



HAL
open science

Système musical, territoire : sur quelques processus d'imprégnation

Jérôme Cler

► **To cite this version:**

Jérôme Cler. Système musical, territoire : sur quelques processus d'imprégnation. *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, 1995, 75 (1), pp.103-113. 10.3406/remmm.1995.2613 . halshs-03911578

HAL Id: halshs-03911578

<https://shs.hal.science/halshs-03911578>

Submitted on 23 Dec 2022

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.

Système musical, territoire : sur quelques processus d'imprégnation

Jérôme Cler

Citer ce document / Cite this document :

Cler Jérôme. Système musical, territoire : sur quelques processus d'imprégnation. In: Revue du monde musulman et de la Méditerranée, n°75-76, 1995. Oral et écrit dans le monde turco-ottoman. pp. 103-113;

doi : <https://doi.org/10.3406/remmm.1995.2613>

https://www.persee.fr/doc/remmm_0997-1327_1995_num_75_1_2613

Fichier pdf généré le 22/04/2018

Jérôme Cler

Systeme musical, territoire : sur quelques processus d'imprégnation

Géographie musicale

La question qui se pose ici est celle de la transmission d'une musique de tradition purement orale, sur une aire géographique limitée. Nous avons mené plusieurs enquêtes de terrain¹, principalement dans deux communes de la région de Denizli, Acıpayam et Çameli ; au fil du temps, le travail s'est concentré sur la fréquentation de trois « maîtres » âgés : Mehmet Şakır, violoniste² du village de Hisar (Acıpayam), situé sur la rive droite du Dalaman, et sur le versant sud du Boz Dağ ; Hayri Dev, Hasan Yıldırım, respectivement joueur de *üçtelli cura*³ et violoniste, du village de Gökçeyaka (Çameli) ; tous deux pratiquent encore un instrument aujourd'hui devenu très rare, le *çam sipsi*, petit hautbois dont le corps est en roseau, et l'anche en écorce

1. En avril et août 1991, avril 1992, avril-mai 1993 et août 1994.

2. Le violon est de type occidental, soit importé, soit de fabrication locale ; il est joué vertical, héritier de la technique du *kabak kemâne*, qu'il a remplacé depuis environ un siècle dans certains villages.

3. Il s'agit du plus petit des *saz*, luths à long manche anatoliens : doté de trois cordes et de dix frettes, cet instrument avait été remarqué par Laurence Picken comme caractéristique de cette région, pour sa petite taille et sa technique de jeu (L. Picken, 1975 : 284).

de pin évidée ; cette musique⁴, de tradition pastorale, présente un double aspect : monodique au violon et au *sipsi*, « micro-polyphonique » au *üçtelli*. Elle est désignée par la communauté villageoise comme authentiquement locale ; comme telle, marque identitaire régionale, et rattachée, avec respect, ou indulgence, aux « temps anciens », elle se démarque des styles « étrangers » — en l'occurrence urbains, surtout ce qu'on appelle la musique *arabesk* — qui ont largement conquis la Turquie rurale. Les deux univers coexistent dans les fêtes de mariage, où l'on fait appel aux anciens pour la danse, et aux jeunes (*elektro-saz*, *darbukka*, et voix), pour la performance chantée de type *arabesk* : cette coexistence mérite d'être soulignée, comme un fait étonnant, d'autant que les jeunes en question peuvent, de surcroît, avoir une connaissance experte du répertoire local.

Le « territoire musical » objet de ce travail est donc très limité ; une vingtaine de kilomètres de rayon, deux ensembles montagneux situés de part et d'autre d'un fleuve, le Dalaman, dont la vallée et les alentours sont désignés par les musiciens d'Acipayam sous le nom de Gireniz, comme une unité culturelle à part, et un motif de fierté. De fait, les « airs de Gireniz » (*Gireniz havaları*), reconnaissables à leur caractère formulaire et répétitif, sont souvent présentés par les informateurs comme la richesse de la région, *esas, öz Acipayam makamları*, les vraies mélodies d'Acipayam.

Çameli se trouve « de l'autre côté », plus à l'est, et représente un univers musical légèrement différent — tempi rapides uniquement, mais selon les mêmes lois métriques. Comme à Gireniz, l'*üçtelli* est le plus répandu des instruments pour jouer les airs de danse et accompagner le chant. Le *sipsi* et le violon viennent ensuite, pour leurs qualités mélodiques.

Entre ces deux ensembles géo-musicaux, les voies de communication directes sont difficiles, à cause de la paroi rocheuse des montagnes situées sur la rive sud du Dalaman. Les musiciens des deux vallées se rencontrent peu.

Nous pouvons encore travailler avec les derniers témoins d'une époque où ce monde musical était encore « plein », suffisant : la musique était alors transmise aussi bien à la maison qu'au dehors, durant les fêtes, et l'on passait les soirées avec les voisins et parents, à chanter, divertir, faire danser. Aujourd'hui, si la télévision semble avoir remplacé cette vie musicale domestique, et menace le répertoire local de disparition, le travail d'un ethnomusicologue peut encore « réanimer » des parts du répertoire qui ont été inhibées parce que la communauté ne sait plus les textes des chansons, ou les figures de danse qui doivent s'y superposer : ainsi, progressivement, de séjour en séjour, et au long des séances de travail avec les musiciens, nous avons assisté à des réminiscences fécondes qu'un passage rapide n'aurait pas provoquées.

4. Une part représentative de ce répertoire a été publiée sous forme de CD dans la collection OCORA-Radio-France, sous le titre : *Turquie : musique des yayla*.

La transmission et ses conditions

On peut considérer deux approches : l'une, spatiale, où un répertoire sensiblement commun se différencie, pour celui qui veut le décrire, en variantes locales ; l'autre, temporelle, où l'on cherche à rendre compte des modes de transmission, des processus d'apprentissage, d'une génération à l'autre : de ce point de vue, qui nous occupera tout d'abord, autant Çameli reste un terrain d'études de premier intérêt, car les jeunes cultivent encore le répertoire de leurs pères, autant Hisar donne à voir à l'ethnomusicologue une situation déjà installée de « non-transmission », notre violoniste restant seul, sans successeur (selon ses dires, dans son enfance il y avait à Hisar six violonistes).

Quand on demande aux « anciens » comment, de qui ils ont appris, on obtient seulement deux types de réponse : « j'ai appris tout seul (*kendim*) », ou bien, « c'est mon père (ou : mon oncle, ou tel voisin) ». En fait, sous-jacente aux deux réponses, se retrouve l'opposition-complémentarité entre le dehors (la communauté villageoise tout entière), et le dedans (la maison) : tel dit qu'il a appris tout seul, pour signifier qu'en se promenant dans le village, et « en regardant », il a assimilé les techniques instrumentales. Tel autre a reçu l'enseignement à la maison, et se trouve donc « affilié ». Mais dans les deux cas, le savoir musical est le même, et se trouve acquis par imprégnation. D'une certaine façon, la compétence musicale se manifeste de façon égale chez tous les villageois : seulement, si tout le monde peut danser⁵ ou chanter, l'aptitude technique à jouer d'un instrument est bien sûr plus rare : c'est la société qui distinguera un bon instrumentiste (*çalgıcı*), qui se révélera un jour au cours d'une fête de mariage, et à qui, par la suite, on fera appel dans les alentours.

Dans ce contexte, le statut de « maître » existe-t-il ? Nous n'avons que rarement entendu désigner un musicien de village du « titre » d'*usta* par la communauté villageoise ; ce terme est plus volontiers associé à un premier niveau de « déterritorialisation », c'est-à-dire à des musiciens touchant déjà au monde urbain par leur connaissance de répertoires d'autres régions et leur maîtrise de l'écriture musicale⁶. C'est auprès de ceux-ci, qu'on nommera *usta* ou *hoca*, que les jeunes peuvent apprendre la technique du *saz bağlama*, la notation et le solfège.

Nous voyons là se dessiner une hiérarchie de musiciens, avec ses classes : par déterritorialisations successives, on va du *çalgıcı* local au grand *usta*

5. La danse, dont nous ne parlerons pas en détail ici, est littéralement « collée » aux structures mélodiques : à un air donné correspondront des figures spécifiques ; de sorte qu'on ne peut, encore une fois, dissocier la performance instrumentale de la chorégraphie qui l'accompagne.

6. Et donc leur lien avec la « musique nationale » dont la Radio (TRT) est le vecteur : à partir de collectes effectuées dans toute la Turquie, circulent des transcriptions auxquelles ont accès les musiciens affiliés aux Conservatoires de musique traditionnelle — ici, en l'occurrence, celui de Denizli.

vivant en ville et chargé de fonctions importantes à la Radio⁷ : entre ces deux extrêmes, quelques degrés intermédiaires, selon qu'on se rapproche d'une reconnaissance nationale. La coupure est très grande entre le premier degré, aisément assimilé à un degré « inférieur », privé de tout accès à l'écriture musicale, et « confiné » dans son rôle régional, et tous les autres : l'importance idéologique des appareils d'État (Conservatoires, Radio, etc.), qui archivent, sauvegardent et diffusent la « musique nationale », la haute qualification de nombreux musiciens travaillant pour ces appareils, autant de facteurs qui génèrent chez les « territoriaux » un mélange de complexe d'infériorité et d'orgueil, qui correspond exactement à l'ambiguïté de l'attitude adoptée à leur égard : en effet, deux discours peuvent être simultanément tenus par les musiciens « savants » de la tradition populaire, qui affirment leur respect pour les « sources vives » (*canlı kaynaklar*), mais aussi bien en parlent avec condescendance, comme si ces « sources » étaient reléguées au monde de l'enfance.

Il est frappant à cet égard d'observer que les musiciens déclarent avoir oublié le répertoire et, à chaque séance de travail, avoir « tout » montré ; à chaque séance pourtant, des pièces nouvelles « viennent à l'esprit »...

Cette coupure a donc deux effets complémentaires :

— *inhibition* face au monde « du dehors », c'est-à-dire à la société hiérarchisée, à l'omniprésente diffusion des autres musiques (aussi bien la musique nationale des organismes officiels que l'*arabesk* ou la « musique étrangère ») ; par suite, *secret*⁸ de l'activité musicale ;

— *Autarcie* du milieu de transmission : le chercheur qui donne les preuves de son adhésion peut accéder à une part de la pratique qui reste cachée, et créer les conditions d'une nouvelle transmission.

Caractéristiques d'un système musical territorial

Mètre

En nous limitant au seul répertoire des airs de danse, la première constante notable de la région tient au rythme : tous les rythmes de danse sont fon-

7. Dans les régions dont traite cet article, il n'y a pas de tradition des *aşık* (litt. « amoureux », nom traditionnellement donné aux bardes, à ces poètes musiciens itinérants dont l'instrument, le *saz*, est un luth à long manche), les musiciens « interprétant » un répertoire collectif lié aux fêtes (mariages, circoncisions, etc.) ou, plus anciennement, aux activités pastorales.

8. Cette dimension du secret est soulignée par les musiciens eux-mêmes, qui font remarquer que leurs instruments, dans l'espace ouvert des *yayla*, ne sont pas audibles à plus de 10 m : ainsi, en particulier, du *gizli düdük*. *Düdük* désigne de petits aérophones (flûte, clarinette de roseau, etc.) dont le hautbois à écorce de pin qui est qualifié de « *gizli* », « secret » ou « discret » par les musiciens eux-mêmes. Cet adjectif (*gizli*) est important aussi d'un point de vue sociologique : il y a un « secret » de l'activité musicale pastorale associée à l'espace libre des *yayla*, cf. note 15.

dés sur un mètre *aksak*⁹, dont la configuration générale est ♩ ♩ ♩ ♩ : de fait, ce mètre existe à tous les tempi, du très lent au très rapide, et ce n'est que dans les tempi intermédiaires (« semi-rapides ») qu'on entend « trois brèves + une longue ». Mais la valeur de celle-ci est 3/2 celle des brèves, de sorte qu'on a : 1 + 1 + 1 + 1,5. Aux tempi plus lents, les valeurs sont « monnayées », c'est-à-dire subdivisées en 9 temps regroupés : 2 + 2 + 2 + 3. Pour les plus lentes danses, les *zeybek*, on peut même parler de 18 temps, ou de 9 mesures à deux temps ; mais il est frappant de constater que même dans ce cas, où l'on ne perçoit pas « directement », par une battue, le groupement en 2 + 2 + 2 + 3, celui-ci régit cependant la structure mélodique et les appuis de la danse. Enfin, aux tempi les plus rapides, on n'entend plus qu'une battue à 3 temps irréguliers (1 + 2 + 1,5), ou deux temps (2 + 2,5).

Un autre trait important de ce mètre est qu'on peut le diviser aussi bien en 4 + 5, et que cette segmentation est valide également à tous tempi, subordonnée à la première en 2 + 2 + 2 + 3. Par contre, en aucun cas le mètre ne peut changer l'ordre de succession de ses valeurs et groupements au cours de la même pièce : il est strictement co-métrique.

On a donc comme un modèle « expansionniste » du mètre : du rapide-bref au lent-allongé, le même schéma métrique [♩ ♩ ♩ ♩] est reproduit, mais il est à chaque fois *perçu* d'un point de vue différent¹⁰ :

— Tempi rapides (<i>Teke zortlatması</i>)		$p = 400$	
♩	♩	♩	[2 + 2,5] < battue >
♩	♩	♩	[1 + 1 + 1 + 1,5] < subdivision >
— Tempi moyens (<i>Sipsi oyun havaları</i>)		$p = 200$	
♩	♩	♩	[1 + 1 + 1 + 1,5] < battue >
♩	♩	♩	[2 + 2 + 2 + 3] < subdivision >
— Tempi lents (<i>zeybek</i>)		$p = 45$	
♩	♩	♩	< battue >
>	>	>	< appuis de la danse >
♩	♩	♩	< subdivision mélodique >

9. Cf. J. Cler, 1994. Les mètres dits *aksak* (litt. rythme « boiteux »), par emprunt de la musicologie générale au lexique musical turc, agencent des valeurs brèves et des valeurs longues dans un rapport de 1 à 1,5 (au lieu de 1 à 2 comme dans le solfège occidental – cf. « noires, croches, doubles-croches », etc.). Cette pratique du rythme est caractéristique d'une aire géographique qui s'étend des Balkans à l'Asie centrale, avec une concentration particulière en Turquie.

10. En ce qui concerne le premier mètre de la figure 1, en fait il faudrait écrire 1 + 1,25, car le rythme est bien battu comme 2 temps inégaux.

La figure 1 représente trois « tranches » du continuum des tempi : nous sommes là en présence d'un système métrique territorial, qu'il serait vain de réduire à une simple arborescence arithmétique des subdivisions (depuis les valeurs non monnayées, où la longue est vraiment 1,5 fois la brève, jusqu'au monnayage extrême des tempi lents, où les subdivisions sont multipliées par 4).

Nous sommes donc en face d'une grande complexité rythmique, qui tient en des formules très réduites (un, deux ou quatre mètres) et où la diversité des *rythmes* renvoie toujours à l'unité du *mètre*.

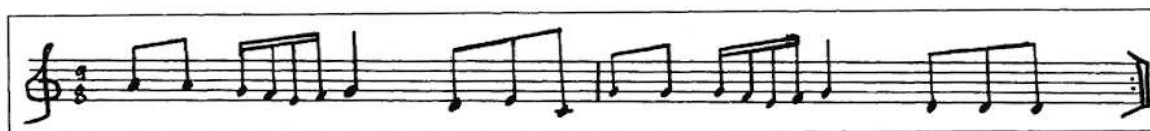
Ensuite, les modifications, d'une vitesse à l'autre, sont une question d'« angle d'écoute » : la concrétisation du *schème métrique invariant* s'opère à chaque fois selon un angle d'approche différent (battue, mélodie, ou danse). Il est difficile d'en dire plus au sujet du contenu de la transmission, sur le plan rythmique, sauf à tenir compte des structures mélodiques qui, conjuguées au mètre implicite et invariant, produisent ce rythme.

Échelle, mélodie

L'échelle que cette musique mobilise correspond à celle de ré (fondamentale) :

(do) RÉ mi fa sol la si do (ré).

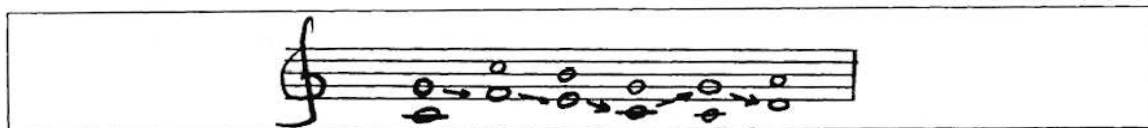
La grande caractéristique de la pratique modale de cette région est l'oscillation des mélodies entre une « sous-fondamentale » do et la fondamentale ré : si une mélodie est jouée sur deux phrases symétriques, la première pourra finir sur do, et la seconde sur ré ; ce qui crée une résolution, de sorte que tous ces airs symétriques, à 2, ou 4 phrases reposent sur des schémas de type « question-réponse » :



En outre, l'échelle est constituée de deux tétracordes :

do — ré — mi — fa
et sol — la — si — do ;

sur le *üçtelli*, dont les trois cordes sont accordées, de haut en bas, sol — do — ré, les deux cordes inférieures sont rapprochées, de telle sorte que si l'on joue le do, le ré, le mi ou le fa, on entendra toujours en même temps le sol, le la, le si, le do, respectivement. On a donc des cadences modales de type :



qui sont caractéristiques de ce style rural¹¹. Le jeu des quintes parallèles « ferme » le système mélodique, au même titre que le mètre, en cycles : d'où l'impression, pour le visiteur étranger, d'une unité profonde (musique répétitive, airs difficiles à distinguer au premier abord), alliée à une technique très subtile de variation.

Nous avons constaté que sur une base syntaxique commune, les variations d'un village à l'autre (et surtout de la vallée du Dalaman à Çameli), ainsi que d'un musicien à l'autre sont importantes : nous avons là surtout de quoi définir des styles, par le choix de quelques « gestes » musicaux privilégiés selon le lieu ou le musicien : il s'agit autant de petites formules que l'on retrouve comme une signature, que de positions de la main gauche sur le manche de l'instrument (celles-ci déterminant celles-là).

Sur la base des trois traits dominants évoqués (métrique, oscillation fondamentale/sous-fondamentale, micro-polyphonie) on peut établir plusieurs lois syntaxiques, et amorcer une grammaire de ces cycles courts.

Contenu de la transmission

Invariants et invention

Une fois toutes ces analyses effectuées, qu'a-t-on décrit ? S'agit-il du « faire » — niveau poïétique des sémiologues — ou seulement du niveau neutre de l'analyse ? En d'autres termes, est-ce seulement un ensemble de pièces qui est transmis, comme un répertoire ou une série, ou est-ce la grammaire elle-même, entendue comme l'ensemble des lois qui permettent une variation théoriquement illimitée à l'intérieur du même système ?

On peut considérer la transmission du contenu musical selon trois approches théoriques : 1) un ensemble de pièces, répétées de génération en génération, avec d'éventuelles variations diachroniques dues au style particulier d'un musicien ; 2) quelques modèles, en nombre limité, avec des variations synchroniques — territoriales ou individuelles ; 3) une « grammaire à états finis¹² », permettant d'engendrer tous les modèles possibles, qui eux-mêmes seront susceptibles d'être variés localement ou par un individu.

Nous avons constaté, sur le terrain, que ces trois approches sont pertinentes ; cependant, si la combinatoire théorique peut engendrer un nombre très grand d'airs différents, seuls quelques sous-ensembles sont effective-

11. L. Picken (1975 : 75 sq.) écrit que l'idée selon laquelle la musique turque serait monodique provient d'une méconnaissance des traditions rurales, où se manifeste un goût certain pour une polyphonie (minimaliste, il faut le dire) — quintes ou quarts parallèles ; c'est à l'approche des villes, et de la tradition classique, que tout se subordonne à la logique de la succession mélodique.

12. Cf. Chomski, *Structures syntaxiques*.

ment adoptés, localement. Ensuite, ce qui fait la force du bon musicien est la capacité de produire les nombreuses micro-variations qui, créant une ambiguïté (les imperceptibles différences au sein de la répétition), sont la source majeure du plaisir musical — et de la renommée du musicien.

Ces variations seront : — soit ornementales : sur le même schéma mélodico-rythmique, ajouter apoggiatures et notes échappées, sur des articulations mélodiques déterminées ; — soit structurelles : créer de nouveaux schémas mélodico-rythmiques par « associations d'idées », c'est-à-dire par des relations de contiguïté entre schémas : c'est ainsi que certains musiciens nous ont parlé de « compositions », — *beste*.

Les instruments comme variantes dialectales

Enfin, une technique instrumentale donnée, à l'intérieur du système constitué par sa grammaire minimale (abstraite), va induire des développements formels particuliers (concrets) : c'est manifeste en ce qui concerne l'ornementation, mais c'est peut-être également déterminant du point de vue structurel. Ainsi, le jeu simultané du violon (développements linéaires, monodiques) et du *üçtelli* (tendance polyphonique, quintes parallèles) : les deux tétracordes de l'échelle mentionnée plus haut, présentés simultanément sur le *üçtelli*, sont dissociés sur le violon en mélodies d'ambitus plus large.

Aux gestes musicaux correspondent bien des gestuelles instrumentales élémentaires : comme si l'instrument façonnait de lui-même les variantes mélodiques.

Nous voyons donc que le fait musical, dans sa « performance¹³ », superpose plusieurs « plans », qui sont autant d'angles d'approche du système musical local. C'est en se tenant sur un de ces plans que l'on apprend, non seulement un aspect de la musique, mais, par contiguïté, le fait musical total : le système abstrait et ses présentations concrètes en temps et lieu donnés. C'est cette participation active à un fait musical total préexistant, et aussi bien intégré passivement, qu'on appelle imprégnation. Le bon musicien est celui qui a accompli la conquête progressive de tous les plans et a su les intégrer aux contraintes physiques de son instrument.

Le critère territorial

Nous avons mentionné plus haut la coupure profonde qui existait, dans notre région, entre le milieu paysan et la société un tant soit peu urbanisée :

13. Et il convient de rappeler que pour un certain nombre de musiciens, en milieu de non-transmission, il n'est pas de fait musical hors de la performance : il nous est arrivé, à la fin de l'hiver, de faire jouer Mehmet Şakır, qui a pris son violon en disant qu'il n'y avait pas touché depuis 6 mois depuis sa dernière noce.

dans les trente dernières années, en Turquie, le mode de vie s'est modifié rapidement, et les déplacements se sont multipliés, à des échelles variées.

Par conséquent, la musique *yöresel*, régionale, en deçà des enjeux idéologiques qui se sont superposés à la musique¹⁴, va d'autant plus exercer sa fonction territoriale. Les paysans des régions de Çameli-Acıpayam se présentent majoritairement comme des anciens nomades sédentarisés au siècle dernier sur les *yayla*¹⁵ (campements d'été). Ils relèvent d'un autre type de « territorialité » que tout l'ensemble qui les entoure, et qui reste sous le contrôle de l'appareil d'État. Les *yayla*, où la vie est très dure et où ces anciens nomades se sont beaucoup appauvris, restent pourtant le lieu ouvert, idéalisé dans les consciences.

La relation aux lieux procède selon une dichotomie entre les espaces ouverts et les lieux marqués par un ordre social qui les clôt sur eux-mêmes : ainsi en est-il du clivage entre les *yayla* et les territoires où l'appareil d'État exerce son contrôle (c'est-à-dire quasiment tout le reste). Par suite, monter, entre hommes ou plus rarement en famille, dans les *yayla*, y passer une journée, avec musique et danses pour y boire l'eau de source — plus ou moins mêlée de *rakı* — c'est rejoindre l'espace nomadique, échapper à tous les codes autres que celui de l'« humanité » (*insanlık*), comme l'expliquent avec insistance au visiteur les acteurs de ces réunions (*sohbet*) : dans ce cadre, la musique exerce à plein sa fonction territoriale, dans un double mouvement : alimentée à la source même, comme greffée sur les lieux, elle exalte la conquête d'une « humanité libre » ; mais en même temps, elle instaure sa propre territorialité. Il semble manifeste que la mémoire, à savoir la possibilité même d'une transmission, repose sur l'acte musical entendu comme (re)territorialisation. Affirmant à la fois un monde du dehors, ce que Deleuze et Guattari nomment un « espace lisse¹⁶ » et le recentrement permanent du groupe (famille, village, ou société d'amis) sur ces formules musicales répétées dont chacune semble, pour ainsi dire, « désigner » la même chose.

Du reste, cette relation profonde entre mémoire, acte territorialisant, et musique se retrouve dans la plupart des commentaires sur la musique : parler d'une pièce musicale, c'est dire d'abord son lieu d'origine, valant parfois pour un titre. On évaluera alors un degré de parenté — musicale, ou de voisinage géographique — entre un air d'ailleurs et ceux d'« ici », ainsi

14. Cf. M. Stokes, 1992 : 20-49.

15. Campements d'été des nomades, où ils ont souvent été sédentarisés : les *yayla* représentent aussi pour les habitants des villes un espace « idéal », celui où l'on échappe à tout contrôle, un espace « lisse » par opposition à l'espace « strié » par l'appareil d'État. La production musicale est profondément liée à cet espace des *yayla*, car elle est dans ces régions soit pastorale, soit associée aux *efe*, ou *zeybek*, bandits d'honneur qui prenaient le maquis.

16. 1980 : 592-593.

qu'une possibilité d'appropriation (moyennant transformations éventuelles pour le conformer à la norme locale) : toutes les modalités de la tradition orale en découlent ; il est des territoires musicaux, même proches, qui restent hors de portée.

On trouve enfin confirmation de cette nature territoriale de la musique dans les formes elles-mêmes : d'Acipayam à Burdur, une forme de chant long dont le caractère autochtone est autant vanté que celui des airs de danse, s'appelle *gurbet havası*, air d'exil : y sont chantés le désarroi du travailleur journalier « exilé » des siens dans les plaines pour la récolte du coton et, simplement, toute forme d'esseulement dans des *gurbet illeri* (ces « pays de l'exil » étant pris au sens propre ou figuré). Cette forme est très différente des airs de danse déjà mentionnés : elle consiste en un chant « long » *non-mesuré*, qui s'accompagne d'un ostinato *mesuré* et *aksak* au *saz* : à la convergence mélodique se conjugue une divergence rythmique — on peut parler de dirytmie : de sorte que la forme exprime les deux « plans », celui de l'exil, de l'éloignement et du décentrement — le chant non-mesuré — en même temps que le « recentrement » opéré en arrière-plan par le mètre.

C'est donc sur une grande et complexe construction que repose ce mode de transmission qu'on désigne par « imprégnation » : toutes les notions évoquées ici — mètre, forme, système musical, techniques instrumentales, jeu social et pratique de la danse, territoire — sont dans un rapport d'inclusion mutuelle, de telle manière que chacune exprime toutes les autres et constitue un accès à l'ensemble. C'est peut-être le propre de toute la tradition orale, de se présenter comme un tel « volume » composé de ces plans en interactions multiples. Comme l'écrivent G. Deleuze et F. Guattari, s'il y a des formations orales, vocales, « ce n'est pas parce qu'elles manquent de système graphique : une danse sur la terre, un dessin sur une paroi, une marque sur le corps sont un système graphique, un géo-graphisme¹⁷ » ; à la « danse sur la terre », nous pourrions ajouter : la « mancipatio » de l'instrument, et la matière mélodico-rythmique. L'étude des modes de transmission d'une musique de tradition orale ne saurait omettre un seul de ces aspects. Et c'est sans doute une chance rare en cette fin de siècle de pouvoir encore, localement, observer un « fait musical total » d'une telle profondeur.

BIBLIOGRAPHIE

CLER (J.), 1994, « Pour une théorie de l'Aksak », *Revue de Musicologie*, décembre 1994.

DELEUZE (G.) et GUATTARI (F.), 1972, *L'anti-Œdipe*, éd. de Minuit, Paris.

17. G. Deleuze et F. Guattari, 1972 : 222.

DELEUZE (G.) et GUATTARI (F.), 1980, *Mille Plateaux*, éd. de Minuit, Paris.

PICKEN (L.), 1953, « Instrumental polyphonic Folk Music from Asia Minor », *Proceedings of the Royal Musical Association*, n° 80, 73-86.

PICKEN (L.), 1975, *Folk instruments of Turkey*, Oxford University Press, Oxford.

STOKES (M.), 1992, *The Arabesk Debate*, Clarendon Press, Oxford.