



HAL
open science

Plateaux de Turquie

Nicolas Elias, Dilek Sarmiş

► **To cite this version:**

Nicolas Elias, Dilek Sarmiş. Plateaux de Turquie : Numéro "Deleuze et la musique". Filigrane - Musique, esthétique, sciences, société, 2011, 13, pp.en ligne. halshs-00722333

HAL Id: halshs-00722333

<https://shs.hal.science/halshs-00722333>

Submitted on 8 Jun 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.

Plateaux de Turquie

Dilek Sarmis et Nicolas Elias

On voudrait, dans les lignes qui suivent, rendre compte de pratiques musicales qui ont cours dans quelques arrière-pays de la Turquie en s'aidant de la lecture de Gilles Deleuze, de ceux qu'il lit comme de ceux qui le lisent¹. Ou comment la philosophie de ce dernier révèle – au sens photographique du terme – le *sens* de ces ritournelles instrumentales qui, convoquant un matériau musical minimal, provoquent irrémédiablement le chant et la danse. Pour cela, on évoquera deux "terrains" ethnomusicologiques, l'un emprunté, l'autre en cours². Le premier est situé au cœur des montagnes du Taurus, au Sud-ouest de la Turquie, où d'anciens nomades se sont sédentarisés il y a quelques générations ; l'on y danse le *zeybek*, une danse individuelle évoquant d'anciennes histoires de bandits d'honneur, au son du *üçtelli bağlama* – un petit luth « à trois cordes » (*üçtelli* en turc) –. Le second, dans les montagnes pontiques du Nord-est, résonne lui au son du *kemençe*, la vièle locale – également à trois cordes – qui accompagne ces longues réunions de chanteurs nommées *muhabbet*. Ces lieux sont ce que l'on appelle en turc des *yayla*, des hauts-plateaux, anciens lieux d'estivage, enneigés une partie de l'année, où un relatif isolement a laissé subsister les vestiges d'une économie rurale. C'est là, dans ces autres plateaux, qu'on voudrait aller chercher des échos de la philosophie de Gilles Deleuze. Car peut-être en est-il des territoires musicaux comme des territoires philosophiques. Le jeu consisterait alors à faire passer en contrebande quelques concepts philosophiques vers ces lointaines musiques de la Turquie rurale, en déroulant le fil qu'y ont laissé d'autres ethnomusicologues.

¹ Le corpus de textes qu'on utilisera ici est le suivant : Deleuze seul (*Logique du sens* et *Différence et répétition*) ou avec Guattari (*Mille Plateaux* et *Qu'est-ce que la philosophie ?*), ceux des philosophes sur qui il a écrit – Foucault et Bergson –, et ceux des ethnomusicologues qui se sont inspirés de son travail – Jérôme Cler et Jean During –.

² L'un est issu de la thèse de Jérôme Cler (*Musique et musiciens de village en Turquie méridionale*, thèse de doctorat, Paris-X Nanterre, 1998, sous la direction de Jean During), l'autre fait l'objet d'une thèse en cours (Nicolas Elias, *Musiques des montagnes pontiques*, Paris-X Nanterre, sous la direction de Jean During).

L'outil. La musique est d'abord vocale et la voix chantée est essentiellement une voix déterritorialisée, explique en substance Gilles Deleuze dans l'un de ses cours à Vincennes³. Par « voix déterritorialisée », il faut entendre ce travail de la voix qu'opère la tradition savante occidentale en la dégageant des particularités de la voix parlée, travail dont la voix androgyne du castrat représente un des aboutissements (dépassement de la différence des sexes). On pourrait en contrepoint proposer ceci : dans ces musiques rurales des haut-plateaux qui sont notre affaire, la musique est avant tout instrumentale et l'instrument constitue une reterritorialisation de la voix. Que veut-t on dire par là ? Les mélodies que l'on y chante ne sont-elles pas elles-mêmes des ritournelles – cinq degrés au plus qui tournent sur quelques rythmes *aksak*⁴ –, loin de ces voix déterritorialisées dont parle Deleuze ? C'est que, dans le passage de la voix – toujours première – à l'instrument se joue quelque chose qui n'est pas de l'ordre de la transposition ni de la reproduction. Une écoute suffit à s'en convaincre : si le même matériau mélodique passe de l'un à l'autre, c'est transfiguré par un jeu spécifique, méconnaissable. Comme *outil*, l'instrument de musique est une reterritorialisation *par la main*⁵ de la voix – et l'on retrouve cette ambivalence dans le mot turc *alet*, indifféremment outil et instrument de musique. Les gens ne s'y trompent pas, qui associent tel territoire ou tel langage musical au « son » de tel instrument. Or le son n'est pas là une propriété acoustique naturelle d'un outil – sa résonance – : il est la résultante de toute une série de ritournelles gestuelles, d'encodages sonores. Au sens fort, une *chiro-praxie* : les lignes mélodiques sont prises dans un ensemble d'astuces pratiques propres à l'instrument qui « signent » le matériel sonore et l'emportent dans un *devenir-territoire*.

De ces encodages, on peut donner un exemple probant. Dans un pays où – Bartok le notait déjà – les voix sont toujours monodiques, se retrouve parmi certaines musiques rurales (nos hauts-plateaux) une pratique de diphonie instrumentale. Une polyphonie « minimale » écrit Jérôme Cler. Et d'un procédé assez simple. Elle tient avant tout en un *truc* pratique spécifique aux instruments à cordes : les cordes – accordées en quarte ou en quinte – étant peu espacées, le doigt sur la touche en presse simultanément deux au lieu d'une seule et réalise du même coup une suite de quarte ou de quinte parallèles à moindres frais. Dans le Taurus, s'est développé sur le *üçtelli bağlama* un jeu de quintes parallèles, successivement supérieures de la fondamentale au quatrième degré, puis inférieures au delà. Soit deux cordes jouées simultanément, la ligne mélodique passant de l'une à l'autre⁶. Dans les montagnes pontiques, la vièle *kemençe* intrique les mélodies dans un système qui alterne quarts parallèles inférieures (de la fondamentale au quatrième degré) et bourdon de fondamentale (à partir du quatrième degré et au-delà)⁷, la mélodie se trouvant toujours à la voix supérieure. En pratique, les musiciens jouent de ce *truc*, de sa réalisation ou de son absence, de l'accentuation qu'ils

³ Retranscription du cours du 08/03/1977, consultable sur webdeleuze.com (on peut y lire, au milieu d'un long développement : « Je définis d'abord la musique comme musique vocale, et la musique vocale comme déterritorialisation de la voix »).

⁴ Le terme *aksak* (« boiteux » en turc) est utilisé en musicologie pour désigner des rythmes « impairs » (cf. C. Brăiloiu, « Le rythme aksak », *Revue de musicologie* XXXIII, 1951).

⁵ « A plus forte raison l'homme : dès son acte de naissance, il déterritorialise sa patte antérieure, il l'arrache à la terre pour en faire une main, et la reterritorialise sur des branches et des outils », Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Editions de minuit, p.66.

⁶ L'on se référera à l'étude qui en est faite dans la thèse de Jérôme Cler, *op. cit.*

⁷ Ce système n'est valable que pour le mode mineur, le plus utilisé.

en donnent, des confusions qui en résultent – brouillage de la ligne mélodique. Ces encodages trahissent d’ailleurs, au sein d’une même tradition, des micro-variations locales ou personnelles, des styles. Ce jeu esthétique *autour* d’une ligne mélodique, qui est constitutif du « son » de ces musiques, est déjà à proprement parler un *agencement territorial* : « il y a territoire dès que des composantes de milieux cessent d’être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d’être fonctionnelles pour devenir expressives »⁸. Pour le dire autrement, le geste vient surajouter des qualités expressives, des signatures, à un matériau préexistant et produit, par cet agencement de signatures, un territoire sonore.

On pourrait aller plus loin : à travers toute une panoplie d’encodages propres aux instruments à cordes – ornements (main gauche), rythmes et effets percussifs (main droite), accordages... – la logique interne de l’outil et sa gestuelle spécifique “travaillent” une musique de l’intérieur, devenir-commun d’une musique et d’un instrument propre à certaines musiques rurales. Ici, l’instrument sonne déjà comme un appel au chant ou à la danse.

« *Pays de danseurs* » (*Sud-ouest*)⁹. Une scène du film « *Derrière la forêt* », réalisé par Gulya Mirzoeva, co-écrit par Jérôme Cler¹⁰ : deux vieux musiciens assis sur un banc, devant une maison. Luth *üçtelli* et violon à la main, ils égrenent une de ces ritournelles instrumentales. Instantanément, deux enfants se mettent à danser devant eux : *zeybek* vif (*hareketli zeybek*)¹¹ où les danseurs tournoient autour d’un centre imaginé, bras levés, en claquant des doigts. Basculement imperceptible : le temps continu se contracte autour des cycles boiteux (*aksak*) que dessinent les frappes, la terrasse devient une aire de danse.

Ce que l’on trouve là *a minima*, se rejoue indéfiniment dans les mariages de la région. A chaque fois, les corps répondent à la musique, et l’aire de danse circulaire spatialise les cycles rythmiques des ritournelles. Du corps immobile au corps dansé, le passage s’accomplit par l’entrée *physique* dans un territoire – l’aire de danse, qui est nécessairement le territoire sonore du musicien – tout autant qu’il réalise *corporellement* ce territoire.

« *Maniérisme* : l’ethos est à la fois demeure et manière, patrie et style. » lit-on dans *Mille Plateaux*, « On le voit bien dans les danses territoriales dites baroques, ou maniéristes, où chaque pose, chaque mouvement instaure une telle distance [...] »¹². Ici – les plateaux du Taurus –, la danse territoriale par excellence c’est le *zeybek* lent (*ağır zeybek*), où quelques

⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*, Éd. de Minuit, 1980, p. 387.

⁹ Cf. J. Cler, « Pays de danseurs, de rythmes boiteux » in André Bernold et Richard Pinhas (éd.), *Deleuze épars : approches et portraits*, Hermann éditeurs, Paris, 2005.

¹⁰ « *Derrière la forêt* » (1999), film réalisé par Gulya Mirzoeva, écrit par Jérôme Cler et Gulya Mirzoeva, 35mm, 75 min. production Les films de l’Observatoire/E-motion picture.

¹¹ La danse locale en 9 temps, le *zeybek*, se décline en deux variantes : *ağır zeybek* (*zeybek* « lourd ») que l’on écrivait en 9/4 et *hareketli zeybek* (*zeybek* « vif ») que l’on écrivait en 9/8.

¹² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.* p. 393. Plus loin, on peut lire : « Le territoire, c’est d’abord la distance critique entre deux êtres de la même espèce : marquer ses distances ».

hommes évoquent la figure de l'*efes*¹³ – le bandit d'honneur – en de lourdes circonvolutions émaillées de poses évocatrices (regard vers l'horizon, genou à terre, léger saut sur place...) ¹⁴. C'est cette danse que, le soir d'un mariage, les pères des mariés se doivent d'effectuer : corps qui se donne à voir et à lire, corps-récit offert à la communauté rassemblée pour l'occasion (et l'on retrouve les deux versants du don : l'élan et l'obligation, l'irrésistibilité et la nécessité). Maniérisme : l'amplitude et l'ostentation des mouvements *imposent* le retrait des spectateurs ¹⁵ comme l'absence de contact entre les danseurs. L'ethos qu'évoquent Deleuze et Guattari c'est alors cet excès de sens des gestes stylisées qui fait territoire en rendant les distances dangereusement signifiantes.

L'évènement (commentaire I). Revenons-en à cette scène du film, ce basculement dans le cours de la journée, où les énergies d'un musicien et de jeunes danseurs convergent vers l'expérimentation d'un moment unique, irruption spontanée d'un événement s'imposant aux protagonistes de la scène en esquivant les lourdeurs et les spécificités locales et temporelles de l'environnement. Locales : peu importe le lieu, la spontanéité emporte la conviction des danseurs. Temporelles : la durée de l'événement, vécue de l'intérieur, s'étire jusqu'à l'essoufflement de l'intérêt des protagonistes de la scène, c'est à dire lorsque s'épuise l'événement, et non parce que des contraintes du temps quotidien viennent s'en mêler.

L'auteur du film écrit, à propos de ces moments :

“Une musique ressassée, connue depuis des générations, une vaste ritournelle, et pourtant un effet d'inouï récurrent, surgissant par épisode. *Tout cela est relié à l'occasion, — le lieu et l'heure, où un air, irrésistible, transforme le temps vécu en temps de fête*, par la danse. Cet inouï est aussi ce que l'on appellera le sens de la musique, comme les musiciens eux-mêmes le disent : le sens (anlam) est dans cette irrésistibilité de la danse, comme de l'émotion musicale.”¹⁶.

C'est que, à *l'occasion*, le temps est comme mis en station par la musique. Les ritournelles instrumentales, en suscitant l'événement – l'inouï –, opposent, au temps linéaire qui structure le quotidien, un hors-temps qui s'impose par l'expérience de la fête, et s'extrait – momentanément – du temps social. Transmutation chez l'auditeur, selon Levi-Strauss, d'un temps « irrémédiablement diachronique » en une « totalité synchronique et close sur elle-même »¹⁷ : c'est dès lors *a posteriori* que le sens de l'événement apparaît, tout en échappant fondamentalement à toute analyse. Ainsi, pour reprendre les mots de Deleuze (*Logique du*

¹³ Appelés indifféremment *efes* ou *zeybek* (qui donne le nom à la danse).

¹⁴ Pour une étude plus détaillée, on se référera à la thèse de Jérôme Cler, *op. cit.*

¹⁵ Spectateurs qui traversent quelquefois l'aire de danse pour faire tourner un billet au dessus de la tête d'un danseur avant de le donner aux musiciens, mais c'est là une intrusion de convention qui accrédite la spécificité du territoire de la danse.

¹⁶ Jérôme Cler, « L'inouï dans une musique de tradition orale : l'exemple de la Turquie méridionale » in Claire Kappler, Roger Grozelier, Ed., *L'inspiration, le souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Age européen et proche oriental*, L'Harmattan, 2006.

¹⁷ Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, 1964 ; cité par Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale*, Thèse de doctorat, Paris-X Nanterre, 1998, p. 353.

sens), lorsque advient l'événement musical, l'expérience du temps change de nature. De *chronos* – ce temps linéaire matérialisé par une ligne physique qui fait progresser, en les disjoignant, et en excluant la simultanéité, des moments qui seront caractérisés selon leur antériorité ou leur postériorité par rapport au présent –, ce dernier devient *aiôn* – « l'instant sans épaisseur et sans extension qui subdivise chaque présent en passé et en futur »¹⁸, pur devenir où insiste l'événement, totalité synchronique –. L'événement n'est alors pas loin de cette « expérience intuitive de la durée » telle que Bergson la conçoit : temps non linéaire, hétérogène et continu, sans aucun rapport – antériorité, postériorité, cause, conséquence – établi avec d'autres¹⁹. En cela, le moment où a lieu l'événement musical, celui où les corps répondent à la musique, ne se laisse percevoir que dans sa singularité et ne s'individualise pas selon sa causalité ou son effectivité : il est l'état où le paradoxe cause/effet ne peut être défait, sauf à le dévêtir de son sens unique, en le verbalisant logiquement. Un temps de l'occasion qui ne fait qu'affleurer à la surface du temps quotidien : la fête – dont il ne s'agit pas de nier la fonction dans le temps social – ne peut s'individualiser jusqu'à se positionner sur cette ligne extensive du *chronos* en organisant les moments qui la jouxtent comme passé ou avenir signifiants. Au contraire, elle semble répondre à une temporalité alternative, un *temps autre*, qui opère, dans l'expérience intuitive qu'en fait le protagoniste, par disjonction avec son identité habituelle – celle que lui confèrent sa parole, sa fonction et ses actes – et l'identité du danseur ne se constitue dans l'événement que par extraction du corps hors d'un habitus.

Pays de chanteurs (Nord-est). Loin des terres du *zeybek*, dans les pluvieuses montagnes pontiques, on se réunit entre amis pour boire et chanter, pour le plaisir d'être entre-soi. Aucune occasion particulière à ces réunions : on n'y fête rien. On les appelle *muhabbet* (« entretien amical »²⁰), moment de sociabilité masculine loin des conventions sociales (on ne boit pas en public), et lieu privilégié du chant. Là encore, le principe en est simple : de la nourriture à profusion, plusieurs bouteilles de *raki* (l'alcool national), quelques amis et un *kemençe*, dans un lieu à l'écart. Peu importe que l'on se réunisse pour une heure ou une journée entière, pas question de commencer à jouer avant d'avoir écumé les provisions, les verres, la discussion. Ce n'est qu'au moment opportun – ce moment où les ventres sont repus et les esprits aiguisés par l'alcool – que la vièle viendra, là aussi, tirer les chanteurs hors des hommes, par l'émotion (du latin *ex-movere*, suggérant ce mouvement hors de soi). Lors de ces *muhabbet*, le basculement d'un état à l'autre réside tout entier dans une manière de jouer spécifique au *kemençe* : tout le temps que durent les chants, l'archet ne se soulève pas des

¹⁸ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Editions de minuit, 1969, p. 193.

¹⁹ Si elle n'est pas *événement* à proprement parler, cette expérience vécue du temps, ou expérience de la durée, est, selon Bergson, le moyen d'accéder à la perception intuitive du flux continu qui fonde les jaillissements imprévisibles de vie, c'est à dire à l'expérience pure des *événements*. Cf. également Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966, p.36.

²⁰ En ottoman, *muhabbet* (محبت) signifiait l'amour divin ou infini. Le glissement vers le sens d'« entretien amical » qu'il a aujourd'hui en turc peut se rapprocher de celui du terme grec *ἀγάπη* vers le français « agapes ».

cordes, produisant un son continu (auquel se prête la pratique de diphonie), « totalité close sur elle-même ». C'est sur ce tapis sonore que viennent se broder les chants – car chacun se fera un devoir de chanter à son tour, mêmes ceux aux voix les plus éraillées – et une même mélodie pourra être répétée à *satiété*²¹, tant que l'on a encore quelques strophes en stock. Ce rôle de l'instrument(-iste) venant à la fois soutenir et soutirer le chant est particulièrement saillant dans les poses des protagonistes : le musicien scrutant le chanteur du regard, celui-ci les yeux dans le vague, tête renversée en arrière, les sourires béats de satisfaction qui circulent parmi les auditeurs, entre les verres et les cigarettes.

On retrouve alors, à l'autre bout du pays, ce même moment singulier qui se joue autour de l'instrument, quoique en négatif. Ici l'écart loin des normes, là l'aire de danse où convergent les regards. Ici l'en-stase du chanteur, là les circonvolutions du danseur. Le sens de ces pratiques se trouve exactement au point de contact de ces oppositions : un basculement dans l'appréhension de l'espace et du temps. Autant de points de ruptures pour lesquels Michel Foucault forge des noms et une articulation : « Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel »²². Les hétérotopies/hétérochronies, ce sont ici ces lieux et ces temps *autres* que l'on sait dégager (au sens de reprendre ce qui avait été donné en gage) de la vie quotidienne, à l'aide d'outils de musique.

Pays de chanteurs, pays de danseurs, disions-nous. Dans ces contrées lointaines, l'art musical n'est pas dissociable de cette science de l'occasion (le *kairos* du grec ancien) toute entière tendue vers l'événement, vers ce moment où, pour reprendre le mot de Jean During²³, *quelque chose se passe* : à la fois par ce qui circule (le chant, la danse) et par ce qui advient (l'émotion). A une nuance près. Là où il était question – pour la pratique du *radif* iranien dont parle Jean During – de transmission et de transcendance, on a affaire ici à une pratique de divertissement que rien ne traverse : pure immanence de la musique.

²¹ Sur l'idée d'une satiété recherchée par l'effet conjoint de la nourriture et de la musique, voir les remarques de Jean During sur le *toy*, la fête ouzbek (Jean During, « 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). Le nom même de ces fêtes – *toy* – viendrait du verbe *toymôq*, « se rassasier », dont l'équivalent en turc, *doymak*, s'applique à merveille au *muhabbet*.

²² Michel Foucault, *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

²³ Jean During, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Editions Verdier, 1994.

Différence et répétition (commentaire II). Jean During encore :

« 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 d'eux 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, tandis que les autres musiques, avec toute leur science et leur art, ne parviennent pas à vous toucher autant. »²⁴

Ce n'est pas autre chose que dit Deleuze (*Différence et répétition*) : en récusant une appréhension de la répétition par la négation (où l'on considérerait que « *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* »²⁵), il en souligne au contraire la valeur exponentielle (« porter la première fois à la "nième" puissance »²⁶) : *la répétition comme puissance*.

On en revient à nos ritournelles instrumentales, quelques formules inlassablement répétées – "creusées" – par les musiciens. Ici, la puissance réside dans l'irrésistibilité, cette capacité à faire advenir et circuler ce quelque chose en « transperçant le coeur », à mouvoir (le chant et la danse) comme à émouvoir. Puissance nécessaire : ces petites formules musicales servent d'opérateurs pour des activités à la fois triviales et indispensables à ces sociétés montagnardes. Encore une chose : si ces ritournelles rabâchées sont susceptibles de produire de l'inouï, c'est qu'elles sont elles aussi *en excès* de sens, et que cet excès même provient de leur répétition. Pour reprendre les mots de Deleuze, elles contiennent *en puissance* les danses et les chants passés et à venir, excédant qui déborde sans cesse le cadre du présent (« D'après Aiôn, seuls le passé et le futur insistent et subsistent dans le temps »)²⁷. C'est pour cela que toute pratique, aussi minimale soit-elle, est susceptible d'accueillir l'événement : nos vieux musiciens, deux enfants, et c'est les *zeybek* qui surgissent – une tradition.

²⁴ Jean During, « Hand made, pour une anthropologie du geste musical » in *Cahiers de musiques traditionnelles* n°14, Genève, 2001, p.39.

²⁵ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p.26.

²⁶ *Idem*, p.8

²⁷ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Editions de minuit, 1969, p.192.

L'écart (commentaire III). On l'a vu, le *muhabbet* s'organise par la production d'un hors-champ social, s'appuyant d'abord sur un écart géographique et générationnel. C'est à ce même procédé que se réfère le titre du film de Gulya Mirzoeva : « Derrière la forêt », là où, dans l'ancien monde paysan, garçons et filles se réunissaient en secret. A ce premier niveau d'écart en répond un second : les pratiques de divertissement, les effets conjugués de l'alcool et de l'émotion, tendent vers la réalisation d'*un écart avec soi-même*. Divergence de soi à soi. Et l'on retrouve ce passage du spectateur au chanteur, par écart avec une identité et un habitus. Ainsi, de l'intérieur des normes, répétées, surgit une posture (celle du chanteur ou du danseur) qui s'en écarte sans en sortir, et qui, dans le même, crée un autre par déshinibition (déshinibition par l'alcool et par le hors-champ social).

Une pratique musicale, donc, qui serait responsable d'un écart, via l'émotion et le divertissement. N'écrivait-on pas plus haut qu'on avait ici affaire à une pratique que rien ne traverse, pure immanence de la musique, précisément parce qu'elle n'était *que* divertissement ? On touche là à un paradoxe : ce n'est que dans l'immanence de l'événement musical que l'écart est rendu possible. Un écart dans l'immanence, pourrait-on dire. En d'autres termes, les disjonctions identitaires, les ruptures hétérotopiques/hétérochroniques, les basculements que nous avons dessinés tout au long de ce texte ne signifient pas par opposition à des normes, mais *habitent* ces normes, sans jamais entrer en rapport dialectique avec elles. C'est même là la condition *sine qua non* de leur effectivité. Tout cela se joue *en deçà* de tout clivage, de toute revendication. Ils participent de ce processus que décrit Deleuze : un *devenir-mineur*, qui tend à rendre non visible l'écart par rapport aux normes. Jérôme Cler a co-écrit là dessus un beau texte (« Musiques des minorités, musique mineure, tiers-musical », avec Bruno Messina²⁸). « La pratique mineure » peut-on y lire « conjure la constitution d'une identité ». On a là un indice : c'est par ce qu'il conjure que l'écart est signifiant.

Juillet 2009, lors un festival dans un *yayla* attendant à la ville de Gölhisar (Sud-ouest de la Turquie), en pleine après-midi, un homme politique local entame un long discours, sur la petite scène montée pour l'occasion au milieu du plateau. Hayri Dev, l'un des meilleurs représentants du *üçtelli bağlama* spécifique à la région, devra tout à l'heure réaliser une prestation. Entouré de ses gardes du corps, le politicien disserte sur la nation turque, faisant des *yörüük* – ces descendants des nomades turcs venus d'Asie centrale auxquels Hayri Dev est apparenté – l'un de ses fondements culturels, et assignant de ce fait leur musique à un fort référent national. Un public clairsemé applaudit à l'occasion mais semble plus occupé par leur pique-nique que par le discours. Quant à Hayri – réfugié sous la scène, en attendant d'y monter, pour échapper à la chaleur – il esquisse quelques airs en essayant tant bien que mal de s'accorder malgré la sonorisation écrasante de ce discours qu'il n'écoute pas. Ce qui frappe ici,

²⁸ Jérôme Cler et Bruno Messina, « Musiques des minorités, musique mineure, tiers-musical » in *Cahiers d'ethnomusicologie* n°20, Genève, 2007.

c'est la légèreté et la distance avec laquelle ce musicien aborde le cadre et le discours que l'on impose à sa musique. Ainsi, les airs qu'il joue sous la scène lui offrent – en contre-point et parallèlement à l'aliénation qui résulte de l'appropriation de sa musique par un discours politique – une distance, une fuite à l'événement. Aux normes et aux *effets de profondeur* d'une assignation qu'un discours politique organise, il oppose la légèreté et l'humour d'une pratique de l'instant sur laquelle rien n'a de prise, un *effet de surface* aurait dit Deleuze²⁹. Nous sommes au coeur ici de cette pratique mineure qui, par l'expérimentation d'*écarts* à la fois aux normes, mais aussi à tout ce qui ferait de ces écarts des éléments signifiants et *assignables*, s'invite dans une distance permanente avec une musique-discours, contrecarrant un devenir-minorité qui s'individualiserait et se figerait en se définissant par rapport – et donc avec ses codes, en les incluant en creux – la musique codifiée de la majorité. Esquiver l'assignation (et l'événement n'est-il pas cette durée *non assignée* ?)³⁰, ne pas faire corps avec les discours.

On pourrait, avant de clore ce texte, donner un contre-exemple. Une musique qui fait corps avec un discours, qu'est-ce que c'est ? On le voit – *a maxima* – dans le folklore, où se superposent une pratique musicale, un territoire et un discours identitaire. On vient de le montrer, nos plateaux n'en sont pas exempts, ils en sont même un *objet* privilégié, et ce précisément en tant que territoires. Les danses du Sud-est du pays, les *zeybek* que nous décrivions tout à l'heure comme un perpétuel événement, sont, dans le même temps, une pratique folklorique instituée, objet d'un discours et d'une forte charge identitaire (à tel point que Mustapha Kemal, le premier président de Turquie, pensa en faire la danse nationale). Coexistence de deux pratiques. Soit, mais quel changement, pour un danseur, de la pratique mineure que dessine Jérôme Cler à la pratique folklorique ? Pour cerner ce glissement, il peut être utile de faire un dernier détour par la littérature philosophique, ici un des travaux que Michel Foucault a consacrés aux liens entre corps et pouvoir (*Surveiller et punir*). En plaçant l'analyse au niveau de l'élaboration temporelle de l'acte, il résume ainsi l'évolution du contrôle de la marche d'une troupe entre le début du XVII^e et le milieu du XVIII^e siècles : « On est passé d'une forme d'injonction qui mesurait ou scandait les gestes à une trame qui les contraint et les soutient tout au long de leur enchaînement »³¹. Ce faisant, il souligne en quoi l'*exhaustivité* du « schéma anatochronologique » qui se met en place n'est rien de moins que l'instauration d'un « contrôle de l'intérieur » du corps par le pouvoir : « Le temps pénètre le corps, et avec lui tous les contrôles minutieux du pouvoir ». Ce temps compté et contrôlé, c'est ce *chronos* que Deleuze oppose à l'*aiôn* de l'événement.

Des anciennes ordonnances que lit Foucault aux danses des plateaux turcs qui nous occupent ici, le passage s'opère en remplaçant « injonction » par « irrésistibilité », et en ajoutant «

²⁹ Si l'événement musical ne fait pas sens hors de l'instant qui constitue son émergence, alors le sens, en tant qu'il affleure, relève pour Deleuze d'un *effet* instantané de *surface* : loin d'être dénué de valeur, parce que non figé dans une profondeur proclamée, c'est un événement dont le sens n'est pas assignable dans le discours, parce qu'il n'est pas réifié par celui-ci. Cf. Deleuze, *Logique du sens*, Editions de minuit, 1969.

³⁰ « Si la surface esquivé le présent, c'est de la toute-puissance d'un "instant", qui distingue son moment de tout présent assignable sur lequel porte et reporte la division », Gilles Deleuze, *ibid.*, p.193. Cf. également Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966.

³¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Editions Gallimard, 1975, p.153.

assignation » à « exhaustivité ». La folklorisation d'une danse n'est fondamentalement rien d'autre que ce contrôle de l'élaboration temporelle de l'acte, par l'*exhaustivité* du modèle. Quand le pouvoir récupère la danse (ici le *zeybek*), la déplace et l'assigne sur un espace isolé et contrôlé – la scène –, le corps du danseur devient alors discours, écriteau donné à lire à un public en vue de son édification. Là où le corps-récit est don de soi à la société (l'*ethos* partagé), le corps exposé et dicté – corps-discours – du folklore est à la fois le lieu et l'objet d'un pouvoir.

Du corps-discours au corps-récit, il y a cet écart : ne pas faire corps avec un territoire mais faire territoire avec son corps.

Notre propos ici se voulait modeste : une série de commentaires *autour* d'une pratique musicale comme d'un corpus de textes, pour essayer de cerner ce sens de la musique jamais épuisé par l'analyse. Si la philosophie de Gilles Deleuze est la plus à même de s'en approcher, c'est peut-être qu'elle-même procède sur plusieurs niveaux de lectures, concepts et affects³², philosophie du sens comme du sensible. En vertu de quoi, elle se laisse également plus aisément emporter vers d'autres territoires. Car si, on l'aura compris, les plateaux que nous évoquons sont moins des lieux géographiques où subsisterait une pratique perdue ailleurs que des écarts au sein d'une société donnée, c'est pourtant bien là – dans quelques *yayla* de Turquie comme ailleurs – que des ritournelles instrumentales donnent *corps* aux écrits de Gilles Deleuze.

³² « J'appliquerai sans peine au texte de G.D. ce qu'il dit lui-même des deux lectures de Spinoza : d'une part la « lecture systématique à la recherche de l'idée d'ensemble et de l'unité des parties, mais, d'autre part, en même temps, la lecture affective, où l'on est entraîné ou déposé, mis en mouvement ou en repos, agité ou calmé selon la vitesse de telle ou telle partie » ... De sorte que le livre est parfaitement ouvert à « celui qui, non philosophe, reçoit de Spinoza un affect, une détermination cinétique, une impulsion, et qui fait ainsi de Spinoza une rencontre et un amour » (Spinoza, philosophie pratique). », Jérôme Cler, « Pays de danseurs, de rythmes boiteux » in André Bernold et Richard Pinhas (éd.), *Deleuze épars : approches et portraits*, Hermann éditeurs, Paris, 2005.

Biographie des auteurs :

Dilek Sarmış, titulaire d'un CAPES de lettres modernes, est doctorante au Centre d'études turques, ottomanes, balkaniques et centrasiatiques (EHESS-CNRS-Collège de France, UMR 8032) sous la direction de François Georgeon, et chercheuse à l'Institut Français d'Etudes Anatoliennes d'Istanbul (USR 3131). Sa thèse porte sur la réception de la philosophie de Bergson à la fin de l'empire ottoman et dans la Turquie républicaine, notamment sur la traduction idéologique et politique de cette réception. Ses recherches portent également sur le développement et l'institutionnalisation en Turquie de la philosophie et de la psychanalyse.

Nicolas Elias est doctorant au Centre de Recherche en Ethnomusicologie (Université Paris-X Nanterre-CNRS) sous la direction de Jean During, et chercheur associé à l'Institut Français d'Etudes Anatoliennes en tant que boursier du Conseil turc pour la recherche et le développement (Tübitak). Il étudie les musiques des montagnes pontiques (province de Trabzon, Nord-est de la Turquie) et leur reterritorialisation en Grèce après l'échange de population de 1923.

Résumé :

On voudrait, dans les lignes qui suivent, rendre compte de pratiques musicales qui ont cours dans quelques arrière-pays de la Turquie en s'aidant de la lecture de Gilles Deleuze, de ceux qu'il lit et de ceux qui le lisent. Ou comment la philosophie de ce dernier révèle – au sens photographique du terme – le *sens* de ces ritournelles instrumentales qui, convoquant un matériau musical minimal, provoquent irrémédiablement le chant et la danse. Pour cela, on évoquera deux "terrains" ethnomusicologiques, l'un emprunté, l'autre en cours. Le premier est situé au cœur des montagnes du Taurus, au Sud-ouest de la Turquie, où d'anciens nomades se sont sédentarisés il y a quelques générations ; l'on y danse le *zeybek*, une danse individuelle évoquant d'anciennes histoires de bandits d'honneur, au son du *üçtelli bağlama* – un petit luth « à trois cordes » (*üçtelli* en turc) –. Le second, dans les montagnes pontiques du Nord-est, résonne lui au son du *kemençe*, la vièle locale – également à trois cordes – qui accompagne ces longues réunions de chanteurs nommées *muhabbet*. Ces lieux sont ce qu'on appelle en turc des *yayla*, des hauts-plateaux, anciens lieux d'estivage, enneigés une partie de l'année, où un relatif isolement a laissé subsister les vestiges d'une économie rurale.

C'est là, dans ces autres plateaux, qu'on voudrait aller chercher des échos de la philosophie de Gilles Deleuze. Car peut-être en est-il des territoires musicaux comme des territoires philosophiques. Le jeu consisterait alors à faire passer en contrebande quelques concepts philosophiques vers ces lointaines musiques de la Turquie rurale, en déroulant le fil qu'y ont laissé d'autres ethnomusicologues.