HAL open science

Paysages musicaux : une approche ethnomusicologique

Jérôme Cler

To cite this version:

Jérôme Cler. Paysages musicaux : une approche ethnomusicologique. Ktèma : Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques, 1999, 24, pp.259-267. halshs-03942067

HAL Id: halshs-03942067

https://shs.hal.science/halshs-03942067

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.

KTEMA

CIVILISATIONS DE L'ORIENT, DE LA GRÈCE ET DE ROME ANTIQUES

Publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique

EXTRAIT

UNIVERSITÉ MARC BLOCH DE STRASBOURG

CENTRE DE RECHERCHES SUR LE PROCHE-ORIENT ET LA GRÈCE ANTIQUES

N° 24 **STRASBOURG** **1999**

Paysages musicaux : une approche ethnomusicologique

RÉSUMÉ. — L'ethnomusicologue étudie une pratique musicale de tradition orale dans son contexte local ; or l'auteur, travaillant en Turquie méridionale, entre la Carie et la Lycie, chez des paysans d'ascendance semi-nomade, a toujours été conduit à associer les diverses musiques au milieu, au paysage, où elles apparaissent. Les commentaires des musiciens, les textes des poèmes chantés, les noms des airs se réfèrent abondamment à ce thème. Aussi une grande cohérence s'établit-elle entre les formes musicales mêmes, le paysage, et la sociologie : l'opposition ancienne estivage / hivernage fournit un modèle pertinent pour penser la taxinomie du répertoire musical.

ABSTRACT. — The ethnomusicologist studies musical practice in its local context ; the author, working in southern Turkey, between Caria and Lycia, among peasants of semi-nomadic origin, was always induced, during his inquiry, to associate the music with the surroundings where it was born, with a landscape. The musicians' comments, the lyrics, the names of the tunes, refer mainly to this theme. Thus a strong coherence is established between musical forms themselves, landscape and sociology : the old opposition between summer and winter pastures, gives us an appropriate pattern for thinking out the taxinomy of musical repertory.

Rencontre d'un ethnomusicologue et d'archéologues, sur un thème commun : le paysage. Tout semblerait opposer nos disciplines (1), *a priori* : les archéologues travaillent sur une matière tangible, creusent dans les strates du temps et de l'histoire ; l'ethnomusicologue, tâchant de décrire une musique de tradition strictement orale, ne peut trouver sa matière que dans l'immédiateté de la performance, du présent musical. Son rapport aux temps anciens, à l'histoire, en cette matière, ne dépend que de la durée de son «terrain», de la confrontation des générations qui y coexistent, et de ses éventuels prédécesseurs : dans mon cas, l'absence de toute recherche ethnomusicologique antérieure ne me permet pas de plonger dans la profondeur du passé au-delà de soixante ans, compte tenu de l'âge des musiciens avec qui j'ai travaillé.

Certes, l'ethnomusicologue découvre lui aussi des stratifications, mais celles-ci se trouvent dans l'esprit humain créateur des formes musicales, à titre de processus cognitifs, et dans les diverses représentations sous-jacentes à la pratique. En un sens il propose bien une archéologie, dans la mesure où il recherche l'*arkhè*, le fondement, principe de la production musicale orale : il s'agit alors d'une archéologie synchronique.

Pourtant, la présente participation d'un ethnologue de la musique à une table-ronde d'archéologie n'est pas si incongrue qu'il y paraît : il y a huit ans, j'abordai pour la première fois mon «terrain», en commençant par la petite sous-préfecture d'Acıpayam, au sud-ouest

(1) A moins de considérer ce que me disait un vieil instituteur de mon «terrain» : «Oh, mais vous travaillez avec des fossiles vivants ! *(canlı fosil)*». Il est vrai que l'ethnomusicologue, au sein du flot impétueux de la (post-)modernité, affirme souvent ses goûts explicitement archaïsants, à la recherche de musiques «pures», témoignant du monde ancien des petites unités territoriales et de l'interconnaissance.

de la Turquie, dans le Taurus occidental. Comme j'avais reçu une formation classique, avant de bifurquer vers l'ethnologie de la musique, et que je m'étais intéressé au monde grec médiéval autant qu'à ses racines antiques, j'ai toujours gardé présent à l'esprit, comme en arrière-pensée, que la splendeur de la nature anatolienne qu'émerveillé je découvrais en compagnie de ses habitants actuels gardait, au sommet de ses collines, dans ses vallées, les innombrables traces des civilisations auxquelles j'aurais pu consacrer mon étude. Or, au fil du temps, cette arrière-pensée, ce regard oblique ont toujours été entretenus par les péripéties de l'enquête. L'absence de prédecesseurs dans ma discipline, que je déplorais parfois, s'est au moins trouvée compensée par une rencontre : un jour que je m'entretenais à Denizli avec un journaliste, érudit local, M. Şukru Tekin Kaptan, celui-ci me dit au détour d'une conversation qu'il se souvenait très bien qu'un chercheur français avait été hébergé par ses parents, dans les années cinquante : il s'agissait de Louis Robert, et M. Kaptan habitait alors le village de Yeşilyuva, ancien Kayser (2).

Je me mis donc, dès mon retour, à consulter l'œuvre de cet archéologue, et fus ému d'y trouver des descriptions si parlantes de la région que de mon côté, quelque quarante ans après, je commençais à sillonner avec passion, à la recherche de musiciens. Et bien souvent, par la suite, me trouvant sur les lieux où le grand homme s'était attardé à dos de mulet, j'adressais mentalement à ses mânes un salut respectueux...

***

S'il existe un trait d'union entre le travail de Louis Robert (à qui je n'aurai nullement la prétention de me comparer !) et le mien, c'est précisément dans une certaine méditation du paysage, qui constitue l'approche primordiale, originelle, de tout terrain, fût-il archéologique ou ethnologique. Méditation de l'idée fort simple que le paysage préexiste à tous ceux qui l'ont habité, précède leurs habitus culturels, ethniques, etc. Je vais tenter de présenter comment cette idée simple a pu s'illustrer, au cours de mes enquêtes de terrain (3).

A. Géographie

Si le voyageur parvient par le nord-ouest dans la région où nous nous trouvons, il longera, depuis les rivages égéens, la riche vallée du Menderes, le long de laquelle le climat méditerranéen remonte jusqu'à la ville de Denizli (Laodicée). Lentement, il aura pris de l'altitude, jusqu'à l'approche des contreforts du Taurus : Denizli est située au pied d'une ample muraille montagneuse, dont les sommets sont le Cadmos des anciens (Honaz Dağı) et le Baba Dağ, avoisinant les 2500 m. La route monte ensuite vers un col, enjeu de nombreuses batailles au cours de l'histoire, le Kazık beli, sur le flanc ouest du Honaz-Cadmos.

Au-delà, un arrière-pays : «apparaît d'un coup le grandiose amoncellement des montagnes lyciennes», dont la blancheur domine, au fond d'un vaste plateau parsemé d'arbres fruitiers. C'est la «plaine d'Acıpayam», comme tout le monde l'appelle aujourd'hui, plaine de Karahüyük, au début du siècle (4). Les villages s'y devinent au loin dans la plaine ou au pied des montagnes qui la bordent : grappes de peupliers, minaret. Le contraste est saisissant, entre l'étendue de

(2) Cf. Robert, 1954 : 22, n. 2

(3) Qui se sont échelonnées entre 1990 et 1997.

(4) Une grande caractéristique des campagnes turques est la variété des toponymes désignant de mêmes lieux : parfois un nom par génération...

ce plateau, et l'enchevêtrement des montagnes qui l'entourent comme une forteresse imprenable. On pourrait résumer ce contraste à l'opposition de la plaine et de la montagne, de la steppe et de la forêt.

Si l'on contemple toujours cet arrière-pays depuis le col qui y mène, on voit bien qu'il y a, en direction du sud-ouest, un autre bloc montagneux : c'est le Boz Dağ, longuement exploré par Louis Robert. Il y venait par le plateau voisin, qui ressemble beaucoup à celui d'Acıpayam : le plateau de Tavas. «...Une forte montée d'une heure, à travers les champs, les chênes-verts, les pins, mène à Koslar, village aux maisons dispersées sur les flancs d'un vallon ; dès lors, jusqu'aux pauvres maisons isolées d'Asarköy, sur la terrasse au-dessus du Gireniz Çay, on a six heures de route dans la montagne, toujours couverte de belles forêts de pins, sans rencontrer d'autres êtres que les Yürüks avec leurs tentes et leurs chèvres» (5).

B. Sociologie

Un instituteur à la retraite, habitant la plaine d'Acıpayam, m'avait expliqué que selon lui, ce vaste plateau était un modèle réduit de l'Asie Centrale, et que pour ces raisons il était très prisé des nomades «venus du Khorasan». Dans cet arrière-pays vivent en effet des paysans turkmènes (6), sunnites, d'ascendance nomade, sédentarisés à diverses époques : bien que l'on puisse y apercevoir encore çà et là, en été, quelques campements de tentes noires, la vie nomade, ou semi-nomade, n'est généralement désormais qu'un souvenir plus ou moins mythifié par des populations qui ont gardé, dans bien des aspects de leur culture, les traces de l'ancien mode de vie.

Nous sommes en effet dans leurs pâturages d'été, *yayla* (*yay* = été). En hiver, les pasteurs redescendaient dans leurs *kışlak* (*kış* = hiver), situés sur les plaines côtières. Aujourd'hui, ces longs trajets ont presque disparu, car l'étroite bande de plaine côtière, couverte de serres, produisant toute l'année des légumes en surabondance, source de profits considérables, est tout entière occupée. Ce dédoublement de l'espace se marque souvent dans la toponymie : le *kışlak* a le même nom que le *yayla* . Le temps, à son tour, est divisé en deux grandes saisons, «belle saison» qui commence le 6 mai, «hiver» à partir du 8 novembre, selon le calendrier des Pléïades.

Le terme de *yayla*, pâturage d'été, est fortement valorisé dans l'imaginaire turc, car il évoque les origines nomades, à la fois réelles et mythifiées. Pour un habitant d'Izmir ou de Fethiye, Denizli apparaît déjà comme *yayla*. A Denizli, tout l'arrière-pays d'Acıpayam est *yayla*. A Acıpayam même, ce seront les montagnes et les villages... De telle sorte qu'on assiste à une gradation progressive : le *yayla* des uns est parfois le *kışlak* des autres.

Pour exemple, Asarköy, nommé plus haut par Louis Robert, est le village où réside un des musiciens avec qui j'ai le plus travaillé, violoniste impétueux, Mehmet Şakır, né en 1925. D'après les récits de ses grands-parents, son lignage se serait fixé à Asarköy (Hisar) à la fin du siècle dernier. Ils venaient de la région d'Antalya, à 250 km. de là, et avaient leur *yayla* dans le Boz Dağ. Depuis cette sédentarisation, le village, sur la terrasse très protégée de Hisar (Asar) köyü est un *kışlak*, et les troupeaux paissent beaucoup plus haut, mais à proximité,

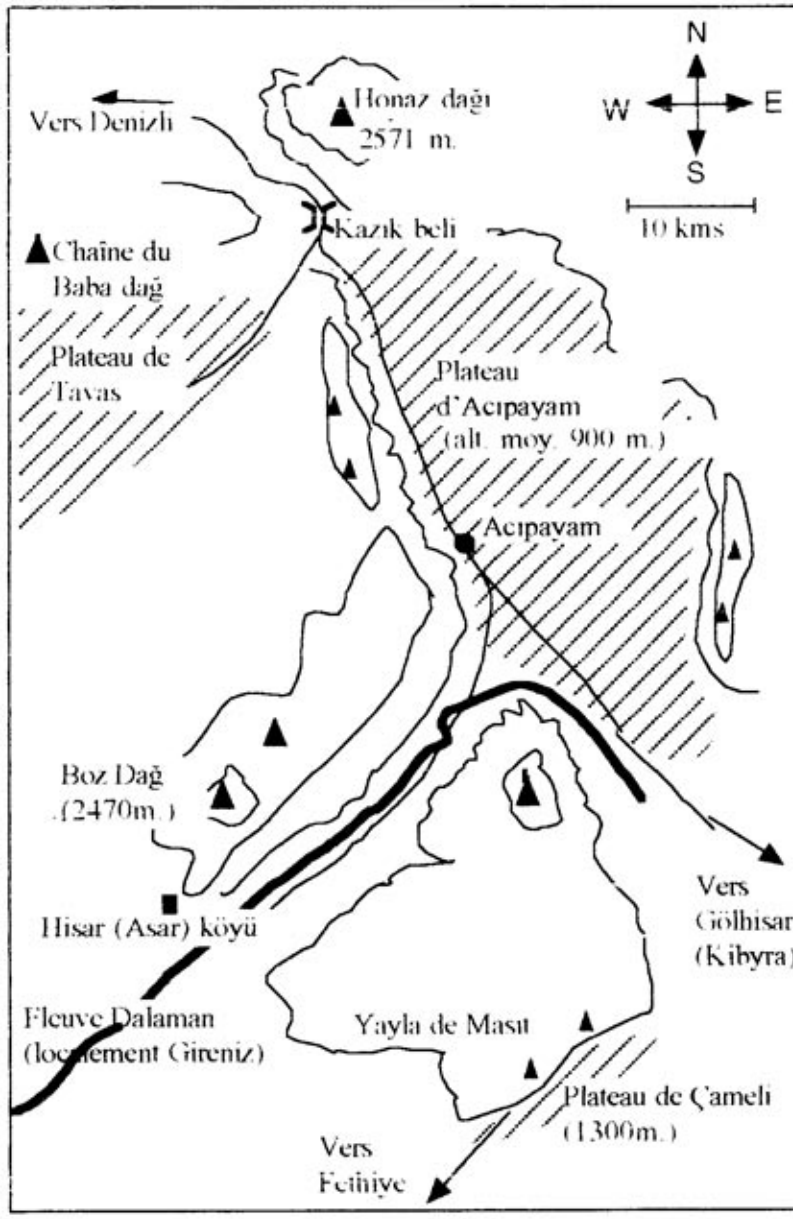
(5) *Villes...* p. 233.

(6) Dans ce contexte, Turkmènes signifie «turcs encore nomades», ceux qu'anciennement l'empire ottoman s'essayait à contrôler, contenir, sédentariser, et qui désormais restent très peu nombreux à nomadiser dans ces montagnes.

dans la montagne. Par contre sur le vaste plateau d'Acıpayam sont installés depuis le XIVe siècle des turkmènes Avşar qui se sont rendus maîtres du territoire. Ceux d'entre eux qui ont gardé leurs habitudes pastorales mènent leurs troupeaux dans la montagne toute proche.

Ainsi, au paysage naturel se superpose un paysage sociologique, dont la caractéristique peut s'énoncer en ces termes : plus tardive est la sédentarisation, plus l'habitat est élevé.

Je considérerai trois milieux, sommairement cartographiés dans la figure ci-dessous :



Carte approximative du terrain d'étude.

1. La «plaine» (steppe) représentée par Acıpayam et les villages Avşar. On y est majoritairement cultivateur (céréales, tabac, pavot) tout en gardant quelques habitudes pastorales. La distance entre *kışlak* et *yayla* est très réduite, les villages sont étendus et peuplés (pour la plupart, plus de 1000 habitants), originellement centrés autour de la place et de la mosquée, maintenant subdivisés en quartiers. Les terres cultivées les entourent, et de chaque maison l'angle de vue est ample sur cette steppe, au déploiement concentrique.

2. Gireniz, vallée du Dalaman et flancs du Boz Dağ (maquis, forêt). C'est un pays de maquis, difficile à pénétrer, — ainsi interprète-t-on son nom local : «trace qui entre», c'est-à-dire : que l'on perd aussitôt que trouvée. Sur le versant sud-est, face au Dalaman, de nombreux villages. Mais du côté nord-ouest, vers Tavas, la montagne est plus sauvage et déserte, «(opposant) une barrière aux relations, non point par leur hauteur, mais par l'enchevêtrement des chaînes, des vallées profondes où les torrents, avec leurs crues subites, empêchent l'hiver tout passage, par la forêt qui recouvre ces montagnes» (1954 : 36) ; ce milieu, légendairement, autant que réellement, fut, depuis toujours le refuge des bandits. Il était alors fait appel à une autre catégorie de bandits pour protéger les voyageurs, bandits d'honneur appelés *efe* ou *zeybek*. Il s'agit là d'un type social bien particulier, que l'on retrouve magnifié aussi bien en Méditerranée qu'en Asie. À Tavas, et vers Aydın (vallée du Menderes), les *efe-zeybek* sont très célèbres, et se sont illustrés jusqu'au temps de la guerre d'indépendance. Louis Robert cite Tite-Live, selon qui les habitant de Tabai-Tavas étaient *feroces ad bellandum* : «c'était un bon représentant de ces Tabéniens *feroces* qu'un *efe* avec sa veste brodée multicolore, son arsenal dans la ceinture, son bon et beau cheval ; il réglait bien des querelles villageoises pour lesquelles on ne tient pas à informer la police du gouvernement» (1954 : 43, n. 4). Certains «anciens» m'ont dit en avoir connu dans leur enfance : nous verrons plus loin l'importance musicale de ces personnages.

3. Masıt (hauts pâturages, forêt) : j'ai beaucoup travaillé dans les *yayla* élevés (1300-1500 m.) de Çameli, plus au sud, tout près de l'antique Kibyra, face aux derniers hauts sommets qui dominent le golfe de Makri-Fethiye et coupent l'arrière-pays de l'influence méditerranéenne. Il s'agit là de véritables *yayla*, où l'on venait de *kışlak* (campements d'hiver) situés autour d'Antalya, dans les plaines qui bordent l'embouchure du Dalaman. La vie en hiver y est très dure, et ces terres furent le lot des plus tardivement sédentarisés. Forêts de pins, et cultures réduites, sur de petits plateaux où l'entretien hivernal des bêtes est trop difficile pour que l'on y possède un grand troupeau : la vie pastorale y fut donc abandonnée.

C. Une géographie musicale ?

1. Genres musicaux

Les montagnes du Taurus, parcourues par ces tribus nomades, ou semi-nomades, depuis au moins sept siècles, constituent une vaste unité culturelle, directement perceptible dans son expression musicale : il me faut ici évoquer quelques catégories musicologiques indispensables à la compréhension de ce qui va suivre.

L'échelle mélodique prédominante correspond à ce que l'Europe appelle le «mode de ré», traité dans une allure toujours descendante (7). Cette même échelle subit plusieurs traitements

(7) Dans la théorie musicale savante ottomane, il s'agit du mode Hüseyini, ou Muhayyer, très répandu tant en

modaux selon les régions : mais globalement les répertoires locaux sont tous basés sur la même succession d'intervalles mélodiques.

Plus caractéristique encore est le **rythme** : c'est le règne de l'*aksak*, c'est-à-dire des rythmes «boîteux», composés d'unités brèves valant deux pulsations, et de longues en valant trois. En particulier, omniprésent est le «rythme *aksak* à neuf temps», structuré 2+2+2+3, que l'on peut encore définir comme un «quatre temps» dont le dernier est allongé d'une demi-valeur (1+1+1+1,5). Ce rythme existe dans tout le Taurus à des *tempi* très variés. Les répertoires locaux se classent en deux catégories, «airs longs» (*uzun hava*) et «airs brisés» (*kırık hava*).

L'expression «air long» est à prendre au sens littéral, à savoir que le souffle du chanteur est expiré jusqu'à épuisement, sans reprise, pour une phrase musicale entière. Il s'agit de chant, ou, par extension, de musique instrumentale où l'interprète, au gré de ses intentions expressives, s'attarde sur telle ou telle syllabe du texte, — degré de l'échelle, — l'orne de mélismes, etc. C'est donc une musique non-mesurée (rythme libre), où les effets mélodiques passent au premier plan, au détriment du sentiment de pulsation.

A l'inverse, pour chanter un «air brisé», on peut reprendre son souffle au milieu des phrases ou des segments : c'est la prosodie régulière des textes, superposée au mètre musical qui «brise» les lignes mélodiques. Par extension, un «air brisé», c'est aussi un air de danse, strictement périodique et cyclique, de tempo vif, et au rythme boîteux *(aksak)*. De fait, dans les montagnes de Gireniz et de Masıt, la même structure métrique *aksak* régit les pas de la danse, et le débit syllabique de la poésie chantée : c'est l'*aksak* 2+2+2+3.

Une dernière catégorie d'air mesuré, au tempo trop lent pour qu'on l'assimile aux airs «brisés», est la danse du *zeybek*, construite sur de longs cycles à l'ambitus mélodique large. On l'appelle couramment *ağır*, «lourd», c'est-à-dire lent.

2. Contenus d'expression

Pour ceux qui pratiquent cette musique, les caractéristiques formelles, — divers modes d'union consistante du rythme et de la mélodie, — se définissent d'abord en termes d'*affects*. Un «genre musical» se constitue par plusieurs contenus d'expression dont la forme est la traduction directe, selon une sémantique musicale développée par les paysans, musiciens «experts» ou non (8).

Ainsi, dans la région qui nous occupe, l'air long s'appelle-t-il «air d'exil», *gurbet havası*, car ce type de chants évoque la nostalgie du migrant saisonnier, loin de son village natal et des siens. L'exil prend aussi, bien sûr, un sens figuré, se rapportant à notre condition, et

Anatolie qu'au Kurdistan et en Iran. Rappelons que les échelles musicales, en Anatolie, sont généralement vécues, pratiquées dans un mouvement descendant : les musiciens commencent par les degrés élevés, et tracent un chemin, avec étapes et détours, qui mène au degré fondamental, repos final (en turc *karar*, mot issu de l'arabe, et signifiant «le fond»).

(8) Je rappelle que notre contexte est une transmission strictement orale/aurale, basé sur l'imprégnation. Le savoir musical est commun, et il n'y a pas, au niveau simplement local, de «professionnalisation» du musicien. Dans les conditions anciennes (société d'interconnaissance), chacun connaît le répertoire, au moins pour l'avoir entendu, et dansé, dans les fêtes de mariage. Tel qui est reconnu pour ses talents d'instrumentiste, s'il est appelé un jour à jouer dans une fête de mariage, voit s'ouvrir devant lui une «carrière» parallèle à ses obligations de cultivateur ou de berger. Car immanquablement on l'appellera ailleurs, et bientôt, il devra chaque jeudi quitter les siens pour jouer dans une fête de mariage. Ce métier parallèle constitue un apport appréciable de revenus pour ces musiciens (très comparables, en somme, à nos violoneux de Poitou ou d'Auvergne).

dépassant le contexte limité des circonstances individuelles (9). Ce répertoire est considéré comme propre aux Avşar d'Acıpayam et de son plateau.

La danse du *zeybek*, comme son nom l'indique, évoque ces personnages semi-légendaires mentionnés plus haut. Les figures sont complexes, parfois acrobatiques, et mêlent étroitement l'*ethos* guerrier, la théâtralité de l'exploit, et une hésitation chancelante : tout le monde s'accorde à dire que le *zeybek* est d'abord une disposition d'esprit particulière, que traduit l'attitude du corps en mouvement. Il s'agit de se donner une certaine contenance, d'honorer la vie libre de ces *outsiders*-justiciers devenus mythiques. Mais à l'héroïsme se conjugue étrangement le vacillement de l'ivresse, souvent effective, — car l'alcool se consomme abondamment dans les rituels festifs liés à cette danse (10).

Enfin, les airs brisés, rapides, formulaires et répétitifs, accompagnent des danses plus «légères», qui n'ont pas de référent explicite sinon la sociabilité villageoise dont elles sont l'expression suprême. Simple «divertissement» ? Les paysans parlent de *yarenlik*, ce qui signifie la conversation, l'entretien amical, qu'ils présentent comme la valeur essentielle de la communauté pastorale du temps jadis, le charme même de la vie.

Les deux groupes de danse, *zeybek* ou *Masıt kırığı*, «airs brisés de Masıt», sont prétexte à divers niveaux de ritualisation. C'est le *zeybek* qui frappe alors le plus par sa théâtralité obligée : le danseur, tout d'abord, se donne un maintien particulier, tête haute, le regard porté au loin, vers les hauteurs, et marche à grands pas lents sur un cycle musical, avant de se lancer dans la danse proprement dite, où toute son attention se fixe alors vers le sol. Pour les danses rapides, le rituel est plus simplement festif. Dans les deux cas, je m'aventure à parler de «transe profane» (11).

3. La forme et le lieu

Chant long de *gurbet* et air de *zeybek* correspondent tous deux à de «grandes formes», étirées dans le temps, et vécues comme processus. Les *kırık hava* sont au contraire de «petites formes», soumises à la contrainte de répétition. Dans chaque cas, la relation aux lieux paraît primordiale. Le *gurbet* a pour référent l'exil, la quête du centre, et se déploie sans contrainte métrique, de façon purement linéaire. La danse du *zeybek* décrit sur le sol un ample cercle accidenté, ou une ligne brisée. Quant aux danseurs de *kırık hava*, leur trajectoire est un cercle étroit, et le mouvement d'ensemble est tournoyant, rapide.

Or tout cela nous reconduit à la géographie : car les paysans, amenés à commenter ces différences formelles, les rapportent immédiatement à la différence des milieux d'origine. Les airs de *gurbet*, répertoire d'Acıpayam et des villages Avşar, émanent de la steppe, ou plaine,

(9) Il s'agit là d'un archétype de l'Orient musical, qui apparaît ici dans un contexte «profane», et ailleurs, chez les Soufis ou les Alevis de Turquie, peut prendre un contenu d'expression mystique : la séparation d'avec le natal, ou l'aimée, figure alors celle d'avec la Source divine, thème cher aux Aşık troubadours.

(10) Je puis certifier que cette paradoxale alliance des deux contenus d'expression (héros guerrier/enivré) transfigurés par la danse, se trouve aussi bien illustrée par des danseurs sobres. Certains hommes âgés, en particulier, qui ne boivent pas m'ont souvent donné le sentiment que leur danse exprimait la quintessence du *zeybek* : le déploiement majestueux des figures s'accompagne chez eux d'une fragilité naturelle : les deux composant ensemble l'«esprit du zeybek», — *zeybeklik*, littéralement «zeybecité».

(11) À ce sujet, cf. Cler : 1996. Le «référent» d'une danse s'entend ici comme un modèle que la théâtralité particulière de la chorégraphie s'attache à reproduire (comme précédemment le *zeybek*, bandit d'honneur, ou, pour les danses chamaniques, un animal, aigle, etc.).

düzlük, étendue plate ; pour les *zeybek*, c'est le milieu intermédiaire, le maquis proche de Tavas, Hisar, et, au-delà, le monde extérieur à notre arrière-pays, plaine de Tavas, vallée du Menderes, basses terres des rivages méditerranéens ; quant aux airs rapides, ils «représentent» la montagne, les hauts *yayla* (Masıt).

Ces localisations respectives sont tellement évidentes pour les communautés villageoises de chacun de ces milieux que, si, par exemple, les musiciens des *yayla* de Masıt s'aventurent à jouer dans le style *gurbet*, ou à le chanter, aussitôt la performance est comprise comme une sorte de pastiche, et suscite des exclamations : «Ah ! Voici Acıpayam ! Là-bas ils sont tristes, ils se lamentent !». Inversement, à Acıpayam, on apprécie dans les airs rapides leur allure joyeuse, l'évocation d'un ailleurs, de l'espace ouvert et libre des *yayla*, du «paradis pastoral» perdu.

Les commentaires assignent des causalités : en plaine, la vue porte loin, l'ampleur de l'espace ouvert pousse à chanter fort (12) ; le *zeybek* ne se danse pas sur les lieux élevés, il est trop «lourd», sa lenteur tient au climat plus chaud de ses territoires d'origine. Quant aux «airs brisés», dansés dans les *yayla* élevés, ils sont liés à l'espace resserré de la forêt, à l'habitude de garder les troupeaux parmi les rochers, à la fraîcheur de l'altitude, etc., conditions naturelles d'une danse tournoyante, et rapide : le terme même de *kırık*, «brisé» qui désigne une forme musicale, devient descriptif de l'environnement naturel, terrains accidentés, escarpés. Le timbre des instruments est également l'objet d'une telle analyse de type causal : et je ne développerai pas ici toutes les relations qu'entretiennent les paramètres musicaux, forme, timbre, rythme, avec les sons de l'environnement naturel.

Cette cohérence entre les lieux, les affects, les formes, n'a de valeur qu'en tant que discours *local*, à l'échelle d'une société d'interconnaissance : il s'agit de la représentation restreinte d'un espace, depuis un village. A plus grande échelle, les commentaires se contrediraient, et il n'y aurait sans doute plus vraisemblance à assigner une cause à un effet. Pourtant, ce que nous rencontrons à ce niveau restreint n'est-il pas l'objet-même de la recherche ethnomusicologique, à savoir une clé pour interpréter avec pertinence le sens de la pratique musicale ?

La cohérence de cette «géo-musicologie» se manifeste dans le parallélisme entre deux séries de termes, reliés par de simples oppositions binaires :

Nomades	Sédentaires
sédentarisés récents	Sédentarisés anciens
Yayla	*Kışlak*
montagne-forêt	Steppe-plaine
«Air brisé»	«Long - lourd/lent»
kırık hava	*Uzun - ağır*
«Petite forme», cycles brefs, circularité, etc.	«Grande forme», cycles longs, linéarité, etc.

Nous sommes donc en présence d'un «fait musical total», où convergent les composantes sociologique, géographique, musicologique, l'unité du tout pouvant être appréhendée à travers le concept d'*expression*. Tout discours sur la musique insistera sur les interactions subtiles entre ces composantes.

La musique, qui semble en ce pays, à première vue, une activité annexe, et secrète, nous apparaît alors comme un révélateur de société.

(12) Caractéristique commune à tous les airs longs, le chant commence puissant, puis décroît peu à peu.

À la limite supérieure de cette cohérence, nous trouvons les sommets élevés, enneigés : j'ai déjà relevé que la notion de *yayla* était relative, et qu'à partir d'une certaine altitude les *yayla* des uns pouvaient constituer le *kışlak* des autres. De sorte que la «montagne élevée» *(yüce dağ)*, référent fréquent des quatrains chantés, est un lieu extrême, inaccessible, figure de l'absolu, au-delà même de tout *yayla* : le regard porté loin vers les hauteurs du *zeybek* se préparant à danser n'exprimerait-il pas également cette aspiration vers une humanité absolue, libre et détachée ? C'est en effet le thème récurrent des commentaires sur les rassemblements festifs, où revient avec insistance la notion d'*insanlık*, «humanité», ou, comme on le traduit parfois : «humanitude». Pour les «acteurs», musiciens, paysans, bergers, le sens ultime des réunions de *zeybek* est de manifester l'homme en tant que tel, au-delà de toute différence. De même, la convivialité du *yarenlik*, dans les *yayla* de Masıt, ou du Boz Dağ instaure la rupture nécessaire par rapport aux relations «cadrées» : économie, famille, etc. Là encore, c'est cette notion d'humanitude qui revient dans tous les commentaires.

***

Revenons à notre préambule : nous voyons mieux la raison profonde de cette rencontre avec Louis Robert. Non seulement il travaillait dans la même région, mais il contemplait son terrain d'archéologue dans la continuité du temps, attentif aux permanences. Déchiffrant une pratique musicale à travers ses contextes, je retrouve cette intuition, qui nous est commune, que le paysage, le territoire occupé par les hommes seraient au moins aussi déterminants que leur lignage, leurs origines ethniques. Si les nomades turcs qui se sont installés dans ces régions situées à l'extrême occident de l'Asie y ont apporté leur propre héritage ancestral, on peut imaginer qu'ils ont également dû se fondre dans les paysages naturels et sonores qui leur préexistaient. L'apparente naïveté des relations causales établies par ces paysans de l'arrière-pays a pour grande beauté de présenter l'origine de leur musique et de sa pratique dans l'éternel présent de la terre elle-même.

Références disco- et biblio-graphiques

Les répertoires musicaux dont il est question ici sont illustrés par un disque CD (enregistrements de terrain) :

Turquie : *Musique des yayla*. OCORA-Radio-France, 1994.

CLER, J. 1994 : «Pour une théorie du rythme *aksak*», *Revue de Musicologie* n° 82, Dec. 1994., pp. 181-210.

——, 1996 : «Danse, territoire, transe profane en Turquie du sud-ouest», *Sociétés et cultures musulmanes d'hier et d'aujourd'hui*, Lettre d'information de l'A.F.E..M.A.M. n° 10, fev. 1996, pp. 233-237.

ROBERT, L. et J., 1954 : *la Carie, histoire et géographie historique*. T. II. *Le Plateau de Tabai*. Paris.

ROBERT, L., 1968 : *Villes d'Asie Mineure*, Paris.

J. CLER