



**HAL**  
open science

# LA VIE D'UN RÉPERTOIRE RITUEL ET SON ESTHÉTIQUE : LE CAS DES CEM DE TEKKE KÖYÜ, LE VILLAGE D'ABDAL MUSA.

Jérôme Cler

► **To cite this version:**

Jérôme Cler. LA VIE D'UN RÉPERTOIRE RITUEL ET SON ESTHÉTIQUE : LE CAS DES CEM DE TEKKE KÖYÜ, LE VILLAGE D'ABDAL MUSA.. 2020, 10.5771/9783956506413. halshs-03941835

**HAL Id: halshs-03941835**

**<https://shs.hal.science/halshs-03941835>**

Submitted on 16 Jan 2023

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

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

### *Préambule*

a. un « long terrain ». Voici 20 ans, parallèlement à une recherche de terrain en milieu sunnite *yörük* dans les *yayla* du Taurus occidental, j'ai commencé à me rendre régulièrement au village de Tekke Köyü, qui abrite une communauté bektachie se réclamant du « rite de Kaygusuz », *Kaygusuzun erkani*. La beauté des musiques rituelles que j'y découvris en 1997 m'incitèrent à y retourner chaque hiver, surtout à partir de 2003. Je me contentais de suivre la vie rituelle et de me laisser porter, simplement subjugué par une tradition vivante et singulière : tradition musicale qui ne me semblait ressembler à aucune autre dans les environs proches, mais aussi vie et institutions religieuses. A partir de 2011, deux compagnons de recherche, Nikos Sigalas, historien, et Nicolas Elias, anthropologue, me rejoignirent sur le terrain. L'organisation sociale, confrérique du village et son histoire allaient passer au premier plan de notre enquête, dont une première présentation parut en 2017 dans la revue *Turcica*, sous la forme d'un dossier en triptyque, « Tekke Köyü, un village bektachi dans le Taurus occidental<sup>1</sup> ».

Dans ce dossier, la musique n'était évoquée qu'allusivement : dans le mot « musique », entendons la matière sonore, sa fonction, ses interprètes et leur statut, et le répertoire rituel. Celui-ci, comme dans toute communauté alévie-bektachi comprend des *semah*, poèmes chantés-dansés, et des *nefes*, poèmes chantés « à écouter ». Mais Tekke vit dans une certaine autarcie culturelle : même si sa communauté se confronte à l'ensemble du monde alévi en tant que lieu de pèlerinage, et lors d'un rassemblement annuel chaque mois de juin, elle garde pour elle sa singularité rituelle et son répertoire. Mais surtout, la difficulté majeure de l'enquête ethnographique tient au paradoxe constitutif de la musique : mise au service d'une hymnographie surabondante, omniprésente dans le rituel dont elle structure le temps, elle n'est jamais l'objet de discours et de commentaire, et les officiants musiciens s'effacent derrière la grandeur de l'édifice musical et rituel, dont ils ne se considèrent que comme une infime composante.

b. *Collecte musicale et enregistrements* : pour l'ethnomusicologue, l'enregistrement des musiques étudiées est une nécessité première : bien avant de penser à archiver un patrimoine, ou de fixer l'instant fugace, il s'agit d'abord de pallier l'absence, chez le chercheur, de toute imprégnation préalable. L'enregistrement permet l'écoute répétée, le ressassement indispensable pour s'approprier les répertoires : la répétition des séjours, année après année, toujours en plein hiver quand la saison rituelle bat son plein, avait d'abord pour objet le long apprentissage d'un monde musical parfaitement constitué et comme auto-suffisant, détaché, « mineur » au sens où je l'ai déjà évoqué ailleurs<sup>2</sup>. Depuis 1997 où j'enregistrai mon premier *cem*, puis tous ceux auxquels j'assistai, jamais personne, au village, ne m'a demandé ce que je faisais des enregistrements effectués : aucune inquiétude, étonnante et touchante confiance. Je pus ainsi constituer une base de données sonores dont je donnais ensuite copie sous forme de nombreux CD à la communauté. Par ailleurs j'envisageais de rendre hommage à cette communauté musicienne par la publication d'un CD dans la collection Ocora-Radio-France où j'avais déjà publié les répertoires de mes précédentes recherches. En mars 2011, au moment du Nevruz, nous souhaitions réunir quelques bons chanteurs du village dans la maison où nous étions hébergés, pour enregistrer une soirée de *muhabbet*. Ce projet fut immédiatement « dévié » par nos interlocuteurs, qui sautèrent sur l'occasion pour nous proposer de faire nous-mêmes notre *cem*, ce qu'on appelle plutôt un *Balim muhabbeti*, dépourvu de

<sup>1</sup> *Turcica*, vol.48, 2017 : Jérôme Cler : « le terrain : ethnographie et ethnomusicologie en milieu rural bektachi », p. 305-350, Nicolas Elias : « vivre sous la règle de Kaygusuz, institutions confrériques et formes (liturgiques) de vie commune » p.351-379 ; Nikos Sigalas : « Le passé-présent du *tekke* d'Abdal-Musa, une enquête sur les survivances du passé ottoman, l'autorité religieuse et la communauté dans un village bektachi de l'ouest anatolien », p. 381-448.

<sup>2</sup> Jérôme CLER et Bruno MESSINA : « Musiques des minorités, musique mineure, tiers-musical », *Cahiers d'ethnomusicologie*, Genève, 2007, vol. 20, p. 243-271.

*semah* des quarante, et de *kurban* (tout au plus, on cuisine des *cebrail*, c'est-à-dire des poulets). C'est l'enregistrement de ce *cem* qui donna au futur CD tout son matériau, auquel, pour rendre hommage aux *güvende* de l'autre maison de *cem*, j'adjoignis l'hymne aux douze Imams, le *semah* initial et le *semah* final d'un *cem* de 2003, car ils y étaient particulièrement bien chantés. Les pages qui suivent s'appuieront en partie sur cet enregistrement pour les analyses musicales<sup>3</sup>.

c. *Le cem*. Je ne détaillerai pas ici le rituel de *cem* ou *birlik* d'Abdal Musa, déjà exposé dans la dossier de la revue *Turcica*, et me bornerai à rappeler ses principales phases musicales pour permettre la compréhension du présent article :

#### 1. Ouverture :

-hymne initial aux douze imams ;  
- *Babalar semahı, Semah des babas*.

#### 2. Sofra :

- *dem nefesi* ;  
- *oturak nefesleri*, cathismes<sup>4</sup> ;  
-chant de Kerbelâ

#### 3. fin du *sofra*, et congé.

-*Semah* des Quarante

-2 ou 4 *semah* « additionnels ». Ces *semah* ne se dansent pas si l'on a prévu de terminer le *cem* tôt, ce qui est souvent le cas quand le printemps approche avec ses premiers travaux agricoles.

-*gözcü semahı, semah du gözcü* ;

-*lokma*, nouvelle agape, lavement des mains, et congé des services.

Un *cem* peut durer entre cinq et sept heures. Le fonctionnement rituel de la confrérie veut que chaque *talip*, (disciple, fidèle), soit redevable annuellement d'un *cem* à sa communauté, et que chaque *cem* soit celui de deux *talip*, c'est-à-dire de deux couples mariés. Dans ce village qui compte deux maisons de rituel (*cem evi*) et où l'autorité religieuse se répartit entre cinq *babas* responsables d'un groupe chacun, la vie rituelle est très intense pendant la saison morte, entre novembre et mars, à raison de plusieurs *cem* par semaine. En termes de répertoire musical, on comprendra aisément que cette abondance de *cem* entretient la vie musicale comme une langue vivante.

## 2. Statut des musiciens

### 2.1. *aşık et güvende*.

Lors de mon tout premier séjour, j'avais maladroitement demandé s'il y avait des *aşık* dans le village, et il m'avait été répliqué aussitôt que non, qu'il n'y avait pas ce genre de musiciens sur place. Pourtant le *cem* auquel j'assistai quelques jours plus tard rassemblait un chœur de six chanteurs et deux ou trois joueurs de *saz* ! Je devais comprendre ensuite que le mot d' *aşık*, à Tekke Köyü, s'identifie aux musiciens diffusés, ou aux alévis de renom qui viennent pour le festival. A Tekke, le nom des musiciens officiants est *güvende*, du persan *goyande*, « porte-parole ». Au village cette étymologie est ignorée, et le nom associé au radical *güven*, — confiance et sécurité—, dans le sens où le musicien est garant d'un déroulement sûr du rituel.

Il est entendu qu'un *güvende* ne saurait être plus que sa fonction, ni confier son talent à la renommée : s'écouter chanter, se considérer comme *aşık* relève du *benlik*, sentiment d'égo(t)isme, péché majeur. Un excellent chanteur, Nuri K., que j'avais entendu dans le tout premier *cem* en 1997,

<sup>3</sup> Mais un aperçu conséquent en est donné dans le CD *Turquie : cérémonie de djem bektashi : la Tradition d'Abdal Musa*, publié par mes soins chez Ocora-Radio-France (C560248) en 2012. Les analyses qui suivent s'y référeront parfois.

<sup>4</sup> J'emprunte ce terme au vocabulaire de la liturgie byzantine, car il traduit bien l'expression originale turque qui signifie « chants [à écouter] assis ».

et dont il sera question plus loin, avait disparu les années suivantes. Pourtant, je le voyais assis au café. Quand je m'enquis de son absence dans le chœur des *güvende*, on m'expliqua qu'il en avait été exclu. Pourquoi ? « *benlik* », me fut-il répondu, sans autre précision, mais en me laissant entendre qu'il s'était donné trop d'importance.

Derrière cette distinction entre *aşık* et *güvende baba* se joue le rapport du « dehors » et du « dedans » : le mot *aşık* renvoie au monde de l'alevisme « global » qui vient chaque année à Tekke Köyü pour le festival d'Abdal Musa, où jouent des *aşık* de renom. Le *güvende baba*, lui, n'est qu'un officiant du rituel, ou encore, un simple paysan qui exerce dignement sa fonction, accompagné d'une petite équipe de chanteurs/joueurs de *saz*. Rien à voir avec la circulation des musiques, leur déterritorialisation : la tradition, le rite (*erkan*) local, sont profondément attachés au lieu, et ne sauraient s'exporter hors de la stricte régulation des rituels. De ce point de vue, les *güvende* du village se gardent bien de se montrer pendant le festival, laissant bien plutôt les *aşık* visiteurs déployer leur art et leur savoir-faire. N'oublions pas enfin que si le visiteur étranger, ethnomusicologue, a tendance à privilégier les musiciens locaux, à apprécier en eux la « voix de la terre », ceux-ci ne le comprennent pas toujours, et restent bien convaincus qu'ils n'ont pas beaucoup de valeur comparés aux *aşık* de l'extérieur. Cette modestie les honore, — eux qui n'hésitent pas, en même temps, à déclarer que leur tradition est centrale, unique, et multiséculaire.

Il n'en reste pas moins que l'expression musicale est essentielle dans la vie rituelle où, tout comme la consommation d'alcool, elle est encadrée par le système religieux. De fait, dans le village, aucune pratique « profane » ne semble entretenue (ou avouable<sup>5</sup>) : certains musiciens ont pu par le passé jouer dans les fêtes de mariage. Ils se mettaient en équipe avec des Abdal, groupes alévis apparentés aux Tsiganes qui résident dans des villages des environs, particulièrement dans les basses terres côtières de Finike, et qui sont très souvent musiciens professionnels, travaillant en petites équipes avec violon, clarinette, *darbuka*. Mais une fois prononcés leurs vœux (*ikrar*, l'initiation), ils ont renoncé à cette activité, se reconvertissant en *güvende* exclusivement attachés au rituel. On m'a bien attesté que pour les mariages, à Tekke Köyü, il était fait appel à des musiciens extérieurs, et plus particulièrement à des Abdal<sup>6</sup>.

La présence du violon dans les *cem* était chose courante dans un passé encore proche ; dans les années 2003-4, quand je demandais si j'aurais un jour la chance d'assister à un *cem* avec violon on me répondait toujours que c'était fini, que les violonistes étaient morts ou ne jouaient plus à cause de leur âge. Pourtant, un jour de l'hiver 2004 j'eus droit à deux *cem* coup sur coup agrémentés chacun d'un violoniste différent : Hüseyin *dede* avait réussi à convaincre ces violonistes « retraités » de rejoindre le groupe des *güvende*, pour satisfaire ma curiosité. L'un était un violoniste âgé du village voisin d'Akçaeniş<sup>7</sup> : il semblait par son apparence physique d'ascendance plutôt tzigane (ou Abdal) que *yörük*. Je ne le vis qu'une fois, car il ne se déplaça plus, et mourut deux ans plus tard. Le second, Ahmet, vivait à Tekke, et je pus le revoir en mars 2019, bien vivant, mais désormais incapable de jouer son violon, me dit-il.

De nos jours, le seul instrument présent est le *saz*, de format standard, à long manche : il semble

<sup>5</sup> Ainsi, un *dede* alevi d'une communauté abdal de Finike, visité en hiver 2008, n'a jamais évoqué devant moi qu'il était également un bon violoniste, allant jusqu'à le nier — alors que tout le voisinage m'avait fait l'éloge de son talent : mais c'était « autrefois » avant qu'il devînt *dede*, époque où il jouait dans les mariages des environs (*mahalle sanatçısı*).

<sup>6</sup> Xavier de Planhol, faisant allusion aux Tsiganes de la région, signale qu'ils pouvaient être convoqués dans le passé comme musiciens « dans les noces de villages » ou, ajoute-t-il « dans les réunions et festins des communautés d'Alévites » (*De la plaine pamphylienne aux lacs de Pisidie, nomadisme et vie paysanne*, Adrien Maisonneuve, Paris, 1958, p. 372). Mes hôtes m'ont parfois raconté que certains *cem* autrefois étaient accompagnés au *cümbüş* et au violon, ce qui évoque plutôt des compétences de Tsiganes. Y aurait-il eu un temps où les musiciens des rituels n'étaient pas seulement originaires du village ?

<sup>7</sup> Akçaeniş est alevi (*tahtacı*), mais compte une minorité bektachie rattachée à Tekke Köyü, ainsi qu'un *cem evi bektachi*, en plus d'un *cem evi* alevi construit récemment (alors, que nous a-t-on toujours dit, les alévis *tahtacı* accomplissaient leurs rituels à domicile, dans le plus grand secret, le village a cependant suivi la « mode » de construire un édifice à part dans le village, s'inspirant sans doute d'Istanbul).

bien qu'il s'agisse d'une acculturation au « monde extérieur », datant des années 70 au plus tôt. En effet, les maîtres de la génération précédente utilisaient plutôt le petit *saz cura* à trois cordes, joué sans plectre, comme dans tous les milieux *yörük* environnants.

Enfin, le charisme et l'autorité religieuse peuvent aller de pair avec la compétence musicale et la maîtrise du « *bülbül* », rossignol, — comme me disait un des *baba* âgés du village pour désigner le *saz*. Les deux *mürşid* Ali baba et Hüseyin *dede* le *halife*<sup>8</sup> se distinguent par leurs compétences de musiciens : chacun est présent aux *cem* des groupes placés sous sa guidance, et intervient inmanquablement au moment du *sofra* (cathismes). Hüseyin *dede*, doué d'une exceptionnelle finesse de jeu sur le *saz*, présente des interprétations très personnelles des *nefes* du village ; de plus, il choisit souvent dans le répertoire des textes rares, qu'il peut chanter au moment des cathismes. Hüseyin eut une courte carrière de musicien de noces dans sa jeunesse, avant d'entrer vraiment dans le système de l'ordre. Il pratique plusieurs accordages du *saz*, et à la différence des *güvende* du village, il pense le son, recherche des timbres nouveaux : Sa culture musicale et poétique déborde largement les cadres étroits du village, sans se laisser réduire au stéréotype ou à l'imitation. Enfin, tous les frères de Hüseyin sont *güvende*, bons instrumentistes ou chanteurs, et fils de l'ancien *türbedar* du village, et *hafiz*, le seul qui lisait l'alphabet arabe. Il y a donc bien une « marque » familiale, dont Hüseyin est sans doute le représentant le plus accompli.

Quant à Ali Baba, plus âgé, il est respecté pour son jeu de *saz* traditionnel, qui rappelle un peu « l'orthodoxie-T.R.T.<sup>9</sup> » des années 60, et surtout pour sa connaissance du répertoire poétique. Bon musicien, il exprime une tendance plus conservatrice, convaincu d'être un vrai représentant de la tradition ancestrale, qu'il voit plutôt comme un contenu constitué à préserver tel quel, et dont il déplore souvent la déperdition.

Par conséquent, si la fonction de *baba* ou de *mürşid*, n'est pas directement en relation avec celle de musicien ou *güvende* au regard du rang et de la hiérarchie des douze services (*on iki hizmet*), elle semble bien en accord avec le charisme individuel.

## 2.2. Cosmos et harmonia

Tout *semah* commence par une préparation où s'enchaînent les *niyaz* et prières, où les hommes sont ceints d'une cordelette par leur épouse, symbolisant le turban déchiré du Prophète dont se ceignent les Quarante, selon le récit fondateur du *miraç*. Pendant ce temps, les *güvende* font entendre en ostinato sur les *saz* le rythme du *semah*, sans chanter, jusqu'à ce que le *gözcü* donne le signal pour que démarrent simultanément le chant et la danse. Or un soir de l'hiver 2006, à peine le *semah* commencé, je vis les *güvende* se lever et quitter précipitamment le *meydan*, la salle du rituel ; je n'avais même pas eu le temps de comprendre qu'ils venaient de faire une erreur de prosodie, en manquant la première syllabe du chant : le *semah* n'avait pu commencer, et le chœur, dans la plus grande honte sans aucun doute, dut sortir. Un ancien *baba* prit alors la place des *güvende*, et accomplit en bon ordre, à lui tout seul, le travail du chœur. Une fois le *semah* achevé, le chœur fut rappelé, jugé et sermonné par le *baba*, puis chaque *güvende* fut condamné à une amende, avant de reprendre sa place et son office pour toute la suite du rituel. C'est bien la seule fois que publiquement fut explicité le rôle des musiciens : « vous avez la tâche la plus facile, la plus agréable, rester assis à chanter, boire le *dem* à volonté, pendant que d'autres préparent le repas, préparent la salle, comment pouvez-vous vous permettre ? », etc. : le temps rituel dépendait d'eux, et cette lourde responsabilité était compensée par un certain confort au sein du *cem*, certains privilèges. Comme le *semah* représente une parfaite coïncidence entre temps, rythme, poésie chantée et chorégraphie, les *güvende baba* sont les garants de la texture même de tout le rituel. Sur eux reposent le *cosmos*, au sens étymologique d'ordre et de beauté ornementale. Maîtres et

<sup>8</sup> Sur les autorités religieuses du village, voir le dossier publier dans la revue *Turcica*.

<sup>9</sup> J'utilise cette expression pour désigner la promotion du *saz* par la radio-télévision nationale et les conservatoires, qui a longtemps fonctionné comme modèle pour sa pratique (cf. Cler, Jérôme, *Musiques de Turquie*, Actes Sud/cité de la musique, Arles, 2000)

serviteurs du temps, ils assurent tout au long du rituel l'*harmonie*, au sens, toujours étymologique, d'un parfait *ajustement* des temporalités rituelles. Et tout cela, dans le refus de l'*ego/benlik*.

### 3. Langue musicale.

#### 3.1. Répertoire

Par conséquent, les *cem* comportent deux types de chants, les uns fixes et d'autres laissés au libre choix des *güvende*. Les hymnes fixes sont : un *diivazdeh-imam* de Şah Hatayi, ouverture solennelle du rituel, les principaux *semah*, dits respectivement « des *baba* », des Quarante, et « du *gözcü* », du chant du *dem* (*dem nefesi*).

Les chants mobiles sont les cathismes, *oturak nefesleri*, chants à écouter assis : il s'agit bien de répertoires à écouter, de *sama'*, au sens étymologique d' « audition » cette fois. Le repas se prolonge, les *kadeh* (coupes) tournent, chacun écoute et médite parfois les yeux fermés les chants tout en laissant une légère ivresse monter. C'est bien souvent à ce moment que certains « inspirés » du village, tel chanteur fervent, tel ou tel *baba*, ou le *güvende baba* lui-même, chantent leur partie en solistes, brûlant du feu de ce banquet des Quarante et de l'union, et toute l'assistance écoute avec attention et recueillement les vers chantés. Les chanteurs peuvent alors vraiment « s'individualiser », dans des *nefes* choisis, qui doivent toujours se succéder au nombre de trois.

De même, l'*ağit* (thrène) de Kerbelâ, qui sera chanté à la fin du repas, et avant le *semah* des Quarante, est laissé à la libre interprétation d'un soliste du chœur, — que peuvent accompagner alors les pleurs de l'assistance, à l'évocation du martyr de l'imam Hüseyin. Formellement, le chant sera de préférence non-mesuré et mélismatique (« air long », *uzun hava*).

Par ces éléments généraux le lecteur pourra aisément deviner la richesse et l'autochtonie du répertoire poético-musical. Le village de Tekke Köyü a constitué son autonomie culturelle propre, et maintient jusqu'à nos jours sa résistance à toute forme de « globalisation », même relative à l'échelle du pays, en ne reproduisant que très peu la musique alévie répandue partout ailleurs, et « dans l'air du temps ». Abordons maintenant plus en détail la musique du lieu en elle-même.

#### 3.2. Musique, danse *semah* et poésie chantée.

##### a. Un univers mélodico-rythmique spécifique ?

Quand l'ethnomusicologue connaît déjà bien une région et ses musiques, il apprend peu à peu à y distinguer des styles locaux, qui sont le plus souvent les variantes d'un style géographiquement plus répandu. Or il est possible de résumer en quelques points saillants le style de la région comprise entre Denizli et Korkuteli au nord, Antalya et Fethiye au sud :

-opposition entre deux formes : la première, *kırık hava*, mesurée, associée à la danse et à la poésie chantée qui s'y adapte selon des lois proches du *giusto syllabique* décrit par Brailoiu ; la seconde, *uzun hava*, non-mesurée, plutôt dédiée à la poésie expressive ou lamentative, comme pour les chants d'exils *gurbet havası*.

-prédominance de l'échelle du « mode de ré », avec un mi « neutre » (entre le *mib* et le *mi*, noté *mib*<sup>3</sup> par les folkloristes turcs), — de même pour le *si* (*makam bayati*).

-prédominance, pour la forme *kırık hava*, de la métrique *aksak* de type 9/8=2+2+2+3 (et permutations : 3+2+2+2, 2+3+2+2, etc. cf. mes précédents travaux sur les rythmes *aksak*) : il s'agit autant d'un rythme de danse que d'une métrique ou s'insère la poésie chantée, le plus souvent en heptasyllabes (*mâni*) ou hendécasyllabes.

Le répertoire musical propre à Tekke Köyü est exclusivement celui des rituels : l'univers des musiques de fête relève du monde extérieur, du *zâhir*, et n'a pas part au village. Inversement, la musique rituelle en elle-même reste totalement inconnue au dehors. Ce qui bien sûr n'empêche pas qu'elle partage plusieurs traits en commun avec les musiques des environs, mais en quelque sorte transformés, pour ne pas dire remaniés.

De plus, cette musique rituelle est plus riche et variée, en termes de modes et de rythmes, que les

musiques de réjouissances de la région environnante : outre la prégnance attendue de la métrique *aksak* 9=2+2+2+3, les musiciens de rituel maîtrisent également les autres mètres *aksak* « simples », comme le 5=2+3, ou le 7=2+2+3, et font preuve d'une science experte de la prosodie, qu'ils adaptent à ce rythme musical. Ils pratiquent également l'*uzun hava*, pour certains *nefes*, — en particulier les thrènes — *ağıt* — de Kerbelâ, et pour conclure chaque *semah*.

b. généralités : modes et rythmes.

L'échelle modale prédominante est donc comme sur la majeure partie du territoire anatolien celle du mode de ré, échelle du *makam bayati*. Mais ce mi, deuxième degré, va glisser généralement vers le *mib*, surtout quand le chant descend vers la tonique, ou quand le *saz* donne le rythme, en ostinato avant le début du *semah*, — ce qui peut se vérifier pour tous les airs transcrits dans le livret : il s'agit là vraiment d'une caractéristique locale, correspondant à la notion de « sensible supérieure »<sup>10</sup>, soumise à la puissance d'attraction de la tonique.

Nous trouvons également, mais plus rarement, le mode correspondant au *makam hicaz* de la théorie classique ottomane, dans la deuxième version du *dem nefesi* (livret, p.8), et comme modulation dans le *semah* des Quarante (p. 15).

Les airs non-mesurés sont chantés sur le profil mélodique des « airs longs » régionaux, qu'on appelle à Tekke Köyü *avşar makamı*. Le mot *makam*, dans le monde villageois, a le sens d'« air », de « mélodie », — à savoir une mélodie individuée en tant que telle —, et non celui de « mode » au sens de la théorie classique ottomane. Quant à *avşar*, il s'agit d'un ethnonyme qui renvoie à un groupe turkmène/turcoman<sup>11</sup> fameux de l'Iran jusqu'à l'Anatolie, et qui a pris possession de ces territoires du Taurus occidental au 14<sup>e</sup> siècle : on célèbre entre autres, entre Burdur et Acıpayam, la victoire légendaire des *Avşar* sur les *Germiyan* dans un chant, « *Avşar Beyleri* », les Seigneurs *Avşar*, qui est à la fois une sorte d'hymne régional pour tous les musiciens de cet espace géographique, et un modèle d'air long<sup>12</sup>, — en l'occurrence non lamentatif, à la différence des chants d'exil. Or le même style mélodique est utilisé pour porter des textes plutôt lamentatifs, comme les thrènes de Kerbelâ en fin de *cem*, ou encore pour reprendre les deux derniers vers de la partie *kıvrak*, rapide, des *semah*, pendant que le *baba* récite les prières.

Voici le profil mélodique de ces chants, non-mesurés, et que caractérise l'usage en cours de phrase d'un glissando à partir du degré le plus élevé (7<sup>e</sup>). Ce glissando est la marque par excellence du style des *gurbet* (chants d'exil) de toute cette région des *yayla* de Burdur à Denizli, tout comme le deuxième glissando souvent de la « sensible supérieure », à l'approche de la tonique (*mib*<sup>3</sup>-*mib*-ré).

*Avşar makamı* □ Ex. 14 (le mi est légèrement plus bas que le mi naturel, c'est le deuxième degré habituel du *makam bayati* ou *hüseyni* des classiques) :



Nous verrons également que ce profil mélodique se retrouve dans un grand nombre de chants du répertoire.

Les rythmes : l'*aksak* 9=2+2+2+3 règle la danse sur 4 pas, correspondant aux « 4 temps aksak » : ♩ ♩ ♩ ♩, comme il est d'usage dans tout le sud-ouest de la Turquie pour les musiques de fêtes et pour

<sup>10</sup> Cette idée de sensible supérieure, propre aux modes d'allure descendante, est explicitée par Samuel Baud-Bovy dans son étude *Chansons populaires de Crète Occidentale*, Genève, 1972.

<sup>11</sup> Rappelons que *türkmen*, traduit par turcoman, désigne depuis le moyen-âge les groupes nomades qui ne se laissent pas soumettre à l'état central, à savoir les principautés seldjoukides puis l'état ottoman.

<sup>12</sup> cf. Cler : *Yayla*, p. 208 sq.

les *semah* de la région, chez les alévis *tahtacı*. Le tempo est vif, à savoir ♩ = 210 environ.

Sur ce mètre de danse, le vers chanté peut suivre la même prosodie, mais il s'articule le plus souvent sur la forme 3+2+2+2.

Nous trouvons d'autres configurations de cet *aksak* dans les cathismes, en particulier la forme 2+2+2+3 (cf. *livret de transcriptions*, « *gönül çalamazsan...* »). Enfin, outre de simples rythmes binaires (2/4, 4/4), l'*aksak* en 7=2+2+3 ou 3+2+2 est très représenté parmi les cathismes, et l'on trouve aussi le 5=2+3.

c. *agencement poésie+mélodie+danse : l'architecture des semah*.

Chaque rituel compte trois, cinq ou sept *semah* : trois est le nombre minimal obligatoire, comptant le premier, *babalar semahı* (*semah* des *baba*), qui invariablement ouvre le *cem* juste après l'hymne d'invocation aux douze imams, et avant le « banquet », puis le *kırklar semahı*, *semah* des Quarante, qui conclut le banquet, et enfin le *gözcü semahı*, *semah* du *gözcü*, qui précède les « congés » des douze services. Ces trois *semah* constituent un répertoire fixe, texte et musique, d'un rituel à l'autre, et dans toutes les maisons de *cem* relevant de l'obédience de Tekke. Ce nombre peut être porté à cinq ou même sept *semah*, quand l'assemblée décide de faire durer le *cem*, surtout en plein hiver où aucune tâche agricole n'attend les participants le lendemain matin : en ce cas, les deux ou quatre *semah* additionnels précèdent le *gözcü semahı*, et sont choisis parmi un répertoire plus large, poème ou mélodie.

Exception faite du *semah* des Quarante, où l'assemblée danse autour de la pièce de rituel sur un seul poème attribué à Şah Hatayi, tous les *semah* sont composés de deux parties, correspondant à deux poèmes chantés : le première est dite « lente » (*ağır*), l'autre « rapide » (*kıvrak*). *Ağır*, *kıvrak* : ces adjectifs sont également couramment mobilisés à propos de musiques de réjouissances, ou *ağır* est le nom courant du *zeybek*, et *kıvrak*, celui de la pièce qui le suit toujours, de tempo rapide : « *her ağırın bir kıvrığı var* » dit-on du côté de Denizli : « à chaque lent son rapide ». Mais ici, ce n'est pas le tempo qui accélère, mais plutôt l'exécution chorégraphique en elle-même, les parcours des danseurs. En particulier, pendant la transition entre deux strophes chantées, où les deux couples tournent autour de l'aire (*meydan*).

Autre caractéristique notable, et partagée avec les voisins *tahtacı*<sup>13</sup>, le passage à la partie dite rapide se marque par une modulation, avec un changement de bourdon, toujours à la tierce mineure supérieure. De tels changements de bourdon, dans cette région de l'ancienne Lycie, sont propres aux *semah* alévis, *tahtacı* et bektachis : ils ne sont pas pratiqués par les musiciens de villages *yörük* (cf. le livre *Yayla*), alors qu'on les trouve dans les musiques de Thrace ou des Balkans, —comme dans l'*ison* byzantin. Le mode, sur ce nouveau bourdon, devient d'allure « majeure » (type *rast* de la théorie classique) ou « mineure » (type *nihavend*). Sur un des *kıvrak semahı*, il y a même un second changement de bourdon, en passant à sol (*kıvrak* du *gözcü semahı*). Cette conjugaison d'effets, montée vers l'aigu, changement de mode, et accélération du rythme chorégraphique, est ressentie comme rapide, et c'est l'intensité vécue de la danse qui est vécue comme « vitesse ».

Enfin, le village de Tekke ajoute une troisième partie au *semah* : une fois les strophes du poème chantées, les danseurs vont prendre l'attitude du *dar*<sup>14</sup> devant les dignitaires, qui disent leurs prières. Le *güvende*, lui, enchaîne directement du rythme de *semah* à l'allure d'un prélude non-mesuré (de type *gurbet hava*, ou *avşar makamı*), en répétant le dernier quatrain sous cette forme d'*uzun hava*, jusqu'à la fin des prières. Il peut alors également chanter un *nefes* pour conclure le tout.

Tout *semah* est la coïncidence parfaite entre une forme poétique, composée le plus souvent de

<sup>13</sup> Ceci peut expliquer aussi pourquoi les alévis d'Istanbul désignent les habitants de Tekke Köyü comme *tahtacı*, ou qu'un *semah* du village ait été publié dans le CD d'archives *Tahtacılar* (Kalan Müzik) en 1997 par le folkloriste Melih Duygulu. Pourtant, les habitants de Tekke tiennent à se distinguer fortement de cet univers *tahtacı*, culture du village voisin d'Akçaeniş.

<sup>14</sup> L'attitude du *dar* : posture de contrition, le pied droit couvrant le pied gauche, mains croisées sur la poitrine ou le ventre, tête inclinée.



quatre quatrains hendecasyllabiques, et la danse : l'anecdote de la « syllabe manquée » relatée plus haut le confirme pleinement. Ces poèmes sont appelés au village *beyt* (distique), et relèvent le plus souvent de la tradition des *mesnevi*, un genre largement maîtrisé par les membres de la communauté, qui en composent encore aujourd'hui pour les chanter dans la partie du *sofra*, banquet, en tant que cathismes (*oturak nefes*).

Chaque distique correspond à un « tour » de danse : les deux couples se placent en carré au centre du *meydan*. Au tout début du *semah*, après une phase de préparation où les hommes sont ceints par leur épouse, et où sont accomplis plusieurs gestes rituels, c'est le *gözcü* qui donne le signal inaugural, en s'exclamant : « *Şah !* ». Et il faut avoir entendu le premier hémistiche (2 mesures) avant que le mouvement de danse ne commence véritablement. Ce décalage entre le vers et le commencement de la danse tient aussi au décalage entre deux ordres métriques. Si le *semah*, en tant que danse, est toujours pensé comme 2+2+2+3 (à savoir 4 temps et demi sur 9 pulsations), le vers s'articule différemment, avec une prédominance de l'organisation en 3+2+2+2, et quelques cas en 2+3+2+2, comme le montre le schéma ci-dessous<sup>15</sup> :

fig. 1

Au début du *semah*, les danseurs commencent, pendant le chant du premier hémistiche, à se « mettre dans le mouvement », soit sur place, discrètement, avec leurs pieds, soit en amorçant le mouvement de la danse légèrement en arrière pour lancer l'avancée vers le centre de l'aire : ensuite, régulièrement se succèdent quatre pas vers le centre, et quatre pas en arrière, à savoir deux mesures musicales pour un hémistiche, et donc 8 mesures pour un distique, soit donc quatre cycles d'allers-retours des danseurs.

Prenons pour exemple le *semah* des *baba* (□ Ex.2a 2b) : à la fin du premier distique (cf. A sur le schéma ci-dessous), l'exclamation « *medet Şah !* » (« secours-nous, ô Roi ! »), —ajout au texte du poème proprement dit—, permet d'achever le cycle de danse sur un retour vers l'arrière, avant que les quatre danseurs changent de disposition en se déplaçant autour de l'aire de danse, à raison d'un quart de tour, signalé par B sur le schéma ci-dessous : le *gözcü* renouvelle à ce moment précis son exclamation (« *Şah !* »), et le changement de disposition des deux couples de danseurs s'opère sur 2 mesures : l'ensemble du *semah*, sur un poème composé de quatrains, permet ainsi aux quatre danseurs de permuer régulièrement, pour revenir obligatoirement en fin de quatrain à la position de départ. Puis le mouvement d'avant en arrière reprend, et il en ira de même jusqu'à la fin du poème chanté.

<sup>15</sup> ce qui nous prouve encore une fois cette vérité d'ordre général, que la notion de « premier temps » est très rarement pertinente : cf. nos travaux sur l'*aksak*, et l'étude détaillée, et régionale, de la forme 9=2+2+2+3 dans mon ouvrage *Yayla, Musique et musiciens de village en Turquie méridionale*.

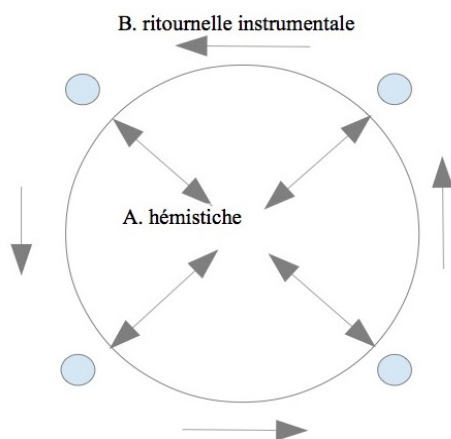
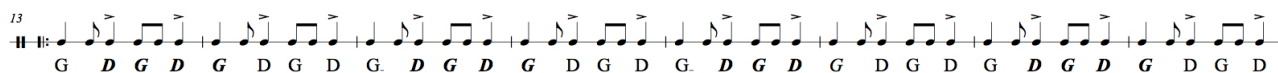
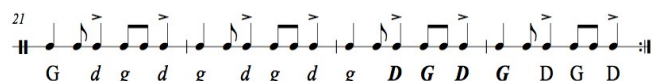


Fig. 2

A. distique chanté sur huit mesures :



B. ritournelle instrumentale sur quatre mesures, (changement de disposition des danseurs) :



Ci-dessus est indiqué le lien entre la danse et chaque distique. En majuscules et en italiques, les pas *Droit-Gauche* de l'avancée vers le centre, en caractères droits le retour vers l'arrière.

En caractères minuscules, la transition entre deux distiques, où les danseurs tournent un quart de tour sur le cercle de danse : il suffit pour cela de deux mesures, et aussitôt reprend la danse « vers le centre », avant même la fin de la ritournelle instrumentale, —ce qui n'est pas le cas pour tous les *semah*.

Quand la fin du premier poème est atteinte, la dernière syllabe chantée ne se repose pas sur la tonique, mais lance le changement de tonique en montant d'une tierce, pour introduire le *kivrak*, rapide : cette transition se retrouve dans tous les *semah*<sup>16</sup>. Les quatre danseurs se retrouvent en position initiale, en carré, face-à-face deux à deux, pendant les prières du *baba* qui s'étendent sur huit mesures où seul le rythme est donné par les *saz*. Puis le *semah* (□ Ex. 2b) reprend, au signal du *gözcü* (qui à nouveau clame « *Şah !* », comme il le fera encore à chaque transition entre unités chantées). Cette fois le rythme chorégraphique change : l'unité est le vers, à raison de six mesures par vers, suivies de deux mesures pour l'exclamation « *medet Şah !* », puis six mesures de ritournelle instrumentale, pendant lesquelles les deux couples accomplissent cette fois deux tours complets autour de l'aire de danse (B. de la fig.2), pour retrouver à chaque fois leur place initiale : si donc la deuxième partie est dite *kivrak*, ce n'est pas à cause d'une accélération du tempo, comme on pourrait le croire, mais parce que le mouvement chorégraphique s'accélère et s'intensifie.

Le *semah* continue ainsi jusqu'à la fin du deuxième poème, et s'achève sur les prières, [les danseurs se tenant en posture d'humilité, inclinés devant les *babas*], pendant qu'un des chanteurs reprend le dernier distique en chant non-mesuré. Cette conclusion en *uzun hava* semble avoir la fonction d'une régulation de l'énergie dépensée pendant le *semah* parvenu à son maximum d'intensité dans la deuxième partie.

<sup>16</sup> Sauf le *semah* des Quarante, qui a un statut particulier.

Tel est le déroulement du *babalar semahı*. Son symétrique, en fin de *cem*, le *gözcü semahı* (□ Ex. 6), ne nous propose pas exactement la même structuration : la danse vers le centre du cercle, durant la première partie, s'effectue bien sur des distiques, mais cette fois s'étendant sur dix mesures (= cinq allers-retours), pour deux mesures où les deux couples changent de disposition. Dans la partie rapide, les allers-retours comptent quatorze mesures, et la transition, sur ritournelle instrumentale, six, suivies d'une mesure permettant aux quatre danseurs de se stabiliser, avant de reprendre à la fois le poème, et le mouvement d'avant en arrière vers le centre du cercle de danse.

Nous voyons donc que les *semah* sont contruits selon une architecture très calculée : du point de vue de la forme globale, la coïncidence doit être parfaite entre la structure poétique et le mouvement de la danse, qui alterne entre équilibre des allers-retours vers le centre, et « tournoiement » (on dit bien *semah dönmek*, « tourner le *semah* »). Si l'étymologie de *semah* est le radical arabe signifiant l'écoute (*sama'*), cette danse se fonde bien sur l'écoute du poème qui l'accompagne et à qui elle donne une consistance spatiale et kinesthésique.

Mais nous pouvons trouver encore d'autres organisations métriques de la période, comme dans le « *semah* des Quarante », où la mélodie et le rythme poétique s'organisent sur le mètre 2+3+2+2, alors que la danse se conçoit toujours (2+2)+(2+3) (et donc commencera sur la sixième pulsation de la mélodie chantée) ; de même pour le *semah* « *gider iken yolum...* », [□ Ex. 13, cf. livret de transcriptions p. 26]. Ce dernier cas est plus rare, mais tout cela montre que cette musique rituelle exploite subtilement toutes les ressources des *habitus* rythmiques régionaux, déjà décrits ailleurs dans le contexte des musiques de réjouissance et de fêtes de mariage.

Par conséquent, chaque *semah* est « individué », il a son caractère et ses lois propres : il s'agit bien d'une danse d'« initiés », car nul ne saurait la réaliser sans connaître parfaitement sa structure, son ordre, le texte chanté qui commande l'ordre chorégraphique, — d'autant que pendant le déroulement du rituel, aucune erreur n'est permise. Les fidèles nous ont raconté comment ils avaient appris avant leur initiation, à la maison, en famille.

Nous n'avons jamais entendu évoquer un symbolisme ou une interprétation du *semah*, bien qu'ailleurs en Turquie on puisse en référer au mouvement des planètes, ou à la danse nuptiale de la grue cendrée<sup>1</sup>. Quand on demande ce que signifie la danse, c'est le vocabulaire de l'ivresse, de l'exultation, de la joie, qui vient aussitôt. Quand notre ami Kâzım Dede s'était vu dansant le *semah* sur des photos, il dit avec animation : « vous avez vu comme je volais ! ». Le verbe le plus approprié pour expliquer le *semah* est *coşmak*, qui évoque la joie intense et l'ivresse, et dans le vocabulaire soufi, l'extase.

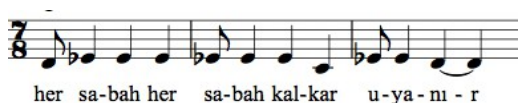
### 3.3. Prosodie chantée, giusto syllabique, emphase mélismatique.

Dans toute la région du Taurus occidental, la créativité poétique est, — ou plutôt, si l'on considère les grandes transformations dues à l'exode rural, était —, d'une grande intensité : *mâni*, *tekerleme*, *koçma*, toutes ces formes produisaient des modèles à contraintes où les jeux d'assonance et les paradigmes engendraient des multiplicités de poèmes qui se moulaient dans une rythmique musicale. J'ai détaillé ailleurs les principes de cette production poético-musicale, et je rappellerai ici un de ses aspects, à savoir l'adaptation de la notion de *giusto syllabique*<sup>17</sup> au monde musical de l'*aksak*. La caractéristique essentielle de l'*aksak* est la « bichronie irrégulière », à savoir la distribution de deux unités de durée valant respectivement 2 pour la brève, et 3 pour la longue, où généralement la valeur longue apparaît comme une rupture dans une série de brèves<sup>18</sup>. Quant au *giusto syllabique*, il consiste plutôt en une bichronie « régulière », où la longue vaut deux brèves.

<sup>17</sup> cf. Constantin Brailoiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*, textes réunis par Gilbert Rouget, Minkoff, Genève, 1973, p. 151-194

<sup>18</sup> cf. Constantin Brailoiu, « le rythme aksak », *Revue de Musicologie* T. 33, No. 99/100 (Dec., 1951), pp. 71-108, et Jérôme Cler : « pour une théorie de l'aksak », *Revue de Musicologie*, T. 80, No. 2 (1994), pp. 181-210. La figure du « 3 » comme rupture dans une série de « 2 » est la plus fréquemment observée, dans les Balkans comme en Turquie.

De sorte que fréquemment, quand le tempo n'est pas trop rapide, le groupe de trois de la métrique *aksak* va se monnayer en 2+1, ou 1+2, sur deux syllabes : nous pouvons le vérifier aisément dans le livret de transcriptions, par exemple pour le *nefes* « *her sabah, her sabah* » ( □ Ex.7)



Cet *aksak* en 3+2+2 présentera le groupe de 3 divisé en deux syllabes, en 1+2, comme ici, ou 2+1 (ce qui est du reste plus fréquent).

Une autre possibilité est que la bichronie poétique s'identifie complètement à celle de l'*aksak* musical, de sorte que la longue vaudra 3/2 de la brève : nous le voyons dans le *semah* des Quarante (il s'agit d'un monnayage très courant dans les musiques de réjouissance « profanes » de la région) ( □ Ex. 5):



Nous noterons toutefois que même si dans ce cas une seule syllabe est chantée sur le « groupe de trois », elle reste répartie sur deux notes, divisant les 3 pulsations, —ou « la longue valant 3 » — en 2+1. Par conséquent, nous pouvons attester, après une longue fréquentation de ces répertoires, que la bichronie de rapport 2:1, pour la poésie chantée, prédomine sur la bichronie de rapport 3:2, qui reste strictement musicale, et chorégraphique : ce fait marque la différence avec les répertoires « profanes » des environs, où certains *aksak* rapides de type  $9/16 = 2+2+2+3$  porteront 4 syllabes, la longue valant alors 3/2 des 3 brèves précédentes : or ce cas n'apparaît pas à Tekke sauf peut-être dans le cas du *semah* « *gider iken yolum uğradı* », en 2+3+2+2, où la deuxième syllabe est bien une longue sur la noire pointée valant 3/2 de la brève précédente. Mais même dans ce cas, il nous faut considérer un autre aspect de cette prosodie chantée, qui distingue fortement les répertoires de Tekke Köyü de toute la pratique « profane » environnante, à savoir la forte tendance mélismatique de l'unité musico-poétique.

#### a. la question des mélismes.

Ce qui vient d'être dit plus haut relève donc d'un *giusto* syllabique partagé avec les campagnes avoisinantes, comme je l'ai détaillé dans mon ouvrage *Yayla* : une syllabe d'un poème sera associée à une unité rythmique musicale, éventuellement deux, que celle-ci soit la croche, la noire, ou plus rarement la noire pointée, selon le *tempo*. Or ce qui frappe dans la prosodie chantée des rituels de Tekke Köyü, c'est que l'unité syllabique déborde ces unités du mètre musical, tout particulièrement dans les *semah*, qui constituent la part la plus importante et la plus soigneusement interprétée de tout le répertoire.

Soit le premier exemple, celui du *semah* des *baba* :



Pour ce premier vers : *şükür olsun yaradanın demine* (« grâce soient rendues au souffle/vin du créateur »), nous constatons d'abord une césure qui brise l'unité du mot central, *yaradan/yaratan*, le créateur : *şükür olsun yara / danın demine* : le vers est divisé en 6+5, alors que la division poétique habituelle dans ces formes (cf. le *koçma*) est en 4+4+3<sup>19</sup>, comme c'est bien le cas ici : *şükür olsun /*

<sup>19</sup> cf. Pertev Naili Boratav : « La poésie folklorique », in : Louis Bazin *et alii* : *Turcicae philologiae fundamenta*, vol. 2, Wiesbaden, Steiner, 1964, p.93

*yaradanın / demine*. Ce procédé est courant quand la métrique musicale (chorégraphique) prime sur la cohérence textuelle, —cas général dans les répertoires musico-poétiques dansés.

Si la construction du vers chanté avait suivi le schéma du *giusto syllabique* habituel dans cette région (ajustement du mètre poétique sur le rythme musical *aksak* en 3+2+2+2), nous aurions pu attendre, pour ainsi dire « mécaniquement » :

*Şükür ol sun ya -ra / da-nın de-mi-ne*

u u u — — — / — u — — —

ou encore :

*Şü-kür ol - sun ya-ra / da-nın de-mi-ne*

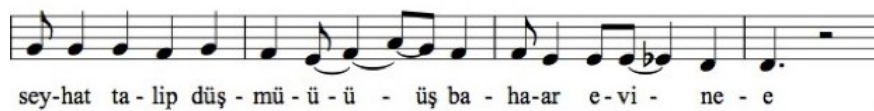
u u u — — — / u u u — — —

Or le premier hémistiche déborde sur la mesure suivante par l'allongement du *a* de *-ra*, et le procédé se reproduit pour l'hémistiche suivant, ou *de-mi-ne* devient :

*de-mi - i - i - ne - e - e*

u u u u u u /—

Si nous poursuivons l'écoute de ce même *semah*, le phénomène se reproduit au deuxième vers :



Même allongement de la deuxième syllabe de *düşmüş*, comme pour « forcer » l'hémistiche à déborder, ce qui permet à la poésie de se régler en fin d'hémistiche sur les pas de la danse. A cela s'ajoute le constat que ces mélismes concernent plutôt les fins de segments, —hémistiche, vers —, alors que le début répond plutôt au schéma du *giusto syllabique*.

J'appellerai ce procédé, faute de mieux, « emphase mélismatique » : ces longs mélismes ne correspondent ni à l'accentuation de la langue naturelle, ni, manifestement, à une emphase expressive sur le sens des mots. Le fait d'allonger un hémistiche sur deux mesures semble obéir plutôt à une logique chorégraphique : doubler les mesures pour assurer la parité du mouvement, obligeant à « étirer » les vers. L'important est que cette conduite particulière des mélismes est parfaitement « réglée », se répétant telle quelle de *cem* en *cem*, comme une composition fixée, et non comme une expressivité occasionnelle, ou laissée au choix de l'interprète.

*b . emphase mélodique et sauts d'intervalle* : un autre type d'« emphase » est notable dans le *babalar semahı*, celle de la conduite modale : par exemple, pour le mélisme déjà examiné sur *düşmüş*, nous voyons un saut de tierce mi-sol, immédiatement suivi du retour sur le mi, ce qui déjà représente une singularité dans le traitement habituel de la poésie chantée. Et de fait, ce *babalar semahı* inaugural se démarque fortement de tous les styles régionaux par des sauts d'intervalles importants, allant jusqu'à des écarts de septième. Un autre aspect du traitement mélodique de la poésie est à prendre en compte ici, à savoir l'adjonction de mots, interjections ou exclamations adressées au « Roi », *Şah, Ali*, ici notées entre crochets, et qui s'ajoutent à la segmentation en vers ou en hémistiches :

*Şükür olsun Yaradan'ın demine*

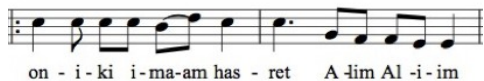
*Seyyah talip düşmüş bahar evine [medet Şah!]*

*Onik'İmam Hazret [Alim Alim] Ali yoluna*

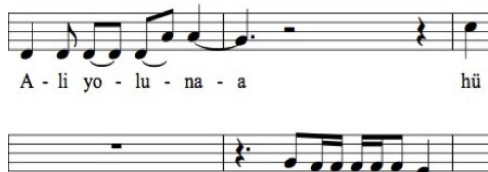
*Hü diyen canlara hemen [dedem] aşk olsun [medet Şah!]*

Et précisément, l'exclamation « *medet Şah !* », « secours-nous, Roi ! » donne occasion à un saut de 7<sup>e</sup>, tout-à-fait original, avec mélisme sur *Şah* — en accord avec le contenu d'expression, celui d'un appel. Le vers suivant reprend sur ce même degré do. Ou encore, après *hasret* est adjoint « *Alim Alim* », « mon Ali », qui reprend, chantée, la courte transition instrumentale que l'on trouve ailleurs

après chaque hémistiche, moyennant un saut, descendant cette fois, d'une quarte :



A la fin du même vers, après *yoluna*, à nouveau un saut de quarte ascendant, par rapport au chant, mais de sixte par rapport à la transition instrumentale :



Toutes ces conduites mélodiques sont très atypiques. Elles me semblent relever de cette même idée d'« emphase », d'une intensité expressive, et peut-être d'une esthétique de *tekke*.

Nous trouvons dans d'autres pièces que les *semah* ces sauts d'intervalles étonnants : en particulier dans le *dem nefesi* ( □ Ex.3cf. ci-dessous), qui commence de façon assez « standard », par intervalles conjoints, puis à la dernière reprise du 2<sup>e</sup> vers, mesures 16 à 19 : *bir de ceme ver*, un saut de quarte ascendante sur *ceme*, puis comme en réponse, *bir de ayni ceme ver* (« donne à l'assemblée du *cem* »), hémistiche ajouté au poème, une brusque descente de 6 degrés pour arriver aussitôt à la finale *ré* :



Là encore, difficile de trouver une correspondance avec des répertoires régionaux, il s'agit bien d'un style propre au village.

Ou encore, au début du *semah* « *gider iken* », qui s'ouvre par un saut de 7<sup>e</sup> :



Par ailleurs, les sauts d'intervalles, ou plus précisément des progressions par intervalles disjoints se retrouvent également, à de nombreuses reprises dans le corps même des mélodies. Citons encore le *babalar semahi*, un des plus spectaculaires à cet égard. Juste avant l'appel « *medet Şah !* » déjà cité, nous avons :



Ces sauts d'intervalles peuvent certes se retrouver dans les répertoires régionaux, mais ce sera alors plutôt comme des ornements adventices<sup>20</sup> : tout se passe comme si à Tekke des ornements usuels dans les musiques régionales de réjouissance « profane » s'étaient « figés » en constituants mélodiques. Cette conduite n'est pas sans rappeler ce qui a pu se passer dans la musique classique ottomane, où au fil des siècles les ornements du passé, qui s'ajoutaient à des mélodies simples, se sont fixés comme constituants de la composition transmise<sup>21</sup>. Ce sont tous ces phénomènes que j'ai choisi de regrouper sous la catégorie d'« emphase mélodique », faute de trouver terme plus adapté.

<sup>20</sup> Cf. Cler : *Yayla*, p. 248-257

<sup>21</sup> cf. Walter Feldmann : *Music of the Ottoman Court*, Berlin, 1996, p. 330 sq.

A travers l'examen de tous ces cas, on peut s'interroger sur la façon dont les poèmes, en général, ont été adaptés à la musique, et particulièrement ceux des *semah*. La même emphase mélismatique se retrouvera toujours, sans varier ni d'un groupe confrérique à l'autre, ni d'un rituel à l'autre : ce que je peux attester en 20 ans de fréquentation des *cem* de Tekke Köyü. Cette invariance s'est sans aucun doute cristallisée par l'habitude au fil du temps, mais depuis quand ? Si la recomposition des traditions et institutions du village s'est effectuée entre la fin du 19<sup>e</sup> siècle et un passé plus proche, quelles furent les modalités de celle des répertoires musicaux du rituel ? Pour le moment, il m'a été impossible d'avoir le moindre indice à ce sujet. Les membres les plus âgés de la communauté me déclarent souvent que les *semah* principaux, ainsi que certains *nefes*, existaient déjà dans leur jeunesse, c'est-à-dire pendant les années 50-60, et ils affirment évidemment qu'il en est ainsi « depuis toujours ». Si il y eut un jour confection d'un répertoire rituel, ce fut donc bien avant les années 50 : pour approfondir notre connaissance de ces répertoires, il faudrait peut-être orienter également l'enquête vers d'autres villages bektachis des environs, comme ceux de la région de Denizli d'où est originaire un lignage important de Tekke, mais où également vécut au début du 20<sup>e</sup> siècle Hüsnü, l'auteur du poème chanté dans le *semah* des *baba* ; ou bien cette fixation du répertoire s'est faite collectivement et progressivement selon une pure raison pratique, du temps où la communauté ne comportait qu'un seul « groupe », avant les scissions des années 60. Une fois le répertoire fixé, toute nouvelle unité confrérique n'a alors fait que reproduire le même modèle, sans rien y changer. Il est cependant difficile d'imaginer que tout cela ait pu être composé, en supposant une strate « savante » dans l'élaboration de cette tradition. Il semble plus pertinent de relier ces musiques à une catégorie plus générale de « *semah* de Lycie (*tahtacı*) », pour leur rythme, à laquelle se seraient adjointes des conduites mélodiques, et mélismatiques, héritées de l'ancien *tekke*. J'ai par ailleurs recensé trois autres timbres<sup>22</sup> de *semah*, destinés à des textes variés : deux sont transcrits ici, sur les textes *yalancı dünya*, « monde menteur » (□ Ex. 11) et *gider iken* « en allant ». Par ailleurs, les mélodies des deux *semah* principaux ne sont pas exclusivement réservées aux textes qu'elles portent : ces mêmes mélodies peuvent également servir de timbres pour d'autres textes. Le poème *karşıda göründü dostum bağları* [□ Ex. 10], qui nous a été joué sur un timbre spécifique en 2016, apparaît dans le CD *Tahtacılar*<sup>23</sup>, chanté par Ali Koca, Mehmet et Ali Eriş sur la mélodie du *babalar semahı* : une certaine liberté régit donc la combinatoire entre textes et timbres mélodiques, sauf pour les deux *semah* principaux, jamais entendus sur une autre mélodie.

#### d. Deuxième partie des *semah*, « *kıvrak* ».

En ce qui concerne la partie *kıvrak*, il en va de même, mais le choix est beaucoup plus limité, puisque nous n'avons jamais entendu que trois timbres différents. Le premier, transcrit à la suite du *babalar semahı* (□ Ex.2b « *Abdal Musaya bende olalım* »), lui est apparenté par le style : nous y retrouvons à la fois l'emphase mélodique des sauts d'intervalles, et celle des mélismes. Le second, celui du *gözcü semahı*, qui comme tous les *kıvrak* de Tekke, s'installe sur une nouvelle tonique (fa), commence comme celui du *babalar semahı*, mais évolue différemment : autant l'un montait par paliers vers l'aigu (1-4-5 pour le premier vers), avant de redescendre par intervalles conjoints vers le premier degré fa, autant le *kıvrak* du *gözcü semahı*, après un même mouvement ascendant (1-4), s'arrête à ce premier pallier et descend d'une tierce par degrés chromatiques —un quasi *glissando*— pour se fixer sur une nouvelle tonique, sol : il est vrai que le texte chanté alors, très célèbre dans tout le monde alévi, est celui que la tradition attribue à Pir Sultan Abdal juste avant sa pendaison, après que le vizir Hızır Paşa lui eut demandé de chanter un *nefes* où n'apparaîtrait pas le mot *Şah*, — autrement dit sans référence à Ali. Pir Sultan aurait alors chanté ce poème où *Şah* ne cesse d'apparaître dans le refrain « *açılın kapılar, Şaha gidelim* », « que les portes s'ouvrent, allons vers le Roi », pour signifier son ferme consentement au martyre. Cette tension dramatique, qui, ne

<sup>22</sup> « Timbre » ici désigne un air standard, un « moule mélodique » susceptible de porter plusieurs poèmes.

<sup>23</sup> Kalan, *Arşiv serisi*, CD 057, 1997, collecté par Melih Duygulu qui ne donne pas de date, mais il s'agit probablement des années 80.

l'oublions pas, correspond aux derniers vers chantés du *cem*, se traduit ainsi dans une conduite mélodique des plus originales et des plus subtiles, où peut-être se manifeste au plus haut point le savoir faire musico-poétique de Tekke Köyü.

e. *Un semah « simple » : le semah des Quarante, kırklar semahı* [□ Ex. 5]: quand le moment du banquet s'est achevé, et qu'on a replié toutes les nappes, c'est le moment pour toute l'assemblée de danser le *semah*, autour de l'espace rituel, pour le *semah* dit « des Quarante » car il est la représentation terrestre de la danse céleste où furent entraînés les Quarante lors du voyage céleste du Prophète, le *mihradj*, en turc *miraç*. Les hommes et les femmes, formant deux files consécutives, tournent ainsi pendant que le poème de Şah Hatayi est chanté. La mélodie est construite sur 4 mesures correspondant à un distique : tétracorde de ré-*bayati* ascendant sur deux mesures, suivi d'un tétracorde de *hicaz*, descendant, sur les deux mesures suivantes. Au premier vers du deuxième distique, le mouvement ascendant du début se transforme, puisque le chant reprend au 7<sup>e</sup> degré, — en l'occurrence, encore l'emphase mélodique. Une fois le quatrain chanté sur l'alternance de ces deux phrases, vient un refrain d'invocation de Ali, Hasan, Hüseyin, et Balim Sultan, fondateur de l'ordre bektachi : mais il ne correspond pas cette fois à un ré-agencement chorégraphique comme dans les *semah* déjà analysés, puisque lors du semah des Quarante, toute l'assemblée tourne autour de la salle de rituel.

### 3.4. *Nefes* et « cathismes »

a. *Hymne aux douze imams*. Si les *semah* sont unifiés par le rythme, et par une forme qu'impose l'ordre chorégraphique, faisant alterner mouvement d'avant en arrière et parcours autour de l'aire, les hymnes et les *oturak nefes*, chants à écouter, présentent une grande variété de mètres et de profils mélodiques.

S'il est un *nefes* qui se distingue dans tout le répertoire, c'est l'hymne aux douze imams, premier *nefes* à être chanté dans tous les *cem* (□ Ex. 1) c'est la pièce dont le tempo est le plus lent de tout le répertoire, qui ouvre ainsi le rituel avec solennité, avant la mise en place du premier *semah*. Cette hymne installe une structure cyclique subtile : sa métrique est en 7 temps organisés 3+4 pour le chant. Pour la ritournelle instrumentale, comptant une seule mesure, qui ouvre l'hymne et revient à la fin de chaque distique, il n'est pas aisé d'en déterminer la segmentation, qui peut s'entendre en 4+3, en 2+3+2, aussi bien qu'en 3+4, selon l'articulation : souvent, dans les tempos lents, la division *aksak* n'est pas immédiatement perceptible, sauf en terme de prosodie pour le chant, car ici nous avons bien une articulation syllabique sur 3+4 temps : là encore, l'emphase mélismatique est forte, puisqu'invariablement chaque quatrième syllabe d'hémistiche est allongée et chantée en un long mélisme, après un rythme syllabique régulier (une syllabe par temps, si l'on considère la noire comme temps premier). Un fait singulier marque cette structure cyclique et strophique : la huitième mesure est écourtée en 5=3+2, pour ponctuer la fin de chaque distique, avec l'adjonction de « *hü !* » (« Lui! »), et avant la répétition de tout le deuxième vers du distique, qui s'achève par la même mesure en 5 temps. C'est ce *nefes*, parfaitement atypique pour la région, et même dans le reste du répertoire des *cem*, qui nous suggère plus que tout autre l'hypothèse d'une relique d'*ilahi*, souvenir possible de l'ancien *tekke* de derviches.

A cela s'ajoute une certaine similitude entre le début de cette hymne, et le début du *semah* qui le suit, du point de vue de leurs profils mélodiques respectifs :

Mu-ha - med A - - li - yi can-dan-se- ven - - ler hü





Le début du *semah* semble ainsi faire écho à la mélodie de l'hymne qui l'a précédé : de fait tous deux « lancent » le rituel dans le même ton de la solennité, et semblent indissolublement liés l'un à l'autre.

*b. Dem nefesi* : autre *nefes* fixe, celui du *dem*, qui suit le moment de l'*üçleme* (boire le *dem* trois fois, au nom d'Allah, Muhammet et Ali), « *güzel Şah'tan bize bir dolu geldi* », « du beau Roi une coupe nous est venue » : nous voyons sur le livret de transcription qu'il peut être chanté sur deux timbres différents, l'un sur le *makam* « usuel » de type *bayati* (échelle de *ré* décrite plus haut), l'autre sur l'échelle de *hicaz*.

La première version (□ Ex.3) utilise des procédés de composition texte-musique proches de ceux du *semah*, avec division du vers en 6+5 syllabes (cf. *babalar* et *gözcü semahı*), insertion d'une mesure instrumentale après le premier hémistiche. Le premier quatrain est divisé en deux strophes musicales : sur la première phrase musicale (mes. 6-8 de la transcription), les deux premiers vers sont chantés selon une prosodie de « giusto syllabique » :

*Güzel Şah'tan bize / bir dolu geldi (bis)*

*Bir sen iç saki eh / bir de ceme ver (ter) - bir de ayni ceme ver*

[De notre beau roi nous est venue une coupe  
Bois-en, toi échanson, et donne à l'assemblée]

Le deuxième vers est répété encore 2 fois (mes. 9-15), cette fois avec emphase mélismatique, jusqu'à la conclusion, remarquable par son saut descendant de sixte, en transition vers la tonique (déjà signalé plus haut). Ce vers fait fonction de refrain, « bois-en un échanson, et donnes-en un au *cem*, - donnes-en un à l'assemblée du *cem* » : nous sommes à un *climax* dans l'intensité du rituel, l'assemblée venant de boire trois fois « au nom des trois », et ce poème exprime le partage du « nectar » venu de Ali et du saint fondateur de l'ordre Hacı Bektaş, la communion plénière de l'assemblée, d'où l'insistance par l'emphase et l'accentuation mélodiques.

La même structure est répétée pour le deuxième distique de ce poème (dont le second vers, le 4<sup>e</sup> du quatrain, est identique au vers 2).

A partir du deuxième quatrain, ce sont les quatre vers, et non plus les distiques séparément, qui sont enchaînés sur le même modèle mélodique :

*Payım gelir eren-/lerin payından (bis)*

*Muhammet Mehdinden / Ali soyundan*

*Kırkların ezdiği / engür suyundan*

*Bir sen iç saki eh / bir de ceme ver (ter) / bir de ayni ceme ver*

[De la part des parfaits une part m'est accordée,  
De Muhammet du Mehdi, de la lignée de Ali  
du jus du raisin pressé par les Quarante  
Bois-en, toi, etc.]

Même si cette construction ne correspond pas à la structure chorégraphique d'un *semah*, elle n'en est pas très éloignée, et relève d'une esthétique comparable.

La deuxième version de ce même *nefes* (□ Ex. 4) est beaucoup plus simple et régulière : chaque vers est répété sur trois mesures qui alternent, entre vers impair et pair, selon une logique mélodique d'antécédant-conséquent. La seule originalité de ce timbre est le mode *hicaz*, sans modulation.

c. *cathismes*, *oturak nefesleri*. Pendant le *sofra*, —le banquet—, les *güvende* choisissent à leur convenance, trois *nefes* toujours enchaînés sans pause, jusqu'à une prière du *baba* intervenant après le troisième. Il s'agira soit de poèmes « classiques », attribués aux saints du lieu, Kaygusuz Abdal en particulier, ou aux poètes anciens du répertoire alévi, comme Şah Hatayi, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet, soit de poètes plus récents, —ainsi par exemple dans le CD publié (pl.8), et dans le livret de transcriptions (p. 15), le magnifique *nefes* « *Gönül çalamazsan aşık sazını* » [□ Ex. 8] « mon cœur si tu ne peux jouer le *saz* de l'amour... », de Aşık Hüdayi qui vécut durant la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Les mélodies peuvent être des 7/8, ou 5/8, empruntées au très vaste répertoire des chants alévis diffusés à l'échelle nationale, et utilisées à leur tour comme timbres pour d'autres mélodies (ainsi, dans notre recueil, et dans le CD publié, la mélodie en 7/8 « *her sabah her sabah* » [□ Ex.7], ou des timbres en 9/8, comme « *Gönül çalamazsan* » déjà cité.

Quelques timbres cependant sont présentés comme « anciens », et locaux, et présentent des singularités mélodiques, comme celui cité dans le livret de transcriptions, à partir de l'enregistrement d'une soirée de travail avec Nuri K. qui sera évoquée plus bas : « *Ey erenler çün bu sırrı dinledim* » « ô parfaits, parce que j'ai écouté ce secret... », de Serezli Pir Sultan [□ Ex.9]. Cette mélodie, qui peut porter d'autres poèmes, s'entend dans tous les *cem*, et Nuri K. déclarait que c'était une des plus anciennes du répertoire.

Pour résumer, les styles mélodiques des timbres relèvent de trois catégories :

- mélodies *sui generis*, propres au village même, et qui par ailleurs reflètent peut-être des souvenirs des chants de l'ancien *tekke*, entre autres à cause de leurs longs mélismes en fin d'hémistiche ou de vers.
- pièces apparentées aux répertoires *tahtacı*, en particulier aux *semah*.
- emprunts aux modes régionaux « profanes », comme pour les airs longs *avşar*
- chants *d'aşık* réputés au niveau national, et reproduits selon le modèle diffusé, ou, plus fréquemment, sur un timbre local.

#### 4. Ordo liturgique et variabilité : le répertoire poétique

Pendant toutes les années où je me suis rendu seul à Tekke, puis celles où nous y fûmes « en équipe » après 2011, l'hymne aux douze imams, le *semah* des *baba*, le chant du *dem*, le *semah* des Quarante, et celui du *gözcü* ont été invariablement les mêmes, chantés sur le même timbre (exception faite des deux versions possible du *dem nefesi*). Et tout le monde nous affirmait qu'« il en était ainsi depuis toujours ». Mais la patience des « longs terrains » finit toujours par être récompensée : il fallait au moins une exception pour infirmer les dires de tous nos interlocuteurs, et c'est une des plus fortes personnalités musicales du village qui nous la présenta, à savoir Nuri K., ce *güvende* dont j'ai évoqué plus haut l'exclusion temporaire. Je l'avais entendu en 1997 lors de ma première venue, et sont chant<sup>24</sup> m'avait alors frappé pour son originalité, son intensité, l'usage d'une conduite vocale assez peu familière dans cette région, et qui imitait plutôt le style de l'Anatolie centrale ou orientale ; puis il chanta de nouveau<sup>25</sup> pour le *Balim muhabbeti* organisé en 2011 par et pour notre trio de chercheurs. Il avait été déchu de sa fonction de *güvende*, pour *benlik*, égo(t)isme. J'avais assisté, en 2005, à une négociation en début de *cem* où le *baba*, Ismet Baba, demandait à l'assemblée si l'on pouvait le réintégrer dans les rituels : en effet, Nuri K. ne se présentait même plus dans les *cem* en tant que simple *talip*. La communauté décida bien évidemment de lui ouvrir la porte, —tout en continuant à lui interdire de chanter dans le choeur. Mais de séjour en séjour, nous assistâmes à sa réhabilitation progressive, après 2011. A partir de 2015, le *çelebi* Kâzım Dede

<sup>24</sup> cf. CD d'Ocora, page n° 11

<sup>25</sup> cf. CD d'Ocora, page n° 7

décida de le prendre comme *güvende* dans son propre groupe, nouvellement créé<sup>26</sup>. Kâzım comprenant parfaitement la force de caractère de son nouveau *güvende*, sut lui donner un espace de liberté dans ses *cem*, où nous fûmes conviés en 2017 et en 2019.

a. « Soirée de travail » musical : Nuri K., une forte tête.

Nous assistâmes donc à notre premier *cem* dans le groupe de Kâzım en 2017, avec Nuri comme *güvende*, et nous pûmes constater au moins une innovation : en effet, pour accompagner les prières précédant le *babalar semahı*, au lieu de se contenter de marquer le rythme sur le *saz* en attendant le « démarrage » du processus poésie+danse, il chanta un *nefes*, « *armut ağacı* », emprunté aux *tahtacı* de Mut (Mersin), comme il allait nous l'apprendre. Quelques jours plus tard, alors que par le passé toutes mes tentatives pour réunir des musiciens dans l'intimité du foyer de mes hôtes avaient toujours été reconduites à la célébration des rituels et à la maison de *cem*, Nuri K. vint donc passer une soirée chez son *mürşid* Kâzım, notre hôte, accompagné d'un autre chanteur du chœur que nous estimions beaucoup, comme l'un des meilleurs et des plus fervents du village, Süleyman C., son gendre. Nuri K. nous dit avec beaucoup d'assurance « demandez-moi tout ce que vous voulez savoir, et je vous le dirai ». L'essentiel de notre entretien tourna autour des *semah* de Tekke et des mélodies de *nefes* « anciennes », — c'est-à-dire celles qu'il attestait avoir déjà entendues dans sa jeunesse, dans les années 1950-60. Nuri, mal-voyant, conserve en sa mémoire des centaines de chants, — pour lesquels il n'a pas l'usage de recueil écrit. Dans sa jeunesse il vécut un temps à Gaziantep où se trouvait la première, et longtemps unique école pour aveugles de Turquie. Il apprit dans cette province lointaine des éléments stylistiques « exogènes », en particulier sa façon de faire « éclater la voix », ou « sangloter », dans les mélismes. Sa maîtrise du *saz* s'ajoutait à une connaissance encyclopédique revendiquée de tous les répertoires, profanes comme bektachis. Il avait longtemps appartenu, comme joueur de *darbuka*, puis de *saz*, à un groupe de musiciens de fêtes constitué d'un violoniste et d'un clarinettiste, trio ressemblant fort au *tamçalgi*, « instrument complet » des tsiganes ou des Abdal, courant dans les mariages du passé jusqu'à l'apparition des *elektro-saz* et de l'*org* (synthétiseur). Nuri K. concluait : « je suis le seul artiste (*sanatçı*) du village, les autres ne sont que des paysans ». A ses côtés, Süleyman, — son gendre, un de ces « paysans » — gardait l'attitude requise de tout *güvende*, retrait et humilité, et attendait qu'on l'interroge pour avoir le droit de dire son mot, expliquant modestement comment son père l'avait initié dans son enfance au chant des *nefes*, et développé en lui ce goût.

b. Nuri, réformateur ?

Lors de notre plus récent séjour (mars 2019), soit deux années plus tard, nous le croisâmes à plusieurs reprises au café du village, mais il n'était plus aussi disponible, car il avait des soucis familiaux. Et quand nous lui demandâmes s'il avait du temps à nous consacrer pour continuer l'entretien entamé deux ans plus tôt, il nous avait simplement répondu de venir au *cem* : attitude habituelle de tout *güvende* depuis que je me rendais à Tekke. Or ce *cem* dans le groupe de Kâzım Dede nous confirma que Nuri avait réellement pris en mains la liberté qui lui était donnée : pour la première fois en 21 ans de fréquentation régulière des rituels de Tekke, j'entendis l'hymne inaugurale d'invocation aux douze imams chantée non plus sur la mélodie habituelle, mais dans un style d'*uzun hava*, non mesuré ; quand il s'est agi de chanter le *babalar semahı*, son « second », Süleyman, demanda : « nous ouvrons avec *şükür olsun* ? », et Nuri lui répondit : « non, car tout le monde ouvre partout avec *şükür olsun*. Nous allons ouvrir avec *yalancı dünyaya* ». C'est ce qu'il fit, en introduisant ce *semah* par un quatrain du chant « *armut ağacı* », comme en 2017 ( □ Ex. 12) De même, pour le *gözcü semahı* il ne chanta pas l'habituel « *salavat getirin...* », mais « *gider iken yolum uğradi* » ( □ Ex. 13). L'*ordo* liturgique tel qu'il semblait fixé « depuis toujours », comme on nous l'avait toujours affirmé, était donc susceptible de variations, au moins dans le groupe récemment constitué de Kâzım Dede. Quand les jours suivants nous demandâmes çà et là dans le

<sup>26</sup> A propos des différents groupes du village, qui se partagent les deux maisons de rituel, voir le dossier publié dans *Turcica*.

village si les poèmes chantés pour les *semah* les plus importants, *babalar et gözcü semahı* avaient toujours été « *şükür olsun* » et « *salavat getirin* », il nous fut répondu que non, qu'il était possible de choisir le poème et la mélodie des *semah* librement, que tel avait été l'usage autrefois. Il y avait donc bien eu « fixation » de ces éléments du rituel, à une époque antérieure à ma première venue en 1997 : bien que je n'aie pas assisté à tous les *cem* de Tekke et du voisinage pendant vingt ans, peu s'en faut ! je peux néanmoins conjecturer que l'usage des deux textes bien connus était invariable. Il avait fallu l'apparition du groupe de Kâzım Dede et la réhabilitation de Nuri K. pour constater un retour de la liberté d'antan.

Cependant, quand nous demandâmes à un ancien *güvende* devenu *baba*, Muzaffer G., si « *şükür olsun* » et « *salavat getirin* » étaient devenus obligatoires, il nous répondit en mobilisant des critères esthétiques et sémantiques : « non, on peut chanter le *semah* que l'on veut, mais quoi de plus beau que ce *semah* qui décrit le *türbe*, et évoque le disciple voyageur (*seyyhat talip*), quoi de plus beau que *salavat getirin*, cette invitation à bénir Muhammed Ali, et ces vers « *bizim dinden özge din bulunurmu* » (trouve-t-on une autre religion que la notre, référence au *gözcü semahı*) » ? Il justifiait la « fixation » du répertoire par l'excellence même de ces textes, qu'il jugeait parfaitement adaptés au moment du rituel où ils se trouvaient, à savoir à l'ouverture et au finale, et sous-entendait ainsi qu'il n'y avait aucune nécessité à les changer. Mais Nuri n'avait pas voulu s'en tenir à ce confort, et faisait ainsi office de réformateur liturgique.

c. « *l'illettré érudit* » et la question des sources poétiques. Au village, à part les inscriptions ottomanes des stèles et du puits, il ne reste aucune trace d'écrits datant des époques anciennes : la bibliothèque du *tekke* fut confisquée avec tous ses biens après 1826. Les seuls écrits sur lesquels nous pouvons nous appuyer dans notre enquête de terrain sont les gros cahiers des *güvende*, qui consistent souvent en vieux agendas : l'agenda est en effet assez épais, à la différence des cahiers d'écolier. L'épaisseur de ces cahiers, le nombre considérable de poèmes recopiés qu'ils renferment, témoignent de l'attachement profond des villageois pour leur tradition poétique, qui est à la fois la matière du rituel, l'expression de la doctrine, et le reflet des grands moments de la vie du village : généralement les cahiers s'ouvrent sur les *semah*, chacun comptant deux pages<sup>27</sup> (*ağır* et *kıvrak*), puis sont regroupés en plusieurs sections : *düvazdeh* (hymnes aux douze imams), *dem* (chants « du nectar », autrement dit chansons à boire mystiques), *oturak* (cathismes), Kerbelâ/*matem* (thrènes évoquant le martyr de l'imam Hüseyin), puis les grandes occasions de fêtes annuelles : *nevruz* (21 mars, naissance de l'imam Ali), *hidrellez* (5 mai, début de l'été pastoral). Enfin, on peut également trouver les *beyit* composés par le propriétaire du cahier : mais le plus souvent ce sont des fidèles qui viennent au *cem* avec leur poème écrit sur une feuille libre, pour intervenir pendant le *sofra*, le moment de l'écoute, et des *oturak nefes*.

En consultant divers cahiers des *güvende*, nous constatons que leurs contenus sont sensiblement les mêmes. Et cette consignation par écrit de listes de poèmes nous rappelle la pratique des *cönk\** ou *mecmua\** des temps ottomans<sup>28</sup> : mais en l'absence de toute autre source au village, il est difficile sinon impossible de savoir comment se sont constituées ces anthologies, à partir de quelles initiatives, —si tant est que le village a connu une époque de reconstitution des institutions au sein de l'ordre—, et surtout à partir de quelles sources.

Les *güvende* du village pour la plupart n'ont pas été au-delà de l'école primaire, comme il est fréquent dans le monde paysan. La seule autorité de Tekke qui ait étudié à l'université est Hüseyin Dede, actuel *halife* : sa position dans la hiérarchie est sans aucun doute liée à son niveau

<sup>27</sup> Cf. en fin du livret de transcription les photos d'un des *semah* transcrits.

<sup>28</sup> cf. Fatih Köksal « Cönklerde divan şiiri, divan şiirinde cönkler, Diwan Poetry in Cönk, Cönk in Diwan Poetry », *Millî Folklor*, 2016, Ankara, Yıl 28, Sayı 111, pp. 28-40

d'instruction, et il est bien le seul à s'intéresser de près aux publications académiques, colloques, et à détenir chez lui des livres. Par conséquent pour tous les autres, l'instruction, l'érudition ont pour seule base la tradition poétique, et les recueils que chacun se constitue en recopiant celui d'un autre. Et nous pouvons admirer le profond savoir poétique des paysans de Tekke, d'autant que la poésie qu'ils connaissent souvent par cœur n'est pas toujours d'une langue facile et répond à un code ésotérique qui en rend la traduction ou la compréhension difficile.

Un jour de 2004, alors que je travaillais avec Muzaffer G., un des *güvende*, je lui demandai ce que signifiait un vers. Je le lui cite donc, il me demande alors de le lui montrer dans son cahier, puis, après l'avoir regardé quelques secondes en silence, il le répéta en le chantant, et conclut : « voilà, c'est cela » « *işte böyle* », sans entrer dans la moindre exégèse. Cette petite anecdote peut susciter plusieurs commentaires. En premier lieu l'identification du texte à la musique qui le porte. Il s'agit du processus cognitif, ou de l'*habitus*, selon lesquels le texte est avant tout chanté, reçu comme chant, et non « dit ». A ce titre, il est déconcertant pour un pratiquant de s'entendre demander : « qu'est-ce que cela signifie ? ». Rien ne l'a préparé à commenter le texte en tant que tel ou à l'expliquer, parce que cette situation métalinguistique ne se produit jamais. Par contre au cours d'une conversation, tel vers ou distique sera cité pour illustrer un propos, selon un usage paroimiaque, — au même titre que l'on cite un proverbe pour ponctuer une assertion, usage fort courant en Turquie rurale. Du point de vue de la langue naturelle, citer un poème habituellement réservé à la liturgie relève donc niveau d'énonciation inhabituel, et ne saurait se prêter ainsi *in abstracto* à une explication. Que comprennent donc nos amis paysans *güvende* de poèmes composés au 16<sup>e</sup> siècle, dans une langue archaïque où abonde le vocabulaire persan, même si leurs textes ont été par endroits simplifiés ou modernisés ? Plus généralement : qu'est-ce que *comprendre* une poésie d'usage liturgique ?

Une question corrélative est celle du rapport entre l'écrit et l'oral dans le monde rural turc : on a insisté souvent sur l'aspect linguistique de la religiosité alévie-bektachie, dont la poésie mystique, dès l'origine, s'est développée en turc au détriment de l'arabe coranique, d'autant plus que le Coran est absent des « écritures saintes » de cette communauté où l'on désigne le luth *saz* comme *telli Kuran*, « Coran à cordes ». En milieu sunnite, et dans les villages *yörük* où j'ai longtemps travaillé, le mot *hoca*, que l'on peut traduire par « maître », désigne aussi bien l'imam que le professeur d'école, car ils ont en commun la maîtrise de l'écrit : arabe et Coran pour le premier, écriture latine usuelle enseignée à l'école, pour le second. Du côté des musiciens, il en va sensiblement de même : le *hoca* est principalement celui qui sait lire, écrire les notes et enseigner par ce moyen. Quant à celui qui maîtrise un pur *savoir-faire* musical, il est appelé *usta* au même titre qu'un artisan, mécanicien, horloger, etc. En ce qui concerne Tekke et sa tradition orale/écrite, un premier écart évident s'opère avec le milieu sunnite environnant, du fait de l'érudition poétique exceptionnelle des paysans bektachis, — qui sont convaincus de détenir la gnose, *marifet*, une des quatre portes<sup>29</sup> ; ensuite, l'écrit se révèle en négatif, et indéchiffrable quand il s'agit des restes du couvent, constitués de nombreux *yazılı taş*, « pierres écrites », comme le puits et les stèles du cimetière entourant le mausolée. Le dernier qui sût lire l'ottoman était le père de l'actuel *halife* décédé en 1998 : en fait, il connaissait l'alphabet arabe pour avoir été *hafiz*, et donc pouvait lire les inscriptions en ottoman, mais nous ne savons pas s'il avait vraiment la compétence pour comprendre cette langue hors de portée de la plupart des Turcs, même lettrés. Enfin, plusieurs personnes du village nous ont parlé d'un « manuscrit autographe d'Abdal Musa » que les puissances d'occupation étrangères, après la guerre de 1914-18, auraient prétendument « volé » et emporté en Europe, plus précisément en France : cette rumeur court depuis longtemps au village, car dès mes premiers séjours, comme j'étais français, on me chargeait de cette mission de leur trouver ce manuscrit, et Ali baba, *mürşid*, ajoutait : quelque soit le prix demandé pour l'acquérir, nous le rachèterons. J'avais beau expliquer

<sup>29</sup> Rappelons que la doctrine est fondée sur les « quatre portes » : *şariat*, la loi, *tarikât*, la voie/confrérie, *hakikat*, la vérité, le réel, et *marifet*, la connaissance, la gnose.

que probablement semblable manuscrit n'existait pas, et que même s'il avait existé, il eût été confisqué en 1826 avec tous les biens du couvent<sup>30</sup>, cette légende restait tenace, et nous est encore répétée aujourd'hui, l'écrit représentant ici la relique, plutôt que le document.

L'arrivée d'étrangers dont l'un pouvait lire les stèles en ottoman et consultait les archives, permettait soudain d'accéder aux traces d'un passé dont le village était privé par la réforme de l'alphabet, mais qu'il avait su conserver dans sa mémoire par la transmission orale<sup>31</sup>. Aujourd'hui que cette rupture matérielle avec le passé ottoman est consommée, il est remarquable que le *halife*, précisément le fils du dernier *türbedar* « sachant l'ottoman », soit également un *hoca*, au sens de l'instruction laïque et républicaine, puisqu'il a étudié jusqu'à se qualifier pour être instituteur. Par la suite, son engagement dans l'ordre et son service à l'égard de la communauté l'employèrent à plein temps, le faisant renoncer à cette voie professionnelle, — mais il n'en reste pas moins un vrai lettré évoquant Victor Hugo, Tolstoï, plaçant ces auteurs au même rang que Mansur Halladj ou Kaygusuz Abdal. Par ailleurs musicien hors-pair, il m'avait confié une fois son désir d'innovation, relié aux traditions anciennes : ayant lu la description du couvent donnée par Evliya Çelebi au 17<sup>e</sup> siècle, qui y voit des tambours sur cadre *def*, il aurait souhaité réintroduire ces instruments de percussion dans les *cem*.

Il y a donc potentiellement dans le village deux niveaux de savoir et de compétence, qui reproduisent la disjonction classique entre *hoca* et *usta*, mais autrement qu'en milieu sunnite : alors que le *halife* appartient plutôt à la catégorie des *hoca*, les *güvende* du village, ainsi que l'autre *mürşid* Ali baba relèvent plutôt des *usta*, riches d'un savoir-faire musical et rituel. Même si ces derniers ont recopié le répertoire hymnographique sur des cahiers de fortune, leur usage de l'écrit reste une sorte de « degré zéro », avec une fonction d'aide-mémoire, sans que s'exerce un regard critique sur les textes, ou leur restitution. Quant au souci de ressusciter les sources, ou de donner une allure plus savante à ces références textuelles, seul Hüseyin Dede semble en témoigner. S'il n'apporte jamais avec lui un cahier, et chante le plus souvent *ezberli*, par cœur, pendant le *cem* publié dans le CD d'Ocora Radio-France il chanta sur le mode *avşar* un poème de Pir Sultan Abdal qu'il lisait à partir d'une édition savante de ses oeuvres ( □ Ex.14).

Un nombre considérable de publications ont vu le jour depuis les années 60, proposant des anthologies poétiques, ou des « œuvres complètes » de poètes-phares de la communauté, comme Şah Hatayi, Pir Sultan Abdal et tant d'autres. La plupart de ces publications, bien qu'elles se présentent comme savantes, ne donnent pas la garantie d'une édition critique, et reflètent souvent une chaîne de transmission parmi d'autres. Or à Tekke Köyü nous ne voyons pas de livres dans les foyers, et l'association (*dernek*) d'Abdal Musa, qui s'appelle officiellement *Abdal Musa Kültürünü Araştırma Yaşatma Derneği*, « association pour la recherche et la sauvegarde (littéralement « vivification ») de la culture d'Abdal Musa », n'a pas encore pris la peine de constituer une bibliothèque, qui eût été bienvenue dans la « maison de la culture » construite après 2003. Aussi pouvons-nous certifier que les cahiers des *güvende* ne sont pas vraiment alimentés par les livres et les éditions courantes des grands poètes du passé. Une infime partie des *nefes* qu'ils contiennent provient de la diffusion des *aşık* « médiatiques » du monde alévi, comme Mahsuni Şerif, par exemple, très prisé à Tekke, ou même de musiciens célèbres qui ont interprété les grands poètes de la tradition multiséculaire et les ont rendus familiers. Ces cahiers reflètent donc une tradition interne au village.

Nous trouvons ainsi trois catégories de poésie dans le répertoire des *cem* :

-les anciens saints et poètes du lieu, au premier chef Abdal Musa lui-même, — dont les plus avertis des *güvende*, comme Nuri K., confessent cependant que les textes ne sont probablement pas de lui et qu'il n'a pas été un poète, mais plutôt un homme d'action —, Kaygusuz Abdal, immense poète du

<sup>30</sup> Ce sont bien les ottomans qui ont dépouillé le couvent : cf. Fahri Maden, *Bektaşî Tekkelerinin Kapatılması*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2013, p. 127-128.

<sup>31</sup> Cf. Nikos Sigalas : « le passé-présent... »

14<sup>e</sup> siècle dont l'établissement à Tekke relève plus de la légende (car il partit fonder un couvent au Caire, où il mourut). De plus, le Kaygusuz chanté dans les *cem* reste très édulcoré en comparaison de son œuvre foisonnante<sup>32</sup>, et sans nul doute trop difficile pour être chantée dans les rituels bektachis du Taurus.

-les « classiques », auteurs du 16<sup>e</sup> siècle, âge d'or de la poésie alévie, comme Şah Hatayi, Pir Sultan ou Kul Himmet ;

-des auteurs plus proches de nous, et qui ne sont pas étrangers à la communauté de Tekke, comme ce Hüsnü baba qui composa au début du 20<sup>e</sup> siècle le texte du *semah* des *baba*, ou encore Derviş Kemal, né en 1930 à Dimotika, Didymotique, en Thrace, et mort en 2015, dont les *nefes* sont souvent chantés pendant le *sofra* ;

-enfin, quelques poètes contemporains originaires de Tekke ou des proches environs, comme Hasan Kara.

#### *d. Emprunts, attributions et variantes : une tradition vivante*

La grande question reste de savoir quand et comment se sont constitués ces cahiers. Je peux tenter de donner quelques éléments de réponse à partir de deux exemples.

Un *nefes* nous semble important pour mieux situer la tradition de Tekke, c'est celui du *babalar semahı*. Ce texte est bien « du lieu », car il commence par décrire, sous la forme d'une action de grâces, le *türbe* et son environnement, en le référant aux miracles du saint :

*Türbe bağlarında (Ali'm Ali'm !) zeyn'olur güller*  
*Çevirmiş etrafını da hemen şakır bülbüller (medet Şah!)*  
*Muhabbete canı (Ali'm Ali'm !) katacak yerler*  
*Muhabbete giren cana aşk olsun (medet Şah !)*

*Türbe bağlarının (Ali'm Ali'm !) dört yanı bağlar*  
*Sular revan olmuş da olmuş her yana çağlar (medet Şah !)*  
*Üstümüze yürüdü (Ali'm Ali'm !) ol yedi dağlar*  
*Yürüten canlara da hemen dedem aşk olsun (medet Şah !)*<sup>33</sup>

Parmi les vignes du mausolée resplendissent les roses,  
Tout à l'entour jubilent les rossignols (secours-nous, Roi!)  
ces lieux invitent (mon Ali mon Ali!) les âmes à l'agape ;  
À l'âme qui entre en cette agape, que l'Amour soit ! (secours-nous, Roi!)!

Les vignes du mausolée (mon Ali mon Ali!), des quatre côtés sont des vignes,  
L'eau y coule à flots, de tous côtés  
Sous nos yeux ces sept montagnes (mon Ali mon Ali!) se sont mises à marcher  
Aux âmes qui les met en marche, dès lors, que l'amour soit (secours-nous, Roi!) !

Nous savons que les poètes signent toujours le dernier quatrain en incluant leur nom dans le texte (*tac beyt*, ou *Şah beyt*) : ce poème-ci est signé Hüsnü. Or ce dernier figure dans une anthologie de *nefes* due à Ali Rıza Öge, poète bektachi qui signa ses textes du surnom de Kadîmî, qu'un

<sup>32</sup> Cf. l'admirable travail de Zeynep Oktay sur Kaygusuz : *Mesnevî-i Baba Kaygusuz*, The Sources of Oriental Languages and Literatures, Harvard, 2013.

<sup>33</sup> *Babalar semahı*, cf. Jérôme Cler : *Turquie : cérémonie de djem bektachi, la tradition d'Abdal Musa*, Ocora Radio-France, C 560248, 2012, page 3.

étudiant de Sivas, Murat Demir, édita dans son mémoire de licence<sup>34</sup>. Ali Rıza Öge naquit en 1881, et mourut en 1957. Son anthologie est un manuscrit de 927 feuillets, où nous trouvons, entre autres, les poèmes de Hüsnü Baba, qu'il a peut-être connu puisque ce dernier était né en Grèce en 1874, avait étudié à Izmir, qu'on le trouvait à Denizli en 1915, et qu'il acheva sa vie à Izmir après la fermeture des *tekke*<sup>35</sup>. Ali Rıza Öge avait sans doute eu accès à la version originale du poème adopté à Tekke pour le *baba* des *semah*, puisque ces auteurs étaient contemporains : la version couramment chantée à Tekke diffère très peu de ce texte original (cf p. 315 de l'anthologie). Il est certain que Hüsnü baba a visité le village d'Abdal Musa, comme le prouve sa description lyrique du *türbe* : sans que nous en sachions davantage sur son lien avec Tekke Köyü, nous pouvons conjecturer qu'il eut un rôle dans la reconstruction des institutions bektachies du village, dans la période troublée de la fin de l'empire, ou celle, plus troublée encore pour Tekke Köyü, où les *tekke* furent fermés par Mustafa Kemal. La deuxième partie « rapide », qui évoque les hauts faits de la vie d'Abdal Musa, est signée Kul Şükri, qui vécut entre la fin du 18<sup>e</sup> siècle et le milieu du 19<sup>e</sup> : on ne sait presque rien de sa vie, sinon qu'il fut au service du *dergâh* d'Abdal Musa pendant un temps<sup>36</sup>.

Ces deux textes sont les seuls vraiment « locaux » parmi les parties fixes : on peut leur ajouter les textes des parties « rapides » de deux *semah* additionnels (de ceux qui s'ajoutent en fin du *cem*, avant le *semah* du *gözcü*, cf. *livret de transcriptions*, p. 23 « *Adem oldum* » et p.25, « *içmişem bir demden* »). Mais dans ces cas précis, la signature relève plus de l'attribution, ou de l'appropriation, que d'une authentique paternité. En effet, ils sont tous deux signés Kaygusuz Abdal. Le refrain du second évoque la poursuite d'un cerf : « *kaçma geyik kaçma, bir avcı değilim* », « ne fuis pas, cerf, ne fuis pas, je ne suis pas un chasseur ». La légende raconte que Kaygusuz avait chassé un cerf et l'avait blessé au flanc, que ce cerf s'était réfugié dans le couvent de derviches. Le jeune Kaygusuz, poursuivant le cerf blessé jusque dans le couvent, se trouva alors devant Abdal Musa, qui lui montra la flèche fichée sur son côté. Kaygusuz, dont le nom mondain était Gaybi, comprenant la sainteté du maître et convaincu par ce miracle, devint ainsi son disciple. De nombreux commentaires ont été donnés sur cette légende, — écho, nous dit-on parfois, du passé chamaniste des peuples *turkics*<sup>37</sup>.

Or ce poème est attesté dans l'anthologie d'Abdülbaki Gölpınarlı comme un *nefes* de Şah Hatayi, sans être explicitement rattaché à la légende du saint Abdal Musa. Il est donc probable qu'influencés par la force du récit hagiographique, les paysans de Tekke aient spontanément changé le *tac beyt*, pour le remplacer par Kaygusuz. Pour d'autres poèmes, il s'agit plutôt de confusions plus communes, comme entre Pir Sultan Abdal et Kul Hüseyin, ce dernier étant un disciple du premier : il n'est donc pas pertinent de rechercher un « auteur originel » incontestable à de nombreux poèmes de cette tradition, où la transmission orale, de communauté à communauté, donne lieu à diverses appropriations ou attributions, comme il est également courant dans la littérature du moyen-âge occidental.

Un autre exemple nous confirmera à quel point cette poésie liturgique peut faire l'objet d'emprunts, substitutions, attributions multiples. Il s'agit du *nefes/semah* cité en p. 21 du livret de transcriptions : « *karşıdan göründü dostun bağları* », « en face sont apparues les treilles de l'Ami », poème qui mentionne Abdal Musa et Kaygusuz Abdal, ainsi que le *türbe*. Tout comme dans le poème du *babalar semahı*, Abdal Musa est associé aux treilles et au jardin paradisiaque du *türbe* :

*yedi de kapı içeriye Şahimin türbesi  
üstüne nur doğdu / Abdal Musanın*

[à l'intérieur des sept portes, le mausolée de mon Roi

<sup>34</sup> Murat Demir : *Ali Rıza ÖGE'nin Bektaşî Şairleri Antolojisini Tetkik (52-216. sayfalar)-İnceleme ve Metin*, Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet üniversitesi, Mars 2016. Merci à Nikos Sigalas d'avoir trouvé cette source importante.

<sup>35</sup> D'après Bedri Noyan, cité par Murat Demir p. 34 de son mémoire.

<sup>36</sup> İsmail Özmen, *Alevî ve bektâşî şiirleri antolojisi*, Ankara, 1998, vol.3, p. 307

<sup>37</sup> Le thème du cerf et des légendes de conversion comparables ont été bien évoquées par F.W. Hasluck, *Christianity and Islam under the sultans*, Oxford UP, 1929, p. 460 sq., y compris dans la chrétienté : cela n'a donc pas nécessairement un lien avec le chamanisme souvent mythifié des peuples *turcics* de la grande steppe.



Au dessus une lumière est née, celle d'Abdal Musa]

La version citée dans la grande anthologie d'Ismael Özmen, où des éléments ressemblants sont présents, mais dans un ordre différent, nous dit :

*Yedi baktan içeridir türbesi  
Nur doğdu üstüne Abdal Musa'nın*

Le sens est exactement le même, mais les tournures sont différentes, et le vocabulaire (*bab* au lieu de *kapı*) semble plus archaïque.

Mais nous pouvons pousser l'examen plus loin, sur la foi de l'anthologie de Ali Rıza Öge. Le poème qui précède dans cette anthologie celui du *semah* des *baba* ressemble étrangement à celui des « treilles de l'Ami » examiné ci-dessus, en particulier ses derniers distiques magnifiant les exploits d'Abdal Musa. Ce poème commence par les vers suivants :

*Horasan elinde duyuldu sesi  
Mümin olan canlara düştü hevesi  
Yedi babdan içeri şahın ziyası  
Türbesin bekleyen cana aşk olsun  
Kudretten başında elifi tacı*

Du pays du Horasan s'est fait entendre sa voix  
le désir s'est emparé des âmes des croyants  
A l'intérieur des sept portes, la lumière du Roi,  
à l'âme qui attend au mausolée, que l'amour soit !  
Sur sa tête le *tadj elifi* venu de la puissance  
(divine),  
attendant sur le seuil, *Güruh-ı Naci*,  
De l'occident à l'orient joue de son épée  
à l'âme qui agite son épée, que l'amour soit !

*Eşiğin bekleyen Güruh-ı Naci  
Mağripten meşrike oynar kılıcı  
Kılıcın sallayan cana aşk olsun*

Ce qui est très proche du texte cité plus haut, attribué à Pir Sultan ou à Kul Hüseyin. En effet, selon la version de Tekke :

*Başına da giymiş elifi tacı  
eşiğin bekleyen istemez hacı  
maruptan meşruba oynar kılıcı (...)  
Kürdistan elinden duyuldu sesi  
Mühib olanların düşmüş hevesi*

L'ordre des vers est changé, le vocabulaire également par endroits, le Kürdistan remplace le Horasan qui était Hindistan dans la version attribuée à Kul Hüseyin. Dans le même poème de Hüsnü Baba, nous trouvons aussi le vers « *türbe bahçesinde cennet bağları* », « dans le jardin du mausolée, les vignes du paradis », qui rappelle « *cennet bahcesidir türben' evleri* », « les maisons du mausolée sont le jardin du paradis », dans la version de Tekke.

Cet unique exemple concentre plusieurs traits caractéristiques de la transmission poétique : simplification du niveau de langue, emprunts de vers ou de distiques, fluctuation de l'attribution à un auteur. Mais il semble bien que l'existence de Hüsnü Baba, et sa présence à l'ouverture des *cem* dans le *semah* initial soient des indices pour situer le moment d'élaboration de ce corpus poétique entre la fin du 19<sup>e</sup> siècle et les années 1920.

*En guise de conclusion.*

Les pages qui précèdent se sont attachées à rendre compte d'une « tradition », au sens propre de *transmission* et d'*interprétation*<sup>38</sup>. C'est un réel bonheur pour un ethnologue de travailler dans un village où la tradition est pleinement vivante, et échappe aux schémas de recomposition du monde

<sup>38</sup> cf. François Picard : « La tradition comme réception et transmission : Qabala et Massorèt », in : Jacques Viret. *Approches herméneutiques de la musique*, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 221-233, 2001.

alévi urbain, qui bien souvent exercent une forte influence sur les communautés villageoises et tendent à effacer les particularités locales : un jour de décembre 2007, j'avais été invité à assister à un *cem* à Finike (Yuvalı Köy), dans une communauté d'alévis abdal. Une maison de *cem* (*cem evi*) venait d'être construite, et le *cem* auquel j'assistai était comme une répétition générale du *cem* d'inauguration qui devait avoir lieu au mois de mars suivant. Ma surprise fut grande de constater que ce *cem* était une copie conforme de ceux qui se font à Istanbul, y compris pour le répertoire musical. Pourtant la prédication du *dede* avait insisté sur la fierté, pour les Abdal, d'avoir su gagner une reconnaissance en tant que minorité. Quand tout fut fini, quelques membres de la communauté nous montrèrent des *semah* proprement « locaux », abdal<sup>39</sup>. Après le *cem*, en conversant avec le *dede*, je compris vite que son intention était de se conformer au modèle imposé du dehors par la fédération des associations d'alévis, plutôt que de mettre l'accent sur les traditions propres à la communauté. A Tekke, rien de tel, bien au contraire. Le village reste imperméable aux influences extérieures, pourtant bien présentes quand des alévis de toute la Turquie s'y rendent en juin pour le festival d'Abdal Musa. Si « influence » il y eut jamais du côté de la musique, ce fut sans doute celle des voisins *tahtacı*. Mais la singularité du rituel, l'identité bektachie assumée, et les traits musicaux savants et raffinés décrits dans les pages précédentes nous confirment la puissance d'une tradition rituelle et musicale. Pour des recherches ultérieures, il conviendrait désormais, à partir du centre que représente Tekke, de rayonner vers les autres villages bektachis de la région proche, d'Isparta à Denizli, pour mieux mesurer les transmissions, les répertoires partagés, la constance de l'organisation rituelle : plus que jamais l'anthropologie, l'ethnomusicologie doit persévérer dans la pratique ancienne du long terrain dans des communautés restreintes et rurales, pour mettre en valeur ces richesses que n'ont pas emportées les flots de la mondialisation.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. A propos de Tekke Köyü :

CLER, Jérôme et MESSINA, Bruno : « Musiques des minorités, musique mineure, tiers-musical », *Cahiers d'ethnomusicologie*, Genève, 2007, vol. 20, p. 243-271

CLER, Jérôme : *Turquie : cérémonie de djem bektashi : la Tradition d'Abdal Musa*, CD, Ocora-Radio-France C560248, 2012

-Dossier publié dans la revue *Turcica*, Louvain, Peeters, vol.48, 2017 :

CLER, Jérôme : « le terrain : ethnographie et ethnomusicologie en milieu rural bektachi », p. 305-350,

ELIAS, Nicolas : « vivre sous la règle de Kaygusuz, institutions confrériques et formes (liturgiques) de vie commune » p.351-379 ;

SIGALAS, Nikos : « Le passé-présent du *tekke* d'Abdal-Musa, une enquête sur les survivances du passé ottoman, l'autorité religieuse et la communauté dans un village bektachi de l'ouest anatolien », p. 381-448.

### 2. Articles et ouvrages généraux :

<sup>39</sup> J'ai mis en ligne sur ma page Youtube un de ces *semah* : cf. Youtube>Jeriabi-Jérôme Cler> Semah abdal Finike 301/12/2017, <https://www.youtube.com/watch?v=nIIOQ31MVPc>

- BAUD-BOVY, Samuel : *Chansons populaires de Crète Occidentale*, Genève, 1972.
- BORATAV, Pertev Naili : « La poésie folklorique », in : Louis Bazin *et alii* : *Turcicae philologiae fundamenta*, Wiesbaden, Steiner, 1964 vol. 2, p.93
- BRAILOIU, Constantin : « le giusto syllabique », in : *Problèmes d'ethnomusicologie*, textes réunis par Gilbert Rouget, Minkoff, Genève, 1973, p. 151-194  
« le rythme aksak », *Revue de Musicologie* T. 33, No. 99/100 (Dec., 1951), pp. 71-108
- CLER, Jérôme : *Musiques de Turquie*, Actes Sud/cité de la musique, Arles, 2000  
*Yayla, musique et musiciens de village en Turquie méridionale*, Paris, Geuthner, 2012  
« pour une théorie de l'aksak », *Revue de Musicologie*, T. 80, No. 2 (1994), pp. 181-210.
- DEMİR, Murat : *Ali Rıza ÖGE'nin Bektaşî Şairleri Antolojisini Tetkik (52-216. sayfalar)-İnceleme ve Metin*, Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet üniversitesi, Mars 2016
- DE PLANHOL, Xavier : *De la plaine pamphylienne aux lacs de Pisidie, nomadisme et vie paysanne*, Adrien Maisonnneuve, Paris, 1958.
- DUYGULU, Melih : *Tahtacılar*, CD, Kalan Müzik, 1997
- FELDMANN, Walter : *Music of the Ottoman Court*, Berlin, 1996
- GÖLPINARLI, Abdülbaki : *Alevî-bektaşî nefesleri*, Istanbul, Remzi Kitabevi, 1963
- HASLUCK, Frederick William : *Christianity and Islam under the sultans*, Oxford UP, 1929
- KÖKSAL, « Cönklerde divan şiiri, divan şiirinde cönkler, Diwan Poetry in Cönks, Cönks in Diwan Poetry », *Millî Folklor*, 2016, Ankara, Yıl 28, Sayı 111
- MADEN, Fahri : *Bektaşî Tekkelerinin Kapatılması*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2013
- ÖZMEN, Ismail : *Alevi ve bektaşî şiirleri antolojisi*, Ankara, 1998
- PICARD, François : « La tradition comme réception et transmission : Qabala et Massorèt », in : Jacques Viret. *Approches herméneutiques de la musique*, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 221-233, 2001