus qu'un instrumentiste, à n'être qu'un instrument d'un événement collectif – en d'autres mots à entraver l'accapuration de la séduction inhérente à la musique. Elle est en son acmé une action physique sur le musicien: je rappellerai cette claque assénée par un *horon başı* à un jeune musicien fatigué. Ou une menace : lors d'une veillée dans l'un des *oba* attenants au *yayla* de *Kadırğa*, c'est un *zurnacı* menacé par la mitrailleuse²⁶⁰ d'un chanteur aviné qui ne voulait pas aller se coucher. Mais cette violence est plus largement l'imposition d'une

²⁶⁰ La mitrailleuse n'est pas un objet particulièrement répandu en Mer noire, entendons-nous, et ne circule pas d'elle-même. Elle circule tout de même, parce que l'Etat la distribue gracieusement à quelques « patriotes » nommés pour l'occasion « protecteur du village » (*köy korucusu*) et ayant pour rôle de lutter contre une hypothétique incursion du mouvement armé indépendantiste PKK.

volonté, une action sur le musicien. Et la relégation sociale de celui qui veut faire profession de la musique. Double ressort symbolique – imposition de la volonté²⁶¹ du groupe (par la force s'il le faut) et relégation sociale – qui vient lui-même sanctionner une double violence du musicien professionnel, faute originelle : faire usage de la séduction sonore, et monnayer une jouissance.

Prenons le cas d'un chanteur-instrumentiste qui fait commerce du *düz horonu* sous forme de CD et de prestations lors de mariages comme de festivals. On l'a vu : le microphone, la scène, son statut, empêchent qu'un danseur lui dicte sa volonté (ou lui mette sa main dans la figure). Mais s'il n'est plus contraint par des ordres lors du déroulement de la prestation (ces fameux *komut* caractéristiques du *dik horonu* ou du *pazar horonu*), il reste très fortement lié à une demande. Et d'abord celle de faire danser, de jouer du *horon*, de provoquer l'alliance (le musicien sur scène est jugé à la taille du cercle de danse). Sa prestation s'inscrit toujours dans ce paradigme énoncé en ouverture de ce texte, paradigme de l'intimation : la disjonction d'avec l'événement social ne joue pas. Or cette demande est un enjeu majeur, l'un des verrous qui lie la communauté à ses musiciens. Un verrou qui sape au passage l'autonomie du produit musical, et donc sa plus-value artistique. L'un des grands joueurs de *saz* turc se flattait ainsi dans un entretien au journal Radikal de ne jamais avoir joué une seule « requête » (*istek*) de sa vie (les requêtes sont des *topoi* de la pratique musicale en Turquie comme en Grèce : un nom de chanson écrit sur un bout de papier ou une serviette, que l'on fait passer au musicien au cours du concert). C'était certainement faux. Et le maître Neset Ertaş lui-même a longtemps écumé les mariages en Allemagne avant son retour au pays et sa consécration nationale. Mais c'est là une sorte de snobisme, de nobilité de musicien. Cela voulait dire : « je ne suis pas un *çalgıcı*, je ne cède pas sur ma volonté ». La requête, la demande, est doublement astreignante : en ce qu'elle scande la prestation, lui impose son rythme tout d'abord (introduit des césures, des coupures dans le flux du musicien), mais plus insidieusement en ce qu'elle contraint celui qui s'y soumet (qui joue dans de tel endroits, qui accepte ce rôle) à une connaissance fine du répertoire comme du goût du jour – une connaissance de la volonté de l'autre (et non pas la création d'un « univers artistique original » pour reprendre une expression qui traîne souvent dans les journaux). Non pas son répertoire mais celui de l'autre. « Joue ce que moi je veux, ce que j'ai dans les oreilles, dans la

²⁶¹ On pourrait ici désigner indifféremment la volonté, le désir, ou la jouissance.

peau ». C'est ce qui fait que ceux d'entre eux qui se piquent de prétentions artistiques soient si allergiques aux fêtes de mariage.

La requête est également avilissante en ce qu'elle est l'expression ouverte de l'obligation tacitement incluse dans le rapport d'argent : « je te paye, donc tu joues pour moi ». Et c'est là *un second point* : comment l'argent participe de cette violence. Frédéric Lordon résume ça simplement : l'argent est rapport social et ce rapport est toujours violent²⁶²... Une violence d'ordre symbolique soit, mais qui n'en est pas pour autant mieux acceptée par les musiciens. Hors de scène, la monétarisation de la musique est avilissante, laissée aux *desiderata* des commanditaires : pour ces *çalgıcı* que sont *zurnacı* et *davulcu*, ce sont parfois des billets ostensiblement glissés dans la poche en pleine action, honoraires négociées au temps d'effort. Rien de comparable avec ce qui à cours à Istanbul pour les musiciens tsiganes, où l'on vient coller un billet sur le front d'un clarinettiste qui a joué une belle phrase. Mais cela ressemble tout de même fort à de l'aumône, et, comme l'écrit Marcel Mauss : l'aumône est humiliante pour celui qui la reçoit²⁶³. Un proverbe turc traduit d'ailleurs à merveille ce statut social : « si tu ne fais pas attention à ta fille, elle partira avec le *davulcu* ». Et de fait, ceux qui font profession de musique trouvent rarement à se marier. Que les intéressés puissent de la sorte vivre plus que chichement n'est pas le sujet. C'est l'absence de délai entre la prestation et la rémunération qui produit la violence symbolique²⁶⁴. Et si la scène introduit une première coupure – on ne va pas monter sur scène pour glisser un billet dans la poche du musicien – on comprend que c'est le commerce qui exorcise complètement cette violence de l'argent. Le commerce de la musique (cassette ou CD), en introduisant un tiers dans la transaction musicien/auditeur (la compagnie discographique, premier commanditaire), démultiplie le temps de latence et dénoue le lien prestation/récompense face à la communauté. De même qu'il fixe un prix non négociable (non pas un revenu, mais une valeur) face à l'auditeur. (Il convient là de faire une distinction entre l'artiste qui signe le CD et les musiciens qui y participent, payés eux à l'heure de studio). Voilà un autre axiome à considérer : la posture d'artiste ne consiste pas en une autonomie économique (accumulation du capital économique), mais en la conjuration du lien entre prestation et rémunération, une

²⁶² Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, La Fabrique éditions, 2010

²⁶³ Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, PUF, 2007.

²⁶⁴ De la manière la plus surprenante, la pratique rurale la plus communautaire et la pratique urbaine la plus « avant-gardiste » partagent une même temporalité, celle d'un éloignement de la contre-prestation, désintéressement qui confine à l'amateurisme ou d'une médiatisation de l'argent, qui privilégie le capital social ou symbolique au capital économique. Ce désintéressement se donne à voir sous la forme d'un double investissement : musique + agriculture ou musique + académie.

euphémisation de la violence de l'argent (introduction du capital symbolique comme coupure).

Autre chose. Quand ce dont on fait commerce diffère du marché des prestations, quand la plus-value symbolique opère au maximum et que l'agencement entre prestation et commerce bascule (c'est à dire quand le commerce ne constitue plus une caution artistique mais devient l'objectif), l'enregistrement peut contribuer à fléchir la volonté du groupe en ce que – comme cela est le cas dans le capitalisme – il *crée une demande*. Cela signifie à la fois qu'on invite un artiste pour qu'il joue ce que l'on connaît de lui par ses enregistrements (l'artiste impose son répertoire), mais également que les enregistrements structurent fortement le répertoire régionale (la division entre le connu et l'oublié, entre le « classique » et l'obscur). C'est en cela que le commerce de la musique (sa circulation autonome, signée et pourvue d'une valeur propre) est fondamental dans le devenir-artiste. Si le musicien professionnel est soumis au désir des autres (au service de leur jouissance)²⁶⁵, l'idée de l'artiste (l'artiste comme idée) consiste alors en l'affirmation de son désir singulier, de sa volonté *en structurant le désir des autres*. On pourrait reprendre les termes de Frédéric Lordon, grand lecteur de Spinoza : « quelqu'un a envie de faire quelque chose qui nécessite d'être plusieurs »²⁶⁶ comme limite paroxystique du concept d'artiste (tel qu'énoncé dans un certain discours) et stricte opposée du musicien comme instrument de l'événement social (que l'on pourrait formuler ainsi : « plusieurs personnes ont envie de faire quelque chose qui nécessite quelqu'un »). Accepter de lire l'artiste de cette manière, c'est désamorcer l'opposition factice entre imitation et création et le replacer dans une guerre des *conatus*, des désirs. Une agonistique. Mais il est nécessaire d'insister : l'artiste, l'imposition de son désir propre, c'est un combat que le musicien n'aurait pu gagner seul, ce renversement n'est pas celui de l'un contre une multitude, il est appuyé par des appareils, des institutions, des marchés, des intérêts concordants, jusqu'à ce que le désir de l'artiste soit le désir de la multitude.

Double euphémisation disait-on : distendre le mécanisme de dédommagement financier et mettre à distance la volonté du groupe. Mais si l'artiste contrarié est, dans cette parodie communautaire, une euphémisation de la violence, l'artiste au sens plein en est une sublimation. Sublimation qui s'attache aux même deux ressorts du processus : mise à l'écart sociale et demande pressante de réalisation du désir deviennent position d'exception et

²⁶⁵ Qui peut être une jouissance collective, évidemment.

²⁶⁶ Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, La Fabrique éditions, 2010, p.164

production du désir. Retourner en sa faveur le conflit des désirs, le produire, l'aiguiller, l'orienter, ne pas le subir : voilà l'enjeu. Satisfaire un désir que l'on a imposé, c'est satisfaire son propre désir. Alors, et alors seulement, la fête ne se fait plus sur le dos du musicien mais à ses pieds. Les concerts des stars de l'*arabesk* – ou plus impressionnant encore, ceux des rock stars américaines – illustrent à merveille le paroxysme de cet autre agencement. Mais on ne retrouve rien de tel dans la région : un devenir-artiste contrarié disions-nous. Voire contrecarré. Car c'est dans le même temps que l'un cherche à se dégager des contraintes, à faire son commerce en toute tranquillité, à détourner joyeusement le flux musical, à se faire son nom, et que se mettent en place des stratagèmes, que s'enclenchent des verrous, que s'organisent des mécanismes de résistance ou de résilience.

4. LA COMMUNAUTÉ CONTRE L'ARTISTE ?

I

Le « haut »

Dans les villes « hautes » des montagnes pontiques (ces foyers ruraux de la musique que sont Maçka, Tonya, Şalpazarı...) on écoute peu ces nouveautés (ou ces « modernités »), qui sont plutôt le fait de la côte²⁶⁷ ou des *gurbetçi*. Que ce soit dans les *dolmuş*, les voitures individuelles, les cafés, etc., nombreuses sont les opportunités de sonder les goûts des gens. Le *kemençe* y est comme un bruit de fond incessant. Et ce qu'on écoute ressemble au contraire furieusement à ce que l'on joue – à tel point que ce qui a le plus de succès est l'enregistrement amateur sur cassette d'un ancien *muhabbet*, que l'on repassera en boucle dans sa voiture (les compagnies locales imitent d'ailleurs ce style), ou d'une fête, cris des danseurs en prime. On trouve dans n'importe quelle bourgade au moins une de ces boutiques, que l'on appelle *kasetçi* (des « cassetiers »), qui vend moins de cassettes et de CD du commerce que de copies d'enregistrements amateurs – et leurs ordinateurs sont remplis d'enregistrements et de vidéos de *muhabbet* ou de *panayır*. Les artistes qui s'affichent sur les murs sont moins demandés que les *kemençeci* passés qui ont marqué les esprits. Le monde rural produit ainsi ses propres légendes, d'autant que la technologie (d'enregistrement, de distribution, d'écoute) est devenue accessible à tous. Et fortement utilisée par tous. À Tonya ou Şalpazarı, c'est Süleyman abi, qui brillait chaque année au festival de Sis Dağı mais qui a depuis remisé son *kemençe* pour cause de vieillesse. À Sürmene, on ne se lasse pas de Bahattin Çamuralı (décédé en 1991). Mais l'un des plus évoqués, remémorés, imités dans les vallées alentour de Şalpazarı est sans aucun doute Ali Çinkaya (1953-1994) – et ce sans jamais avoir mis les pieds dans un studio d'enregistrement ou une institution étatique, ni même peut-être sur une scène.

C'est que le haut des montagnes est un monde d'hommes - un monde où l'espace public est dominé par les hommes et où l'affirmation de la masculinité ne s'accommode pas de l'artiste.

²⁶⁷ La côte : il faudrait – je ne l'ai pas fait – pouvoir comprendre la côte de la Mer noire comme lieu d'immigration interrégionale (vers la ville de Trabzon, mais pas uniquement), mais surtout comme lieu d'installation des *muhacir* (migrants des Balkans ou du Caucase) au début du XX^e siècle.

D'ailleurs en turc, ou plutôt dans un certain jargon populaire, le mot « *artist* » est doté d'un sens hautement – et uniquement – péjoratif (*artist*, emprunt évident aux langues latines et non *sanatçı*, sa traduction turque, qui elle s'applique...aux artistes). Son emploi relève au mieux une moquerie acerbe à l'égard de celui qui bâcle un travail ou se donne des airs, au pire une insulte. On en tire toute une série d'expressions au demeurant fort utiles : *bu artistlik kime ?* « qui cherches-tu à impressionner ? » ; *artistlik yapma*, « ne fait pas le guignol », comme on dirait « ne fait pas ta star ». *Artist* se dit d'un homme qui fait son intéressant. Se dit également d'un musicien qui fait un caprice, qui se permet ce que le statut d'artisan ne lui aurait pas permis. Arrêter de jouer, par exemple, en plein milieu d'un *muhabbet* : crime de lèse-société. L'emprunt ironique au français (selon le dictionnaire de Sevan Nişanyan²⁶⁸ - même si le mot fait aujourd'hui plus référence à l'anglais) vient tourner en dérision, comme un dérivatif, une posture saugrenue. Il vient surtout sanctionner un comportement déplacé, ceux qui ne sont pas à leur place. Dans une bourgade de province, seule une accession au statut de notable (*hoca*) est acceptable. Qu'on soit l'un ou l'autre – *usta* ou *hoca* – c'est du connu. Cela relève du sérieux, du quantifiable, d'une profession surtout, d'une place assignée, quand faire l'*artist*...*Boş insanlar onlar* : des gens « vides », vains que ceux-là. Dans ces communautés fermées, sociétés d'interconnaissance où l'on jalouse le voisin, où l'on reste entre soi, entre égaux, il serait incongru de mettre son voisin sur un piédestal (et ce pour la simple raison qu'il touche la vièle ou a une belle voix). On y met d'ailleurs un grand soin à toujours s'interpeller avec des marques de parenté : grand frère (*abi*), grande sœur (*abla* ou *bacı*), petit-frère (*kardeş*) oncle (*amca*), tante (*teyze*), grand père (*dede*), fils (*oğul*), beau-frère (*enişte*), belle-sœur (*yenge*), cousin (*kuzen*)...autant de termes qui filent un tissu de familiarité, même (surtout ?) entre inconnus. C'est dans le même registre de langage familier que l'on appellera « oncle » un adulte plus âgé et que l'on rabrouera quelqu'un par la pique d'*artist*.

2

Distance

Dans milieux d'interconnaissance, l'artiste n'a pas sa place. Ou, de manière plus juste, l'artiste est éminemment extérieur. Il n'obtient ce titre que depuis le dehors : la ville, la télévision... Dès lors, il doit y rester, ne pas se mêler, habiter un espace *autre* - à double titre :

²⁶⁸ Nişanyan Sözlük, en ligne : nisanyansozluk.com, consulté le 19/06/2014.

1) en résidant quotidiennement hors de la communauté. Les villages sont vidés de leurs musiciens (de leurs artistes) et la majeure partie des « artistes » de ma connaissance passait au moins l'hiver à Istanbul – pour des raisons financières. De manière générale, ils ne sont pas très présents, et leur venue se doit d'être un événement (ou du moins le voudraient-ils). Environ cinq « artistes » sont originaires de Tonya sans qu'aucun d'eux ne passe l'hiver dans la sous-préfecture, lui préférant Istanbul ou Ankara. Et s'ils sont une fierté locale, on fait rarement appel à leurs services pour animer les festivités communautaires – à l'exception du « festival du beurre », mais il s'agit déjà là d'une attraction « touristique ». Et d'aucuns diront d'ailleurs qu'untel (leur voisin, leur cousin) chante bien mieux qu'eux. Jérôme Cler rapporte à ce propos une belle anecdote : lors de sa première visite au village d'Abdal Musa (dans les montagnes du Taurus, au Sud du pays), village où officient avec un talent certain pas moins d'une dizaine de musiciens (à tel point qu'il en tirera un CD²⁶⁹), lorsqu'il demanda à rencontrer des *aşık*, ces bardes alévis, on lui opposa avec étonnement que l'on n'avait pas ça ici, que ces gens là se trouvaient à Ankara ou à Istanbul. La figure de l'*aşık* avait été pris dans un commerce et renvoyait au monde de l'urbain, du commerce, des stars. Il en tire d'autres réflexions, que l'on lira dans l'article « Musiques des minorités, musique mineure, tiers-musical »²⁷⁰. Mais c'est bien là un principe fondamental ;

2) en résidant lors de l'événement musical hors de l'assemblée constituée, sur un espace réservé – la scène, sorte d'hétérotopie éphémère. Et ce quelle qu'en soit la modalité : estrade, remorque, structure métallique payée par une municipalité... Cette translation ne se résume pas à une place physique dans l'espace de la fête mais subsume également une position dans sa hiérarchie, comme une situation sociale. On touche là à une notion riche en turc, le *makam* : à la fois l'emplacement surélevé et la position d'autorité.

L'un et l'autre vont de pair : double distance qui vient faire échec à une société de proximité (de l'intime) où, décidément, on n'arrivera jamais à rien (à être connu, à se faire de l'argent, à innover, à sortir de sa place). C'est en cultivant une absence – celle que permet également la circulation autonome de la musique – que l'artiste peut obtenir une présence démultipliée, une surexposition (affiches, sources sonores, discussions...).

²⁶⁹ Jérôme Cler, Turquie. *Cérémonie de cem bektashi. La tradition d'Abdal Musa*, Ocora-Radio France, Harmonia Mundi distribution.

²⁷⁰ Jérôme Cler et Bruno Messina, « Musiques des minorités, musique mineure, tiers-musical » in *Cahiers d'ethnomusicologie* n°20, Genève, 2007

La scène

J'insisterai sur le très riche concept turc de *makam*. Une distance et une hiérarchie. La distance qui fonde la hiérarchie. Car la distance n'est pas uniquement une euphémisation de la violence. Une fois établie, elle ne se restreint pas à ce mètre vertical, mais essaime dans une multitude d'autres détails qui participent à établir cette valeur symbolique de l'artiste : l'*apparition* de l'artiste, la salve d'applaudissements... La scène est proprement la matérialisation d'une valeur – et, par là même, la frontière du champ artistique.

Premier sujet d'embarras : lier la question du pouvoir à ce qui n'est somme toute qu'un détail pratique – placer le musicien sur un espace surélevé pour qu'il soit visible par tous et que le son porte – est-ce bien raisonnable ? Qu'une raison pratique fasse échec au meneur et perturbe un certain fonctionnement de la machinerie *horon*, soit, mais doit-on pousser l'analyse plus loin ? Cela relèverait d'une surinterprétation somme toute assez grossière. Et pourtant. On retrouve jusque chez Aristote cette même association entre verticalisation physique de l'espace commun et monopolisation du pouvoir : « On voit en quel sens Aristote pourra dire que le système défensif de l'acropole convient à la monarchie et au régime oligarchique, tandis que la démocratie préfère les forteresses en plaine. [Aristote, Politique IV (VII), 10, 4] »²⁷¹. La scène comme acropole et l'aire de danse comme plaine, l'image n'est pas déplaisante. On voit nous aussi pourquoi le pouvoir extérieur (artiste, notable) élit la scène et la communauté l'espace plat du *horon* lors de la fête. Plus plaisant encore, et plus pertinent, la corrélation pouvoir/estrade (*makam* ?) que recèle une *fikra* de *Nasr Eddin Hoca et makam* :

Timour-Leng vient de conquérir Akshéhir et l'un des officiers l'informe qu'il existe dans cette ville un étrange bonhomme, un peu simplet, mais respecté pour sa sagesse. Le tyran le fait immédiatement chercher. Lorsqu'il arrive, le Hodja le découvre assis sur un trône richement décoré, installé sur une estrade. Nasr Eddin aussitôt se prosterne profondément devant lui :

- Ô Allah ! Que suis-je devant Ta puissance et Ta grandeur ?...

A ces mots, le tyran éclate de rire, ainsi que tous les courtisans qui sont assis à ses pieds.

- Vous avez entendu ? Il me prend pour Allah ! On m'avait prévenu que ce Nasr Eddin était un peu niais mais c'est un idiot complet !

²⁷¹ Gustave Glotz, *La cité grecque*, Albin Michel 1968 (1928), p.27

Puis s'adressant au Hodja, toujours prosterné :

- Je ne suis pas Allah, mon bonhomme...

- Pardonne mon erreur, ô saint archange Djibrail²⁷² !

- Mais je ne suis pas non plus un archange ! lui dit plus doucement Timour. Je suis simplement un homme. Une homme comme toi...

Là-dessus le Hodja se relève et, s'avançant tout droit, lui lance :

- Si tu es un homme comme moi, que fais-tu sur ce perchoir ? Descends de là et causons.²⁷³

Plus qu'une corrélation, l'anecdote traduit une réticence, une gêne, qui est celle d'une réticence contre l'élévation. La scène gêne. Dans les montagnes pontiques plus qu'ailleurs. Elle entrave une pratique usuelle, celle qui voudrait qu'on abuse de l'instrumentiste censé nous divertir. On la détourne, la contourne, on s'en accommode comme on peut. De ce dispositif récent et envahissant, j'ai pu observer nombres d'usages peu orthodoxes, à Trabzon comme à Istanbul. Que ce soit Birol Topaloğlu dans une salle de concert d'Istanbul – salle payante, places assises – qui descend de scène pour rejoindre les plus véhéments des spectateurs pour entamer ensemble un *horon*. Ou bien lors du festival des Journées de Rize (*Rize Tanıtım günleri*), encore à Istanbul, où la mairie avait eu la mauvaise idée de diffuser toute la journée du *horon* de Trabzon (*düz* qui plus est) – et où les Rizeli avaient emmené un cornemuseux pour danseur effrontément à côté de la scène. Ou encore des concerts où après avoir été assis une heure à applaudir des musiciens, les spectateurs se mettaient à danser devant la salle, vite rejoints par les musiciens. Quant à Trabzon, j'ai déjà évoqué le dédain souverain envers ce qui se passe sur scène affiché lors des festivals d'été par ceux qui dansent au son du *zurna* et du *davul*, comme si la scène n'était qu'un bruit de fond indésirable (malgré la superposition des rythmes) – et l'on danse parfois ostensiblement en même temps. Evoqué également les *muhabbet* que l'on dresse à l'écart. Et les commentaires acerbes qui balayent la musique de scène d'un revers de la main : c'est pour les femmes et les enfants, pour ceux qui ne savent pas, c'est de la musique « abâtardie » (*yozlaşmış*)... Des commentaires esthétiques, qui portent sur la musique, mais qui traduisent plus qu'un jugement de goût : une incompatibilité de forme.

²⁷² L'ange Gabriel.

²⁷³ Jean-Louis Manoury, *La sagesse extravagante de Nasr Eddin*, Albin Michel, 2011, p.138

La communauté contre l'artiste ?

Une gêne contre l'élévation et la nécessité de partir ? La position d'artiste n'a ici rien d'une évidence, et sa place dans la communauté est ambivalente. Si – posons grossièrement l'hypothèse – le passage de l'assemblée à l'artiste se traduit en termes politiques par le passage d'une démocratie participative à une aristocratie – en son sens premier, « le gouvernement des meilleurs » – alors peut-être pourrait-on prêter à nos amis montagnards ces mots prononcés il y a de cela plus de deux millénaires par d'autres habitants de ce qui est aujourd'hui la Turquie, les Ephésiens, qui exilèrent Hermodore de la sorte :

*ἡμέων μηδὲ εἷς ὀνήσιτος ἔστω, εἰ δὲ μή, ἄλλη τε καὶ μετ' ἄλλων*²⁷⁴

Traduction : « Entre nous personne n'est le meilleur, s'il l'est, qu'il le soit ailleurs et avec d'autres ». Belle phrase et étrange résonance. Ce qui amène un second sujet d'embarras : à quoi *tout cela* concourt-il ? Une communauté contre l'artiste ? Car ce n'est pas suffisant de constater que l'artiste n'y a pas cours, encore faut-il ajouter qu'on lui oppose des réticences plus que marquées. Il faudrait se remémorer ici tout ce qui fut dit précédemment : l'usage de l'outrance pour déstabiliser les constructions de pouvoir, l'inattention à la scène, cette familiarité toujours réaffirmée... Autant d'illustrations de ces verrous que pose ou qu'oppose la communauté à l'irruption de l'artiste. Ou à la séduction esthétique comme hétéronomie. Peut-être est-ce qui m'a le plus frappé : des réticences à l'encontre de ce qui me semblait des évidences. Des crispations, un grippage dans la machine huilée de l'artiste. L'intuition exprimée que l'artiste vient avec un champ artistique qui est d'abord une clôture qui les exclut (la scène).

Soit, mais pourquoi ces crispations particulièrement manifestes *ici* ? Déjà, en ce que la musique de ces montagnes est particulièrement inadaptée. L'évènement musical y est le temps d'une intense interaction avec le musicien – ou d'une intense *action sur* le musicien. Ce que j'avais nommé une « écoute participative » - le temps d'une action collective. J'insistais précédemment sur le temps long et indépendant du musicien, mais également sur les notions d'autonomie et de masculinité qui y sont associées (particulièrement dans le *dik horon*). Mais

²⁷⁴ Héraclite, fragment 121, in Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes célèbres*, IX, 2, Garnier-Flammarion, 1965.

on a également en ces lieux une conscience exacerbée du commun, de la coopération, et de sa captation. Que l'on ne s'y trompe pas, je n'essaie pas de dresser la scène idyllique d'une communauté en lutte contre la division originelle, une transposition dans le domaine musical de *La société contre l'Etat* de Pierre Clastres. Dans ce monde du *makam* qu'est la Turquie, où des siècles durant les hauts fonctionnaires étaient littéralement les esclaves du Sultan, où une partie de la population s'enroule autour d'un système de castes religieuses (les *dede*), où se superposent les fidélités (et l'on se reportera au livre de Michael Meeker démontrant comment, dans les montagnes pontiques, l'ancien système de clientélisme du *ağalık* s'est adapté au système de parti républicain), on éprouve au contraire *une hypersensibilité* à la distinction ontologique et à toutes ses subtiles marques, aux appropriations, aux décrochages, aux dépossessions – *d'autant que l'on touche là à leur masculinité*. L'artiste n'est en soi pas un problème, le problème surgit quand *leurs* musiciens veulent le devenir.

5

Euphémisation et dépossession de jouissance

L'artiste, disais-je, est une euphémisation de la violence exercée contre le musicien professionnel : à la fois élévation sociale et autonomisation du désir. Mais ce qui est euphémisation pour le musicien constitue pour la communauté une *dépossession*. De quoi sont-ils dépossédés ? D'une jouissance, ou plus exactement d'une double jouissance :

1) dépossession de la jouissance de l'action, d'une praxis partagée qui est action sur le musicien et la musique, la participation active à la production sonore (même détournée, par une action sur le musicien) qui est contrariée – et au premier chef par la scène comme ligne de démarcation entre l'artiste et les autres. Or cette jouissance du faire est également jouissance de soi, de ses mouvements, puisque le musicien « joue », « manipule » les hommes (*oynatmak*) ; c'est là le passage de l'autonomie à l'hétéronomie, qui est passage du masculin au féminin, castration. Ainsi la dépossession de la jouissance de l'action équivaut, dans le cas des hommes, à la dépossession d'une virilité, ou de son expression.

2) dépossession de la jouissance *au sens juridique* de la musique – jouissance d'un bien commun. Soit la constitution d'un statut juridique de propriété qui à la fois surcode et réifie la musique. Quand le musicien professionnel, de prétexte à une musique dont les garants lui sont

externes (normativité de la communauté, présence d'un meneur etc...), devient détenteur (auteur en tant que garant, soit sa propre norme) ce n'est pas seulement une élévation sociale mais une *captation d'un bien commun*. Pas étonnant en cela que ce soit les hommes âgés, les « connaisseurs » (les garants dans l'agencement précédent, ceux qui pourraient être meneurs dans un *horon*) qui portent le jugement le plus sévère, qui s'escriment à ignorer ou dénigrer les artistes. Benoît Fliche a, dans ses écrits, rendu compte de cette susceptibilité à l'accapuration d'un bien commun dans la Turquie rurale, là encore par les hommes. Une chose courante pour qui a vécu dans un village, d'Anatolie comme de Picardie. La musique est, elle aussi, un de ces biens communs. Et la pratique musicale une pratique de la collectivité, au même titre que l'*imece* – ces anciennes réunions de travail villageoises organisées pour collectiviser la récolte, refaire un chemin communal, etc., *imece* qui étaient d'ailleurs suivi d'un *muhabbet*.

6

Du bien communal à la marchandise privée

Ce second point – perte de la jouissance juridique de la musique – s'il est malaisé à établir, n'en constitue pas moins l'un des glissements les plus essentiels dans l'agencement communauté/musique/musicien. C'est peut-être simplement à travers les mots employés pour désigner la musique que peut être appréhendé le plus clairement ce processus de captation de la jouissance juridique de la musique. Car on pourrait – dans une tentative d'archéologie synchronique – distinguer plusieurs *statuts juridiques* pour caractériser le matériau musical en usage – ce qui circule entre musicien et non-musicien. On en donnera quatre, dans une succession qui n'est pas celle d'un passage de l'anonyme à l'individuel ni de l'imitation à la création. (Remarquons que l'on a évacué le terme de « composition » – *beste* – qui n'est employé que dans la relation du compositeur à son oeuvre).

Le bien communal. Un premier niveau consisterait en l'ensemble des airs anonymes et fluctuants qui constituent le gros du répertoire local – ceux employés par tout un chacun lors des *horon* et des *muhabbet* – et que l'on désigne généralement sous le nom d'*hava* (« air »)²⁷⁵,

²⁷⁵ *Hava* est la traduction exacte du français « air », dans son double sens. Le mot est persan, et il est utilisé de la même façon en Iran.

plus rarement de *kayde* (« motif »)²⁷⁶ ou d'*ezgi* (« mélodie »)²⁷⁷. Un instrumentiste qui vient de jouer plusieurs dizaine de minutes sans s'arrêter et à qui l'on demande de nommer les pièces répondra nonchalamment : « quelques airs du coin », sans plus d'explications. De fait, ces airs sont souvent en deçà de toute identification définitive, en cela qu'ils sont dépourvus de texte, et dès lors susceptibles de porter toute poésie mémorisée ou improvisée par le chanteur. Quand on sait que la poésie repose quasi-exclusivement sur des distiques ou quatrains d'heptasyllabes (*mani*), on comprend que ces airs constituent un système de tropes extrêmement efficace. Mais cette absence de texte confère également au matériau musical une rare malléabilité : un air consistant souvent dans l'alternance répétée de courts segments mélodiques, il n'a donc pas de durée propre (seulement une périodicité), et l'on peut aisément intervertir ou combiner ces segments. On lira à ce sujet la thèse de Jérôme Cler, qui, par de longues séances de travail avec un maître du *üçtelli*, a mis à jour les jeux de structures qui opèrent au sein d'un tel répertoire.

Le patrimoine national. Türkü – qui signifie littéralement « des Turcs » – est le mot par excellence pour désigner la chanson populaire. Ce terme opère d'emblée une disjonction dans l'ensemble informel des airs²⁷⁸. Une coupure d'abord parce qu'il renvoie à une association définitive d'une poésie à un air (dénommé dès lors par le premier vers du texte), une entité finie. L'importance de la valeur ajoutée du texte est telle que l'expression « écrire un *türkü* » (*türkü yazmak*) peut se limiter à ajouter des paroles à un air connu (le mot *türkü* désigne également une forme de poésie populaire...lorsqu'elle est associée à un air de musique)²⁷⁹. Mais le mot introduit surtout une coupure en ce qu'il procède déjà d'un principe d'autorat – un autorat collectif, à l'échelle d'un peuple, d'une nation turque. Si le mot n'est pas récent (il est attesté dès 1432 sous la forme *türki*²⁸⁰), il témoigne d'un regard réflexif, dénomination extérieur – de la ville sur la campagne²⁸¹, de l'intellectuel sur le peuple (jusqu'à la fin de l'Empire, l'ethnonyme turc désignait de manière méprisante les ruraux) – et sera massivement

²⁷⁶ Jérôme Cler propose une étymologie intéressante pour ce mot : « si l'on considère que *gaida* ou *gaide* est la prononciation locale du mot d'origine arabe *kayde*, alors c'est la « règle », le principe ou la norme » (*Yayla, musique musiciens de village en Turquie méridionale*, Geuthner, Paris, 2011, p.175). Et Jérôme Cler de citer Jean Lambert : « le mot *qai'da* signifie la « règle », la « base ». C'est le contour de la mélodie, défini grâce aux repères des temps forts du cycle rythmique et à leur coïncidence avec les syllabes du poème. » (*La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*, Société d'ethnologie, 1997, p.101).

²⁷⁷ *Muhabbet havası* ou *oturak havası* désigne des airs de chant « de table » et *horon havası* des airs de danse.

²⁷⁸ La danse reste en retrait – peu investie, matériau mouvant et utilisable par tous.

²⁷⁹ Laurence Picken, *Folk musical instruments of Turkey*, Oxford University Press, 1971, p.240

²⁸⁰ Nişanyan Sözlük (en ligne), nisanyansozluk.com, consulté le 19/06/2014.

²⁸¹ A l'époque ottomane, l'ethnonyme turc désigne de manière méprisante les ruraux.

investit par le folklorisme qui fondera la conscience d'un patrimoine national. *Türkü* est avant tout le *patrimoine musical* d'un peuple turc hypostasié, un bien national.

L'œuvre individuelle. Par cette notion d'autorat collectif, *türkü* est en rapport dialectique avec un autre mot : *şarki*²⁸² – la chanson composée comme autorat individuel²⁸³. Là encore, la distinction n'est pas celle d'une modernité : cela fait des siècles que la musique de cour de l'Empire ottoman (la tradition musicale du *makam*) fonctionne sur cette base. La distinction est plutôt entre l'indifférencié du rural et le singulier urbain. Car *şarki* tel qu'utilisé par les stars de l'*arabesk* s'articule en pratique comme le rebord du monde « rural », au sens d'une communauté. Il suppose une rupture forte : « je n'utilise plus le langage commun, je forge ma propre création²⁸⁴ », qui témoigne de l'adoption d'une pensée (posture ?) urbaine, d'une sortie du domaine protégé. Pour cette raison, peu de musiciens du champ *karadenizli* oseraient employer le terme, et ce quand bien même ils revendiquent la paternité (et la jouissance légale) de leurs compositions.

En revanche, *şarki* est pleinement approprié par l'*arabesk* (produit de l'industrie locale). Et il n'est pas inintéressant de noter que Martin Stokes, dans l'étude qu'il consacre à ce phénomène musical, souligne à la fois l'insistance des intéressés quant à la centralité du principe d'inspiration (*ilham* – mot d'origine arabe et aux connotations religieuses) dans l'acte compositionnel, et l'évidente juridisation de l'ensemble du processus de production musicale (contrat pour les artistes, autorisation pour les distributeurs, apparition de la notion de piratage...)²⁸⁵. Ainsi, par une ironie toute libérale, l'ordre inspiré – l'artiste créateur auteur d'une œuvre personnelle – est également le foyer du juridique²⁸⁶. *Şarki* relève du droit : s'il peut être *interprété* par d'autres, s'il peut circuler, l'auteur est le seul à en posséder la jouissance juridique.

La marchandise privée. L'industrie musicale introduira dans le langage courant la notion de *parça* (« morceau ») : temps clos de musique commercialisé sur lequel l'auditeur n'a plus

²⁸² La racine du mot est arabe et désigne l'orient, l'est. Peut être désignait-on ainsi, dans le milieu stambouliote, la tradition vocale empruntée à l'Iran, par opposition au *kanto*, le chant « occidental » ? Les dictionnaires étymologiques ne sont pas très loquaces sur l'historique du terme.

²⁸³ Pour autant, *şarki* n'est pas l'équivalent de *beste*, « la composition ».

²⁸⁴ Une rupture qui tient avant tout de la déclaration d'intention – que le langage varie ou pas importe peu.

²⁸⁵ Alors que l'*arabesk* commence lui-même comme un artisanat : le plagiat ou la traduction de chansons égyptiennes.

²⁸⁶ Il y aurait une corrélation à effectuer entre l'inspiration (artistique ou autre), la transcendance (divine ou pas) et l'autorité individuelle - ou comment un système de transcendance, qui s'exprime sous la forme de l'inspiration, légitime un ordre hiérarchique fonction de la proximité avec une essence cachée (Dieu, l'Art...).

aucune action directe (seulement des possibilités indirectes : refus d'acheter, refus d'écouter, dénigrement...). Si la pièce est « close », c'est également qu'elle se trouve à la jonction de multiples propriétés juridiques (celle du compositeur, du parolier, de l'interprète, de l'arrangeur, du producteur, du distributeur...). Qu'importe alors que ce qui est enregistré – la ligne mélodique utilisée – soit un air, un *türkü*, un *şarki*, le résultat est l'œuvre d'un artiste, marchandise sonore dont il fait commerce - et ce n'est qu'alors que la musique acquiert une valeur d'échange intrinsèque. On n'insistera jamais assez sur la capacité d'un objet - l'œuvre d'art - à construire une esthétique. On ne produit pas seulement un objet, mais aussi un sujet pour l'objet : la marchandisation de la musique (la production d'un objet) crée un public pour cette musique (production d'un sujet). Œuvre d'art, artiste et public sont coextensifs.

On sent toute l'hétérogénéité que recouvre la musique, entre des airs qui demandent à être saisis et investis (sans durée fixe), des chansons porteuses d'un ethos national qui sont chantées par tout le pays en tolérant quelques modifications, des chansons signées (porteuses d'une inspiration personnelle) qui ne peuvent être qu'« interprétées » par d'autres, et des temps fixes et clos de matériel sonore commercialisés. Ces mots caractérisent en filigrane non pas des registres mais différents usages et différents registres juridiques – différentes formes de partage ou d'agencement social du matériau sonore, quelques éléments d'une économie sociale de la musique en tant que jouissance. Il n'empêche qu'il est possible, à partir de ces différents registres, d'établir une règle : plus le musicien a de droit juridique sur les sons qu'il émet, moins les autres participants à l'événement musical ont de prises sur le musicien, comme de droits sur la musique.

Dans ce commerce de l'artiste, qu'est-ce qui change ? D'abord la musique en tant qu'elle est cet en-partage *que fait* la communauté. La commercialisation fait passer de *commun* à *public*, et, partant, d'une communauté à un public. Soit :

- une délocalisation de la valeur, qui ne réside plus dans la réussite de l'événement collectif mais dans la plus-value symbolique espérée, d'où une perte du rôle de garant que joue la communauté (l'être-garant comme *a minima* de l'autorat collectif) ;
- un passage d'une logique centripète (soudier le plus possible un petit nombre d'individus – appeler au don de soi inconditionnel), qui est celle qui prévaut au sein de la communauté, à une logique centrifuge (atteindre le plus possible d'individus – appeler le plus possible d'individu au don de soi), qui est la logique du capitalisme.

Hors, qu'un certain commerce (que l'on nomme capitalisme) aboutisse à un tel agencement, des économistes ne se sont pas privés de le souligner. Frédéric Lordon utilise l'expression « captation de désir » en lieu et place de dépossession de jouissance, mais le constat n'en est pas moins le même : « La capture par le désir-maître, activation à son service des puissances d'agir enrôlées, est donc *dépossession d'œuvre*. Dépossession non seulement du produit monétaire de ces œuvres quand la plus-value est captée par le capital, mais plus largement, car la capture est le propre de tous les patronats, dépossession d'*autorat*. (...) En toute généralité, la dépossession opérée par le patronat est donc de l'ordre de la capture de reconnaissance par monopolisation individuelle d'un autorat qui est fondamentalement collectif. »²⁸⁷ La comparaison est d'autant plus utile que, malgré ce qui est donné à voir, le système de commercialisation de musique (enrôlement dans un système capitaliste) ne produit pas uniquement des artistes mais également – et principalement – un prolétariat de musiciens : les musiciens anonymes réduits à l'exécution, dépossédés de toute latitude, dépouillés de tout savoir hors d'un savoir-faire. Ils ne sont plus les agents d'une sociabilité - qu'elle soit rurale ou non - mais des exécutants au service d'une industrie. Si la pudeur impose à la majeure partie d'entre eux de se couvrir de la posture d'artiste, ils ont en réalité tout le mal du monde à réaliser la plus-value symbolique, et restent payés à la tâche, comme les *çalgıcı* animant les mariages des montagnes.

7

Coda

Et quoi donc, alors ? La musique ne ferait-elle plus société ou communauté ? Le musicien ne serait plus un vecteur de l'alliance ? Ne resterait-il plus que le seul acte marchand, consommation de musique vide de sens – le triste commerce des sons ? Tout démontre quotidiennement le contraire. « Et cette nouvelle alliance est tout autre chose qu'un traité, qu'un contrat. Car, ce qui est supprimé, ce n'est pas l'ancien régime des alliances latérales et des filiations étendues, mais seulement leurs caractères déterminants »²⁸⁸. Ce qui change alors, ce n'est pas l'irruption du contrat, de la représentation ou de l'argent - qui n'étaient jamais totalement absents - mais leur caractère déterminant. On ne compte plus les études qui explorent le rôle des artistes, et du commerce qu'ils suscitent, dans l'élaboration d'identités

²⁸⁷ Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, La Fabrique éditions, 2010, p.154

²⁸⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Anti-Oedipe*, Les Éditions de Minuit, 1972, p.231

collectives. L'une des plus heureuses est le livre que Martin Stokes (*La république de l'amour*)²⁸⁹ consacre aux grandes stars de la chanson turque (ici au sens de *şarkı*) que sont Zeki Müren, Orhan Gencebay et Sezen Aksu - et à leur rôle dans la constitution d'un *ethos* national (un *ethos* triste, proche de cet *hüzün* que décrit Orhan Pamuk²⁹⁰). *La république de l'amour* : on est ici dans la communauté de sentiment, l'artiste et son produit sont placés en position de référent auquel tout un chacun peut s'*identifier* (et l'on se souviendra de la racine latine d'identité : *idem*, « le même »).

Que cette médiatisation (par ce tiers extérieur que devient l'artiste, « médiatisé » au double sens du terme) puisse faire lien n'a rien d'étonnant. Karl Marx le démontre parfaitement, le capitalisme est lui-même un « rapport social »²⁹¹. Ce qui change alors, ce sont les modalités de l'alliance – c'est à dire du partage – et donc l'agencement d'une société - agencement d'une communauté, de ses musiciens et de sa musique. Non plus l'immanence d'un répertoire commun que l'instrumentiste réactive à l'occasion, mais la transcendance d'une inspiration qui est propre à l'artiste (ou *le propre de* l'artiste). L'inspiration vient barrer l'accès à toute musique qui se ferait sur un quelconque autre mode que la consommation.

Ce qui change surtout, c'est le rapport de subordination de la communauté à l'artiste : à la fois transfert de compétence et transfert au sens psychanalytique. Et, partant, la nature même de la communauté que l'artiste organise. L'identification est, partiellement, une aliénation, une dépossession ; non plus ce que fait la communauté mais ce qui fait la communauté, ce par quoi elle est faite, non plus sujet mais objet. En tant que soumis à une action, fondée sur un pâtre, un pathos. Peut-être alors que la dramatisation de l'identité provient de ce qu'elle n'est justement qu'identification, fragile transfert de ce dont on est déjà dépossédé. Ici et ailleurs, l'identité recouvre pudiquement une dépossession, une délégation permanente dont le seul recours est le plébiscite par consommation.

²⁸⁹ Martin Stokes, *The republic of love: cultural intimacy in Turkish popular music*, University of Chicago Press, 2010.

²⁹⁰ Orhan Pamuk, *Istanbul. Souvenirs d'une ville*, Gallimard 2007.

²⁹¹ Karl Marx, *Le Capital, Livre I*, Gallimard, 1968, et Etienne Balibar, *La philosophie de Marx*, La Découverte, 2010, p.98.

5. DECODER LE FLUX MUSICAL

De quoi fait-on commerce ? Ou plus exactement comment la nécessité commerciale (la nécessité capitaliste) réorganise-t-elle l'usage des sons ? Du capitalisme, Gilles Deleuze et Félix Guattari écrivent dans *l'Anti-Œdipe* qu'il est un décodage²⁹² des flux sociaux quand, à l'inverse, la société cherche à coder les flux, à encadrer et limiter l'échange généralisé. Ils utiliseront dans le second volume, *Mille Plateaux*, deux termes plus éloquents pour notre cas : territorialisation et déterritorialisation. La territorialisation ce sont ces codages polyphoniques du *kemençe*, cette signalétique du costume féminin, autant de choses qui n'empêchent pas tant la circulation qu'ils n'*entravent la captation*.

On a vu plus haut que le champ commercial se structure également selon une hiérarchisation du matériau musical, que le maximum de capital symbolique est le fait de chanteurs émancipés du répertoire de danse. On à là deux lignes de fuite que travaille le commerce : la première allant de l'instrument au chant, et particulièrement au chant féminin ; la seconde de la danse à la chanson, de la joie au pathos (de la danse masculine à la chanson féminine). Car, localement, le marché des mariages (des prestations) est d'abord un marché des instrumentistes, payés à l'effort : ce qui y est monétisé, c'est principalement la musique de danse – et, à travers elle, la fête, un peu de bruit et d'énergie. Les premiers noms associés à cette musique sont tous ceux de *kemençeci*. Le musicien chante, mais reste instrumentiste. Le chant n'y est pas un monopole (même dans les anciens *horon* de Trabzon, tout un chacun pouvait sortir et accompagner l'instrumentiste en chantant). C'est que le statut de la voix y est toujours ambigu, sa délégation, comme sa monétarisation, revêtant une forte charge symbolique. Hélène Delaporte décrit une situation similaire en Epire (Grèce), où les musiciens sont Tsiganes et le chanteur « Grec ». C'est en partie la même chose qui se passe dans les *meyhane* d'Istanbul. Tandis que l'industrie musicale, quand elle s'empare de ces musiques pour les vendre ailleurs, fait intensivement commerce de la voix (les plus grands noms de l'industrie sont des chanteurs sur les enregistrements desquels le *kemençe* est cantonné aux seconds rôles), commerce de la voix féminine et de son répertoire (lamentations, berceuses, chansons...), jusqu'alors cantonné à l'espace domestique - la

²⁹² Ce que Karl Polanyi nomme « désencastrement » (Karl Polanyi, *La grande transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*, Editions Gallimard, 1983).

pratique publique de la musique était exclusivement masculine - et commerce d'un pathos qui était *persona non grata* dans les réjouissances publiques.

On prendra en exemple²⁹³ deux albums aux positions diamétralement opposées dans le champ (l'une par un instrumentiste de la région, proche de la prestation, vendu localement pour un public d'*afficionados*, l'autre par une artiste stambouliote hors communauté et au succès national), *Ula ula niyazi* de Kâtip Şadi et *Karadeniz* de Şevval Sam ; deux CD produits à Istanbul (où résident également les musiciens) dans l'indéboulonnable maison de production İMÇ, mais qui illustrent pourtant ces lignes de fuite²⁹⁴ :

- Le premier enregistrement – *Ula ula niyazi* de Kâtip Şadi (2007) – est produit par Senseç Müzik/ İMÇ, mais l'adresse d'un distributeur à Rize indique assez clairement le public concerné. Sur les 10 pistes, 8 sont des airs de danse *horon* – chantés avec moult exclamations et percussions d'archet sur le coffre de l'instrument – tandis que les deux pistes s'ouvrant par une chanson en 5/8 (*türkü*) finissent elles aussi inmanquablement par une transition vers un rythme de danse. Kâtip Şadi est pourtant loin d'être un *entertainer* au goût douteux, il est, au contraire, l'un des aînés du *kemençe* (né tout de même en 1938), digne successeur de Piçoğlu, pilier de cette tradition, qui enregistra d'ailleurs lui-même quelques pièces pour la TRT. Mais son répertoire correspond à ce qui est attendu d'un instrumentiste, répertoire de noceur comme celui du maître Piçoğlu, et l'enregistrement se limite à cette tradition : une voix, un *kemençe*. Quant à son audience, elle ne dépasse guère les vallées des *horoncu*.

- Le second enregistrement – *Karadeniz* (2008) – est au contraire un « pur produit » de Kalan Müzik, et l'un de ses plus grands succès : unique album consacré aux musiques de « la Mer noire » (*karadeniz*, soit le titre de l'album) par une chanteuse stambouliote nationalement célèbre, il contribuera à renouveler la perception de ces musiques dans l'imaginaire national (jusqu'alors négative) – et à leur ouvrir un marché conséquent.

Ici, le *kemençe* n'est plus qu'un instrument parmi de nombreux autres (*tanbur*, guitare, percussions...), un motif dans une composition. Quant au *horon* – un incontournable quand on évoque « la Mer noire » – il est réduit au minimum syndical : quelques airs de *horon* compressés sur une unique piste nommée « pot-pourri » (*potbori*). La part belle est faite aux chansons, aux chansons d'amour, et aux plaintes vocales non-mesurées, dont une

²⁹³ L'exemple n'est qu'à moitié pertinent, puisqu'il repose déjà sur deux produits du commerce, mais l'écart entre deux pratiques est là incarné dans deux objets, et donc d'une analyse plus simple.

²⁹⁴ Quitte à se répéter, ces lignes n'articulent pas uniquement la relation entre prestation et commerce, elles se trouvent également au sein de ce commerce, qu'elles structurent.

lamentation funèbre. Encore une fois, la chanson « assise » (*oturak havası*), le *pathos*, les chants de femmes et a fortiori la lamentation funèbre, ne relevaient pas, jusqu'à récemment, du marché²⁹⁵.

Derrière ce constat, on pourrait entrevoir comme une dualité fondatrice entre deux figures tutélaires des musiques des montagnes pontiques, Piçoğlu Osman (1901-1946) et Hasan Tunç (1912-1986), entre celui resté sur place à faire les mariages jusqu'à en devenir une référence stylistique pour les musiciens locaux, mais dans un goût éminemment local (la danse) qui hérissé au delà de ces montagnes, et l'autre, exilé depuis son plus jeune âge à Istanbul, qui travailla toute sa vie pour la radio et dont les chansons enregistrées seront les futurs succès *nationaux* de ce répertoire. Non pas que le nom même de Hasan Tunç soit particulièrement connu à Istanbul, mais plusieurs de ses chansons (et par chansons j'entends sa propre version d'airs certainement communs à la région de Maçka) sont sur toutes les lèvres. L'une d'elle – « J'ai fait savoir au monde que je t'aimais » (*Ben seni sevduğumi*²⁹⁶) – atteindra une popularité époustouflante, jusqu'à devenir une rengaine énervante. Pour n'évoquer que les versions les plus significatives de ces quinze dernières années, citons entre autres :

- Erkan Oğur, qui la fait passer sur le *saz* (*Gülüin kokusu vardı*, publié en 1998 chez Kalan Müzik) ;
- un duo Kazım Koyuncu et Şevval Sam (dans l'album *Hayde* du premier en 2004, puis dans l'album *Karadeniz* de la seconde en 2008, encore chez Kalan Müzik) ;
- ou encore une version en turc et en anglais par Volkan Konak (*Şimal Rüzgarı*, 2000, DCM).

Mais la chanson ira également jusqu'en Grèce où elle fut rapportée par Kostas Siamidis (qui apprécia, paraît-il, qu'elle provienne de Maçka, là d'où étaient originaires ses ancêtres²⁹⁷) : flanquée de nouvelles paroles (« J'ai perdu ma patrie »), passablement ralentie, la mélodie entrera sans problèmes au répertoire des Grecs pontiques²⁹⁸. Car là encore, ce qui circule (exclusivement ?), *ce qui est capté* de la Turquie vers la Grèce (et inversement) ce sont des

²⁹⁵ N'en relevait pas *dans les montagnes pontiques*. On lira la thèse d'Estelle Amy de la Bretèque (*La passion du tragique : paroles mélodisées chez les Yézidis d'Arménie*, thèse de doctorat soutenue en 2010 à l'Université Paris Ouest Nanterre) à propos du marché des mariages et des enterrements (en tant que marchés de la joie et de la peine) parmi les Yézidis d'Arménie pour s'en convaincre. De manière générale, le chant masculin est bien plus libéré en Anatolie du sud-ouest ; on peut se demander pourquoi ce partage, quand clairement d'autres sociétés en font clairement un usage intensif. Je postulerai une certaine distance sociale entre musicien (tsigane par exemple, ou la vedette) et commanditaire dans les cas d'une monétarisation du *pathos* – ou tout au moins une relégation sociale plus forte du musicien (comme asocial, dérangé, admiré...différent en tout cas).

²⁹⁶ Patois local en prime

²⁹⁷ Communication personnelle.

²⁹⁸ Elle apparaît pour la première fois dans l'album collectif *Mavrithalassa* en 1999.

chansons. Des chansons également de la Géorgie vers la Turquie : Dido, Heyamo...autant d'airs qui ne sont pas « dansables », et dont le *pathos*, porté par la voix, se passerait de paroles.

Tout fonctionne alors comme si la voix, le *pathos*, la complainte, le non-mesuré ouvraient la possibilité d'un décrochage effort/monnaie, comme la possibilité d'une captation généralisée. N'était-ce pas déjà là le ressort de l'*arabesk* : chansons d'amour égyptiennes qui bouleversent les rudes paysans anatoliens ? Peu de danse en *arabesk*, mais du *pathos*, du sentiment. Les deux lignes de fuites structurant le champ artistique - de l'instrument au chant et de la danse à la chanson ou la complainte - ne seraient peut-être pas uniquement redevables à une inversion de l'ancien marché des prestations, à une rareté, mais également à une logique propre au matériau musical. A la fois l'encodage *diphonique* du *kemençe*, territorialisation de la voix sur l'instrument, comme le rythme - étymologiquement « la manière de couler » selon Benveniste - l'association des sons à des mouvements, sont autant de dialectes, de verrous, dans ce commun de la jouissance ou de la séduction auditive : une voix de femme, une voix plaintive... Ici le ressort est un en-deçà de l'esthétique : l'empathie, la contagion émotionnelle. En quoi le sentiment, l'empathie est en adéquation avec la logique capitaliste, c'est une question que je ne me propose pas de résoudre, mais le constat est difficile à dénier : la danse insiste dans le territoire tandis que la chanson circule. Ce qui se traduit, pour un musicien, de la sorte : l'air de danse fixe tandis que la chanson permet de circuler. C'est précisément en cela que le commerce et le folklore n'investissent pas de manière similaire la région - n'investissent ni la même géographie ni la même matière musicale. Le folklore territorialise, surinvestit les codages²⁹⁹ : la sémiotique de l'habillement, les positions du corps dans le *horon*, les différents styles de jeu au *kemençe*... Ce n'est pas un hasard si le folklore n'a réellement réussi en Turquie que par ces cours et ces compétitions provinciales de danse qui foisonnent dans chaque région, pas un hasard si le folklore investit la danse et le village quand le commerce récupère les chants intimes (complainte, thrène...) et les flux urbains. Ce constat sommaire a de quoi surprendre. Pourquoi la danse ? N'est-elle pas un des produits de la *world music*, l'un de ceux qui circulent sans encombre au sein du commerce mondial de la musique ? Alors même que je rédigeais ce texte, la chorégraphie d'une pop-star coréenne a

²⁹⁹ C'est également la critique qui a été adressée à l'ethnologie, celle de produire du territoire, de territorialiser en consolidant les codages.

fait le tour de la planète et des jeux d'enfants (avant d'être oubliée tout aussi vite...)³⁰⁰. En ce qui concerne la Turquie, cette assignation territoriale, cette inertie s'explique par au moins deux raisons techniques :

1) un investissement différent. Les danses sont ici majoritairement danses *de groupe* – action collective, qui nécessite une mise en relation (qui peut être hiérarchique). En cela, la danse diffère infiniment d'une chorégraphie, elle est le temps d'un nécessaire *savoir* partagé comme d'une communauté *d'action* ;

2) une balkanisation – une « anatolisation » ? – des rythmes en Anatolie. 5/8 pour le *horon* de Pazar, 7/8 pour celui de Trabzon, 9/4 pour le *zeybek*, 10/8 à Diyarbakır, 6/8 à Erzerum...chacun avec ses balancements, ses agencements différents. Je me rappelle un percussionniste étranger à la région accompagnant le *horon* au *davul* qui voulut déplacer un accent dans le rythme et qui ne réussit qu'à mettre une belle pagaille dans la danse. À l'inverse, l'immense majorité des musiques de danse mondialement commercialisées jusqu'à aujourd'hui usent d'une unique signature rythmique : 4/4. Des 4/4 syncopés, martelés, chaloupés, « groovés », saccadés...mais des 4/4 quand même.

Dernier point : le commerce n'est pas un simple décodage. Deleuze et Guattari l'illustrent à merveille, c'est un surcodage, le processus de déterritorialisation n'est jamais, en pratique, dissociable d'une reterritorialisation. L'association s'opère avec d'autres puissances, d'autres affects :

-l'image, et plus spécifiquement le cinéma, art de la représentativité par excellence, du spectacle ;

-l'argent, avec lequel la musique partage un rapport privilégié aux nombres ;

-la parole, le discours (sur l'identité ou la « modernité ») qui est le surcodage par excellence de la musique.

³⁰⁰ On pourrait évoquer également le succès soudain de la danse *kolbasti* à Trabzon (et plus largement en Turquie) : danse individuelle, sur un rythme binaire, et portée par l'industrie musicale.

L'ART D'ÊTRE ENSEMBLE

« On est vendredi, jour sacré pour les musulmans, et une vieille femme vient de perdre son mari. S'inquiétant pour l'âme du défunt, la vieille s'en va trouver le *hoca* (prêtre) d'un village voisin, réputé pour son savoir :

- *Hoca, hoca*, mon mari est mort, est-ce qu'il va aller au paradis ? Il était loin d'être parfait, mais on est vendredi, et si Dieu l'a fait mourir un vendredi c'est un signe non ?

L'homme de religion répond :

- *Teyze* (tante maternelle, terme employé pour s'adresser à une femme âgée), soit, ton mari est mort un vendredi, mais dis-moi, est-ce qu'il respectait les interdits ? Est-ce qu'il jouait aux jeux d'argent par exemple ?

- *Hoca*, vous savez comment c'est, beaucoup d'hommes y jouent ; évidemment ça lui arrivait, mais tout de même : on est vendredi, il devrait aller au paradis, non ?

- *Teyze*, d'accord, mais est-ce qu'il buvait ?

- *Hoca*, personne n'est parfait : il buvait, mais encore une fois, il est mort un vendredi

- *Teyze*, dis-moi, ton mari, il allait voir les filles ?

- *Hoca*, vous m'embarrassez, mais vous savez, enfin, je suis vieille maintenant, alors disons que, parfois... Mais on est vendredi, ne devrait-il pas aller au paradis ?

- *Teyze*, tu me dis que ton mari paraît, qu'il buvait et qu'il allait voir les filles. Bon d'accord, on est vendredi, pour ce soir il sera au paradis... Mais demain qu'est-ce qu'il va prendre ! »³⁰¹

³⁰¹ Histoire drôle (*fikra*) du village de Beşköy (sous-préfecture de Sürmene, Trabzon) racontée par Adem Ekiz.

1. CONFRÉRIES DE BUVEURS

Une proposition : « Si le Corps humain a été affecté par deux ou plusieurs corps simultanément sitôt que l'Âme imaginera plus tard l'un d'eux, il lui souviendra aussi des autres »³⁰². Et son illustration, tirée du livre *L'été grec* de Jacques Lacarrière : « Pour moi, c'est d'abord cela, le *rebetiko* : une atmosphère autant qu'un chant, des visages silencieux et marqués autant que des danses ou des cris, des odeurs mêlées de vin résiné, d'ouzo, de sciure fraîche sous les tables, de mégots refroidis »³⁰³. De fait, on ne prendra jamais assez au sérieux la proposition de Spinoza, la coalescence des affects et leur jeu d'appel, de résonance. Un affect ne vient jamais seul, ça arrive par pair, se déplace par meute. Meutes d'affects. Et ça démultiplie leur puissance. « On désire dans un agencement » dira Gilles Deleuze³⁰⁴. Peut-être est-ce là la résistance la plus forte contre le marché, résistance contre la disjonction du flux musical d'avec un plexus cinesthésique (amis, conversation, nourriture, boisson, frappes, cris, cigarettes, détonations d'armes à feu...).

Dans l'expérience que j'ai eue de l'arrière-pays de Trabzon - à Maçka, Akçaabat, Şalpazarı, dans ce « haut » des vallées évoqué précédemment - la musique est en étroit compagnonnage avec un autre affect : l'ivresse. Que ce soit le *rakı* ou la bière, il est difficile d'y couper : la musique carbure à l'alcool, et l'intensité de la première n'est pas sans rapport avec le degré d'alcoolémie. De sorte que, parmi les amateurs de musique (*meraklılar*), les longues soirées de musique sont scandées par le niveau de la bouteille de *rakı*. Même pour les séances d'enregistrements, les musiciens se donnaient volontiers du cœur à l'ouvrage en avalant un verre (souvent pour cacher une certaine gêne face au chant, pour ceux qui étaient plus à l'aise derrière l'instrument). Ceux qui s'occupent de musique ont le coude léger - et cela n'est pas étranger à leur réputation chancelante. Que la musique ait un rapport privilégié avec l'alcool, chacun a pu, un jour ou l'autre, en faire l'expérience - dans les tavernes, les cafés-concerts, les cabarets, à travers les frasques de tel ou tel chanteur, depuis l'ivrognerie de Beethoven jusqu'aux traditions de « chansons à boire ». Ce compagnonnage relève d'un certain rapport à

³⁰² Proposition XVIII du chapitre « De la nature et de l'origine de l'Âme » in Spinoza, *Ethique*, GF Flammarion, 1965, p.95

³⁰³ Jacques Lacarrière, *L'été grec*, Plon, 1975.

³⁰⁴ *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, réalisé par Pierre-André Boutang, 1999

la jouissance corporelle - d'une commune capacité à affecter le corps, à instaurer une temporalité propre (un effet psychotrope dira-t-on, et la transe en est l'exemple paroxystique, le cas-limite d'un possible rapprochement entre musique et psychotrope). Là-dessus Gilles Deleuze, lui-même fin connaisseur, a des mots très juste : « la boisson est une affaire de quantité »³⁰⁵. Entendez « étendue », « durée », « ce qui insiste » (« ce qu'on recherche c'est l'avant-dernier verre » dira-t-il plus loin dans l'entretien ³⁰⁶). Une affaire de durée, d'hétérochronie (*dixit* Michel Foucault)³⁰⁷, un état propice à l'expression dans ce pays de taiseux, qui travaille d'autant plus fortement que la société incite au silence.

Soit, mais pourquoi aborder cet expédient ici, indépendamment des réjouissances publiques, des temps légitimes et majeurs de musique ? C'est que, dans un environnement à l'orthodoxie religieuse revendiquée, les choses sont infiniment plus délicates. À première vue, l'alcool est absent des festivités. Ou, plus justement, invisible. À peine si une haleine suspecte dans les mariages, quelques hommes qui s'éloignent ou d'autres qui titubent laissent planer un doute. S'il existe bel et bien une culture du boire, musique et alcool ne peuvent s'afficher ensemble publiquement, et doivent faire bande à part dans ce que l'on nomme joliment *muhabbet*. Le *muhabbet* - que l'on traduit couramment par « entretien amical » - ce n'est rien de plus qu'une réunion entre hommes, à l'écart des regards, accompagnée d'une bouteille et d'un instrument. Et pourtant ce temps volé tient en ces lieux de contre-institution : confréries masculines de buveurs amateurs de musique, unis par une transgression claire à l'ordre social. J'emploie le mot « confrérie » avec humour, dans un pays où des confréries religieuses organisées sont toujours actives. Mais c'est bien comme réunions de confrères que Jérôme Cler décrit les *muhabbet* qu'il observe dans le sud-ouest du pays. Et le terme « confrérie » semble le plus à même de faire sentir cette redistribution masculine des liens, en deçà de l'alliance de la communauté. Car l'alcool est ici hautement clivant, et si on a coutume de dire que l'alcool rapproche (n'est-ce pas ce qu'affirme ces vers populaires : « Il est des nôtres, il a bu son verre comme les autres »), c'est ici sur le mode de la bande, jamais sur celui de l'assemblée. La fête (publique et collective) est sobre (en apparence), joyeuse et ennuyeuse pour beaucoup. Ou : joyeuse, forcément joyeuse, d'une joie forcée et d'un ennui réel. Elle n'est l'expression de personne puisqu'elle est celle du groupe, réglée comme du papier à musique et performative (« aujourd'hui est un jour heureux donc je suis heureux »). A l'inverse le *muhabbet* est

³⁰⁵ *Idem*

³⁰⁶ *Idem*

³⁰⁷ Michel Foucault, « Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984

l'affaire de quelques-uns, et une affaire d'hommes : la transgression est dans cette société inhérente à la masculinité³⁰⁸ - socialement tolérée de la part des hommes âgés (les jeunes sont des prétendants) tant qu'elle se déroule à distance de l'espace public. L'étymologie du mot transgression (qui implique un mouvement, une dynamique) ne renvoie-t-il pas implicitement à la dynamique de l'homme en mouvement – face à la femme statique, prise au piège des normes ? Dire que la transgression fait parti du registre du masculin n'est pas dénier tout esprit frondeur au sexe opposé, mais souligner le fort tabou social qui pèse sur la transgression féminine. On note alors que la transgression féminine est à double niveau – et dans d'autres régions du pays, aux mœurs plus rudes, cela risquerait fort de mal se terminer. De sorte que ces réunions sont toujours lovées dans les replis spatiaux et temporels du temps social, qu'elles ne fleurissent nul part autant que dans la forêt et jamais autant qu'à la nuit tombée. Le *muhabbet* tient de ce que l'on est tenté d'appeler une pratique supraliminaire, une pratique des confins : après la fête, après la fatigue. Souvent un impromptu, sans organisation préalable. Jusqu'à être escamoté, et, pour tout dire, il n'a pas cours dans toutes les vallées. On connaît ainsi les « coins à *muhabbet* ». Si Şalpazarı est réputée abriter des *muhabbet* fameux, la vallée d'Of est désespérément exempte de ces réunions, et ce pour la simple raison que, plus porté sur la foi, on y boit moins libéralement (mais on y est, paraît-il, *kumarci*, « parieur »). Notons que l'équation musique = alcool est actée par les conservateurs qui voient d'un mauvais œil la pratique musicale, et l'Islam rigoriste est en général gênée aux entournures par la musique, par sa propension à s'associer aux débauches comme aux extases³⁰⁹.

Autant dire que ce moment de musique alcoolisée est loin d'être une référence explicite. Pour preuve, on n'en parle pas dans les études folkloriques, ce n'est pas un sujet, ni un répertoire particulier, ni même un mot propre à la région³¹⁰. C'est une activité triviale – quelque chose comme une fin de soirée dans un pub irlandais – dont en Turquie aucun commerce ou mouvement identitaire ne se réclamera ouvertement - à l'exception notable des

³⁰⁸ Georges Dumézil *Heur et malheur du guerrier. Aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, Presses Universitaires de France, 1969.

³⁰⁹ Jean During, *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, Albin Michel, 1988.

³¹⁰ Sur le *muhabbet*, cf. Jérôme Cler, *Yayla, musique musiciens de village en Turquie méridionale* (Geuthner, Paris, 2011), Martin Stokes « Marx, money and musicians » (in *Music and Marx: ideas, practice, politics*, Regula Burckhardt Qureshi (dir.), Psychology Press, 2002), Jane C. Sugarman, « Making muabet: The social basis of singing among Prespa Albanian men » (in *Selected reports in ethnomusicology* 7, 1988) et Denise Gill-Gürtan, *Turkish classical music, gender subjectivities and the cultural politics of melancholy* (thèse de doctorat soutenue à l'Université de Californie, 2011).

Alévis, qui payent au prix fort cette revendication publique de l'alcool³¹¹. Mais si on ne trouve aucun enregistrement se réclamant du *muhabbet* dans le commerce³¹², ils foisonnent sur le site Internet *Youtube*... Ajoutons à ce déficit en discours une qualité musicale en berne (les musiciens ivres ne tiennent évidemment pas la route face aux enregistrements léchés des artistes), et l'on comprendra que, porté d'abord par une recherche esthétique, je sois longtemps passé à côté. Il m'aura fallu un long détour par le nord de la Grèce, chez ces Grecs « pontiques » descendants des *rum* de Trabzon exilés en 1923, pour me convaincre de l'importance sociale et de la centralité de ce moment. Là, alors que le matériau musical (et plus encore la structure sociale) s'est largement modifié, le cadre du *muhabbet* – dont ils ont gardé le mot turc (μουχαμπέτ) qui en acquière une aura mystérieuse – s'est non seulement conservé mais également formalisé, ritualisé, légitimé et a pris place dans le fonctionnement communautaire comme lieu de pratique et de transmission, cœur d'une « ponticité » sous le patronage d'associations (*sillogos*). Que le *muhabbet* prenne sa pleine mesure, qu'il développe sa pleine puissance en Grèce a évidemment été facilité par la position structurellement opposée qu'occupe l'alcool dans la société grecque, mais n'est pas dissociable de la crispation d'une communauté en situation diasporique³¹³ face au risque d'assimilation. La situation est plus complexe à Istanbul, mais repose également sur des associations de village (*dernek*) - autre monde masculin où les hommes viennent passer leurs soirées pour échapper aux pesanteurs familiales.

Le *muhabbet* est une notion riche, presque un concept. Le mot a cours jusque dans les Balkans et Jane Sugerman constate ce même devenir du *muhabbet* chez les hommes albanais émigrés à New-York³¹⁴. Sa position n'en reste pas moins ambiguë : clairement en deçà du communal qui culmine dans les rivalités publiques du *horon*, mais occupant dans la structuration de cette tradition une place indispensable - potentialité incluse ou foyer de quelque chose à définir. En lisant une partie de ce texte, Martin Stokes – qui a une longue expérience de ce fait – avait commenté : « j'aime cette idée d'une société normée par l'idéal du *muhabbet* »³¹⁵. Idée qui n'était pas la mienne, comme bien souvent dans ces lectures qui disent quelque chose de plus que ce qui était écrit. À tout prendre je préfère éviter ce mot –

³¹¹ Les Alévis sont stigmatisés au sein de la majorité sunnite, et leur consommation rituelle d'alcool, associé au secret des liturgies, donne à libre cours à des rumeurs d'orgies dans les lieux de culte.

³¹² A l'exception notable d'enregistrements de musique alévi.

³¹³ Sur la « diaspora » des Grecs pontiques, en Grèce et dans le monde, cf. Michel Bruneau (dir.), *Les Grecs pontiques : diaspora, identité et territoire*, Paris, Editions du CNRS, 1998.

³¹⁴ Jane C. Sugerman, *op.cit.*

³¹⁵ Communication personnelle.

« normé » – qui ne fait pas justice à ce moment, trop chargé d’une lecture policière. Mais l’*idéal*³¹⁶ d’un *muhabbet* comme pratique mineure (parce que impensée, parce que non exposée ni « exposable », parce que générique...) qui infuse, porte ou fonde (plutôt que norme) une communauté, voilà une idée riche. En même temps que passablement perturbante : le *horon* public, les grandes fêtes annuelles des *yayla* – de part leurs dispositions dans l’espace, de part leurs hiérarchies implicites – expriment explicitement un ordre du monde. Un spectacle, un drame, une histoire à raconter ou le déploiement d’un discours. Mais le *muhabbet* est au contraire un désordre, une dispersion. Voire une claire transgression des normes énoncées. Et quelque chose d’infiniment banal, ordinaire - sans être d’ailleurs spécifique à la région. Quel idéal alors ? Celui d’abord d’une sociabilité masculine hors du monde social - et surtout des postures sociales du masculin. Mais également l’idéal d’une musique (comme temps social) dégagée des rapports d’argent et de pouvoir, d’une énonciation collective non conflictuelle, et donc un rapport privilégié à la musique, qui serait l’apanage des hommes. Et ces hommes sont à proprement parler, on s’en est rendu compte à ce point du texte, ceux qui tiennent ces musiques, qui les mènent lors des fêtes publiques, eux qui administrent (*idare etmek*, comme disaient les meneurs interrogés) le procès communal de la musique. La transgression n’est pas marginale, n’est pas le fait de parias - ceux qui s’autorisent les *muhabbet* sont ceux qui détiennent l’autorité, et peuvent ainsi mettre à l’épreuve un certain nombre de logiques sociales. À commencer par les affaires d’argent.

³¹⁶ Idéal doit ici s’entendre dans son double sens - à la fois ce qui porte et ce qui n’existe pas. La notion d’idéal ferait du *muhabbet* quelque chose de jamais pleinement réalisé.

2. DE LA MONNAIE A L'ALCOOL

Le *muhabbet* se situe en deçà des transactions financières. C'est là un point majeur dans l'idéal qu'il incarne. Ici, la musique a moins de prix que la bouteille de raki (l'alcool est cher en Turquie³¹⁷) ou la viande grillée. Ce serait d'ailleurs absurde, puisqu'on est là entre amis. L'argent, rouage social, qui est, on l'a vu, l'imposition (jamais dénuée d'une certaine violence) d'une volonté, est ici remplacé par l'alcool, au fort pouvoir de communion et fortement asocial. Opposition structurelle : passage d'un lien faible à un lien fort, d'un contrat tacite à la prise de risque de l'amitié (on ne goûte jamais tant la prise de risque de l'ingestion d'alcool que tard le soir, dans un coin inconnu, en compagnie de types armés à la mine patibulaire). Le vis-à-vis alcool/argent est particulièrement productif et ailleurs, où la consommation est socialement valorisée (en Grèce par exemple, comme le montre Hélène Delaporte³¹⁸, mais également plus généralement dans les Balkans), l'alcool est associé à une dépense folle d'argent, une dépense agonistique. L'on raconte ainsi à Athènes, avec des étincelles dans les yeux, qu'« à l'époque », des hommes venaient brûler l'intégralité de leur paie dans les *bouzoukia*, les bars à *bouzouki*. Le rôle de l'alcool est ici du même ressort : sortie du mécanisme d'attribution de valeur. La dépense pharaonique est destruction d'argent, négation de sa valeur : dépense « gratuite », donc de valeur nulle.

Dire que l'argent est toujours absent serait mentir, mais sa présence est ressentie comme une défaite, un sujet de gêne (alors que pour les concerts le cachet est disputé pied à pied). Lors des engagements de musiciens professionnels (par un particulier pour un mariage ou par une municipalité pour une fête), les probables (et souhaitables) *muhabbet* ne seront pas évoqués dans la négociation. Les musiciens eux-mêmes n'hésitent d'ailleurs pas à s'éloigner pour leur propre *muhabbet* aux heures de pause. La même pudeur a cours en Grèce. Un ami musicien de Thessalonique qui avait traversé le pays (la Grèce est petite...) pour animer un *muhabbet* dans un coin perdu (là-bas le *muhabbet* a une fonction communautaire), avoua d'un air gêné qu'il avait été « dédommagé » (au moins défrayé), mais s'empressa d'ajouter « qu'il avait joué toute la nuit ». Sur ce sujet, un musicien de Sürmene (Adem Ekiz) m'a entretenu d'une belle expression qui a cours sur les hauteurs des vallées de Sürmene et d'Of : *kemençeyi*

³¹⁷ L'alcool, longtemps monopole national, est surtaxé, et chaque nouvelle taxe (nombreuses ces dernières années) est ressentie comme un acte politique du gouvernement AKP.

³¹⁸ Hélène Delaporte, « Quand les chanteurs sont grecs et les musiciens tsiganes. La musique traditionnelle en Epire », *Etudes Balkaniques* n°13, 2006.

ayiltmak, littéralement « revigorer le *kemençe* »³¹⁹. Lors de certaines réunions inter-villageoises qui rassemblent au-delà du cercle des amis (courantes l'été dans les hauts-plateaux, où se croisent des voisins de vallée), un curieux système de rémunération de l'instrumentiste se met en place : au bout d'un certain temps, des membres de l'assistance prennent le *kemençe* des mains du musicien et le posent à l'écart en décrétant que l'instrument est « fatigué ». À chacun alors de venir déposer sur le *kemençe* un billet pour le « revigorer » (*ayiltmak*). Adem précise que c'est le fait des plus aisés de la petite assemblée, ceux « qui ont une situation confortable ». Conjurant la violence de l'argent : la rémunération est médiatisée, jamais demandée par l'instrumentiste lui-même, et touche le *kemençe* qui serait « fatigué », mais non le musicien. S'exprime là pleinement la disjonction entre acheter et payer, ici au sens quasi-rituel de gratification, offrande.

Pour tout dire, je n'ai rien vu de tel, et les seules sources sur le sujet proviennent d'une vallée qui m'est relativement étrangère. Adem Ekiz explique que cela se fait encore dans les hauteurs, dans les milieux les plus ruraux. Mais ajoute : pas avec lui, qui est un artiste, qui s'est libéré, et avec qui on aurait honte de procéder ainsi. Il me racontait cela autour d'un thé dans l'association de son village (*dernek*) à Istanbul, dans le quartier de Fatih, et j'en avais également profité pour lui poser quelques questions sur un *muhabbet* où je l'avais rencontré l'année précédente, organisé par l'association en question dans un but à la fois communautaire et pédagogique. Avait-il été dédommagé, puisqu'il était lui professionnel, qu'il vivait de sa musique, et que les gens présents étaient potentiellement ses clients - ceux qui achèteraient son CD ou viendraient à ses concerts ? Il se récria : ce *muhabbet* était un service rendu « entre amis », et une manière d'entretenir ses liens avec sa communauté, recevoir de l'argent aurait été malvenu.

C'est précisément par ce rapport *critique* à la transaction monétaire que le *muhabbet* acquiert une telle importance dans le processus d'établissement d'un champ artistique. Et ce non pas uniquement dans les milieux ruraux (pas d'Arcadie assiégée ici) mais aussi et surtout dans les lieux urbains d'exil, à Istanbul comme à Thessalonique. Ce critère - l'absence d'argent - est d'ailleurs peut-être l'un des éléments les plus stables dans la définition du *muhabbet* comme concept générique (que ce soit à Istanbul, dans les *cem* alévi ou chez les albanais de New York), et pose ces réunions comme critique du « mode de *socialisation*

³¹⁹ Cette expression est également mentionnée par Ömer Asan, *Pontus Kültürü*, Belge yayınları, 1996, p.128.

produit par le capitalisme »³²⁰ : le *muhabbet* est un contrepoint à la privation de jouissance analysée précédemment, instrument d'équilibre, de réappropriation juridique, éthique et esthétique. Son mot d'ordre est de garder la main, sur sa musique comme sur ses musiciens (l'exemple d'Adem Ekiz, artiste qui se plie aux *muhabbet* de sa communauté, est éloquent). Dire que le *muhabbet* n'est pas une pratique annexe mais un *idéal* c'est éviter un effet d'optique : derrière les paravents du marché et de l'industrie, en deçà de la surexposition de l'artiste, existe une immense circulation de musique hors de la transaction financière³²¹, et qui n'est pas uniquement marginale, fonctionnelle ou archaïque, mais au contraire pleinement investie. Je dirai même plus : l'investissement dans le *muhabbet* résulte en partie de ce que l'on pourrait appeler, en reprenant le vocabulaire de Pierre Bourdieu, un « effet de champ ». Au point que quelques (rares) musiciens – des plus réputés, de ceux dont les connaisseurs vantent le jeu – poussent cette commensalité musicale au degré d'un art subtil et rechignaient à empoigner un *kemençe* à moins que l'entourage ne soit rassasié et légèrement « altéré » par la boisson. Nikos Mixailidis est de ceux-là, je ne l'ai jamais vu jouer hors de ce cadre. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il était l'un des seuls Grecs à jouir des faveurs des Pontiques de Turquie. Un autre ami grec, la quarantaine bien tassée, jurait qu'il n'avait jamais empoigné le *kemençe* hors des *muhabbet* (c'était certainement très exagéré). C'est également le cas d'Eyüp Eyüboğlu, que j'ai évoqué plus haut, et qui ne montait au village que pour me le faire visiter (au retour d'une carrière de fonctionnaire à l'autre bout du pays, il avait construit sa maison sur la route qui traverse la vallée, pour s'en désenclaver). Il jouait pourtant souvent, mais avec quelques amis notables de la ville toute proche. Autant de musiciens jouant un rôle (musical) majeur dans leur communauté tout en s'inscrivant en refus de l'artiste – et non pas du *çalgıcı*, qui n'est pas de leur classe. Difficile d'esquiver le problème de la classe sociale, et il est indéniable que le *muhabbet* n'est pas uniquement une pratique de « confrères », mais également une pratique de notables, ou que c'est chez eux qu'elle est le plus fortement instituée. Les notables, qui ne peuvent être artistes (comme ils ne peuvent être clowns) et ne se sentent pas à l'aise dans la foule indifférenciée des danseurs, appréhendent la musique principalement par le *muhabbet* (qui peut être l'occasion de danser, mais dans d'autres dispositions). Que ces musiciens aient, au sein de la communauté, une réputation souvent supérieure à celle des artistes les plus riches, n'est pas sans interroger sur la structuration de cette tradition communale. Il y a là, implicitement, une remise en cause de l'amateurisme en

³²⁰ Etienne Balibar, *La philosophie de Marx*, La Découverte, 2010, p.75 (je souligne).

³²¹ Florence Weber nomme cela des prestations sans marché : des prestations qui articulent la vie sociale sans être indexées sur une valeur monétaire (« Vers une ethnographie des prestations sans marché », introduction à *l'Essai sur le don* de Marcel Mauss, PUF, 2007).

tant que catégorie privative et dépréciative, concomitante à l'apparition de l'artiste. Nous sommes ici en présence d'un amateurisme revendiqué - à la fois effet de champ et condition du notable communal.

3. DE L'ISONOMIE

L'absence de relations d'argent n'est qu'un préalable au *muhabbet*, qui postule, hypothétiquement ou idéalement, une abrogation plus large des relations de pouvoir, dont l'argent n'est qu'une modalité. Pas de pouvoir *donc* pas d'argent. À cet idéal d'abrogation (« de suspension » serait plus juste) des relations de pouvoir qui prévalent, l'on pourrait donner un nom : l'isonomie. Isonomie est un mot peu usité mais plaisant qui provient du grec ancien *isonomos* et signifie mot à mot « règle d'égalité ». Il réfère à une période de souveraineté populaire précédant la démocratie dans l'Athènes antique, associée à l'égalité du temps de parole – temps de parole dans l'assemblée, temps de parole politique³²². Une égalité dans l'accès au pouvoir donc – qui est dans notre cas d'accès à l'exercice de la musique (la musique est *aussi* un pouvoir, faut-il le répéter, pouvoir de s'exprimer, d'avoir voix au chapitre, mais également d'influencer, de « manipuler » au sens du turc *oynatmak*).

Postuler que la région est travaillée par un idéal d'isonomie est déjà présomptueux (encore une fois, on note seulement une hypersensibilité aux relations hiérarchiques). Mais que la notion d'isonomie soit pertinente en musique, voilà qui est encore plus délicat. Et pourtant. Pour le plaisir d'un bon mot, je dirai que si les compétitions de danse, les mises en scènes publiques se déroulent entre *egos* (dont l'expression est plus ou moins encouragée ou contrariée), le *muhabbet* se pratique lui entre *égaux*. J'en veux pour preuve la racine arabe du mot *muhabbet* : *hab*, l'aimé. Qui se retrouve dans un autre mot lui servant d'équivalent dans le Taurus : *yarenlik* – de *yar*, l'aimé en persan. Réunion entre aimés donc, ou, tout du moins, entre amis. L'ami, ce n'est en rien l'allié (l'alliance n'est que la « limite inférieure de la prédation », *dixit* Lévi Strauss³²³) ni le semblable (l'identique, l'anonyme de la foule), la distinction est d'importance – surtout par ses implications musicales. Il n'y a pas, dira-t-on, d'expression plus triviale que « faire de la musique entre amis ». Mais au vu de tout ce qui a été dit précédemment n'est-ce pas déjà un exploit ? D'ailleurs ami, ici, est d'abord est un idéal – et c'est cela, je crois, que voulais signifier Martin Stokes quand il évoquait une société normée par l'idéal du *muhabbet* : l'idéal non pas d'une société de citoyens ou d'artistes mais d'amis (ni la liberté ni l'égalité mais la fraternité - fraternité masculine, cela va de soi). Car l'ami, en ce qu'il transcende les positions sociales, est synonyme d'une absence de statut (et, au premier chef, de celui d'artiste) – ou de sa suspension ponctuelle. Ce ne signifie pas qu'un

³²² On lira sur le sujet *La cité grecque* de Gustave Glotz, Albin Michel, 1968 (1928).

³²³ Claude Lévi-Strauss, *L'homme nu*, Plon, 1971, p.617.

artiste (*sanatçı*) ne peut pas participer à un *muhabbet*, simplement qu'il n'y sera jamais *en qualité* d'artiste mais d'ami. Plus d'instrumentiste (*çalgıcı*) ou d'artiste (*sanatçı*) qui vaille, mais des compagnons (*arkadaş*), des grand-frères (*abi*), des oncles (*amca*), des compatriotes au besoin³²⁴ (*hemşeri*). Ou, dans un *muhabbet* réussi : des amis (*dost*).

On a déjà là deux règles troublantes de ce que pourrait être cette isonomie musicale :

-absence de statut de musicien (ni de meneur d'ailleurs, personne n'imposant sa volonté – trêve dans la guerre des désirs), pas de spécialiste désigné d'où une absence (un bien grand mot...) de relation de pouvoir ; on verra que cette absence jamais complètement réalisée est compensée par une posture particulière de l'instrumentiste.

-égalité d'accès à la parole musicale.

Egalité *selon ses compétences* évidemment, et, pour dire vrai, nul n'est égal devant la musique. L'égalité n'est que d'*accès*. Il est tout autant illusoire de penser que les relations de pouvoir puissent être évacuées complètement. Soyons clair : dans l'antique Athènes comme ailleurs, l'isonomie est un principe déclaré (un idéal, ici tacite), mais jamais une réalité – le pouvoir se construit dans la pratique, en dehors de toute place attirée. Elle constitue pourtant un verrou – une de ces résistances déjà évoquée – veillant à ce que le pouvoir reste, pour reprendre la magnifique phrase de Lévi-Strauss, une question de degré et non de nature³²⁵. Si celui qui sait jouer du *kemençe*, si celui qui a une belle voix et une connaissance fine du répertoire se pose dans le *muhabbet*, s'il prend l'ascendant, ce sera toujours entre confrères, premier parmi ses pairs, *primus inter pares*. Et l'on voit ainsi dans la plupart de ces réunions chacun prendre sa part à la production musicale, même ceux aux voix les plus éraillées³²⁶. Ce n'est d'ailleurs pas uniquement le chant qui circule, mais également quelques fois l'instrument - et ceux qui savent à peine toucher du *kemençe* ne perdront pas l'occasion de s'y essayer.

Il n'est pas étonnant, en ce sens, que le *muhabbet* soit le lieu privilégié du chant pathétique (celui qui émeut et exprime), ce qu'on appelle d'ailleurs le chant « assis » (*oturak havası*)³²⁷ : la voix, la voix chantée, est porteuse d'une puissance de séduction indéniable - Jérôme Cler

³²⁴ Quand il est socialement nécessaire de créer de la familiarité, on a en stock un certain nombre de stratagèmes : « n'a-t-il pas fait l'armée au même endroit qu'untel ? », « n'aurait-il pas été à l'école avec untel ? »...

³²⁵ Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Plon, 1964, p.34.

³²⁶ Ces voix, il faudrait pouvoir les décrire : poussives, sanguines, bien souvent aphones, rarement plaintives.

³²⁷ Le lien est évident entre la posture assise, l'« être au monde » passif, et le ton pathétique de la musique. Il est à noter que l'on peut danser dans un *muhabbet* (comme danser lors des fêtes). Une meilleure distinction entre la fête et le *muhabbet* serait à chercher dans les couples dialectiques ordre/désordre ou organisé/imromptu.

note ainsi l'érotisme des « airs de gorge » (*boğaz havalari*) du Taurus³²⁸ - et elle comporte comme telle une charge de risque (social) inhérente. En suspendant la relation de pouvoir, l'isonomie désamorce la relation de séduction, dans ses deux tenants - soit *séduire* et *être séduit* : 1) l'isonomie désamorce la résultante du potentiel échec de l'acte de séduire, qui est, en amour comme en musique, la honte (honte masculine de ces voix qui ne sont pas faites pour séduire, ni pour exprimer publiquement un quelconque *pathos*), et désamorcer la honte, c'est *déjà* ouvrir un accès plus large au chant ;

2) d'autre part, l'isonomie désamorce la violence - comme le danger - d'être séduit publiquement. Être séduit, être ému, l'affection passive (ce qu'on a appelé plus bas l'hétéronomie) n'est pas compatible avec la masculinité socialement encouragée. S'abandonner, à soi et aux autres, voilà ce qui ne se fait qu'entre amis ; l'affect, l'écoute, n'est pas tant honteux que privé ou vulnérable. La passion est une destitution, une intrusion qu'on ne se permet qu'entre intimes (il y a, ailleurs en Turquie, cette distinction entre *mahrem* et *namahrem*, qui porte également sur la séduction). En cela, l'isonomie est le seul agencement possible pour la circulation *sans danger* de l'émotion³²⁹. « Emotion » et non « séduction », et les deux mots dérivent de logiques différentes : « émotion » ne fait que constater un mouvement vers l'extérieur (*ex-movere*), une altération, le mot est pour ainsi dire neutre, alors que « séduction » signifie étymologiquement « tirer à soi » (*seducere*) et implique un ascendant, une relation de pouvoir. Notons au passage que ce constat pose en retour une question (qu'il ne s'agira pas de résoudre ici) : en quoi le public, la hiérarchie, la présence d'un regard extérieur, change-t-il la qualité des relations, de l'émotion à la séduction

γ³³⁰

³²⁸ Jérôme Cler, *Yayla, musique musiciens de village en Turquie méridionale*, Geuthner, Paris, 2011.

³²⁹ On mettra ces considérations sur le *muhabbet* et la difficile expression publique des hommes en vis-à-vis avec ces commentaires sur le rapport des hommes tunisiens à la danse : « Tout porte à croire qu'être un homme en présence de femmes à Tunis, c'est montrer qu'on ne sait pas danser. C'est signifier que la danse est avant tout une affaire de femmes. Non pas que la danse n'intéresse pas les hommes. Quand on les interroge, bon nombre d'entre eux revendiquent le fait de savoir bien danser. Mais ils avouent le faire bien davantage lorsqu'ils se retrouvent « entre eux », c'est-à-dire avec des parents ou des amis intimes. Là l'expression semble plus libre, facilitée parfois par l'ivresse qu'apporte l'alcool. », Maud Nicolas, « Ce que "danser" veut dire. Représentations du corps et relations de genre dans les rituels de mariage à Tunis », *Terrain* n°35, 2000.

³³⁰ D'autant que la thématique de l'œil, du regard extérieur, est riche en Turquie. Cf. Benoit Fliche, « Le mauvais œil, l'angoisse et l'autre », *La célibataire* n°24, 2012.

4. DE LA POSSIBILITE D'UNE ISONOMIE

Quoique l'isonomie soit un idéal, elle ne procède pas moins d'une série d'invariants auxquels – malgré l'improvisation et le désordre apparent – on accorde une attention aigüe. L'isonomie est un procédé, un dispositif de régulation. Ce dispositif spécifique ne relève en aucune façon de l'extraordinaire, mais il structure puissamment ce temps de pratique musicale. J'en relèverai deux volets : l'un lié au mode de socialisation (la nécessité d'un écart), l'autre à l'économie du matériau musical (une expression par formule).

I

L'écart

L'écart : la suspension temporaire des contraintes hiérarchiques (l'isonomie) comme la transgression des normes morales (l'alcool) nécessitent un écart d'avec la société. Ou : la transgression ne peut se résoudre (ne pas menacer l'ordre, être tolérée) qu'en se tenant à l'écart. Un double écart en l'occurrence : 1) un écart spatial (boire ne peut se faire que loin des regards, et les *muhabbet* se tiennent dans la forêt, dans l'atelier d'un luthier ou dans un de ces rares bars aux fenêtres obstruées que l'on trouve dans les sous-préfectures) ; 2) un écart avec le corps social au complet qu'est censée représenter l'assemblée. Le *muhabbet* est travaillé par la recherche du petit nombre. Il procède à l'inverse du commerce et du champ artistique – qui agrègent aveuglément, qui sont au contraire travaillés par le nombre, l'expansion. Ce proverbe persan cité plus bas illustre à merveille la situation du *muhabbet* : « pour écouter du *setar* (luth à trois cordes), deux personnes ce n'est pas assez, mais trois c'est déjà trop »³³¹. C'est qu'il faut plus qu'une cohésion : une unanimité. Un qui ne tient pas l'alcool, un qui accapare la pratique, un qui snobe le groupe, un boudeur, un étranger et c'est le *muhabbet* tout entier qui prend l'eau. Aristote, déjà, définissait l'amitié par l'intimité partagée et suggérait que le petit nombre est intrinsèque à l'amitié³³². Profitons de l'occasion

³³¹ Cité par Jean During, « On the unity of Persian arts », conférence donnée à Ispahan, 2006.

³³² « Mais il s'agit de savoir si on doit admettre en grand nombre les amis quand ils sont vertueux, ou s'il faut limiter ce nombre, comme celui des citoyens dans l'Etat. Un Etat ne pourraient exister par la réunion de dix hommes, mais cent mille hommes non plus ne sauraient constituer un Etat. (...) En ce qui concerne les amis, leur nombre est limité ; pris au maximum il correspond à celui des gens avec qui on peut vivre en intimité puisque, ainsi que nous avons cru le distinguer, cette intimité est ce qui caractérise le mieux l'amitié. (...) Du reste, la difficulté s'avère grande de partager comme il convient les joies et les peines de beaucoup d'amis. (...) Aussi

pour souligner la pertinence de la question du *nombre* dans la pratique de la musique - et particulièrement du surnombre, qui est l'envers flou du principe énoncé en amont : que la musique ne se fait qu'en communauté. Ou : dire que la musique ne se fait qu'en communauté, c'est poser comme déterminant la question du nombre³³³. N'était-ce pas déjà la question posée par le cercle du *horon*, que ce soit en relation à l'espace (quand le cercle atteint une taille critique, un second cercle peut prendre place à l'intérieur du premier), en relation avec la position du meneur (devant sortir de sa position de danseur pour être audible et visible) ou en relation avec l'artiste (la taille du cercle comme plébiscite de l'artiste sur scène) ?

Plus que l'écart d'avec le corps social – isonomie entre amis – c'est la modalité de cet écart qui frappe. Classe d'âge, classe sociale, genre : l'égalité désirée ne peut s'obtenir qu'en investissant complètement les distinctions qu'impose la société. Il y a ainsi des *muhabbet* de jeunes et des *muhabbet* d'hommes mûrs, des *muhabbet* de notables au *raki* (le *raki* est plus cher, mais surtout demande un cérémonial plus complexe – des glaçons, plusieurs verres...) et des *muhabbet* d'employés aux canettes de bière. L'ami, l'égal n'est absolument pas ici une négation de la classe mais sa pleine et entière acceptation, un retranchement. Comme si, pour sortir des relations de violence, d'argent, de pouvoir, de la pesanteur des statuts, il était nécessaire d'habiter les distinctions du monde social. L'isonomie procède par retranchement. Ce n'est pas évidemment le cas de tous les *muhabbet*, mais clairement la logique qui soutend ces réunions. Ainsi la commensalité, l'alcool, ne font pas sauter par magie les conventions sociales. Ou plutôt : c'est parce qu'ils font constamment courir le risque de brouiller ces conventions qu'il faut les circonscrire, les dompter, les restreindre à ces réunions d'égaux où les risques sont nuls puisque l'enjeu est nul³³⁴. (Ce constat relègue au passage l'ami au rang d'idéal, de construction sociale.) Quand cette unité de genre et de génération n'est pas respectée, les relations de pouvoir réapparaissent - l'unité de classe est la plus floue, un certain respect pour une connaissance approfondie de cette musique peut transcender les barrières sociales, quoique l'histoire du *kemençe* qu'il faudrait « revigorer » prouve qu'alors l'argent refait son apparition.

l'amour, qui entend être, pour ainsi dire, une affection poussée à son suprême degré, ne s'adresse-t-il qu'à un seul être. Par conséquent des sentiments très vifs ne peut porter que sur un petit nombre de personnes. »
Ethique à Nicomaque, Livre IX, Chapitre X, p. 283-284

³³³ L'anthropologie politique, et plus largement toute pensée du politique, depuis Aristote jusqu'à Pierre Clastres, s'est frottée à la question du nombre.

³³⁴ Une réunion alcoolisé père/fils, maître/professeur, homme/femme, employeur/employé...là, il risque de se passer quelque chose. Cela n'a plus rien à voir avec l'Islam : c'est le conservatisme social qui, en accentuant les distances entre les rôles sociaux, accentue les risques.

Il en fut ainsi lors d'une réunion improvisée avec quelques buveurs locaux dans l'unique taverne du *yayla* de Saz alanı : le hasard fit que deux connaissances plus jeunes passant dans les environs profitèrent du flou qu'induisait la présence d'un étranger pour se joindre au groupe. Eux-mêmes portés sur le chant et le *kemençe*, la soirée en fut d'autant riche, jusqu'à ce que le taux d'alcoolémie mette à jour tout ce que cette mixité générationnelle avait d'inadéquate. On sent là l'exclusion que renferme l'isonomie (ou sa potentialité), inhérente au mot depuis l'Athènes antique et sa conception plus que restreinte du citoyen. L'exclusion des rapports de pouvoir est une exclusion du jeu de certains.

Ici la distance (qui fait écho à la distance avec soi que procure l'alcool, distance avec le soi social) n'est pas une dispersion mais un resserrement : la socialisation ne se fait plus sur le mode de l'assemblée mais sur celui de la tablée, réunion de commensaux (je ne me rappelle pas de *muhabbet* de plus de deux personnes sans la présence d'une table). La commensalité musicale – être assis autour de la même table, partager un repas et une musique –, ça peut sembler anecdotique. On a vu néanmoins l'enjeu que représentait la disposition spatiale lors d'un événement musical, et principalement la place du musicien – toujours en position d'exception, qu'il soit à l'intérieur du cercle comme préposé à la danse (maximum de violence), ou à distance sur scène comme maître de cérémonie (maximum de pouvoir)³³⁵. La table (ronde ou pas, là n'est pas le problème) est une mesure radicale contre cette position d'exception. Et permet une circularité des regards qui est, on le verra, au cœur de cette pratique. On comparera la tablée des confrères aux chaises alignées des musiciens de *meyhane* (cabarets) d'Istanbul, ou, plus frappant encore, de la *kumpania* du *rebetiko* d'Athènes. Les chaises alignées y sont tellement caractéristiques qu'une succession de chaises vides dans un cabaret d'Istanbul ou d'Athènes indique immanquablement au client qu'un concert aura lieu dans la soirée. Cette disposition est éloquente : s'offrir aux regards, faire face. La *kumpanya*, la « compagnie », c'est la machine rôdée, la machine de concert³³⁶. Au contraire, le *muhabbet* est un anti-spectacle, où le regard suit d'autres logiques, circulaires. (Bernard Lortat-Jacob aurait, paraît-il, des années plus tôt, tenté l'expérience avec des chanteurs albanais, attablés sur scène). J'ajouterai que la notion de commensalité, dans sa symbolique, nous amène vers quelque chose qui tient de la communion - et non plus de

³³⁵ Lors des mariages, en Turquie comme en Grèce, les musiciens mangent à une table séparée, mais qui peut être, en fonction de leur statut, soit une relégation en marge de la fête, soit une place d'honneur où les commanditaires viendront les rejoindre si les musiciens participent par leur nom au prestige de la noce.

³³⁶ Au risque de me répéter, je ne m'embarrasse pas là de considérations esthétique : la *kumpanya* à son meilleur, ce que nous donne à entendre Roza Eskenazi, est un modèle vivant, riant, dont les échos résonnent encore dans les *muhabbet* athéniens.

l'alliance. Christian Bromberger : « Parmi les pratiques communielles, la commensalité est partout une de celles qui symbolise la cohésion sociale »³³⁷. C'est également ce qu'évoque ce quatrain, entendu sous la tente du village de Sertkaya lors de la fête du *yayla* de Hıdırnebi :

*Ils ont monté les tentes
Les yayla sont en fête
Et ces tables à rakı
Vont se serrer l'une l'autre* ³³⁸

II

La formule

Le second point est d'une autre teneur - et d'ordre plus général. Il concerne non pas un dispositif particulier mais le matériau utilisé. L'accès ou non à la parole est d'abord un travail de la parole avant d'être une question de législation : l'instauration d'une parole non discriminante (et l'on pourrait transposer au langage musical les analyses de Pierre Bourdieu³³⁹). On ne peut légiférer le pouvoir sans prendre en compte la distribution du savoir. Reprenant l'équation qu'établit Michel Foucault entre savoir et pouvoir, on dira que l'isonomie est un savoir agencé en fonction d'un idéal d'unanimité. N'y a-t-il pas ainsi une équation entre la réforme prônée par Luther d'un accès plus direct à la Bible, sa volonté de faire chanter l'ensemble des fidèles durant l'office, et la relative simplicité des chorals de J.S. Bach ?

Et pour qui a manié un tant soit peu cette musique, c'est une évidence : il y a une *accessibilité* du matériau musical chanté (une simplicité) qui répond à la nécessité d'un large accès à la parole musicale. Et ce jusque dans la technique de chant : pas de ces coups de glotte qui rendent le chant de l'autre côté des montagnes si poignant. Il y a, à l'inverse, une technicité de l'instrument, et d'abord ce codage en diphonie, qui en fait un élément de spécialisation, d'un accès restreint. C'est ce qu'il faudrait interroger : comment les

³³⁷ « Parmi les pratiques communielles, la commensalité est partout une de celles qui symbolise la cohésion sociale : « Manger, boire avec un autre » est « à la fois un symbole et un moyen de renforcer la communauté sociale et de contracter des obligations réciproques » (Freud, 1977 : 155) » Christian Bromberger, « Pour une analyse anthropologique des noms de personne », *Langages* n°66, 1982, p.122

³³⁸ « *Kurdular çadıları / Yaylalar şenlenecek / Bu rakı masaları / Birbirine girecek* ».

³³⁹ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges symboliques*, Fayard, 1982.

instrumentistes professionnalisent la musique en poussant dans ses retranchements le matériau musical. Cela est particulièrement frappant dans la pratique contemporaine du *saz* et plus particulièrement du *saz* de tradition alévi : des mélodies rituelles d'une simplicité déconcertante - jusqu'à trois degrés en tout et pour tout - sont complexifiées à outrance à partir de techniques nouvelles (*şelpe*), loin de ce qui se pratiquait il y a, disons, cinquante ans (on comparera Hasret Gültekin ou Erdal Erzincan à Aşık Veysel). Et ce alors que le chant ne subit pratiquement aucune altération, reste encore exempte d'une quelconque marque de virtuosité.

Dans le cas des chansons utilisées lors d'un *muhabbet*, le matériau musical est (techniquement) simple :

- un ambitus restreint (cinq ou six degré en général – voire quatre) et donc adapté à toutes les voix ;
- des mélodies basées principalement sur un mode unique (qu'on nommera en Turquie le tétracorde *uşşak* ou le pentacorde *hüseyni*, même si la connaissance de ces termes savants n'est pas unanimement répandue dans la région) ;
- des motifs aux contours assez similaires, progressant *grosso modo* de la quarte vers la fondamentale (d'autant plus commun que c'est, là encore dans les très grandes lignes, le parcours de l'appel à la prière qui retentit cinq fois par jours) ;
- une stricte monodie, sans cet « encodage » en diphonie que pratique le *kemençe*, des voix « pleines » sans vibrato ni ornement.

Quant à l'expression proprement dite, elle réside dans une formule métrico-poétique unique, matrice simplissime de laquelle est issue la majeure partie des chansons ou du chant « assis » (*oturak havası*), soit un motif rythmique en 5/8 sur deux mesures, construit sur le modèle trois croches et une noire (première mesure), suivi de deux croches et une noire pointée (seconde mesure). Cette métrique est relativement stable et ne connaît que peu de monnayage, si ce n'est celui de la dernière noire pointée en noire et croche - et c'est certainement la raison pour laquelle les chanteurs qui font vœux d'artistes investissent plus volontiers des pièces à la métrique libre (*yol havası*, *ağıt*) qui ont ce côté « morceaux de bravoure » que le répertoire courant ne permet pas (ici libre peut s'entendre comme : libre à eux de les complexifier).

A ce motif correspond un système de trope syllabique, par des vers de sept pieds correspondant aux sept notes de la métrique, auxquels l'on joint à l'occasion une prothèse (*da*, *oy*...) correspondant au monnayage de la noire pointée. Qui se penche sur cette orature ne peut

être que frappé par son extraordinaire trivialité, exclusivement³⁴⁰ composée de quatrains ou de distiques d'heptasyllabes rimés. Cette simplicité et cette répétitivité déconcertantes en font un matériau malléable à loisir, permettant à chacun de prendre la parole. Et si la musique n'est jamais improvisée (bricolée peut-être), les paroles, elles, sont souvent inventées sur l'instant.

Ces heptasyllabes se déclinent le plus souvent sous deux formes :

1) le *mani*, quand ils sont groupés par quatrains indépendants (ou distiques indépendants, mais ils ne correspondent plus alors à la définition stricte du *mani* telle que l'établissent les folkloristes turcs)³⁴¹ ;

2) le *türkü*, quand plusieurs quatrains sont groupés dans un ensemble logique³⁴² (le mot *türkü* désigne à la fois le texte et la mélodie associée).

Or si le *türkü* est une forme généralement fixe - composée, apprise et récitée -, le *mani* est quant à lui la forme courante de l'improvisation. Et la forme privilégiée lors du *muhabbet* (bien que l'on puisse encore identifier deux moments distincts : l'adresse et le pathos). La raison en est simple : peu nombreuses sont les personnes capables de réciter les quatre quatrains d'un *türkü*, tandis que la plupart des gens pourront sans hésitation improviser un *mani* sur n'importe quel sujet. Une victoire au foot de Trabzonspor ? « Nos couleurs sont bleu bordeaux / Sur terre on est sans égaux » (*Bordo mavi rengimiz / Dünyada yok eşimiz*), demi-*mani* pianoté sur Facebook. Un étranger veut vous enregistrer à l'improviste ? « Viens que je te chante quelque chose / Toi qui entreprends une thèse / Quand tu rentres passe le bonjour / Nicolas à ton professeur »³⁴³ (*Gel okuyayım sana / Tez gidersin kocaya / Gidersen selam söyle / Niko sizin hocaya*). Une rébellion qui se propage depuis la place Taksim dans la chaleur de juin ? Un chanteur *karadenizli*, nationaliste notoire, répond depuis un festival d'Ankara : « Festival à Ankara / Gezi à Taksim / Ah ces dégénérés / Partout le bordel » (*Ankara'da festival / Taksim'de Gezi var / Bu soysuzların var ya / Her tarafta bezi var*³⁴⁴).

Ce qui prime ici est l'interaction, l'adresse à l'auditeur. Ces improvisations jouent régulièrement sur le registre de l'humour, et donnent quelques fois lieu à des joutes verbales

³⁴⁰ Certains folkloristes notent la présence de *destan* (épopées) en 11 pieds mais je n'ai entendu ni *destan* ni 11 pieds. Est-ce une pratique perdue ou en voie de l'être ?

³⁴¹ Le *mani* est en quelque sorte le niveau zéro de la poésie turque - il n'est d'ailleurs pas considéré pleinement comme de la poésie - et du pain béni pour les folkloristes, en ce qu'il est une matière d'une potentialité infinie.

³⁴² La poésie turque est marquée, dès les premiers poèmes en langue turque écrits en Anatolie, par la forme *koşma* où la succession logique des quatrains (pas nécessairement d'heptasyllabes) est redoublée par la répétition du même vers à la fin de chaque quatrain (partielle ou complète). Cette technique est absente dans les montages pontiques.

³⁴³ Voilà qui est fait.

³⁴⁴ Difficile de rendre en français la qualité médiocre de ces vers, manifestement improvisés.

(*atma türkü*). La qualité de l'expression est le cadet des soucis - phrases bancales, répétitions, usage de prothèses (*ey, da, oy*)... - de même que la logique de leur succession. D'ailleurs ces *mani* sont souvent construits de la sorte : deux vers « à blanc » - c'est à dire empruntés à un fonds commun ou génériques - puis deux vers de circonstance inventés par le chanteur et qui portent l'intention de l'ensemble (sachant qu'un unique vers tient sur deux mesures, un *mani* procure 8 mesures de musique pour un effort minimal).

Exemple en est de ce quatrain cité dans le second chapitre :

Kadırğa Kadırğa
N'est-on pas vendredi ?
Et tes mensonges ma fille
*Ne sont-ils pas finis ?*³⁴⁵

Le premier distique, qui énonce l'attente impatiente de la fête de Kadırğa (se tenant le troisième vendredi de juillet), pourra être réutilisé à d'autres occasions, tandis que le second porte toute l'intentionnalité du chanteur. Il est ainsi de ces distiques que l'on retrouve ici et là, qui s'invitent sur toutes les langues et sur tous les enregistrements. Le résultat est parfois surprenant, et Béla Bartók s'étonnait déjà de ces courtes poésies sans queue ni tête qu'il qualifiait de « surréalistes »³⁴⁶. Mais ces césures du sens sont une pratique commune, qui lira les *gazal* de Hafez s'en convaincra. Ici, c'est la formule qui fait lien.

D'autre part, ces distiques récurrents ouvrent un contenu d'expression communal, un « sens commun » en tant que « propre à tous » et non de banal. Comme dans le cas des ritournelles instrumentales, la répétition, l'emprunt, est à appréhender non dans un manque mais dans un excès de sens, une puissance. On reprendra les mots de François Jullien qui écrit, à propos des formules conventionnelles de l'ancienne poésie chinoise, que l'« expression impersonnelle » fait appel à la « dimension communautaire du sujet », et qu'en procédant ainsi, le poète « se dégage de l'arbitraire qui affecte tout énoncé individuel, comme de la précarité qui menace toute voix isolée »³⁴⁷. Ce procédé d'emprunts - s'exprimer à partir d'un fonds commun -, en

³⁴⁵ *Oy Kadırğa Kadırğa*
Cuma gelmedi mi ?
Senin yalanların kız
Daha tükenmedi mi ?

³⁴⁶ Béla Bartók, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Princeton, 1978

³⁴⁷ « Bien loin de chercher à innover par le langage pour rendre son expression originale et pittoresque, le poète cherche au contraire à tirer profit du caractère très largement conventionnel des formules employées : de même

facilitant encore la préhension collective, dispense de cette spécialisation de la parole qu'est, de l'autre des montagnes, l'*aşık* (le barde, l'aède) : soit le dépositaire attitré d'une mémoire collective.

Tout cela tient plus du « Lego » ou du patchwork ludique que du procédé compositionnel. On voit en quoi l'isonomie est liée à une certaine distribution du savoir, *une économie du savoir*, dont la forme privilégiée est celle de la formule. Cela n'est pas le cas de l'ensemble de cette tradition communale, et l'on se rappellera l'exemple contraire des Tonyalı ou plus généralement du *dik horon* comme monopolisation masculine d'un savoir particulier - celui du *horon* - fondement symbolique autour duquel s'articule une tradition de la danse. Ou la prise en main du savoir musical (principalement instrumental) par des artistes, et sa complexification, qui en fait un élément de prestige *par représentation* (les artistes complexifient un matériau qui devient marqueur identitaire et source de fierté). Ce procédé pose en retour la question inverse : qu'en est-il de ces musiques où la complexité est également un procédé de mise à distance, un maniérisme, échappant à la préhension de ceux qui n'en sont pas spécialistes ? Par exemple cette musique du *makam* qui a (avait ?) cours à Istanbul³⁴⁸, ou celle dont rend compte Jean During à Téhéran. Musiques urbaines et complexes pour une société de classes, de spécialistes. Là, le matériau n'est pas organisé pour une préhension directe, mais pour une voie d'apprentissage, une maïeutique. L'accès ardu est une autre politique, celle d'un travail sur soi (et dans certains cas, c'est une autre connexion qui est recherchée, non pas latérale - immanence de l'alliance - mais longitudinale - transcendance de l'inspiration divine, ou de la perfection humaine³⁴⁹).

que les motifs du Livre des odes cités lors des entrevues diplomatiques ébranlaient d'autant mieux leur auditoire, dans la situation particulière où ils intervenaient, qu'ils étaient connus de tous et possédaient une valeur impersonnelle et typée, de même, en se reliant à des formulations anciennes et déjà établies, le poème mobilise leur capitale d'évocation à son profit. Il laisse entendre d'autres échos, en amont de ses propres mots, retentit de tout ce que ce thème offre déjà de vécu et d'exploré. En voisinant avec le stéréotype, il ne permet pas seulement d'éprouver, une fois de plus, la parfaite adéquation des expressions consacrées : en se branchant sur ce fonds commun, il se dégage de l'arbitraire qui affecte tout énoncé individuel, comme de la précarité qui menace toute voix isolée. Si le poème chinois ne s'élève pas à la généralité d'essences, ou de principes, à laquelle conduit une exploitation symbolique, il fait ressortir, en revanche, et réactive, dans la profondeur de son langage, en faisant appel à la mémoire lettrée, la dimension communautaire du sujet. » François Julien, *Le détour et l'accès* in *La pensée chinoise dans le miroir de la philosophie*, Editions du Seuil, 2007, p.310.

³⁴⁸ Et auxquelles j'avais consacré une étude (Nicolas Elias, *Lavta, étude pour un luth d'Istanbul*, Isis Editions, 2012).

³⁴⁹ Cf. la notion persane de *hal* in Jean During, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Editions Verdier, 1994.

J'irai plus loin : non seulement le *muhabbet* se fonde sur une accessibilité du matériau musical, sur des formules connues de tous, mais il fonctionne expressément comme un verrou contre la virtuosité - même (surtout ?) instrumentale. Autant la musique de danse peut être (doit être) virtuose, démonstrative, autant le *muhabbet* ne le tolère pas. C'est ainsi que lors d'un *muhabbet* de village en Thrace grecque, les participants furent gênés de la présence inopportune d'un professionnel, qui, de surcroît, n'était pas du village : non seulement il allait jouer des choses que l'on ne connaît pas (étant hors du groupe), mais il allait vouloir monopoliser la parole et prouver son statut (par le biais de la virtuosité). Or, dans ce temps de musique partagée, la posture de celui « qui sait plus » (de l'expert) est strictement encadré. L'instrumentiste (au sens de celui détenteur d'un savoir spécifique) est, du fait même de sa position, en partie redevable de l'isonomie. Et ce alors qu'il n'est pas ici *çalgıcı* - que ne s'exerce aucune violence, financière ou autre, qu'il n'est en aucun cas ostracisé (puisque prime l'idéal de la commensalité). À lui revient le rôle de veiller à ce que chacun chante, d'accompagner l'événement tout en restant en retrait. Cela se traduit par une posture récurrente, que j'ai retrouvée à l'identique dans les villages de Trabzon et les banlieues de Thessalonique : le musicien penché vers un chanteur, attentif à ses faits et gestes, tandis que ce dernier, les yeux fermés, mène pour un temps l'événement, focalise toute l'attention.

Les yeux fermés : voilà un fait notable, une source d'étonnement, qu'un homme qui ferme les yeux. Là où la fête est une bataille autour de la séduction comme rapport de pouvoir (celle des musiciens envers les danseurs, celle des danseurs envers les spectateurs ou les autres danseurs, celles des danseurs contre les musiciens), là où se négocie les termes du communal, le *muhabbet* est un art de la maïeutique, de la catharsis des passions. Il n'y a pas à s'y imposer parce qu'on n'y est qu'entre amis.

5. JOUISSANCE ET SATIÉTÉ

Se pose une dernière question : comment s'articule l'isonomie au communal - qui n'est en aucun cas synonyme d'égalité ? Et déjà : qu'est-ce qui se passe dans ces confréries masculines ? On notera d'abord une circulation plus rapide et fermée du don, une intensification et une généralisation de l'implication de chacun : le chant, l'instrument, mais également les verres, les cigarettes, la parole... Le partage est généralisé, s'effectue sur un plan d'immanence, libéré des pesanteurs hiérarchiques. Une interaction exacerbée, c'est ce que l'on recherche. Soit, mais le *muhabbet* n'est pas uniquement le lieu d'une parole partagée. Ou, pour le dire autrement, il ne se fonde pas uniquement sur le partage de quelque chose – il renvoie principalement à l'intensité de ce partage. Le *muhabbet*, ce n'est absolument pas « une conversation stimulante entre quatre personnes intelligentes », comme le disait Goethe de l'art du quatuor à corde. Ce n'est pas un art de la conversation. Il s'y joue clairement, avec la musique et l'alcool, *quelque chose de plus* - quelque chose qui tient justement à la nature de l'alcool et de la musique, ou des relations qu'ils établissent entre les hommes. Il suffit de voir ces visages traversés d'émotion. Pour « conversation », il y a d'ailleurs en turc un mot *ad hoc* : *sohbet* – mot qui signifie *uniquement* conversation. C'est que le mot même de *muhabbet* est lui aussi en excès, excès de sens (en écho aux excès sociaux) ; dérivé de la racine arabe *hab* (حَب), « l'amour », il charrie le poids d'une évolution sémantique qui le voit désigner successivement l'amour infini ou divin en turc ottoman, une phase du rituel *bektaşî* (et alévi) où l'on partage boisson et nourriture, puis aujourd'hui plus trivialement une réunion arrosée entre amis. Notons que l'on retrouve exactement la même polysémie, et le même glissement sémantique de l'amour vers un moment de partage, religieux puis profane, dans le mot français « agapes » : dérivé du grec *agapè* – l'amour impersonnel –, il correspondra à un repas rituel symbole de fraternité chez les premiers Chrétiens avant de prendre le sens de repas gargantuesque. En dépit de cela, d'agapes à festin demeure un écart irréductible. Or c'est précisément dans cet écart entre *muhabbet* et *sohbet* que se niche la logique de l'isonomie³⁵⁰.

³⁵⁰ On peut reconnaître dans ces deux moments, deux temps d'une sociabilité passé : l'*imece*, soit la réunion sociale encadrant des travaux collectifs, et l'*alem*, soirée alcoolisée dans la montagne venant marquer et acter « l'enlèvement » d'une fille (*kız kaçırması*). Concernant l'*alem*, sujet ô combien délicat et passé sous silence par les folkloristes, cf. Süleyman Şenel, *Trabzon bölgesi halk müzikisine giriş*, Anadolu Sanat Yayınları, 1994, p.133.

Le dicible et l'indicible

Par *sohbet*, on entend avant tout ces échanges informels autour d'un thé qui sont l'alpha et l'oméga de la sociabilité (publique) en Turquie. *Sohbet* que ces réunions interminables, *sohbet* encore que ces convocations devant un officiel qui vous scrute du haut de son *makam* en vous faisant offrir le thé. Temps de la convenance et du convenu, du sans-excès (ce qui ne nie pas un possible plaisir)³⁵¹. La distance entre *sohbet* et *muhabbet* tient dans celle qui sépare le discours de la musique, le thé de l'alcool, les alliés des amis (des « aimés », pour reprendre l'étymologie de *muhabbet* comme de *yarenlik*). On le voit : les seconds termes sont en excès. La question est de savoir le nom de cet excès. Non pas le plaisir (le *sohbet* n'en est certainement pas dénué), non plus la débauche, mais quelque chose qui déborde autant l'ordre social que la parole et qui est de l'ordre de la jouissance, entendu ici en son sens le plus corporel. Difficile de définir la jouissance sans en appeler à la psychanalyse, mais Roland Barthes a donné un indice fondamental, écrivant que le plaisir relève du dicible quand la jouissance relève de l'indicible³⁵². Or n'est-ce pas la propriété commune du chant, de l'ébriété et de l'amour que de mettre constamment en échec la parole comme les discours qui cherchent à les cerner, à les réduire ?

L'indicible n'est pas uniquement l'ineffable de l'expérience corporelle (la conscience altérée, l'intensité de l'affection) mais également le socialement indicible (ce qu'il n'est socialement pas admis de dire). Et le *muhabbet* a en cela fonction de catharsis : après un mariage d'un Turc avec une Roumaine fortement soupçonnée d'être une ancienne fille de joie – car blonde et originaire du bloc de l'Est – le père du marié (qui s'était tenu, ou retenu, lors de la noce) exprima toute sa rancœur en vers (et en verres), derrière la joie de façade affichée lors de la noce (l'ironie du sort voulait que le père de la mariée soit lui aussi attablé, mais, roumain, il ne comprenait pas un traitre mot de turc). Un autre jour, lors d'une tablée de la fratrie des Eyüboğlu, l'un des aînés, haut-fonctionnaire à Istanbul se lâcha contre la politique dite « néo-ottomaniste » du gouvernement en place (AKP) en ces termes : « nous les Eyüboğlu, on est peut-être Kurdes, mais certainement pas Ottomans comme ils le disent ! ».

³⁵¹ Sur l'importance du *sohbet* dans la sociabilité ottomane, cf. Johann Strauss, « La conversation » in *Vivre dans l'Empire ottoman. Sociabilités et relations intercommunautaires (XVIII-XXe siècle)*, sous la direction de François Geogheon et Paul Dumont, L'Harmattan, 1997.

³⁵² Jacques Lacan, quant à lui, écrit ceci : « Personne ne semble s'être aperçu que la question est au niveau de la dimension entière de la jouissance, à savoir du rapport de l'être parlant avec son corps, car il n'y a pas d'autre définition possible de la jouissance ». Et plus loin : « Que veut dire la psychanalyse ? Que cette relation à la jouissance, c'est la parole qui en assure la dimension de vérité. Et encore n'en reste-t-il pas moins assuré que la parole ne peut la dire complètement. » (*Je parle aux murs*, Seuil, 2011, pp. 63-64)

C'est que son lignage se revendique des Ayyubides (Eyüp), lignée d'origine kurde. Et si la critique du gouvernement en place et de sa politique « néo-ottomaniste » requérait déjà un espace privé, la reconnaissance d'une origine kurde pour une famille d'élites pontiques tenait de la thérapie de groupe. Plus simplement, ces conciliabules sont l'occasion d'évoquer les filles, les plaisirs de l'alcool, ou encore de parler sa langue maternelle : les *muhabbet* sont dans la région l'une des rares occasions d'écouter chanter en grec pontique, ce qu'à ma connaissance très peu de gens se sont jusqu'à présent permis de faire en public. Autant de thèmes que l'on retrouve rarement dans les recueils des folkloristes - qui relèvent du non-dit. Alexandre Toumarkine racontait comment Mustafa Kemal et ses compagnons d'armes, alors jeunes officiers, fomentaient la révolution à venir dans les tavernes (forcément chrétiennes) de Thessalonique - lieux de débauche où les espions du Sultan ne s'aventuraient pas -, comment l'alcool et l'écart étaient le ciment de la conjuration³⁵³.

Pour le dire autrement, on jouit également d'une transgression, d'une distance avec les normes - d'une tension avec le corps social. Et le *muhabbet* tient partiellement du rituel d'inversion. Jean During me racontait l'histoire d'une confrérie de buveurs ouïgours qui organisaient leur *meşrep* (le *muhabbet* local) autour d'une stricte organisation politique : président, ministres..., organisation qui changeait à chaque réunion. Jouer ainsi avec les normes, c'est aussi affirmer son libre arbitre, jouir (juridiquement) de sa singularité et de son individualité. De sorte que l'excès se loge dans le différentiel entre deux notions, entre les hommes (viriles) et la société, entre une jouissance personnelle et la norme publique. Ce point est fondamental : dans tous ces exemples, ce sont des hommes qui *s'autorisent* le socialement répréhensible.

*Jouissance et réjouissance*³⁵⁴

Le *sohbet* est à l'inverse une institution socialement prisée - jusqu'à devenir ces dernières années le concept phare d'une confrérie religieuse, globalisée et à vocation ô combien temporelle, celle organisée autour du prédicateur musulman Fethullah Gülen. La raison pour

³⁵³ Lors d'une conférence à l'IFEA. Il raconta aussi comment, une fois la République installée, ce *muhabbet* nécessaire aux conjurés tourna mal, comment Mustafa Kemal en position d'exception se débarrassa de ses anciens commensaux devenus rivaux, comment il finit par boire et à écrire les lois de la même manière : le soir et seul (selon les mémoires de son premier ministre et successeur à la présidence - Ismet İnönü), et comment cet alcool si nécessaire aux prémices de la République mit à mal la gouvernance et eu raison de l'homme.

³⁵⁴ Jean-Luc Nancy évoque le lien historique entre joie, jouissance et réjouissance dans un livre d'entretien avec Adèle Van Reeth (*Jouissance. Questions de caractère*, Plon, 2014, p.15).

laquelle une organisation religieuse qui prône un conservatisme bon teint se fonde sur ce temps de socialisation n'est pas un mystère : le *sohbet* est par excellence le temps du normatif. De manière générale, en Turquie, les conversations intergénérationnelles publiques tournent souvent à la leçon. Et votre présence, ou vos questions, sont le prétexte à un cours magistral à destination des plus jeunes de l'assistance (M. Meeker, entre autres, en a fait les frais et a relaté cela³⁵⁵). C'est que, par *sohbet*, s'entend tout autant conversation que sermon, discours public comme reproduction d'un ordre social, et en cela implique une relation d'autorité - due au mélange même des genres et des générations. En cela, le *sohbet* est un assèchement du *muhabbet* : parole confisquée, corps embrigadés... On s'y gorge de thé, de noisettes, de paroles...et d'un ennui profond. D'ailleurs, l'ennui - insuffisamment d'espace y fut consacré dans ce texte - est une valeur cardinale, dépossession de sa puissance d'agir (ennui des plus jeunes dans les sermons sentencieux, désœuvrement des retraités au *kiraathane*, ennui des femmes cloîtrées à la maison et regardant en boucle les clips des artistes locaux, ennui dans les mariages). L'ennui serait à mettre en corrélation avec la satiété. Et la musique n'est pas par essence déprise de ce contrôle social. Dans un article remarquable, Jean During met en évidence l'effet physique de *satiété* sonore que peut exercer la musique. Il y évoque le rite du *toy* en Ouzbékistan, célébration publique d'un événement familial tel que le mariage : les invités se succèdent aux premières heures du jour pour venir manger de larges plats de riz au son continu d'un orchestre de musique jouant d'anciennes musiques de cour lancinantes et plaintives. Clairement, dit-il, l'objectif est de rassasier les participants, de combler leur ventre et leurs oreilles. D'ailleurs le mot *toy* proviendrait de l'ouzbek *tôymok*, « se rassasier » - qui se dit *doymak* en turc. Mais Jean During ajoute que ni ces musiques rébarbatives jouées sans interruption, ni ce riz ingurgité de bon matin ne semblent provoquer le moindre engouement chez les invités qui se seraient bien passé de ce *pensum*. La musique, comme la nourriture, étaient de l'ordre de la satiété sans jouissance³⁵⁶, du simple plaisir. Le plaisir est un état immobile, une assignation qui vient mettre fin à un désir ou à une jouissance en tant que tension³⁵⁷, ainsi que le note Spinoza : « (...) dans le plaisir l'âme est suspendue comme si elle eût trouvé un bien où se reposer ; elle est donc au plus haut point

³⁵⁵ Michael E. Meeker, *A Nation of Empire, The ottoman legacy of Turkish modernity*, University of California Press, 2002.

³⁵⁶ On pourrait voir dans cette notion de satiété sans jouissance l'équivalent du concept de « fateur » chinois, tel que l'étudie François Jullien (« Eloge de la fateur » in *La pensée chinoise dans le miroir de la philosophie*, Editions du Seuil, 2007).

³⁵⁷ « Le plaisir, en quoi consiste-t-il ? nous dit [Freud], et il répond – à abaisser la tension. Au contraire, de quoi jouir, sinon qu'il se produise une tension ? C'est le principe même de tout ce qui a le nom de jouissance » Lacan, *Je parle aux murs*, Editions du Seuil, 2011, p.29.

empêchée de penser à un autre bien ; (...) »³⁵⁸. Dans la gestion sociale par le plaisir, on pourrait voir, plus généralement, la condition de la fête publique en Islam, dont le *motto* pourrait être *ma non troppo*³⁵⁹.

Jean During évoque, il est vrai, un cas limite – ce riz et cette musique lugubre au pied du lit. Mais le *toy* des Ouzbeks n'est pas bien différent du *düğün* des Turcs (que les tribus turques arrivées en Turquie appelaient d'ailleurs *toy*³⁶⁰). Et de fait le *düğün* incarne éminemment la satiété : danse unique, dite « plate » (*düz*), sans excès (qui rappelle au passage que la satisfaction sexuelle ne s'obtient que dans le cadre socialement reconnue du mariage), aucun débordement, aucune passion particulière. C'est la raison pour laquelle je ne lui ai pas dévolu dans ce texte la place (majeure) qui est la sienne : je m'y suis toujours cordialement ennuyé, comme, je le soupçonne, la plupart de ceux qui m'entouraient³⁶¹. Dans ces assemblées communales, les groupes d'hommes qui « ne se tiennent pas » sont refoulés vers les marges, et l'on se souviendra que les débordements viriles sur le *yayla* de Kadırğa se tenaient eux-mêmes résolument à l'écart. On retrouve dans ce refoulement, dans ce passage de la jouissance au plaisir, quelque chose qu'avaient mis en lumière Freud, et Lévi-Strauss à sa suite³⁶², à savoir que la société se fonde d'abord sur un renoncement à une jouissance personnelle³⁶³, que la jouissance est fondamentalement asociale³⁶⁴. Pour autant, la jouissance n'est pas complètement évacuée, elle n'est pas asséchée. Elle est plus certainement monopolisée : satiété pour tous, jouissance pour les hommes. Dans l'idéal, bien entendu.

³⁵⁸ Spinoza, *Traité de la réforme de l'entendement*, GF Flammarion, 1964, p.182

³⁵⁹ Arnaud Ruffier, caractérisant les fêtes d'Ouzbekistan présidant à tous les rites de la vie sociale (les *toy*), insiste la volonté d'inscrire l'événement individuel dans une perspective collective (*Samarcande, identités et espaces festifs en Ouzbékistan*, Editions Aux lieux d'êtres/IFEAC, 2007, p.110). C'est dans la même logique que la société grecque orthodoxe privilégie la fête patronale à l'anniversaire, permettant aux homonymes de fêter ensemble (les noms les plus populaires - Giorgos, Dimitris... - étant également les temps forts de l'année liturgique).

³⁶⁰ Cf. *Le livre de Dede Korkut. Récit de la geste oghuz*, traduit par Louis Bazin et Altan Gökalp, Gallimard, 1998.

³⁶¹ Le degré de la jouissance, cela peut sembler absurde, est fonction de l'ennui professé dans les fêtes. Pour le dire savamment, l'orthodoxie prônée crée par friction des échappées d'hétéropraxie, de l'entropie.

³⁶² L'interdit de l'inceste, qui entraîne l'échange des femmes, est d'abord un renoncement.

³⁶³ L'anthropologie décrit de ces sociétés de chasseurs où il est interdit de manger le produit de sa propre chasse, interdit d'en jouir juridiquement et corporellement, chacun devant ainsi nourrir les autres autant qu'être nourri par les autres.

³⁶⁴ « La sexualité humaine est fondamentalement a-sociale », Maurice Godelier, *Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*. Albin Michel 2007 (Flammarion 2010), p.159. La jouissance est également, on s'en souviendra, le ressort, dans une large région du monde, de ce que l'on appelle le « mauvais œil » - produit par une jouissance privée exposée en public. Cf. Benoît Fliche, *op.cit.*

Cette dialectique entre le plaisir partagé socialement (sur le mode hiérarchique de l'assemblée) et la jouissance communiée fraternellement (sur le mode isonomique de la bande)³⁶⁵, tout comme le jeu d'appel des affects - la fête qui ne suffit pas, la musique que l'on mêle à l'alcool, les armes à feu qui s'en mêlent, puis les filles où le désir viendra s'épuiser - est peut-être le mieux illustré par le souvenir d'un *muhabbet* qui s'est tenu au village de Ocaklı, après le mariage entre un Turc et une Roumaine évoqué plus haut (le mariage le plus pauvre qu'il m'est été donné de voir : l'on y distribuait aux invités un paquet de biscuits et une brique de jus de fruit en lieu et place de collation – à peine un *diğün*, une cérémonie tardive où l'on avait dansé mollement et sans entrain, pour marquer un mariage qui s'était tenu en Roumanie où le marié s'était exilé pour travailler). La cérémonie à peine terminée, quelques hommes s'éloignent du mariage qui se tenait sur le parvis d'une ancienne école et se perdent dans la forêt - des hommes entre quarante et soixante ans à vue de nez, et tous du village à part le pauvre père roumain de la mariée qui n'en menait pas large. On convainc le musicien, on installe une table plus loin dans la forêt³⁶⁶, entre les vaches et la bruine, on sort le raki et le whisky d'on ne sait où - plus tard ce sera du fromage, du pain et des fruits ramenés du café du village. La nuit tombée, et alors que les plus sensibles s'éclipsent, la petite bande, ivre, retourne vers le café du village où la plupart des hommes du village badinent publiquement autour d'un thé. Certains participants s'éloignent jouer au *tavla*, retournent à un ethos quotidien. Mais un attroupement se forme à l'intérieur du café, autour du musicien et d'un chanteur qui aiguissent les passions. Un certain malaise devient palpable : ces nouveaux venus sont bien trop bruyants, bien trop agités, « hors d'eux-mêmes » (*kendinden geçmek*) - le problème tient à leur *présence*, à leur absence de considération des conséquences futures, la friction est clairement une affaire de temporalités distinctes. Une tension monte, et le *clash* se produit quand l'un des participants, pris d'une jouissance incontrôlée, décharge son pistolet à deux pas d'une table de paisibles buveurs de thé. La décharge de pistolet, la rafale, est un expédient banal dans les *muhabbet*, expression intransitive d'une intensité à laquelle l'on donne une matérialisation sonore - particulièrement usitée par les plus taiseux, ceux qui ne chantent qu'ivres morts. Mais elle n'en est pas moins inadmissible dans ces lieux de sociabilité publique : n'est-ce pas l'*abc* du vivre ensemble que de ne pas exhiber son pistolet à tout bout de champ ? La bande alcoolisée est alors expulsée *manu militari* du café, tandis qu'on indique aux visiteurs (un ami turc, son fils et moi) qu'il est temps qu'ils s'éclipsent.

³⁶⁵ L'opposition est déclinable à l'infini : réjouissances publiques et jouissances privées ; réjouissance communale, jouissance commensale ; alliance extensive, communion intensive... C'est dans cette tension que prend forme la société.

³⁶⁶ La forêt est un lieu privilégié du boire.

Qu'ils s'éclipsent, puisque la suite des évènements réclame une intimité que nous ne partageons pas : ce soir-là, se sera (paraît-il) dans les bras des « filles » que se consumera le désir - ces arlésiennes que je n'aurais pas vu, ou à peine soupçonné (si ce n'est les madones décaties du port de Trabzon, plus maternelles que concubines, qui laissaient imaginer ce temps « béni » des Natacha)³⁶⁷.

Mais pourquoi diable conclure sur ces cénacles d'ivrognes ? Est-ce en ce qu'il est ce qui demeure du communal, ce qui résiste ? Non, c'est précisément cette pérennité qui interroge. Et l'on peut ainsi reprendre la structure à l'envers : le *muhabbet*, ce n'est pas des îlots d'égaux au sein d'une inégalité sociale, mais c'est plus probablement une relation entre pairs au sein du *muhabbet* qui assure aux hommes leur domination. Les *muhabbet* président à la tradition communale. Pour comprendre cette prééminence, on doit aborder le *muhabbet* dans son double sens : à la fois technique d'encerclement³⁶⁸ pour faire advenir quelque chose qui est de l'ordre de la jouissance, et administration de cette jouissance en la soustrayant à la pleine société. Or cette notion de jouissance³⁶⁹, non plus juridique mais physique (quoique les deux soient indissociables), nécessite d'être envisagée dans sa pleine mesure. Les tremblements paroxystiques de la danse masculine, les cris de joie ou les décharges de pistolet qu'elle déclenche, les voix poussives et les airs de béatitude en témoignent : la jouissance physique est le foyer de cette tradition musicale³⁷⁰, elle en constitue pleinement son sens en ce qu'elle est ce qui advient, et ce vers quoi la musique tend. En cela, je ne doute pas que ce que j'appelle jouissance ait à voir avec ce que l'on nomme dans d'autres traditions musicales la *baraka*, le *duende*, l'état de grâce³⁷¹. Elle relève, pour ces musiques profanes, de ce que Jean During cerne dans la notion de *hal* au sein de la tradition du *radif* iranien imprégnée d'ésotérisme islamique, soit un état second ou un ravissement, quelque chose de l'ordre de ce

³⁶⁷ L'exemple proposé ici peut sembler peu probant, puisque mettant uniquement en scène des hommes. Mais c'est en cela que les intéressés se sont permis une telle attitude : le clash provient du fait que l'on confonde un lieu semi-public (le café du village, le soir, où l'on est *de facto* entre hommes) et un lieu privé (un coin isolé dans la forêt).

³⁶⁸ Jean During distingue deux procédés d'effectivité de la musique chez les confréries dites « soufies » : l'encerclement et l'escarmouche (communication à l'Institut Français d'Etudes Anatoliennes, Istanbul, 2010).

³⁶⁹ Que l'on rendra en turc, et dans la logique musicale, par l'expression *kendinden geçmek*.

³⁷⁰ Cf. Elie During, « Postface/interface » in Jean During, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Editions Verdier, 1994.

³⁷¹ On ajoutera à cette liste le *yanık* (« brûlant »), qualité du musicien « inspiré » en Turquie, et dont rend compte Jérôme Cler (« L'inouï dans une musique de tradition orale », in Claire Kappler et Roger Grozelier (dir.), *L'inspiration, le souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Âge européen et proche oriental*, L'Harmattan, Paris, 2006).

« signifiant flottant qui est la servitude de toute pensée finie, mais aussi le gage de tout art, toute invention mythique, esthétique³⁷² ». Or c'est précisément de cette intensité - signifié sans signifiant³⁷³ - dont les hommes se réservent jalousement le monopole - d'autant plus facilement qu'il n'est jamais énoncé. Ainsi, s'ils sont les garants de cette tradition communale, c'est avant tout qu'ils sont ceux qui en éprouvent le sens.

³⁷² Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss » in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1950.

³⁷³ On ne peut suivre Lévi-Strauss jusqu'au bout de sa réflexion. Ce n'est pas parce que le signifiant flottant ne désigne *rien* (n'a pas de signifié) que la série des signifiants est en excès, mais bien du fait de l'impossibilité de signifier un *quelque chose*, du fait d'un signifié qui n'est pas de l'ordre du langage mais de l'expérience corporelle - le langage s'épuisant alors à cerner ce « quelque chose » par une pluralité de signifiants (truc, machin...).

Epilogue

En aval de ce constat d'une tradition communale en musique, il y aurait lieu peut-être de décaler le propos, d'en revenir à l'inlassable question « qu'est-ce que la musique ? » mais par ce biais pontique, ou dans l'écart qu'il ouvre. Soit, à la manière de Jérôme Cler qui, d'un terrain parmi les *yörük* des montagnes du Taurus, a donné une magistrale leçon de musicologie *yörük* avec le concept de « musique mineure »³⁷⁴ - musique intransitive -, faire savoir ce que les gens de ces montagnes ont à dire sur la musique, traduire leur *praxis*. Quelque chose de l'ordre d'une musicologie pontique, de ce que ces musiques communales ont à dire sur « la musique »³⁷⁵. À partir des réflexions précédentes, j'avancerai plusieurs propositions, cinq pour être précis, qui sont autant d'amorces :

1) La musique relève, dans cette tradition, de la jouissance. Je voudrais ici réaffirmer la proposition faite précédemment de la musique comme jouissance corporelle, contrepoint de la jouissance juridique. Car il ne suffit pas d'affirmer que la musique est une relation entre les hommes, encore faut-il qualifier la nature de cette relation. Que la musique soit jouissance, Emmanuel Kant l'affirmait déjà, qui écrivait : « la musique est assurément plus jouissance que culture »³⁷⁶. La phrase peut, de prime abord, sembler un rien chagrine, celle d'un Nordique casanier, mais tout musicien de village la reprendra volontiers à son compte : on laisse la culture et son plaisir satisfait à d'autres, nos affaires sont bien plus pressantes. « La musique est assurément plus jouissance que culture » : voilà d'ailleurs une phrase que l'on devrait s'empresse de discuter dans les cursus d'ethnomusicologie ou d'anthropologie de la musique, une phrase que l'on devrait opposer quelques fois à ceux trop pressés de tout passer à la moulinette de la culture. Dans la bouche de Kant la phrase ne témoigne certes pas d'une grande estime pour la musique, il n'empêche : c'est bien là que le bat du culturalisme blesse. La musique est culture *à la marge*, ou après coup, mais elle excède le concept, insiste trop

³⁷⁴ Cf. par exemple « Anti-pathos. Pratique et théorie de l'expression musicale dans une société d'ascendance nomade (Turquie méridionale) », *Cahiers d'ethnomusicologie* n°23, 2010.

³⁷⁵ « Maintenant il ne s'agirait plus, ou seulement, de la description anthropologique de la *kula* (en tant que forme mélanésienne de la socialité), mais de la *kula* comme description mélanésienne (de la « socialité » comme forme anthropologique) », Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, PUF, 2009, p.165.

³⁷⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Aubier, 1995, p.316.

2) En ce qu'elle est jouissance, la musique est potentiellement une relation de pouvoir. On a là, au passage, une définition à minima d'une relation de pouvoir : en vouloir à la jouissance de l'autre, se l'accaparer ou la maîtriser, « en jouer » - dans le sens jamais épuisé du verbe turc *oynatmak*. Que la relation musicale soit elle-même un enjeu de pouvoir, peut-être est-ce la leçon la plus riche qu'il y ait à tirer de cette position de meneur de la danse (*horon başı*) qui a cours dans les montagnes pontiques, brouillant la direction unique du flux musical (du musiquant au musiqué) et posant comme central ce pouvoir de « jouer » les hommes (la question n'étant plus « qui est l'auteur de ce qui est joué ? » mais « qui est responsable de ce mouvement, qui en est à l'origine ? »). C'est à partir de ce constat que doivent se comprendre les réticences tacites face à l'ascendant que prend l'artiste, tout comme la violence qu'on inflige à l'instrumentiste.

3) Si « la musique » peut être une écoute, une contemplation, voire une introspection, « musiquer » - danser, chanter ou jouer d'un instrument - est une action, action sur soi ou sur un autre. Il est heureux que Gilbert Rouget ait réhabilité ce verbe désuet de « musiquer »³⁷⁷, qui est le plus à même d'exprimer la conception dominante de l'acte musical dans ces montagnes de chanteurs et de danseurs, ce qui y est proprement l'enjeu de la tradition musicale. Il n'est pas anodin que ce verbe ait été exhumé ce verbe pour rendre compte de deux réalités particulières : la pratique musicale des Pygmées, danses et chants collectifs qui se tenaient jusqu'à récemment à distance respectable de tout commerce, et la musique de transe, musique qui se juge moins pour son esthétique que pour son efficacité et qui est toujours fonction de la réaction provoquée. « Musiquer » permet de basculer d'un paradigme de production/consommation (d'une œuvre) à l'agir, mouvement musical - la musique non pas comme œuvre mais comme acte. Aussi ténue que semble la distinction entre produire et agir³⁷⁸, entre produire une œuvre musicale et musiquer (provoquer une jouissance), s'y loge

³⁷⁷ Lire à ce sujet la longue note introductive de l'article « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre Le cas des Pygmées » (Gilbert Rouget, *L'Homme* N°171-172, 2004), dont je ne cite qu'un passage : « Dans *La musique et la transe*, j'ai proposé de réhabiliter le terme, au passé plus qu'honorable (Diderot, Rousseau) et très injustement tombé en désuétude, comme convenant particulièrement bien aux besoins de l'ethnomusicologie. A côté de l'expression « faire de la musique », qui met l'accent, qu'on le veuille ou non, sur le produit de l'action musicale, « musiquer » le met sur l'action même, vue indépendamment de son résultat : aux yeux de l'ethnomusicologue la manière de faire de la musique importe tout autant que la musique elle-même. (...) Ajoutons que « musiquer » est le plus souvent pris ici dans son sens le plus large, englobant les deux aspects fréquemment inséparable d'une seule et même action (accomplie par une seule et même personne et/ou un seul et même groupe), consistant à la fois à faire de la musique (vocale et/ou instrumentale) et à danser ».

³⁷⁸ Hannah Arendt consacre de longues pages à cette distinction entre fabriquer et agir et prend en exemple, pour appuyer sa réflexion, l'organisation politique de l'Athènes antique : l'action et la parole (ou la parole comme

très certainement la différence entre « culture passive » et « culture active » qu'évoque C. Lévi-Strauss³⁷⁹ : par « culture passive » s'entend justement la division entre producteurs et consommateurs « passifs » d'objets culturels³⁸⁰, là où « culture active » serait précisément l'accès de tous (quoiqu'indexé à l'accès à la parole sociale) à l'acte musical. L'agir dégage également un autre concept riche pour la compréhension du fait musical : celui de *kairos*, de l'instant propice à l'action - qui s'oppose point par point à celui d'œuvre musical.

4) Ce « primat d'un agencement collectif d'énonciation » que révèle le communal pose comme à la fois centrale et problématique la question du nombre dans l'étude d'une tradition musicale. Et ce alors même qu'à première vue, ce qu'on appelle « musique » est assuré ici par un instrumentiste unique. Ce n'est qu'à la condition de prendre en compte cette question du nombre que la musicologie peut s'adosser à la riche littérature de l'anthropologie politique. La question du nombre, toute de clôtures et de paliers, joue sur deux niveaux :

a) le nombre de ceux mis en interaction lors de ces temps du « musiquer ». Et les trois lieux esquissés au début de ce texte - l'écart, la place et la scène - sont surtout des rapports au nombre et au « faire ensemble » divergents : accès de tous à la parole dans le groupe restreint d'amis (le *muhabbet*), action collective d'une troupe de danseurs impulsée par des meneurs ponctuels (le *panayır*), parole confisquée de l'artiste sur scène dirigeant une foule (le *festival*) ;

b) le nombre forcément restreint de ceux impliqué dans le fait communal. Les villes les plus rurales, les plus « hautes » dans la montagne, qui tiennent cette tradition communale, sont également celles où la population est la plus restreinte, où la conscience d'une singularité locale est la plus forte. Là où l'on éprouve le plus fortement la différence entre son propre style et celui du village voisin, sans nier l'appartenance à une tradition commune. Le communal est profondément exclusif, lié à une collectivité territoriale : le lien fort d'une tradition musicale à un territoire tient peut-être moins à « l'esprit du lieu » qu'à la limitation numéraire qu'un espace circonscrit impose *de facto*. Cette restriction numéraire liée à un territoire est précisément ce qui distingue le communal du commun ou du communautaire ;

action) y seraient les qualités du citoyen, par opposition au « faire » de l'artisan, qui ne fait que suivre un modèle - un artisan déconsidéré et relégué hors de la citoyenneté (Hannah Arendt, *La condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1961).

³⁷⁹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale II*, Librairie Plon, 1973, p.332

³⁸⁰ La passivité du consommateur est relative, et Michel de Certeau évoque une « activité culturelle des non-producteurs de culture (...) qui reste la seule possible à tous ceux qui pourtant paient, en les achetant, les produits-spectacle où s'épelle une économie productiviste. » (*L'invention du Quotidien. I. Art de faire*, Gallimard, 1990, p.XLIII).

5) Dans cette tradition communale, l'acte musicien est plus pensé sous le régime du procès³⁸¹ forcément subjectif d'un bien communal que de la création - production d'une œuvre individuelle. Cette notion de « procès » permet d'esquiver les oppositions création/imitation, production/reproduction, qui perdent quelque peu de leur pertinence dans ce contexte. Non pas que rien de nouveau ou de personnel ne soit « créé » dans le processus, non pas que ce bien communal ne devienne pas constamment « autre chose », mais ce devenir n'est pas appréhendé par la rupture - c'est au contraire la répétition (ou plus exactement le réitératif), dégagée du stigmate de l'imitation ou de la reproduction, qui est l'énergie première du processus de transformation.

En me relisant, un embarras : celui d'avoir écrit *contre* l'artiste. Là n'était pas mon intention. Et, de toutes les choses entendues en Turquie, rien ne m'a plus nourri que ces humbles prophètes que sont Tanburi Cemil Bey ou Neşet Ertaş. Cette étude elle-même trouve peut-être son commencement dans la séduction des voix de Nikos Mixailidis et d'Ayşenur Kolivar. Ce texte n'est ni un manifeste de musicologie ni un plaidoyer *en faveur de*. La Turquie est une terre d'artiste, et n'a pas attendu pour cela les compagnies discographiques. En Anatolie, l'*aşık* (le barde), est quelque chose de cet ordre, détenteur depuis des siècles d'un savoir spécifique. Et le père des bardes, Homère en personne, n'est-il pas né à Smyrne ? Quant aux plus jeunes de mes amis musiciens, ils n'aspiraient qu'à ça : devenir artiste, sortir des relations communales étouffantes, s'émanciper surtout de cette *piyasa* qui n'a absolument rien de désirable (ni de communal)³⁸². Mon propos était autre : acter un fait, la sortie du communal. Il y avait déjà une situation dont rendre compte - celle, complexe, de villages dépossédés de leurs musiciens et, partant, de leur musique³⁸³. Une aliénation comme une autre. D'autant que leur résistance face à l'intrusion du commerce, ou leur insistance sur la socialité du temps musical, permettait de désenclaver le fait musical, de placer l'emphase sur ce qu'on pourrait, en paraphrasant Jean-Luc Nancy³⁸⁴, formuler ainsi : « avant que la musique

³⁸¹ Cf. François Jullien, « Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois. Essai de problématique interculturelle » in *La pensée chinoise dans le miroir de la philosophie*, Editions du Seuil, 2007

³⁸² Il y aurait peut-être également une certaine médiocrité à évoquer, une mesquinerie consubstantielle au communal.

³⁸³ Une dépossession dont faisait déjà état Bernard Lortat-Jacob : « les villages s'exposent constamment à perdre le contrôle de leur production musicale » (*Musiques en fête*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1984, p.72).

³⁸⁴ « Avant que celle-ci [la philosophie] se donne aucun « objet », elle serait un fait de la communauté, le « philosopher » aurait lieu *en commun*, dans et par cet « *en* » (qui ne serait rien de collectif, qui se détournerait

ne soit un quelconque « objet », elle serait un fait de la communauté, le « musiquer » aurait lieu *en* commun, dans et par cet « *en* » (qui ne serait rien de collectif, qui se détournerait infiniment de l'opposition et du couplage « individuel/collectif »). C'est cette évidence qui est quelque peu voilée³⁸⁵ lors du commerce de la musique par des artistes. Non pas que le règne de l'artiste ne soit la fin de l'agencement pluriel, de cet « en commun ». Il en suppose uniquement une autre modalité, fonctionne sur d'autres ressorts. Au moment où ce paradigme de la musique comme œuvre (d'un artiste) tend à une certaine hégémonie, il y aurait sans doute une question à résoudre : pourquoi cette tradition communale, qui se veut le fer de lance de l'action outrancière, s'ouvre-t-elle, lorsqu'elle devient un produit artistique, au pathos, au sentiment ? Martin Stokes intitule avec une grande finesse son livre sur ces célèbres artistes turcs qui font chavirer les foules : *La République de l'amour*³⁸⁶. De l'amour, et non de l'amitié. On émettra une hypothèse, la dernière : alors que le communal est, idéalement, une relation entre pairs qui procède de l'amitié, la relation à l'artiste est du ressort de l'amour. Ce passage de l'amitié à l'amour est le basculement d'une relation (postulée) d'égalité à une relation d'ascendance (l'amour se passe de contrepartie). Car ce n'est que dans l'amour que la relation hiérarchique, la « servitude volontaire », devient non pas acceptable mais désirable. Ce manque, cette tension vers un objet, est également une constituante du transfert, et partant de l'identification comme de l'identité. Par « amour » j'entends ici tout autant ce qui se passe entre un homme et une femme qu'entre un maître et son disciple. Ces bardes anatoliens dépositaires d'une tradition littéraire et musicale inestimable ne sont-ils pas appelés les « amoureux » (*aşık*) ? D'ailleurs, l'amour est un *topos* de la mystique islamique, métonymie de l'amour pour Dieu. Le mot Islam lui-même signifie « reddition ». Mais le musicien n'est jamais qu'un homme, un semblable³⁸⁷. D'où le statut ambigu de la musique dans l'Islam : pour que l'écoute soit sans danger, il faut que cet autre soit Dieu, que l'écoute soit encadrée dans ce qu'on appelle un *sema*³⁸⁸, que l'auditeur soit initié et que l'abandon soit dirigé vers le

infiniment de l'opposition et du couplage « individuel/collectif », Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Bourgois, 1999, p.210.

³⁸⁵ L'un des derniers ressorts de cet en-commun, dernier élément de préhension du communal, est de l'ordre du jugement, qui se crispe en discours normatif, discours identitaire. Georges Drettas note cette importance du jugement normatif dans l'attitude des Grecs pontiques envers leurs traditions linguistique et musicale - tradition non plus communale mais identitaire (cf. Georges Drettas, *Aspects pontiques*, Paris, Association de Recherches Pluridisciplinaires, 1997). C'est précisément ce jugement commun (ou « du commun », entendu là comme banal) que toute une tradition lettrée s'applique à discréditer.

³⁸⁶ Martin Stokes, *The republic of love: cultural intimacy in Turkish popular music*, University of Chicago Press, 2010.

³⁸⁷ Pour que cette passion soit possible, pour que l'abandon fonctionne à plein régime, il faut que l'artiste soit d'une autre nature. Il doit être mort ou génial - c'est à dire incomparable, ne pas être un semblable. A défaut, la distance, l'absence, fournissent des expédients utiles.

³⁸⁸ Cf. Jean During, *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, Albin Michel, 1988.

divin. Quant à ces hommes épris de leur indépendance et de leur égalité, voilà précisément ce qu'ils refusent : se soumettre à un de leurs égaux, s'abandonner dans l'autre. Ce refus est le moteur du communal, en politique comme en musique.

Annexe : Un répertoire de *kemençe* (préfecture de Trabzon)

En annexe de cette étude d'une tradition communale, je voudrais présenter de manière sommaire cette musique, donner à entendre quelque chose comme une cartographie du *kemençe* tel qu'il est joué dans la préfecture de Trabzon. Ce sont là les résultats matériels d'une enquête préliminaire, sur les épaules de laquelle s'est hissée la recherche. Comme je l'ai dit précédemment, l'événement musical ne réside pas uniquement dans le simple *kemençe*, et je ne suis pas sûr que ces enregistrements illustrent adéquatement le propos, ni même qu'ils fassent pleinement justice à ces musiques. Ils donnent néanmoins une idée du langage musical, de sa grammaire et de ses intonations. Et prêtent un peu de chair à ce texte.

1. L'instrument.

Le *kemençe* est ici l'instrument par excellence, symbole identitaire et folklorique pour certains, mais surtout outil familier pour beaucoup. Localement, il ne rencontre que peu de concurrence. Le nom « *kemençe* » (d'origine persane) est une dénomination générique en turc, équivalent de « vièle » qui désigne plusieurs instruments de ce type. Pour éviter les confusions, on se réfère au *kemençe* de Trabzon comme *karadeniz kemençesi*, « vièle de la mer Noire », même si personne dans la région pontique ne se soucie d'une telle précision. Longue pièce de bois dotée de trois cordes accordées en quarte, joué par un archet en crin de cheval à la tension étonnamment faible³⁸⁹, le *kemençe* est doté d'une touche réduite limitant le jeu à une unique position³⁹⁰ (ambitus d'une octave et d'une quarte) mais qui permet au musicien de jouer debout et en mouvement. D'autre part, le musicien joue avec un segment extrêmement limité de l'archet, ce qui donne ce son continuellement saccadé. On en rencontre deux types : *ince* (fin) - ou *zil* – et *kahn* (épais), l'un plus adapté aux danses et l'autre aux chansons. La distinction est également géographique, et les vallées à l'ouest de Trabzon privilégient le plus aigu tandis que celle de l'est favorise le grave. D'autre part, le *kemençe* se distingue par une technique de jeu singulière, celle d'une micro-polyphonie (ou diphonie) propre à l'instrument et qui ne se retrouve pas dans les formes vocales. La technique

³⁸⁹ On ajuste la tension avec l'index et le majeur, qui jouent le rôle de hausse - la hausse étant l'élément ajustable qui réglant la tension à l'extrémité de l'archet de violon.

³⁹⁰ Le jeu est limité à une position unique lorsque le musicien est debout, et la plupart des airs peuvent se jouer de la sorte, mais les meilleurs instrumentistes ne se privent évidemment pas d'exploiter toutes les possibilités de l'instrument.

employée, comme l'effet produit, sont relativement simples. En attaquant avec l'archet deux cordes à la fois (les cordes sont très proches, particulièrement dans le cas du *kemençe zil*), le musicien alterne note de bourdon et quarts parallèles (cf. note 12). Picken en donne une description exhaustive³⁹¹.

2. Musiciens.

Les musiciens enregistrés ici occupent des statuts divers, mais jouissent tous d'une réputation certaine, qui dépasse la communauté vicinale.

Eyüp Eyüboğlu (village d'Ocaklı, Maçka) : ancien professeur des écoles retraité (la retraite se relativement prend tôt en Turquie), il est un connaisseur hors pair du répertoire instrumental qui a toujours évité de se mêler au « circuit » et un luthier réputé. Issu d'une lignée de notables, qui a donné à la Turquie quelques remarquables artistes (dont le peintre et poète Bedri Rahmi Eyüboğlu), ces parents n'ont jamais vu d'un bon œil cette passion. Lui-même n'a jamais marchandé son savoir musical et privilégie les *muhabbet* entre amis dans son atelier.

İlknur Yakupoğlu (Tonya) : première femme à avoir fait profession du *kemençe*, İlknur détonne dans un milieu presque exclusivement masculin. Malgré plusieurs CD à son actif, et quelques clips sur les chaînes de télévision régionalistes, elle peine à s'autonomiser financièrement. Peu à l'aise avec le *horon*, elle s'est faite une spécialité des chants féminins (lamentations funèbre, chanson, « airs longs ») et compose à l'occasion.

Muhammet Yakupoğlu (Allemagne/Tonya) : le frère aîné d'İlknur Yakupoğlu est lui passé par l'enseignement religieux (*İmam Hatip*, l'équivalent étatique de l'école coranique) avant de céder à son penchant pour la musique³⁹². Emigré en Allemagne, où, à côté d'un travail alimentaire, il anime fêtes et mariages, il y rencontrera Fuat Saka et enregistrera à ses côtés chez Kalan Müzik, ce qui constituera son titre de noblesse. Il n'a pourtant jamais enregistré en son nom propre et continue d'animer les mariages, en Allemagne et à Trabzon.

³⁹¹ Laurence Picken, *Folk musical instruments of Turkey*, Oxford University Press, 1975.

³⁹²

Yaşar Taşkın (village de Yıldız, Torul) : grand noceur devant l'éternel, Yaşar habite dans un village de la sous-préfecture de Torul, sur le versant Sud des montagnes pontiques, soit aux confins du territoire du *kemençe*³⁹³. Subvenant aux besoins de sa famille par la musique et un lopin de terre, il fait les mariages et accompagne les déplacements de l'équipe locale de volley-ball.

Tahsin Terzi (Istanbul/Of) : né dans la sous-préfecture d'Of, passé par l'Allemagne dans sa jeunesse, il vit à Istanbul où il travaille pour la télévision nationale (TRT).

Adem Ekiz (Istanbul/Köprübaşı) : né dans l'un des derniers villages grecophones de la région, Adem est l'un des artisans de l'échange musical entre pontiques Grecs et Turcs, comme du timide retour du grec pontique sur la scène musicale stambouliote. Lui n'a pas les faveurs de la TRT, mais a publié plusieurs enregistrements et est régulièrement invité en Grèce.

3. Enregistrements.

1. Suite pour *dik horon* (*Tuzcuoğlu horon havası/kız horon havası/sıksara horonu*) par Eyüp Eyüboğlu.

Suite d'airs de danse liés entre eux caractéristique du *dik horon*, joué sur un *kemençe zil*. C'est là une belle illustration de la « théorie des deux frappes » - ce procédé de modulation rythmique par accélération entre 5/8, 7/8 et 8/8 - et du silence comme climax (cf. Chapitre II.3). On notera également la contraction progressive des motifs mélodique et l'évolution vers l'aigue.

2. Air de *horon* pour fille d'Ağasar³⁹⁴ (*Ağasar kız horon havası*) par Eyüp Eyüboğlu.

Ce *düz horon* instrumental est un exemple type de ritournelle minimaliste, composée de deux segments alternés (A+B) : aucune modulation (mis à part la transposition finale), mais une accélération maîtrisée et un riche jeu de variation.

³⁹³ Hors de Trabzon.

³⁹⁴ Ağasar est l'ancien nom de Şalpazarı. Si de nombreux noms de localités ne sonnait pas "ture" ont été changés par la République, les anciens noms restent d'un usage courant.

3. « J'ai fais savoir au monde que je t'aimais », chanson de Maçka (*Ben seni sevdiğimi dünyaya bildirdum - Maçka türküsü*) par Eyüp Eyüboğlu.

Chanson de Maçka écrite (tout au moins pour ce qui est des paroles) par Maçkalı Hasan Tunç - certainement l'air le plus célèbre de la région, ici dans une version instrumentale. On notera le passage entre le jeu sur une et le jeu sur deux cordes, de la stricte monodie à la « polyphonie minimaliste ».

4. Air de route de Maçka (*Maçka yol havası*) par Eyüp Eyüboğlu.

L'« air de route » est un air non mesuré, laissant plus de marges à l'expression du musicien. Cette forme exclusivement instrumentale était censée (son nom l'indique) accompagner la transhumance printanière vers les *yayla*.

5. Lamentation pour Ali (*Alim ağıt*) par İlknur Yakupoğlu.

Autre forme non mesurée, la lamentation funèbre était une forme exclusivement vocale, limitée aux femmes, et cantonnée aux cérémonies funéraires, ou plus généralement à l'expression du deuil d'un proche par une femme. Ce n'est que par le biais d'enregistrements commercialisés à destination d'un public national, et par l'entremise de femmes artistes, que ces chants sont entrés de plein pied dans le champ artistique - chantés par des artistes et accompagné par le *kemençe*.

6. Chanson du quartier (*Mahalle türküsü*) par İlknur Yakupoğlu.

Chanson de Tonya.

7. Suite d'airs chantés de Tonya (*Tonya havası*) par Muhammet Yakupoğlu.

Suite d'airs chantés de Tonya (*oturak havası, türkü, horon havası*), passant de l'air assis (*oturak havası*) à l'air de danse (*horon havası*), mais ramassé sur un temps relativement court pour les besoins de l'enregistrement.

8. Suite d'airs de danse d'Of (*Of havası*) par Tahsin Terzi.

Suite d'airs de danse : *düz horon*, puis *dik horon*, et enfin *sallama* (« secousse »), danse en 9/8 spécifique aux vallées de Sürmene et d'Of.

9. Airs « assis » (*oturak havası*) par Yaşar Taşkın.

Enregistrement d'un « *muhabbet* », ou plus exactement d'une séance d'enregistrement qui tourna au *muhabbet*. Yaşar Taşkın passe ici d'un air non mesuré à un air mesuré avant de retourner à un air non mesuré. Quant aux paroles, elles sont semi-improvisées, entre *punch-line* et phrases de circonstances (« *Nasıldır Fransa'nın Nicolas yaylaları* »)³⁹⁵.

10. (*Bir sevda eyleyeceğim/Agapo se agapas*) par Adem Ekiz.

Chanson composée par Adem, chantée en turc puis en grec, et enregistré lors d'un *muhabbet*.

³⁹⁵ « Nicolas comment sont les *yayla* en France ? » - phrase improvisée au prix d'un léger écart de prosodie.

Index

Bibliographie

- ADORNO Théodore, « L'industrie culturelle », in *Communications*, 3, 1964
- AGAMBEN Giorgio, *De la très haute pauvreté*, Editions Rivages, 2011
- AMY DE LA BRETEQUE Estelle, *La passion du tragique : paroles mélodisées chez les Yézidis d'Arménie*, thèse de doctorat soutenue en 2010 à l'Université Paris Ouest Nanterre
- APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, 2005
- ARENDT Hannah, *La condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1983
- ARISTOTE, *Ethique de Nicomaque*, Flammarion, 1992
- ARISTOTE, *Les Politiques*, Flammarion, 1999
- ASAN Ömer, *Pontus Kültürü*, Belge yayımları, 1996
- ATAKAN Işık, *Geçmişten günümüze Trabzon'da musiki*, Çizge tanıtım ve matbaacılık, 2010
- ATMACA Muhammet, *Tarih içinde Tonya*, Tonya Belediyesi Yayınları, Trabzon, 2005
- ATTALI Jacques, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, PUF/Fayard, 2011 (1997)
- BALANDIER, *Anthropologie politique*, Quadrige/PUF, 1999 (1967)
- BALIBAR Etienne, *La philosophie de Marx*, La Découverte, 2010 (1993)
- BAKIREZER Güven et DEMİER Yücel, *Trabzon'u anlamak*, İletişim, 2009
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, 1970
- BARTHES Roland, *L'aventure sémiologique*, Editions du Seuil, 1985
- BARTOK Béla, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Princeton, 1978
- BAZIN Jean, « L'Etat, avec ou sans cité », *Journal des africanistes*, 74-1/2, 2004
- BAZIN Louis et GÖKALP Altan (trad.), *Le livre de Dede Korkut. Récit de la geste oghuz*, Gallimard, 1998
- BEAUDET Jean-Michel, « Le lien. Sur une danse des Wayapi (Amazonie) », *Protée*, vol. 29, n°2, 2001
- BENVENISTE Emile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes 1. Economie, parenté, société*, Les Editions de Minuit, 1969
- BILICI Faruk, « Que reste-t-il de la langue et de la culture grecque sur les côtes turques de la mer Noire », *Cahiers Balkaniques* n°38-39, 2011

- BİRYOL Uğur (dir), *Karardı Karadeniz*, İletişim, 2012
- BOURDIEU Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit, 1979
- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges symboliques*, Fayard, 1982
- BOURDIEU Pierre, *Homo Academicus*, Les Editions de Minuit, 1984
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Editions du Seuil, 1992
- BOURDIEU Pierre, *Esquisse théorique de la pratique ; trois études d'ethnologie kabyle*, Points, 2000.
- BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Editions Points, 2002
- BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Les Editions de Minuit, 2002
- BOURDIEU Pierre, *Méditations pascaliennes*, Editions du Seuil, 2003
- BOUTANG Pierre-André (réalisateur), *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, 1999
- BOUVIER Nicolas, « L'usage du monde » in *Œuvres*, Gallimard, 2004
- BOUVIER Nicolas, « Le hibou et la baleine », in *Œuvres*, Gallimard, 2004
- BROMBERGER Christian, « Pour une analyse anthropologique des noms de personne », *Langages* n°66, 1982
- BROMBERGER Christian, *Un autre Iran. Un ethnologue au Gilan*, Armand Colin, 2013
- BRUNEAU Michel (dir.), *Les Grecs pontiques : diaspora, identité et territoire*, Paris, Editions du CNRS, 1998.
- BRYER Anthony, « Greeks and Turkmens: The Pontic Exception » in *Dumbarton Oaks Papers*, Vol.29, Harvard University, 1975
- BRYER Anthony, *The Empire of Trebizond and the Pontos*, Variorum Reprints, 1980
- BRYER Anthony, *Peoples and Settlement in Anatolia and Caucasus*, Variorum Reprints, London, 1988
- BRYER Anthony et WINFIELD David, *The Byzantine monuments and topography of the Pontos*, vol. I et II, Dumberton Oaks Studies, DORL, 1985
- CAILLE Alain, *Anthropologie du don*, Editions La Découverte, Paris, 2007
- CIRAVOĞLU Tefik Vural, *Trabzon folkloru: geleneksel ve halk edebiyatı örnekler*, Trabzon Araştırmaları Merkezi Vakfi, Istanbul, 2009
- CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Editions Klincksieck, Paris, 1968.
- CLASTRES Pierre, *Archéologie de la violence. La guerre dans les sociétés primitives*, éditions de l'Aube, 1999

CLASTRES Pierre, *La société contre l'Etat*, les éditions de Minuit, Paris, 1974

CLASTRES Pierre, *Chronique des Indiens Guayaki*, Librairie Plon, 1972

CLER Jérôme, « Pour une théorie de l'*aksak* », *Revue de musicologie* LXXX/1, 1994

CLER Jérôme, *Musiques de Turquie*, Éditions Cité de la musique/Actes Sud, 2000.

CLER Jérôme, « Pays de danseurs, de rythmes boiteux » in *Deleuze épars : approches et portraits*, Hermann éditeurs, Paris, 2005.

CLER Jérôme, « L'inouï dans une musique de tradition orale », in Claire Kappler et Roger Grozelier (dir.), *L'inspiration, le souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Âge européen et proche oriental*, L'Harmattan, Paris, 2006

CLER Jérôme, « Anti-pathos. Pratique et théorie de l'expression musicale dans une société d'ascendance nomade (Turquie méridionale) », *Cahiers d'ethnomusicologie* n°23, 2010

CLER Jérôme, *Yayla, musique musiciens de village en Turquie méridionale*, Geuthner, Paris, 2011

CLER Jérôme et MESSINA Bruno, « Musiques des minorités, musique mineure, tiers-musical » in *Cahiers d'ethnomusicologie* n°20, Genève, 2007

ÇİÇEK Seyfullah, *Piçoğlu Osman*, Melisa Matbaacılık, Istanbul, 2008

DALEGRE Joëlle, *La Thrace grecque, populations et territoires*, Paris, L'Harmattan, 1997.

DE PLANHOL Xavier, « A travers les chaînes pontiques : plantations côtières et vie montagnarde », *Bulletin de l'Association des Géographes Français* n°311-12, 1963

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, 1992

DELANEY Carol, *The Seed and the Soil. Gender and Cosmology in Turkish Village Society*, University of California Press, 1991

DELANEY Carol, « Traditional modes of authority and cooperation : effects on Turkish village economy » in Paul Stirling (dir.), *Culture and economy: changes in Turkish villages*, Eothen Press, 1993

DELAPORTE Hélène, « Quand les chanteurs sont grecs et les musiciens tsiganes. La musique traditionnelle en Epire », *Etudes Balkaniques* n°13, 2006

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Editions de Minuit, 1969

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, collection Epiméthée, PUF, 1996

DELEUZE Gilles, *Spinoza, philosophie pratique*, Editions de Minuit, 2003

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, collection « critique », Les Éditions de Minuit, 1972

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, collection « critique », Les Éditions de Minuit, 1980.

- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, collection critique, Les Editions de Minuit, 1991
- DRETTAS Georges, *Aspects pontiques*, Paris, Association de Recherches Pluridisciplinaires (ARP), 1997.
- DRETTAS Georges, « Saint George le fou, un modèle de patron. Contribution à l'étude critique des mécanismes d'identité ethnique », in F. de Sivers (dir.), *Questions d'identité*, Sociolinguistique 4, Peeters-SELAF, 1989
- DRETTAS Georges, « Des Romains et des Lazes. Les nomenclatures identitaires de l'espace pontique » in *Études Balkaniques* n°6, *Byzance et l'hellénisme : L'identité grecque au Moyen-Âge*, De Boccard, 1999
- DRETTAS Georges, « Modes et fonctions du voyage de pèlerinage des Greco-pontiques en Turquie orientale », *Cahiers Balkaniques* 33, 2004
- DUMAN Mustafa, *Kemençemin telleri*, Trabzon Kitaplığı, 2004
- DUMAN Mustafa, *Trabzon Halk Kültürü*, Heyamola yayınları, 2011
- DUMAN Mustafa, KAYAOĞLU İ. Gündag, BAHÇEKAPILI Alâettin (éd.), *Trabzon 87 kültür sanat yillığı*, Trabzonlular kültür ve yardımlaşma derneği yayınları, 1987
- DUMEZIL Georges, *Documents anatoliens sur les langues et les peuples du Caucase. IV. Récits Lazes (dialecte d'Arhavi)*, Presses Universitaires de France, 1967
- DUMEZIL Georges, *Heur et malheur du guerrier. Aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, Presses Universitaires de France, 1969
- DUMONT Louis, *Homo hierarchicus. Le système des classes et ses implications*, Editions Gallimard 1966
- DURING Jean, *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, Albin Michel, 1988
- DURING Jean, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Editions Verdier, 1994
- DURING Jean, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cercle », *Cahiers de musiques traditionnelles* n°10, Genève, 1997
- DURING Jean, « Hand made : Pour une anthropologie du geste musical » in *Le geste musical, Cahiers de musiques traditionnelles* n°14, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, 2001
- DURING Jean, « Le sacré et le profane : une distinction légitime ? Le cas des musiques du Proche-Orient » in *Musiques et cultures, Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle*, volume 3, sous la direction de J. J. Nattiez, Actes Sud/Cité de la musique, 2005

ELIAS Nicolas, « A propos de violence ; étude d'une danse communautaire du Nord-est de la Turquie », *Cahiers d'Ethnomusicologie* n°23, Genève, 2010

ELIAS Nicolas, *Lavta, étude pour un luth d'Istanbul*, Isis Editions, 2012

ELIAS Nicolas et SARMIS Dilek, « Plateaux de Turquie », revue *Filigrane* n°13 (Deleuze et la musique), Paris, 2012

ELIAS Norbert, *La société des individus*, Librairie Arthème Fayard, 1991 (1987)

EMECE Feridun M., *Ağasar vadisi : Şalpazarı - Beşikdüzü*, Serander, 2010

EMİROĞLU Kudret, *Trabzon-Maçka Etimoloji sözlüğü*, Sanat Kitabevi, 1989

ERIBON Didier, *De près et de loin. Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Odile Jacob, 1988

EYÜBOĞLU Bedri Rahmi, *Dol Karabakır dol, bütün şiirleri*, Türkiye Bankası Kültür Yayınları, 2011

EYÜBOĞLU İsmet Zeki, *Karadeniz türküleri. Maçka yaylarından sesler*, Anadolu Sanat Yayınları, 1995

EYÜBOĞLU İsmet Zeki, *Karadeniz aşk türküleri*, Serander, Trabzon, 2008 (1976)

FAVRET-SAADA Jeanne, *Les mots, la mort, les sorts*, Gallimard, 1977

FLICHE Benoit, « L'Évènement et le quotidien : une ethnologie du salon dans un quartier de « gecekondu » d'Ankara (Turquie) », *Anthropology of the Middle-East*, 2006, vol.1, n°1.

FLICHE Benoit, *Les vacances de Kayalar : histoire migratoire, usages et représentations d'un village anatolien en milieux urbains (Turquie, France) », thèse de doctorat soutenue à l'Université Aix-Marseille I, 2003*

FLICHE Benoit, « Le mauvais œil, l'angoisse et l'autre », *La célibataire* n°24, 2012

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, 1975

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984

FREUD Sigmund, *Le malaise dans la civilisation*, Points, 2010

GEERTZ Clifford, *Bali : interprétation d'une culture*, NRF-Gallimard, 1983

GILL-GÜRTAN Denise, *Turkish classical music, gender subjectivities and the cultural politics of melancholy*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Californie, 2011

GLOTZ Gustave, *La cité grecque*, Albin Michel, 1968 (1928)

GÖKALP Altan, *Têtes rouges bouches noires et autres écrits*, CNRS Editions, Paris, 2011

GODBOUT Jacques T. (en collaboration avec Alain Caillé), *L'esprit du don*, Editions La Découverte & Syros, Paris, 2000

GODELIEU Maurice, *L'énigme du don*, Arthème Fayard, 1996

- GODELIEU Maurice, *Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*, Flammarion, 2010
- HANN Chris et BELLER-HANN Ildiko, « Samovars and sex on Turkey's Russian markets », *Anthropology Today*, Vol. 8 n° 4, 1992
- HANN Chris et BELLER-HANN Ildiko, *İki buçuk yaprak çay. Doğu Karadeniz'de devlet, piyasa, kimlik*, İletişim, 2003 (2001)
- HERZFELD Michael, *Cultural intimacy : social poetics in the Nation-State*, Psychology Press, 1997
- HIKMET Nâzım, *Yeni şiirler (1951-1959)*, Yapı Kredi Yayınları, 2012
- JULLIEN François, *La pensée chinoise dans le miroir de la philosophie*, Editions du Seuil, 2007
- JULLIEN François, *L'écart et l'entre*, Editions Galilée, 2012
- KALYONCU Hasan, *Bir tutam gülücük*, Arkadaş Yayıncılık, 2006
- KARAGÖZ İlyas, *Trabzon yer adları*, Derya Kitabevi, Trabzon, 2006
- KAYA Sümbül, « La fabrique du « soldat-citoyen » à travers la conscription en Turquie », *European Journal of Turkish Studies* n°8 [En ligne], 2008, URL : <http://ejts.revues.org/2922>
- KILPATRICK David Bruce, « Function and style in Pontic music », *Archeion Pontou* n°12, Epitrope Pondiakon Meleton, 1980.
- KOJEVE Alexandre, *La notion de l'autorité*, NRF, Gallimard, 2004
- LACAN Jacques, *Je parle aux murs*, Editions du Seuil, 2011
- LACARRIERE Jacques, *L'été grec*, Plon, 1975
- LAMBERT Jean, « Temps musical et temps social au Yémen. La suite musicale et le magyal de Saana », *L'Homme*, n°171-172, 2004
- LEVI-STRAUSS Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, PUF, 1949
- LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes Tropiques*, librairie Plon, 1955
- LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Librairie Plon, 1958
- LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Plon, 1962
- LEVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques : le cru et le cuit*, Plon, 1964
- LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale II*, Librairie Plon, 1973
- LEVI-STRAUSS Claude, *L'homme nu*, Plon, 1971
- LORDON Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, La Fabrique éditions, 2010
- LORTAT-JACOB Bernard, *Musiques en fête*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1984.

- LORTAT-JACOB Bernard, *Les indiens chanteurs de la Sierra Madre. L'oreille de l'ethnologue*, Hermann, Paris, 1994
- LORTAT-JACOB, « Histoire de village, parcours de musicien », *Cahiers d'ethnomusicologie* n°15, 2002
- MANOURY Jean-Louis, *La sagesse extravagante de Nasr Eddin*, Albin Michel, 2011
- MARX Karl, *Le Capital*, Livre I, Gallimard, 1968
- MASSICARD Elise, « Entre l'intermédiaire et l'« homme d'honneur ». Savoirs-faires et dilemmes notabiliaires en Turquie » in *Politix*, vol.17, n°67, 2004
- MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Quadrige/PUF, 2007
- MEEKER Michael E., *A Nation of Empire, The ottoman legacy of Turkish modernity*, University of California Press, 2002.
- MEEKER Michael E., « The Black Sea Turks: some aspects of their ethnic and cultural background », *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 2 n°4, Cambridge University Press, 1971
- MEEKER Michael E., « Meaning and society in the Near East : Examples from the Black Sea Turks and the Levantine Arabs », *Journal of Middle-East Studies* n°7, 1976
- NANCY Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Bourgois, 1999
- NANCY Jean-Luc (avec Adèle Van Reeth), *La jouissance. Questions de caractère*, Plon, 2014
- NICOLAS Maud, « Ce que "danser" veut dire. Représentations du corps et relations de genre dans les rituels de mariage à Tunis », *Terrain* n°35, 2000
- NIETZSCHE Friedrich, « La lutte chez Homère » in *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, Gallimard, 1990
- NİŞANYAN Sevan, *Adını unutan ülke. Türkiye'de adı değiştirilen yerler sözlüğü*, Everest yayınları, 2010
- ÖZTÜRKMEN Arzu, *Türkiye'de folklor ve milliyetçilik*, İletişim, 1998
- PAMUK Orhan, *Istanbul. Souvenirs d'une ville*, Gallimard 2007
- PEROUSE Jean François, *La Turquie en marche. Les grandes mutations depuis 1980*, Editions de la Martinière, 2004
- PEROUSE Jean François, « Les tribulations du terme *gecekondu* (1947-2004) : une lente perte de substance. Pour une clarification terminologique », *European Journal of Turkish Studies* n°1, [En ligne], 2004, <http://ejts.revues.org/117>

- PEROUSE Jean François, « De la 'déterritorialisation' au réinvestissement d'un mot de la ville : le cas de *meydan* en turc » in Jean-Charles Depaule (dir.), *Les mots de la stigmatisation urbaine*, « Les mots de la ville 4 », UNESCO/Maison des sciences de l'homme, 2006.
- PLATON, *La République*, Flammarion, 1995
- PICKEN Laurence, *Folk musical instruments of Turkey*, Oxford University Press, 1975.
- POLANYI Karl, *La grande transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*, Editions Gallimard, 1983
- PREVÔT Nicolas, *Jouer avec les dieux. Chronique ethnomusicologique d'un rituel annuel de village au Bastar, Chhattisgarh, Inde centrale*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris X - Nanterre
- PREVÔT Nicolas, « Corps, esprit(s), musique...possession au Bastar, Inde centrale » in *L'âme, le corps, la musique*, Editions de la Cité de la musique, 2011
- PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, 1988
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique éditions, 2000
- REINHARD Ursula et Kurt, *Musique de Turquie*, Éditions Buchet/Chastel, 1969
- REINHARD Ursula et Kurt, *Auf der fiedel mein... Volkslieder von der osttürkischen Schwarzmeeküste*, Museum für völkerkunde, Berlin, 1968
- REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 2012
- ROUGET Gilbert, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Editions Gallimard, 1990
- ROUGET Gilbert, « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre Le cas des Pygmées », *L'Homme* N°171-172, 2004
- RUFFIER Arnaud, *Samarcande, identités et espaces festifs en Ouzbékistan*, Editions Aux lieux d'êtres/IFEAC, 2007
- SCOTT James C., *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Editions Amsterdam, 2008 (1992)
- SIGALAS Nikos, « Hellénistes, hellénisme et idéologie nationale. De la formation du concept d'« hellénisme » en grec moderne » in Chryssanthi Avlami (éd.), *L'antiquité grecque au XIXe siècle. Un exemplum contesté ?*, L'Harmattan, 2000
- SPINOZA, *Ethique*, GF Flammarion, 1965
- STIRLING Paul (dir.), *Culture and economy : Changes in Turkish villages*, The Eothen Press, 1993

- STOICHITA Victor Alexandre, *Fabricants d'émotion. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie*, Société d'ethnologie, 2008
- STOKES Martin, « Hazelnuts and lutes: Perceptions of changes in a Black Sea Valley » in Paul Stirling (dir.), *Culture and economy: changes in Turkish villages*, Eothen Press, 1993
- STOKES Martin, « Marx, money and musicians », in *Music and Marx: ideas, practice, politics*, Regula Burckhardt Qureshi (dir.), Psychology Press, 2002
- STOKES Martin, *The arabesk debate: music and musiciens in modern Turkey*, Oxford University Press, 1992
- STOKES Martin, *The republic of love: cultural intimacy in Turkish popular music*, University of Chicago Press, 2010
- SUGERMAN Jane C., « Making muabet: The social basis of singing among Prespa Albanian men » in *Selected reports in ethnomusicology* 7, 1988
- SÜMERKAN Mustafa Reşat, *Trabzon yöresi geleneksel el sanatları*, Serander, 2008
- SADİ YAVER ATAMAN, *100 Türk Halk Oyunu*, Yadı ve Kredi Bankası, 1975
- STRAUSS Johann, « La conversation » in *Vivre dans l'Empire ottoman. Sociabilités et relations intercommunautaires (XVIII-XXe siècle)*, sous la direction de François Geogon et Paul Dumont, L'Harmattan, 1997
- ŞENEL Süleyman, *Trabzon bölgesi halk müzikisine giriş*, İstanbul : Anadolu Sanat yayınları, 1994.
- TESTART Alain, *Des dons et des dieux : anthropologie religieuse et sociologie comparative*, Paris, Errances, 2006
- TOUMARKINE Alexandre, *Les Lazes en Turquie (XIXe-XX siècles)*, Cahiers du Bosphore XI, Les éditions Isis, 1995, İstanbul.
- VEYNE Paul, *Le pain et le cirque*, Editions du Seuil, 1976
- VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *Métaphysiques cannibales*, PUF, 2009
- VIVIER Nadine, *Propriété collective et identité communale. Les biens communaux en France, 1750-1914*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998
- WEBER Florence, « Vers une ethnographie des prestations sans marché », introduction à *l'Essai sur le don* de Marcel Mauss, PUF, 2007
- WEBER Max, *Economy and society*, vol.1, University of California Press, 1978
- XENOPHON, *Anabase*, traduction de Paul Masqueray, Les Belles Lettres, 2009
- ZAMAN Mehmet, « Tonya ilçesinde oba-yayla yerleşmeleri ve yaylacılık », *Doğu Coğrafya Dergisi*, n°3, 2000
- ZOURABICHVILI François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Editions Ellipses, 2003

