



HAL
open science

L'inouï dans la musique de tradition orale : un exemple de Turquie méridionale

Jérôme Cler

► **To cite this version:**

Jérôme Cler. L'inouï dans la musique de tradition orale : un exemple de Turquie méridionale. Claire Kappler; Roger Grozelier. L'inspiration, le souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Age européen et proche oriental, L'Harmattan 2006 (actes du Colloque international tenu en Sorbonne les 23-24 mai 2002 sous la direction de Claire Kappler), l'harmattan, 2006. halshs-03941917

HAL Id: halshs-03941917

<https://shs.hal.science/halshs-03941917>

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.

Paru dans : Claire Kappler, Roger Grozelier, Ed.

L'inspiration, le souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Age européen et proche oriental, L'Harmattan, 2006 (actes du Colloque international tenu en Sorbonne les 23-24 mai 2002 sous la direction de Claire Kappler)

L'INOÛI DANS UNE MUSIQUE DE TRADITION ORALE : UN EXEMPLE DE TURQUIE MÉRIDIONALE.

« Le véritable inspiré n'est jamais inspiré ; il l'est toujours »
Raymond Queneau¹

Je voudrais ici simplement exposer un paradoxe : comment une musique bien connue, pour ne pas dire ressassée, peut-elle apparaître, en un temps et un lieu donnés, *inouïe* ? Et ceci, d'autant que cette musique est par essence placée sous le signe de la répétition, et, apparemment, hostile au changement ?

Ici, il ne s'agira pas de confronter les uns aux autres des points de vue théoriques sur l'inspiration, sur une source transcendante de la création de beauté, mais seulement aborder un point de vue pratique, ancré dans l'action-même, pour autant que l'ethno(musico)logue s'est immergé dans une observation participante, et se permet de traduire dans la langue académique un vécu quotidien de la pratique musicale. Immanence et raison pratique : telles seront nos catégories de départ, pour nous permettre de définir une raison *poïétique* musicale *locale*. Bien sûr, nous tenterons en fin de parcours de montrer comment, avec cet exemple, s'enrichit le concept d'inspiration.

1. *Un monde à part* : la musique dont je vais parler appartient à des communautés villageoises du Sud-Ouest de la Turquie, résidant dans les montagnes, parfois jusqu'à une altitude de 1500 m. Habitat dispersé, petits hameaux dans un environnement rude, — mais malgré tout méditerranéen : la nature est prodigue. Ce milieu de résidence dénote l'origine de ces populations, — outre les visages pour la plupart asiatiques : il s'agit de Turcomans, Turkmènes, c'est-à-dire de ces groupes, issus des vagues successives de « conquérants » nomades venant d'Asie Centrale, et qui ont résisté à la sédentarisation le plus longtemps possible, malgré les pressions de l'état central. De sorte qu'au temps où ils se sont fixés (fin XIX^e siècle), il ne leur restait plus que les campements d'été, en altitude. Aujourd'hui, après une lente évolution d'un siècle au moins, chaque génération acquérant de nouvelles habitudes, et perdant les anciennes, leur conversion de la vie pastorale à l'agriculture est achevée.

Isolement, hivers longs et froids : ces villages sont très déshérités, et se contentent d'une maigre économie de subsistance. A l'inverse, ils bénéficient du même coup d'une certaine autonomie par rapport à la société globale.

2. *Autarcie musicale* : cette autonomie se manifeste par un répertoire musical que la société se représente, avec raison, comme tout-à-fait à part dans la région : musique d'« arrière-pays », dirait Yves Bonnefoy². Certes, on y retrouve les caractéristiques essentielles des musiques de toutes les sociétés d'ascendance nomade du Taurus (mode « de ré », prédominance de mètre à 9 temps *aksak*), mais le « parler local » reste singulier, et immédiatement reconnaissable.

Je n'entrerai pas ici dans les détails analytiques, techniques, de la musicologie pour présenter ce répertoire et sa « philosophie ». Je me bornerai à quelques caractéristiques :

-caractère formulaire et répétitif : de courtes mélodies d'ambitus restreint sont répétées indéfiniment pour faire danser. Leur charme tient à l'alliance subtile entre la forme métrique, boîteuse, et le matériau sonore restreint employé. Le caractère répétitif est contraignant : le musicien, répétant la même formule au danseur, ne doit pas changer en cours de route, sinon

¹ Cité par Jean Lescure, « Petite histoire de l'Oulipo » in : OULIPO : *La littérature Potentielle*, Gallimard, 1973

² Cf. *L'Arrière-Pays*, Skira, Genève, 1972

ce dernier s'arrêterait dans son élan. C'est sur la répétition d'une même formule que l'on danse, comme si une danse visait à expliciter, à « creuser » toujours le même énoncé.

-Le répertoire, dans son ensemble, consiste en une trentaine d' « individus » musicaux, petits airs tous ressemblants, mais tous finement différents : « quand on vient d'ailleurs, on nous dit 'Eh ! Mais vous jouez toujours la même chose !'. Il faut comprendre les différences, en restant longtemps, en apprenant ». De plus les désignations de ces airs sont très floues, on ne sait jamais comment les appeler.

Irrésistibilité. C'est pourquoi l'acte de danser, concrètement, s'accomplit ainsi : un danseur demande au musicien, — joueur de hautbois, de luth, — de lui jouer un air. Puis il interrompt : « change ! », une fois encore, deux fois, puis sur un air enfin à sa convenance, il se lance dans la danse. La plupart des bons danseurs ont ainsi deux ou trois mélodies favorites sur lesquelles ils se lèveront toujours sans hésiter, — des mélodies *irrésistibles*. Cette *irrésistibilité*, caractéristique fondamentale des musiques à danser, n'est pas étrangère au concept d'inspiration sur lequel nous nous sommes proposés de réfléchir. Le danseur en effet ne résiste pas à l'ordre impérieux de danser que lui adresse la musique. En lui s'est insufflée l'énergie propre à cette figure mélodique particulière, dont il donne la traduction corporelle, sur l'aire de danse. La nature de l'identification de tel danseur à telle mélodie est souvent affective : par exemple, l'air lui avait été chanté par sa mère, ou sa tante, etc., dans son enfance. Toujours est-il que cet événement très simple, associant un musicien, une formule mélodique indéfiniment répétée, et un danseur, à savoir l'instant où celui-ci, soudain dans son élément, entre en danse. D'une certaine manière, la répétition indéfinie est le renfort de l'unicité, de la singularité mélodique : répéter, c'est justement tourner autour de cette singularité, de telle manière que l'air que tel ou tel se lève pour danser est toujours *nouveau*, dans l'instant même où il est dansé.

Qu'est-ce que l'inouï ? Dans ce contexte, si tous les airs sont bien transmis d'une génération à l'autre, identifiés à des personnes, du passé ou contemporaines, ou à des lieux, si de plus le principe de cette musique est la non-variation érigée comme règle absolue, par où la force de l'inouï se glisse-t-elle pour opérer, — or il y a bien de l'inouï, dans cette musique, mais dans l'ordre de l'événement et du sens, plutôt que de la structure musicale. Je dois là évoquer quelques séances d' « enquête », ou simplement d'apprentissage, où je me trouvais, luth *üçtelli baglama* en main, face au maître, Hayri Dev, et où je tentais d'expérimenter la vie interne du répertoire, de comprendre sa syntaxe. Quiconque tente cette expérience constatera vite qu'il y a deux états qui se succèdent, plus ou moins vite, quand on joue cette musique : précisément par ce que le premier de ces états est « normal », et l'autre, précisément, « second ». C'est-à-dire que pour une mélodie particulière, cette après-midi précise, on a comme une ferveur particulière, « il se passe quelque chose »³, les doigts brûlent, et le même processus se produit que dans le cas de l'identification de la mélodie au danseur : cette musique est irrésistible. Nous étions donc face-à-face, et nous percevions au même moment la même émotion, puisque cela finissait alors par un rire partagé et des remarques : « celui-là, d'où est-il sorti ? ». Mais le plus souvent, comme le travail continuait, que je posais mes questions, etc., un quart d'heure après nous ne pouvions retrouver l'air qui nous avait tant plu. Le charme était rompu, et l'individu musical introuvable, oublié : « il s'est enfui ». Un élément troublait parfois la linéarité du temps : mon magnétophone. Si le lendemain nous recherchions sur la bande quel pouvait bien être l'air qui nous avait saisis la veille, l'écoute s'en avérait soudain toute banale : « ah, ce n'était que celui-là ! »... Que s'était-il donc passé pour qu'il nous apparût la veille si neuf, si absolu dans sa singularité ? Il est vrai que le répertoire lui-même, l'ensemble de tous ces airs parfois insaisissables, donne lieu à la métaphore pastorale du troupeau. Un mouton disparaît, on le perd de vue, mais il réapparaît ailleurs dans la montagne, plus tard... De même, un air surgit, on s'y attarde, on y revient, puis le lendemain, on peine à le retrouver. L'irruption de l' « air nouveau » suscite alors chez le maître un proverbe très commun en Turquie :

³ Cf. Jean During : *quelque chose se passe, le sens de la tradition dans l'orient musical*, Verdier, 1994

« Karaman koyunu sonra çikar oyunu », « le mouton de Karaman sort son jeu après-coup », proverbe associé à d'innombrables situations, mais qui ici, en musique, signifie : « tu ne le vois pas, il se tient dans son coin, et soudain il montre de quoi il est capable ». Traduction : il y avait un air de danse oublié, qui dormait dans son coin, et soudain il se réveille, avec une puissance nouvelle,— la puissance de l'inouï, « comme si on ne l'avait jamais entendu auparavant ».

5. *Immanence : l'inouï ne vient pas du dehors.* Du point de vue de l'ethnomusicologue à l'étude d'un tel répertoire, la question se pose en termes simples, généraux, partagés par toute la discipline : les invariants et les variantes, les modèles et les ornements, le substrat et l'invention, etc. Cette question commence d'abord par la grammaire : si nous avons un mètre constant (en l'occurrence, l'*aksak* « à 9 temps » battu 2+2+2+3), un matériau scalaire limité (minimum nécessaire de 6 degrés, auxquels peuvent s'ajouter deux degrés supplémentaires), le répertoire paraît généré par une combinatoire des degrés et de leur place dans le mètre. Les règles de cette combinatoire sont pour certaines évidentes dès les premières auditions, d'autres se déduisent d'un travail d'analyse de type paradigmatique : il apparaît alors que l'ensemble des airs (disons : une trentaine) se regroupent autour de quatre modèles principaux, comportant des variantes stylistiques assez fortes pour constituer de nouveaux individus conçus comme autonomes : par la nature générative de cette grammaire, le passage entre l'identité de « variante du modèle » et l'identité « nouvel individu musical » est difficile à déterminer. En effet, quel est le paramètre qui fait d'une simple variante d'un modèle constitué, un être musical que l'on peut prendre pour nouveau modèle ? Et tout le « sel » du répertoire est dans cette question, qui laisse toujours une ouverture à l'inouï, dans cet entre-deux entre le modèle bien connu, et ce qui le rend soudain méconnaissable, ou neuf. Il faut dire que l'ethnomusicologue aurait tort de projeter sur ces répertoires les vieilles distinctions d'école entre la substance et l'attribut/l'accident, pour conduire son analyse : nous sommes dans un système où la notion d'ornement est aussi essentielle que la structure profonde ou le modèle mélodique.

Par ailleurs, la description ethnomusicologique et son effort pour débusquer les rouages internes de la machine musicale seront toujours déjoués par les ambiguïtés perceptives propres à cette musique répétitive, à cycles courts : de quel événement dire « le début » ou « la fin » ? En effet, le même air, pour un simple déplacement dans la hiérarchie accentuelle, en apparaîtra tout transformé.

Le « répertoire », — là où l'on va puiser son « inspiration », — apparaît ainsi comme un espace en mouvement permanent, animé d'une vie interne. D'où le paradoxe : le musicien objective l'existence de la musique, comme extérieure à celui qui la joue, dans le sens où c'est plutôt *elle qui le joue* ; mais en même temps, cette indépendance de la musique tient aux règles internes au répertoire, selon lesquelles les « individus musicaux » s'engendrent, se succèdent : univers immanent, qui produit lui-même ses surprises, au sein du règne universel de la répétition. L'inouï est donc bien *aussi* un effet de cette grammaire, un effet de l'immanence du système musical (la Tradition, dirions-nous).

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

Bien sûr, certains musiciens seulement, dans les montagnes avoisinantes, sont recherchés pour la qualité de leur jeu, — nous dirions : pour leur inspiration. Le terme parfois employé est *ruh* : un musicien est dit *ruhlu*, doué d'esprit, à la mesure de la puissance émotive qu'il porte et transmet. Il s'agit d'une compétence instrumentale, et de bien plus que cela : certaines traditions musicales ont développé le concept de cet « effet de sens » maximal, le flamenco sous le nom de *duende*, la musique classique iranienne sous celui de *hal*.

6. *Transe profane ?* Le mot transe est ici trop fort, si on l'associe à une représentation religieuse du monde. Pour nous, en apparence, rien que du divertissement, du « profane ». De plus, le contexte religieux sunnite, ici, aurait plutôt tendance à opposer

la musique et la piété, et dans les biographies des vieux musiciens est toujours évoquée une certaine lutte contre la désapprobation des parents pour qui l'activité de musicien de noces (*çalgıcı*) était mal vue, — anciennement confiée aux seuls Tsiganes. Or nous savons que dans le même monde rural anatolien, l'appartenance religieuse alevi⁴ présente une conception purement rituelle de la musique, *saz* et chant conduisant tout le rituel de *cem* (*djem*), où est évoquée, et revécue l'extase et la danse du Prophète durant son voyage céleste et sa rencontre avec les Quarante.

De fait, le même verbe, *coşmak* (s'exalter, se réjouir, vient de *cuş*, mot désignant l'état de transe en persan) peut s'appliquer aussi bien à l'expression de cette joie « profane », qu'à la ferveur des fidèles dans les rituels de *cem* alevi. Et l'on pourrait reconnaître, dans le vécu de cette danse et de cette musique « profanes », bien des aspects communs à d'autres vécus qui ailleurs s'appellent transe, mettent en jeu le monde des esprits, etc. Il est également tentant de comparer la pratique de la répétition formulaire profane à celle, religieuse, du *zıkr*, et spécialement du *zıkr* alevi, qui s'accompagne du *saz*, et celle de la danse au *semah* : comme si un même comportement musical avait deux versions, l'une tournée vers la transcendance de 'Ali, l'autre consacrée à la fête, à l'immanence de la musique et d'une société restreinte. D'un côté, toute une vision du monde, et une théologie, président à l'activité musicale, elle-même auxiliaire d'une grande tradition poétique et hymnographique ; de l'autre, une musique surtout instrumentale, où la poésie a peu de part⁵, et qui sert essentiellement la réjouissance et la fête. Or le comportement fondamental est le même : audition d'une musique, culminant dans la danse vécue comme expression suprême d'un autre ordre du monde, celui de la fête.

Enfin, la conception de l'inouï que nous avons présentée ici est en fait une conception de l'*ouïe* (et de l'*ouï*) — de l'audition musicale : pour les musiciens « actifs » de cette société, la musique s'écoute sans cesse, et la jouer est aussi bien l'écouter (de fait, on peut se reposer dans la répétition, et donc « méditer » la musique elle-même). Certes, il y a l'immanence de la grammaire et de la combinatoire, mais il y a aussi le temps même de l'exécution, sa durée, qui rendent possible la génération de subtiles transformations des modèles mélodiques : cette musique est à la fois sa pratique et sa théorie, — *praxis/theoria*, action et contemplation. La dimension « méditative » que je désigne ici, cette capacité à se laisser « happer » par la substance musicale, qui est donnée au musicien comme une matière à polir indéfiniment, est à la fois une audition (cf. le *sama'* soufi), et une génération active de la musique.

Nous sommes bien dans une perspective proche de la citation de Raymond Queneau placée en exergue, — selon laquelle les paysans du Taurus seraient de dignes émules de l'Oulipo : par les vertus de la combinatoire syntaxique, l'inspiration est permanente, ou n'est pas. Elle est présente dans le présent de la musique, dans son devenir et son éternel retour, elle est son *charme*. Et sans avoir eu besoin d'évoquer ici sa transcendance, nous avons pu montrer qu'elle est aussi bien issue de la matière musicale, que productrice de cette matière. Quel que soit le contenu de vérité que, par la suite, telle ou telle société donnera à sa musique, il reposera toujours sur la réalité originelle de ce charme, antérieur à toutes les désignations qu'on lui attribue.

Nous devons rendre hommage à ces paysans du Taurus qui, à travers leurs discrètes ritournelles, nous rappellent cette vérité de la musique ...

DISCOGRAPHIE INDICATIVE:

Les répertoires musicaux évoqués ici ont été enregistrés et publiés sur trois CD :

CLER, Jérôme : *Turquie: Musiques des yayla*, Ocora-Radio France, 1994.

Turquie : le violon des yayla. Mehmet ›akır, OCORA-Radio-France, 1998.

Turquie : Le sipsi des yayla, OCORA-Radio-France, 1998.

Le rituel de *cem* (*djem*) alevi a également été présenté dans le CD :

⁴ Sur l'appartenance religieuse alevi, je renvoie le lecteur à la discographie citée en fin d'article.

⁵ Dans la société sunnite d'ascendance nomade évoquée ici, il semble que la poésie ait peu à peu laissé la place à une pure musique instrumentale : il n'est pas impossible que la conversion de la vie pastorale à la vie sédentaire agricole ait correspondu avec un oubli progressif des poèmes (*mâni*) qui se chantaient sur les airs, et dont il ne reste pour la plupart que des bribes. Ailleurs, dans les environs, cette poésie s'est conservée, comme un passé figé, grâce au travail des folkloristes ou des chercheurs locaux.

CLER, Jérôme, DURING, Jean, MELIKOFF, Irène : *Turquie : cérémonie de “Djem” alevi*, OCORA-Radio-France. (Enregistrements de terrain de Jean During et livret de 12 pages par J. Cler), 1998