



**HAL**  
open science

**”L’inflexion des voies chères qui se sont tues :  
Asie/Méditerranée”**

Jérôme Cler

► **To cite this version:**

Jérôme Cler. ”L’inflexion des voies chères qui se sont tues : Asie/Méditerranée”. luc charles-dominique; jérôme cler. Vocalité dans les pays d’Europe Méridionale et dans le bassin méditerranéen, Modal, 2001. halshs-03941902

**HAL Id: halshs-03941902**

**<https://shs.hal.science/halshs-03941902>**

Submitted on 3 Feb 2023

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

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

Collection MODAL-POCHE



# La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen

—●—  
Actes du colloque de La Napoule (06), 2 et 3 mars 2000  
Textes réunis par Luc CHARLES-DOMINIQUE et Jérôme CLER

Colloque International organisé sous l'égide du RITM  
(Université de Nice-Sophia-Antipolis)  
par Jean-Louis LELEU, Luc CHARLES-DOMINIQUE et Jérôme CLER

*en partenariat avec :*

- la Fondation d'Art de La Napoule,
- l'ADEM 06

*et le soutien de :*

- Ministère de la Culture,
- Conseil Général des Alpes-Maritimes,
- Mission Régionale des Musiques et Danses Traditionnelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur (ARCADE),
- Centre Languedoc-Roussillon des Musiques et Danses Traditionnelles  
(Musique & Danse en Languedoc-Roussillon),
  - La Ville de Nice,
  - FAMDT,
  - France Culture



## DISCOGRAPHIE

- Paco de Lucia (guitare blanche, tenue Sabicas) - *La Fabulosa Guitarra de Paco de Lucia*, Philips, 843 139 PY.
- Paco de Lucia (guitare noire, tenue moderne) - *Fuente y Caudal*, Philips 632 8109.
- Sabicas - *El Rey del Flamenco*, Hispavox S - 90 02 • *Flamenco Puro*, Hispavox 28 509.
- Niño Ricardo - Hispavox 28 508 - Chant du Monde, LDM 4045.
- Ramon Montoya (cordes en boyau, guitare Torrès) - *Arte Classico Flamenco*, BAM LD 430.
- Marc Loopuyt (guitare flamenca ancienne, cordes boyau et 'ud 1900 avec cordes en soie) - *El Suspiro del Moro*, Auvidis B 6777.
- Tarab, Buda Musiques du Monde, Yemen - *Musiques du cœur d'Arabie* (à paraître).
- 'Ud (tenue sur le giron) - Omar Naqishbendi, Pathé EMI 2 C 066 - 95 161.
- 'Ud (tenue moderne) - Jamil Ghanim, Disque Sonopresse, 2 S 662 53 229.
- 'Ud (cordes boyau) - *Archives musique arabe*, Vol. 1, Ocora 558 678 • Congrès du Caire, Institut du Monde Arabe, APN 88-9, page 6 • APN 88-10, pages 7 à 11 et pages 17 et 18.
- Luths anciens avec cordes de boyau - Marc Loopuyt, *Les Orient du Luth*, 2 et 3 - Buda Musiques du Monde, BUDA 92 674-2 - Buda Musiques du Monde, BUDA 92 755-2
- Luth ancien avec cordes de boyau et reconstruction avec tracé directeur - Marc Loopuyt, *Les Orient du Luth*, Vol. 1. - Buda Musiques du Monde, 42 557-2.

## « L'INFLEXION DES VOIX CHÈRES QUI SE SONT TUES » : ASIE / MÉDITERRANÉE

Jérôme CLER

(Université de Paris IV Sorbonne)

Parler de « vocalité méditerranéenne » présuppose, dans le champ général de l'ethnomusicologie, une perspective géo-musicologique : nous partons d'un espace et du postulat qu'il définit une unité. Pour ma part, j'ai surtout travaillé en Turquie rurale. Or, une contribution turque au thème de la vocalité méditerranéenne aurait pu s'attacher au lieu le plus emblématique de la rencontre de l'ethno – et du géo –, à savoir Istanbul, ville « cruciforme » – selon les Grecs chrétiens – où la rencontre de deux mers, nord-sud, embrasse celle de deux mondes, Europe et Asie. Nous pouvions examiner en détail la fonction du chant, et les caractéristiques de la voix dans le contexte cosmopolite de ce centre impérial, amorcer une comparaison avec la Constantinople byzantine, relier le tout à d'autres lieux forts du bassin méditerranéen. Nous pouvions, d'un même élan, montrer l'intrication profonde existant, dans ce monde impérial ottoman, entre le domaine que nous désignons comme « profane » et le « sacré », et retrouver là une caractéristique de l'ensemble du domaine, etc. Dans ce cas, l'ancrage de notre recherche eût alors été plutôt livresque, et historique. Il m'a donc semblé plus tentant de parier sur la singularité d'une vallée rurale anatolienne : je voudrais poser comme postulat logique de départ l'idée que le présent ethnographique, où les récits du passé occupent une grande place dans l'illustration verbale de la musique, nous invite à formuler quelques hypothèses générales sur un état « originel », un modèle culturel où peut-être s'illustre autant la « Méditerranée » que « l'Asie ».

En Anatolie, se pose comme en de nombreux autres territoires du pourtour méditerranéen la question des « autochtones » et de leur confrontation avec diverses grandes puissances impériales (perse, grecque, romaine). Elle se pose plus spécifiquement encore avec les déferlantes successives des tribus nomades de la grande steppe, turques

et mongoles. Les populations anatoliennes que les noms anciens de Phrygiens, Lyciens, etc., rappellent encore, et qui avaient été hellénisées furent ensuite turquisées. Parmi les tribus des Turcs Oğuz, dont la majorité s'est progressivement sédentarisée, certaines survivent encore à l'état de résidus, fixées désormais sur leurs anciens campements d'été. Le débat reste ouvert, de la « turcité » ou de l'« anatolité » des répertoires musicaux dont ces « vrais » Turcs sont les maîtres. Un peu comme en Espagne, où *payos* et Gitans se disputent parfois la paternité authentique du flamenco, en Turquie s'opposent les « asianistes » (la majorité kémaliste), « turquistes », et les « archéologues », qui voient dans de nombreux faits de culture la sédimentation d'influences successives, sur le fond d'une autochtonie anatolienne.

Toutes ces questions restent sensibles, et les hommes que nous rencontrons en Anatolie, dans les régions à très forte origine turkmène, c'est-à-dire nomade – et historiquement rétive à la sédentarisation, – revendiquent plutôt leur turcité, qu'ils aient appris à le faire à l'école et selon les préceptes de l'idéologie nationale, ou par la simple évidence de leur identité nomade.

L'intuition de tous les musicologues connaissant bien l'aire s'étendant des Balkans au Xinjiang est unanime à reconnaître les nombreuses caractéristiques musicales qui unissent l'Anatolie et les Balkans, en particulier pour les rythmes. De même, elle saura saisir d'autres caractéristiques rapportant l'Anatolie à la grande steppe turque ou persane, etc. En fait, l'inventaire de ces caractéristiques, qui aurait pour ambition de classer des « paramètres », et éventuellement de les rapporter à une origine territoriale et/ou ethnique s'avère peu concluant : le problème de l'universel et du singulier est vite noyé dans la diversité des échelles selon lesquelles se peuvent considérer des territoires musicaux.

Je ne puis prendre position dans ce débat de manière certaine, mais tout au plus, proposer à des études comparatistes ultérieures la description d'un espace musical pastoral où la question de la voix englobe tout le répertoire – d'une manière aujourd'hui fantomatique.

## LE TERRAIN

Je commencerai donc par rappeler sommairement les caractéristiques de mon « terrain » d'ethnomusicologue, déjà décrit partiellement ailleurs<sup>1</sup> :

1. Cf. Bibliographie.

– Lieux : les montagnes du Taurus occidental, à égale distance des villes de Denizli (au nord) et de Fethiye (côte sud), à une centaine de kilomètres, en moyenne, de la côte méditerranéenne.

– Sur les hauts plateaux de ces massifs montagneux, de nombreuses tribus semi-nomades avaient leurs campements d'été (*yayla*), où elles se rendaient depuis les plaines côtières ou les basses vallées, leurs campements d'hiver (*kışlak*). Aujourd'hui, quasiment tous les pasteurs semi-nomades sont sédentarisés, pour la plupart sur leurs anciens campements d'été. Selon l'altitude de ces derniers, les uns purent continuer leur vie pastorale, et les autres, majoritaires, se convertir à l'agriculture.

– Ces conditions économiques imposent à l'enquête de terrain une relation particulière au temps, dédoublé en permanence sur deux plans, celui de la musique présente (le répertoire est toujours vivace) et celui d'un contexte passé, désormais révolu. En effet, les formes musicales sont toujours vécues au présent, bien partagées par toutes générations, surtout celles des actuels grands-pères et de leurs enfants (la jeune génération, celle des années 1990, a été conquise par la pop-music turque). Le cadre où elles vivent encore est celui des fêtes de mariage où les répertoires anciens (mais, il faut le dire, souvent réduits à une expression restreinte...) coexistent avec les musiques venues de la ville. Dans le meilleur des cas, une famille où le grand-père est un musicien de village renommé peut encore vivre dans un savoir musical d'imprégnation susceptible d'éveiller, même chez un très jeune, cet irrésistible désir, le *heves*, qui le conduira lui aussi à jouer la musique : j'ai toujours séjourné dans de telles familles de musiciens (qui par ailleurs étaient paysans ou bergers).

Dans un tel contexte, « celui qui sait », c'est le grand-père musicien : d'où ce second plan de l'enquête, celui des récits au passé que suscitait sans cesse le travail technique sur la musique ou la pratique instrumentale : souvenirs, souvenirs... En tant qu'ethnomusicologue, j'observais les conditions actuelles, réelles, de la pratique musicale, je m'évertuais à les décrire, à en inventorier les interactions, etc. Mais il m'était constamment expliqué par mes « informateurs », musiciens émérites, que le sens profond, le « vrai sens » des musiques que j'entendais n'était accessible qu'à ceux qui avaient connu le monde ancien dont désormais un abîme nous sépare. De sorte que l'analyse musicale du répertoire s'ouvrait toujours sur cette dimension cachée, absente, d'un sens qui relevait d'un contexte révolu.

Je commencerai donc par présenter les genres musicaux de la région selon des critères objectivés et simples, avant de présenter les interprétations dont ils sont l'objet, et où l'affect différé (du passé au présent) tient une place prédominante.

## TYPOLOGIE : LE SOUFFLE ET LE RYTHME

Dans l'ensemble de la péninsule anatolienne, l'usage musicologique veut que l'on distingue deux types de chant, « l'air long » *uzun hava*, et « l'air brisé », *kırık hava*. *Hava*, « l'air », renverrait concrètement au souffle du chanteur qui, dans un cas, se déploie sans pause, « long », jusqu'à l'expiration complète et, dans l'autre, est « brisé » (comme on dit d'une ligne qu'elle est brisée), c'est-à-dire segmenté par le découpage syllabique. Cette distinction présente la forme musicale selon une conjonction originelle entre rythme et émission du souffle. Les airs longs sont non-mesurés et mélismatiques, les airs brisés, mesurés et syllabiques. J'ai déjà tenté de montrer ailleurs comment, dans le contexte limité de mon terrain, ces deux catégories renvoyaient à des paysages différents (hautes plaines / montagnes) et à des affects territoriaux (déterritorialisation : chants longs « d'exil » / reterritorialisation : airs de danse et chansons syllabiques). Aujourd'hui, je voudrais me limiter aux chants « territorialisés », essentiellement des airs de danse, et à certains aspects de sémantique musicale induits par leur étude.

### LE RÉPERTOIRE DES MASIT KIRIĞI

J'ai travaillé ces dernières années dans le village de Gökçeyaka, près d'une petite sous-préfecture, Çameli : or les toponymes, en Turquie, ont tendance à fréquemment changer, soit à cause d'une sédentarisation non-achevée qui entretient le flou des désignations, soit par décisions gouvernementales : de sorte que le même village peut porter plusieurs noms d'une génération à l'autre. À Gökçeyaka, – le nom officiel d'aujourd'hui – on me parlait toujours d'un répertoire d'airs de danses jugé spécifique sous la désignation *Masit kırığı*, « airs brisés de Masit » (toponyme ancien). Un de mes amis musiciens, âgé de soixante-cinq ans, m'expliquait même que, lors de son service militaire, un de ses camarades venu, disait-il, d'une région assez éloignée l'avait immédiatement repéré comme originaire de Masit grâce aux airs qu'il jouait : ainsi prouvait-il la grande spécificité de ce répertoire local.

Pourtant, les caractéristiques principales de ce répertoire se retrouvent dans presque toute la Turquie, et dans les Balkans : rythme aksak « à neuf temps » (battue 2.2.2.3), matériau mélodique basé sur l'échelle de Ré (échelle du makam Hüseynî des classiques). Mais dans les limites de ces normes, il est vrai qu'une

économie modale propre et une accentuation rythmique spécifique interne à la battue aksak distinguent ce répertoire, et le rendent reconnaissable parmi d'autres apparentés musicalement. Les mélodies sont de type formulaire, répétitif, construites sur 1, 2, ou 4 mètres aksak à neuf temps. L'ambitus nécessaire et suffisant est d'une sixte, plus précisément les cinq premiers degrés du mode de Ré, augmentés du Do inférieur. Ce dernier y a bien plus qu'une fonction de « sensible » : il s'agit en fait d'une vraie « sous-fondamentale », dans la mesure où les airs sont pour leur grande majorité construits sur le balancement entre ce Do et le Ré conclusif. Et comme le mode est globalement d'allure descendante, la sensible, le degré qui fait attendre par excellence le repos conclusif sur le Ré, est le deuxième degré, un Mi « neutre », sensible supérieure.

De sorte que si la plupart des airs à une seule période aksak répétée ont tendance à se restreindre à l'ambitus d'une quinte (*Ré-La*), il leur arrive bien volontiers de se dupliquer en une structure à deux périodes, la première concluant sur Do, la deuxième – identique à peu de détails près – sur Ré. Un tel balancement entre sous-fondamentale et fondamentale est caractéristique de ces airs dits « de Masit », dont une grande majorité semble ainsi construite sur deux phrases, selon un schéma « question-réponse » fort succinct.

Enfin ces airs connaissent une syntaxe élargie, car ils peuvent être joués sur un ambitus plus étendu (jusqu'au huitième degré Ré). Les trois degrés supérieurs sont alors surtout ornementaux.



a) Chant de gorge (*boğaz*), par Cemile Ünay, village de Gölcük, août 1991 (cf. CD, page n° 18).



b) Chant de gorge imité au luth *üçtelli* par Hayri Dev (village de Taşavlu, Çameli), dans la même liberté rythmique que l'exemple a (CD, page n° 19).



c) Chant de gorge imité au luth *üçtelli* par Hayri Dev (village de Taşavlu, Çameli), cette fois sur un mètre de danse *kırık* (CD, plage n° 20).

Les transcriptions présentées ici ne sont qu'indicatives, et ont pour finalité de montrer l'allure mélodique et stylistique d'un modèle et de ses diverses imitations. Le lecteur ne devra pas tenir compte des approximations métriques des exemples a et b, caractérisés par une souplesse que ne traduit pas ici le choix d'une mesure à 5/4 pour le premier, à 5/8 pour le second.

Le trait commun aux trois exemples consiste dans les épisodes à intervalles disjoints de tierces, quarts, jusqu'aux sixtes pour le chant : il s'agit des *dil*, « inflexions » qui constituent l'élément signifiant par excellence de ce genre musical.

Tous ces airs, dont la fonction essentielle dans le contexte présent de l'observation ethnographique est de faire danser, se ressemblent beaucoup, « comme des frères », disent les musiciens : « Quelqu'un qui vient de l'extérieur, sans connaître nos airs de Masit dira : 'Vous jouez toujours la même chose', mais nous, nous savons distinguer ». Scène courante : quelqu'un dans l'assistance veut danser, et demande au musicien : « Joue-moi un *kırık* ! – (musique) – non, un autre ! », etc., jusqu'à ce qu'il entende l'air qui lui plaît et se lève pour danser. Ces airs sont donc bien distincts, et le caractère très restreint du matériau musical (une, deux périodes aksak, soumises à la plus stricte contrainte de répétition, sur un ambitus de sixte) induit des critères de différenciation très subtils. Il faut ajouter à cela le fait que la vie de ce répertoire se nourrit de la « reconnaissance » qui fait en permanence sa raison d'être : le but n'est pas de produire du nouveau (au sens structurel), mais principalement de donner à entendre l'air que l'auditeur « reconnaîtra » en se levant pour danser : la « nouveauté », dans la performance, sera de l'ordre du style individuel, chaque musicien apportant sa touche personnelle, ses subtiles variantes au schéma mélodique bien connu.

Pour l'ethnomusicologue, la difficulté, une fois dressé un inventaire, est bien sûr d'apprendre à reconnaître ces airs. Après collecte d'un vaste répertoire, joué par plusieurs musiciens différents, tout classement se heurte au problème de la variante et du modèle. Non seulement il faut les distinguer en comparant plusieurs versions d'une même pièce, mais si l'on n'est pas de Masit, on aura toutes les peines du

monde à comprendre où s'arrête l'ordre des variantes, et où commence celui de la structure fondamentale, constitutive d'un nouveau modèle. Il est en outre un facteur qui conditionne presque à lui seul cette difficulté : les airs sont désignés par des noms changeants qui semblent peu fixés – à l'instar des toponymes ; de sorte qu'après désignation d'un air X par l'informateur, une des répliques les plus fréquentes de l'ethnomusicologue en pleine enquête (directive, en l'occurrence!) est : « Mais tu m'as dit l'autre jour qu'il s'appelait Y ! » Cette difficulté reste d'autant plus inquiétante après de nombreux séjours, et persistante en dépit d'une expérience approfondie du répertoire, abondamment écouté, transcrit, et appris sur instrument...

## DÉSIGNATIONS

Les désignations apposées aux airs et dont l'existence, bien qu'incertaine et changeante, prouve leur individualité, sont de trois types :

- sujet d'une chanson, ou incipit, quand les musiciens se souviennent que telle mélodie était le moule d'un texte ;
- nom de lieu, quand ils présentent l'air comme l'émanation d'un hameau, ou d'un lieu précis du paysage environnant, qui ravive ainsi le souvenir de la vie pastorale d'antan ;
- nom d'une personne, quand ils peuvent identifier l'air à une personne qui le chérissait particulièrement (c'est-à-dire : qui dansait volontiers en l'écoutant) ou qui en est désignée comme « auteur » : ces personnes sont alors des ancêtres, défunts pour la plupart, mais que le musicien a connus.

Ces trois modes de désignation se mêlent souvent ou se substituent l'un à l'autre – d'où la difficulté pour l'ethnologue d'opérer une taxinomie rigoureuse. Tous trois renvoient au passé : temps où l'on connaissait encore beaucoup de chansons, où les jeunes bergers se retrouvaient dans les montagnes en gardant les troupeaux, où des parents l'hiver leur apprenaient des pièces du répertoire...

## LE CHANT DE GORGE, « MATRICE » DU SYSTÈME

Or mes informateurs, instrumentistes émérites, chantent peu et centrent leurs commentaires sur une sociabilité où la danse tient le premier rôle : dans cette région, en effet, il n'y a pas de poète-musi-

ancien, d'*Aşık* – on trouve celui-ci plutôt à l'est du pays. Et de fait, leurs « modèles » chanteurs sont essentiellement les femmes, à deux titres :

– les femmes étaient les détentrices du répertoire poétique, essentiellement des *manî*, petits poèmes à forme fixe (quatrains d'heptasyllabes rimés aaba), chantés et inventés pour les fêtes de mariage, ou dans l'intimité de travaux féminins ;

– mais surtout, les femmes pratiquaient un chant dit « de gorge » (*boğaz havası*), dont la spécificité technique consistait à appuyer du pouce sur la glotte pour faire varier la hauteur de la note émise par la voix : soit une phrase musicale entière était émise avec cette technique (chant non-verbal), soit, au cours d'une chanson, cette technique permettait de produire des ornements.

Dans les temps anciens, garçons et filles se retrouvaient dans la montagne pendant la garde des troupeaux. Les filles chantaient leur chant de gorge, les garçons essayaient de les imiter avec leurs instruments, luths *üçtelli* à trois cordes, petits hautbois *sipsi* faits de roseaux, à l'anche en écorce de pin, et, en fin de compte, tout le monde finissait par danser à tour de rôle : « Quand nous gardions les troupeaux, dans les hauteurs, nous nous faisons des signes avec des miroirs, pour que les filles nous rejoignent ; elles passaient par des chemins détournés, à l'insu de nos parents, et alors nous avions notre *yarenlik*. Alors les filles chantaient leur *boğaz*, chant de gorge, et les garçons devaient reproduire leurs airs sur les instruments. C'était aussi un défi : rends-toi compte ! la fille était assise près de toi, à genoux, et elle chantait : si le lendemain à midi tu n'avais pu apprendre l'air qu'elle avait chanté, si tu ne pouvais pas le jouer, alors, honte à toi : tu ne pouvais plus t'intégrer au groupe ».

Le *boğaz* est ainsi la manifestation d'un pouvoir supérieur de séduction des jeunes filles, qui « allumaient » (*sic*) les garçons à l'aide de ces mélodies dont les articulations mélodiques étranges apparaissaient à ces derniers d'une grande sensualité.

Ce chant de gorge et cette activité poétique féminine ont disparu désormais, comme les conditions de vie ancienne, semi-nomadisme et vie pastorale : les jeunes filles non seulement ne gardent plus les chèvres, mais surtout, elles ont été conquises par les musiques urbaines médiatiques et télévisuelles... Durant mes recherches, j'ai bien sûr souhaité entendre au moins une fois ce fameux *boğaz* : c'est ainsi qu'une femme âgée de quatre-vingt-six ans en 1991 me chanta des bribes des airs dont elle se souvenait – mais elle était désolée de me présenter un appareil phonatoire désormais incapable, disait-elle, de produire le vrai timbre de ce chant de gorge (cf. disque ci-joint).

Par contre, toute l'activité musicale d'aujourd'hui, dans la conscience des musiciens qui ont été acteurs ou témoins des temps anciens, consiste surtout à raviver le souvenir de ce chant féminin. Au point que le terme de *boğaz* « gorge », employé pour *boğaz havası*, « chant de gorge », est devenu le nom générique de tous les airs dits par ailleurs *Masit kırığı*. Ce nom de *boğaz*, qui simplifie ainsi le problème des désignations floues, est employé même par les jeunes générations d'instrumentistes (hommes, bien entendu) qui n'ont pas connu l'ère pastorale.

Le chant de gorge *boğaz* a donc fonction de modèle – tout au moins affectif – pour cet ensemble d'airs locaux qui illustrent selon leurs interprètes la singularité de leur style. Et l'arrière-plan généalogique de ces musiques à danser est présenté comme suit :

1. Femmes : chant de gorge (non-verbal) / poésie chantée > 2. Hommes : imitation sur instruments de musique > 3. Hommes et femmes : danse.

## MODÈLE AFFECTIF / MODÈLE MUSICAL

Si pratiquement tous les airs à danser de *Masit* peuvent être considérés comme des *boğaz*, peut-on dégager une caractéristique musicale commune, un trait de style qui fonde cette assimilation ?

Tout d'abord, la désignation *boğaz* opère à deux niveaux : générique quand elle s'applique à tout air à danser, indifféremment ; spécifique, quand un instrumentiste décide, en dehors de toute intention impressive (« faire danser »), d'évoquer le chant de gorge qu'il a entendu dans son enfance (« c'est le *boğaz* de ma mère, de ma tante », etc.). Ce deuxième niveau correspond alors à un jeu plus méditatif, doux, parfois nettement libéré de la contrainte métrique stricte imposée par la danse et se marque par certaines techniques de jeu bien particulières : sur le *üçtelli*, petit luth à trois cordes, le *boğaz* sera rendu par des ornements fins joués selon la technique que les guitaristes de jazz appellent *tapping* ; au violon également, des techniques particulières de *glissando* ou d'ornementation rapide apparaissent, que l'intention choréologique, qui privilégie les accents forts du mètre, a tendance à gommer.

## L'ESSENTIEL, C'EST L'ORNEMENT

Or c'est par l'étude des techniques instrumentales du luth *üçtelli* que j'ai pu entrer dans la matière même du chant (du moins reproduit *a posteriori* par mes musiciens sur leur luth). Il s'ensuivit une belle leçon d'esthétique.

Je travaillais en effet depuis plusieurs mois dans l'apprentissage de ce petit luth à trois cordes, quand, dérouté par mon incapacité à reconnaître les airs (cf. plus haut), je fis écouter à mon maître de *üçtelli* Hayri Dev des enregistrements d'un autre joueur de cet instrument vivant dans un autre village, au jeu moins orné que Hayri. Celui-ci commenta en disant : « Il joue "tout droit" (*doğru*), c'est comme cela qu'on apprend. C'est un jeu de débutant. Mais ensuite, il faut développer, jouer avec des "langues" (*dil*) ». L'ornementation, que Hayri désignait du terme d'« ajout », « augmentation » (*çoğaltma*), s'appelait soudain « langue ». Je m'employai alors à explorer le champ sémantique de ce terme, où je voyais avec enthousiasme l'amorce d'une « ethnothéorie » de la musique dans sa relation à la langue.

C'est ainsi que certains oiseaux avaient un chant riche en *dil*, et pouvaient apparaître comme des modèles pour le jeu instrumental. Mon interlocuteur faisait alors référence au roi Salomon, qui comprenait les langages de la nature, ceux des oiseaux en particulier ; de même, certains chants d'oiseaux étaient « traduits » en syllabes humaines formant message pour celui qui les entendait. Tout cela relevait de l'ordre du *dil*, à la fois « langue » et « élément signifiant » au sein de la langue.

Dans le cas précis d'un rapport mimétique entre les airs joués sur les instruments et le chant de gorge *boğaz*, la nature des *dil* était facile à définir car il s'agissait de ces éléments ornementaux caractéristiques, faits d'intervalles disjoints, imitant l'articulation de la voix de gorge que produisait le pouce en appuyant sur la glotte. C'est pourquoi je choisis de traduire *dil* par « inflexion », sur le modèle proposé par le vers de Verlaine cité en titre.

Or l'inflexion est ici l'élément signifiant par excellence, car « un air joué sans *dil*, c'est-à-dire *doğru*, "tout droit" est dépourvu de signification (*anlam*, mot désignant la signification linguistique) ». La présence ou l'absence de cette « signification » musicale est immédiatement repérable par l'effet direct produit sur l'auditeur qui se lèvera, ou non, pour danser. « S'il n'y a pas de *dil*, comme l'air sera sans signification, personne n'aura envie de danser, de produire les mouvements (*hareket*) appropriés ».

Par conséquent, ce que nous pourrions considérer dans une perspective analytique comme « ornement », comme élément accessoire (subordonnable aux éléments structurels) apparaît comme la substance même de la forme, ce qui lui donne son sens. La structure, en tant que profondeur de la forme, est bien le fondement sur lequel s'établit l'ordre des inflexions. Mais elle n'est que cela : l'effet de sens est un effet de surface.

Il y a donc comme une transitivité dans l'ordre de l'imitation : l'instrumentiste imite les inflexions de la voix, et c'est par là, seulement par là, que le danseur est poussé à imiter par ses gestes les inflexions mélodiques. Tel est le « vrai sens » de ces *Masit kırığı* dont les jeunes d'aujourd'hui ne peuvent percevoir l'essence, d'autant que l'usage des synthétiseurs et des boîtes à rythme tend à se généraliser, ne donnant plus à entendre dans les fêtes de mariage que deux ou trois de ces airs prisés par les Anciens sous une forme très désincarnée, rythme purement métrique et mélodie schématique, présentée sous sa forme *doğru*, « toute droite ». De ce vrai sens témoignent encore les instrumentistes âgés qui affirment conserver dans l'oreille le chant de *boğaz* dans son intégrité.

Cette transitivité est d'abord celle d'une appropriation instrumentale, par les hommes, du chant féminin. Et mieux qu'une imitation, c'est une interprétation : chaque type d'instrument – luth *üçtelli*, hautbois ou vièle – développe ses virtualités, ses *dil* propres. La métamorphose ultime est enfin le corps en mouvement, traduction spatiale de l'affect originel, où le jeu de l'appropriation est dépassé en acte. Dans les trois moments de ce vécu musical, le contenu d'expression est commun – l'affect amoureux, la sensualité des chants de gorge.

Bien sûr, nous trouvons là un enjeu important pour le sens, puisque la référence au passé permet aux anciens de témoigner aux plus jeunes de l'origine et du contenu de ce vécu musical. L'unité territoriale définie à travers le répertoire musical (*Masit* et les alentours) est rapportée à la féminité originelle de la source musicale : le chant de gorge est présenté, du moins *a posteriori*, comme la matrice des différents genres locaux, dont une bonne danse constitue le critère majeur d'authenticité.

Le *boğaz* était un traitement instrumental conscient de la voix : même si les jeunes filles faisaient alterner des couplets poétiques avec des séquences non-verbales, ce sont ces dernières qui s'articulaient à la pratique instrumentale et à la danse.



Nous voyons qu'à vouloir décrire la vie interne d'un répertoire, nous sommes conduits à suivre une étonnante circulation, depuis une voix fortement chargée d'affect amoureux, jusqu'à sa « mise en mètre » pour la danse, et à la mélodicité imposée par chaque instrument particulier. Cette voix, désormais rien qu'un fantôme évoqué par les instruments, s'est transformée, après deux générations, en une mère mythique de la musique...

Jérôme Cler

Après des études littéraires (agrégation de Lettres Classiques), Jérôme Cler est venu à l'ethnomusicologie à travers la pratique des luths à long manche de Turquie (*saz*, *tanbur*) et l'expérience du terrain, tant en France, dans la communauté originaire de Turquie, que dans le pays d'origine, en milieu rural. Il a soutenu sa thèse « Musique et musiciens de villages en Turquie méridionale » (Université de Nanterre-Paris X) et est Maître de Conférences en ethnomusicologie à l'Université de Paris IV-La Sorbonne depuis octobre 2000.

## LES RENVEILLÉS D'ORCIÈRES : ASPECTS D'UNE TRADITION DE CHANT COLLECTIF DANS LES HAUTES-ALPES

DE LA COLLECTE À LA MISE EN ESPACE DU  
CHANT : UN APERÇU DE LA SOCIABILITÉ  
GÉNÉRÉE PAR LES PRATIQUES CHANTÉES

*Patrick MAZELLIER*

*(Doctorant, Université d'Aix-en-Provence)*

Il s'agit donc avant tout de chant collectif, ce qui n'est pas si courant dans les traditions des Alpes françaises, au moins telles que nous pouvons les appréhender au travers des publications bien connues de Tiersot, Servetaz, van Gennep... Mais il convient de préciser que ces chants intitulés Renveillés sont totalement intégrés dans un tissu musical plus dense, dans un ensemble de pratiques musicales populaires plus diversifiées, allant du chant solo à l'exécution instrumentale, au violon, à l'accordéon, à la flûte. C'est d'ailleurs grâce à cette imbrication des genres et des styles que le Renveillé qui était tombé en désuétude depuis quelques années, a pu facilement retrouver une présence dans le village. Il s'agit donc d'un chant particulier, clairement identifié et s'il figure dans les cahiers de chant au côté des complaintes, des chansons populaires du début du siècle, il n'est jamais confondu avec elles et le vocable Renveillé, comme nous allons le voir, va non seulement recouvrir un répertoire, mais des conditions d'exécutions particulières, en groupe et en plein air, une certaine unité stylistique dans l'interprétation et surtout une fonction bien précise.