Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

23 | 2010
Émotions

Anti-pathos. Pratique et théorie de l'expression musicale dans une société d'ascendance nomade (Turquie méridionale)

Jérôme Cler

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/975
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 31 décembre 2010
Pagination : 101-111
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
Jérôme Cler, « Anti-pathos. Pratique et théorie de l'expression musicale dans une société d'ascendance nomade (Turquie méridionale) », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 23 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 22 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/975

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Anti-pathos

Pratique et théorie de l'expression musicale dans une société d'ascendance nomade (Turquie méridionale)

Jérôme Cler

«L'exprimé n'existe pas hors de la proposition qui l'exprime».
Gilles Deleuze: *Logique du Sens*, p. 33

Chanter, déplorer, danser

Village de Tekke Köyü, 2004, début mars, pendant le mois lunaire de *muharrem*, où est commémoré le martyre de l'imam Hüseyin. Cette période est marquée par le seul jeûne qu'observent les confréries alévies et bektashies en Turquie, un jeûne ne ressemblant pas à celui du ramadan (que précisément n'observent pas ces mêmes populations), car il est surtout abstinence de nourriture d'origine animale, et d'eau, en mémoire de la soif de l'imam Hüseyin dans le désert de Kerbelâ. Le douzième jour du mois, les villageois se réunissent dans la maison du rituel, où un dignitaire de la confrérie, *baba*, *dede* ou *halife*, lit la *mersiye,* élégie poétique en l'honneur des martyrs de Kerbelâ. L'assistance, d'abord pensive, fait peu à peu entendre des soupirs, puis des sanglots, qui s'intensifient à mesure que progressent les allusions à la soif, puis au sang des martyrs.

Il en va de même pendant le rituel de l'unité (*birlik*), appelé aussi *djem*: celui-ci est composé de danses sacrées (*semah*), de la consommation rituelle d'alcool (*dem*), d'un banquet (*sofra*); puis sur la fin, après déjà quatre ou cinq heures de rituel, un des musiciens *aşık* chante des strophes racontant les événements de Kerbelâ, le martyr de l'imam Hüseyin… Là encore, les soupirs, puis les sanglots s'intensifient, suivis des malédictions adressées à Yezid, le calife honni responsable des morts sanglantes dans le désert de Kerbelâ. Après quelques prières finales, le rituel s'achève sur un dernier partage de nourriture, à nouveau joyeux. Lors de mon tout premier séjour, alors peu coutumier de cet univers, je restai fort dérouté. En quelques minutes, l'assistance, hommes et femmes, était passée des larmes du deuil aux imprécations, puis à l'animation d'une fête. Et certains me demandaient joyeusement: «alors, ça t'a plu, notre *djem*?».

De fait dans ce village, un *djem*, entièrement structuré par la succession de poèmes chantés et/ou dansés, est une leçon de musique : à danser, pendant les *semah* ; à écouter d'un air méditatif, pendant le banquet ; à faire pleurer, en fin de rituel. Leçon de rythme également : tous les hymnes sont de rythme syllabique, selon une métrique *aksak* de forme 2 + 2 + 2 + 3. Mais les *semah* s'achèvent toujours par une reprise des derniers vers du poème sur un rythme libre, chantés avec des mélismes ; enfin, les élégies, airs de Kerbelâ, seront généralement non-mesurées, également mélismatiques.

« Airs longs » et « airs brisés » : une opposition géo-musicologique

Nous sommes là en présence des « structures profondes » des répertoires anatoliens – et notre ami Jean During a déjà bien souvent souligné combien la même opposition se retrouve en Iran et en Asie Centrale. En Turquie, le répertoire se trouve ainsi décrit selon une opposition binaire dans toute la Turquie : la distinction entre « l'air long » (*uzun hava* : rythme libre, mélismes) et « l'air brisé » (*kırık hava* : air à danser, chant syllabique) est fréquemment associée à des affects complémentaires ou opposés : tristesse, exil, nostalgie d'un côté, description, récit, ou poésie d'évocation, de l'autre.

Dans la région du Taurus occidental, le répertoire comprend ainsi la grande famille des airs longs de *gurbet*, d'« exil », associés aux migrations saisonnières à la recherche de travail, ou les « chansons de nomades » *yörük türküsü*, évoquant celles des grandes transhumances, l'amour impossible du sédentaire pour la jeune nomade, ou du nomade pour une jolie sédentaire… Ces derniers ne sont pas tous non-mesurés, mais la diction syllabique en est plus souple, plus libre, laissant ainsi le champ à une modulation de la fonction expressive. Les airs de *gurbet* proprement dits sont accompagnés au luth *saz* par un *ostinato* de métrique *aksak* (le plus souvent 7 = 2 + 2 + 3/8), sur lequel le chant se déploie, libre, ponctué par les interjections de déploration comme « *aman aman ey* », toujours en rythme libre et mélismatiques.

Or dans ces mêmes montagnes du Taurus, les musiques à danser formulaires, sur des aksak 2 + 2 + 2 + 3/8, se mettent au service d'une poésie concise, énigmatique et codée, faite de quatrains d'heptasyllabes rimés *aaba*, nommés *mâni*, et dont la « machine générative » repose la plupart du temps sur la formation de la langue elle-même : le système morphologique et syntaxique turc, « agglutinant », s'ajoutant aux règles de l'harmonie vocalique, favorise les assonances, parallélismes de construction appréciés comme tels, et permet des rencontres fortuites, des jeux de mots et de sens qui font le charme « surréaliste », bien remarqué par Bartók, de la poésie paysanne turque (surréaliste, ou,

pourquoi pas, oulipien !). Dans cette poésie « orurale » – comme dirait Bernard Lortat-Jacob – sont évoqués la nature environnante, des bribes de récits, des événements ; si l'on y parle de la séparation des amoureux, on nomme l'étoile du matin, l'aube qui point, rien de plus : *gökte yıldız az kaldı,* « dans le ciel il reste peu d'étoiles ». Nul indice d'une déploration, la pudeur du sentiment est extrême, le tout entraîné dans le mouvement de la forme circulaire, de la répétition.

L'air long (*gurbet*), par contre, explicite la douleur du sujet qui la chante : *Ötme dukkuk ötme bağırım eziktir*, « ne chante pas tourterelle, ne chante pas, ma poitrine est écrasée (mon cœur est accablé) »… Parfois, par discrétion, le chanteur se met en scène à la troisième personne : mais dans tous les cas, la grande différence entre ce répertoire de séparation et d'exil et celui des petites formes répétitives, c'est que dans le premier le sujet s'enfle de sentiments qu'il explicite, et d'une déploration que les secondes évitent soigneusement. Dans les « airs d'exils » ou « de nomades », la forme est plus « linéaire », elle se déploie dans une durée, par opposition au temps circulaire du *mâni* (poème) -*kırık* (formule aksak).

Par conséquent, au « stéréotype » d'une opposition binaire entre mélismatique et syllabique, bien connue des paysans, se conjugue un autre stéréotype, répandu dans toutes les campagnes de Turquie, – sinon dans l'Orient tout entier : celui du « chant de séparation », qui exprime l'arrachement à un pays natal ou l'éloignement de l'origine absolue, divine, la nostalgie du paradis perdu. Tantôt, chez les mystiques, il s'agit de la référence au roseau coupé de sa jonchaie, thème quasi originel qu'illustre le premier vers du *masnavi* de Rûmi, tantôt, comme dans les « airs à faire pleurer la mariée », est accentuée la douleur de celle-ci se séparant définitivement de la maison où elle a grandi, pour être transférée dans celle du lignage de son époux, tantôt encore, comme dans le *gurbet havası*, est chanté l'exil de l'habitant des montagnes qui doit descendre dans les plaines, à la fin de l'été, pour la pénible récolte du coton, où il se retrouve asservi à son employeur, riche propriétaire terrien… Le mot-clé, dans tous ces cas, est *ayrılık*, la séparation : et le « stéréotype » consiste surtout à associer cet affect de la séparation aux formes « longues », tandis que les formes « brisées » affirment la suffisance d'un territoire rythmique, clos sur lui-même, entre autres, dans la circularité de la répétition et de la danse.

Or il s'agit bien d'une opposition géo-musicologique, au moins à deux égards : tout d'abord, comme nous venons de le voir, dans la mesure où la forme musicale elle-même renvoie à des « affects territoriaux » : séparation du natal, ligne de fuite vers les lointains, pour les formes « longues », sédentarité du cercle de danse, et de la ritournelle, pour les formes « brisées » ; ensuite, ces formes se trouvent localement identifiées à une géographie, à l'altitude où résident ceux qui les pratiquent : en effet, les paysans d'ascendance nomade *(yörük)* qui vivent dans les *yayla*, c'est-à-dire leurs anciens pâturages d'été, se sont sédentarisés tardivement, et se démarquent de ceux qui vivent plus bas, sédentarisés un ou deux siècles plus tôt, notamment en ne pratiquant pas le répertoire de l'air long

élégiaque, qu'ils identifient à « ceux d'en bas ». Le sentiment d'un exil et sa déploration semblent donc, dans ce contexte limité des *yayla* du sud-ouest, le propre des populations de sédentarité plus ancienne, habitant à moyenne altitude (1000 m), alors que ceux dont les origines nomades sont encore proches, relégués vers les montagnes et la forêt (1500 m), ne s'y identifient pas…

Musique et fonction expressive du discours : un lien arbitraire ?

Il sera aisé d'appliquer aux deux catégories le schéma des fonctions du discours, proposé par Jakobson (1963 : 209-248) : Jakobson montrait que tout message adressé par un « émetteur » à un « récepteur », dans le schéma de la communication, remplissait nécessairement au moins une des 6 fonctions basées sur les 6 éléments du schéma : à l'émetteur correspond la fonction expressive ou émotive, au récepteur, la fonction conative, au référent la fonction référentielle, au message, la fonction poétique, etc. Certes, dans les deux cas qui nous occupent, chant long ou chant brisé, prédomine évidemment la fonction poétique, selon laquelle la visée du message est le message lui-même, son matériau sonore. Mais pour les « airs brisés » elle est prédominante, presque exclusive, se conjuguant à la fonction référentielle (appelée aussi informative, dénotative ou cognitive), à travers des images, évocations, descriptions succinctes. Quant aux airs longs, c'est la fonction expressive qui y prédomine, – celle où la visée du message est l'émetteur, et la communication d'un état émotif de l'émetteur : le sujet s'investit affectivement dans le discours, et la figure du lyrisme repose sur cette subjectivité déployée dans la ligne mélodique. Par conséquent nous trouvons d'un côté une fonction poétique qui semble autosuffisante, à travers une forme concise qui se moule dans la métrique aksak de la musique. De l'autre, la fonction expressive déborde sa mise en œuvre poétique, qui procède par addition de distiques, et s'étire dans la liberté expressive du mélisme.

Un tel emprunt aux fonctions du discours telles que Jakobson les avait établies est (trop) facile, dans la mesure où les formes évoquées portent toutes un texte : c'est donc bien du texte qu'il s'agit, mais pas nécessairement de la musique elle-même, bien que le stéréotype associant l'air long, le mélisme, à l'expression d'un pathos, et l'air brisé, syllabique, à une poésie d'images (référents) soit ici, dans cette région, parfaitement opérant. Il faut ajouter, pour « l'air brisé », syllabique, la danse à laquelle il est associé, de sorte qu'à la fonction référentielle s'ajouterait la conative (ou impressive), et cette fois davantage du côté musical : en effet, la musique qui « fait sens » est celle qui pousse l'auditeur à se lever pour danser, même sans texte, et donc agit directement sur lui comme une injonction au mouvement.

Dans le milieu rituel de la confrérie bektashie, la situation est plus complexe : les airs de danse se déroulent en longs poèmes où se conjuguent la prédication, la prière, le récit : en, effet, c'est tout autant le contenu de la foi, l'adresse directe au saint ou à Dieu, que le récit d'événements de la vie du saint local, Abdal Musa, qui se mêlent dans ces poésies. Reste le répertoire des *ağıt*, ou thrènes, en mémoire des martyrs de Kerbelâ, effectivement non mesurés. Mais à part ces derniers, les analogies et équivalences entre fonctions du discours et discours musical, en l'occurrence dans sa teneur rythmique, sont moins évidentes, ou plus complexes.

À partir de là, plusieurs propositions s'offrent à nous : la douleur (émotion) de la séparation est-elle transcendante au chant qui la nomme, et la musique porte-t-elle en elle les signes sonores de cette douleur ? Oui, dira-t-on : mélismes, rythme libre. Pourtant, il existe nombre d'airs mélismatiques, et à rythme libre, qui parlent de tout autre chose, comme par exemple un ethos guerrier. Un bel exemple d'un tel air se trouve cité dans le CD accompagnant mon petit livre *Musiques de Turquie* (2000), le chant de Muharrem Ertaş (pl. 7) : « les tribus avşar se sont mises en route / nôtres ont les tribus allant d'un pas lent nos fiers coursiers arabes rendent proches le lointain/nôtres sont les chemins par les hautes montagnes », etc., ce quatrain annonçant le caractère invulnérable de ces « tribus » prêtes à affronter le Padishah, et leur fierté guerrière d'annoncer que si le Padishah possède le *firman*[1], les montagnes sont leur bien inaliénable…

Il n'y a donc pas de relation nécessaire entre la forme musicale et le sentiment qui s'y exprime. Nous retrouvons ici la problématique soulevée par Hanslick à propos de l'*Orphée* de Gluck (Hanslick 1986 [1854] : 81) : « Lorsque l'air d'Orphée ‹ J'ai perdu mon Eurydice ; rien n'égale mon malheur ! › faisait fondre en larmes des milliers d'auditeurs (et parmi eux des hommes comme J.-J. Rousseau), un contemporain de Gluck, Boyé, s'avisa de remarquer que la mélodie pourrait convenir aussi bien et même beaucoup mieux aux paroles suivantes, qui disent tout le contraire : ‹ J'ai trouvé mon Eurydice ; rien n'égale mon bonheur ! › » Comme l'ajoute Hanslick deux pages plus loin, « l'expression musicale n'en reçoit aucune altération » (*ibid.* : 83) : en effet celle-ci est dépourvue de toute relation nécessaire avec l'expression du poème chanté. Tout est affaire de contiguïté, de voisinage, de tendance : certes, le chant long mélismatique « a tendance » davantage à se prêter au *pathos* de la séparation qu'une forme vive, dansée, « enjouée » (danse, en turc, se dit *oyun*, jeu) : mais les formes vives, répétitives, au tempo rapide, évoquent également la séparation, dans une distanciation poétique qui l'épure de son *pathos*. Il y a bien expression, mais hors de la fonction expressive au sens des « fonctions du discours ».

1 *Firman* (du persan *ferman*), édit ou ordre du Sultan.

La recherche du « bonheur d'expression » : l'effet de surface

Il semble donc exister une ambiguïté fondamentale dans la notion d'« expression ». D'un côté, il s'agit d'une fonction du discours où le locuteur exprime son « je », ses sentiments, ses émotions. Au fond, c'est le sens commun du verbe exprimer, « je m'exprime », « j'exprime mes émotions » – et de ce point de vue, que je le fasse par les intonations de la langue, ou par l'« ajout » d'une musique au contenu de l'expression linguistique, le schéma est simple, bien connu : la langue ou la musique, outil de communication, avec un émetteur, un récepteur, un message, celui-ci portant en lui un « contenu d'expression »… Et dans le cadre de ce schéma, on pourra affirmer, comme Stravinski, que la musique, en elle-même, est incapable d'exprimer quoi que ce soit, – ou tout le contraire, absolutistes contre référentialistes…

Mais selon une autre acception, l'expression n'est plus transitive (« j'exprime quoi ? Un sentiment, une émotion, un paysage… »), mais expression « pure ». Et dans ce cas, bien évidemment, la musique « exprime », elle est pure expression, à condition que l'on sorte de ce schéma somme toute simpliste où nous aurions une liste d'émotions que l'on assignerait comme contenus possibles d'expression… Dans ce cas-là, nous rencontrons le concept d'expression (et non le seul fonctif[2]), tel que le déploie plutôt la philosophie (phénoménologie et philosophie du langage, en particulier). Mon propos n'est pas ici de passer du côté de la philosophie en oubliant l'anthropologie musicale, mais plutôt d'être attentif à certaines composantes de ce concept susceptibles de nous aider à mieux décrire « ce qui se passe » dans des situations musicales « de terrain ». Tout au plus, dans cette deuxième acception, l'expression est l'acte qui réalise l'intention, le passage du mode d'être « perceptif », mode des comportements, à « l'être langagier » : dans ce moment de l'expression, où s'agence le passage à l'acte de parole, « les structures linguistiques sont subordonnées au travail de l'expression »[3]. C'est ainsi que l'on parle de « justesse d'expression », et, mieux encore, de « bonheur d'expression »…

Ne serait-ce pas de cette deuxième acception que témoignent nos paysans d'ascendance nomade des *yayla* ? Plusieurs données ethnographiques nous le laissent bien penser. Tout d'abord, leur répertoire musical, qui se manifeste dans la sociabilité de la danse, se travaille constamment, en *a parte*, dans le ressassement des ritournelles, la mise en place des ornementations, la « composition » des formes entre elles : il s'agit bien, à proprement parler, d'un « travail de

2 Concept, fonctif : « la science n'a pas pour objet des concepts, mais des fonctifs qui se présentent comme des propositions dans des systèmes discursifs », (Deleuze et Guattari 1991 : 111). Le concept est du ressort de la philosophie, dont la pratique se définit comme création de concepts.

3 Paul Ricoeur, expliquant la phénoménologie de Merleau-Ponty, dans « philosophies du langage » (s.d.), *cf.* Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*.

l'expression », à la recherche de cette justesse et de ce bonheur qui permettront au danseur de se lever, de façon irrésistible.

Mais ce travail de l'expression dénote aussi la fierté d'un « nous » qui s'oppose aux autres, à « ceux qui » se contentent d'exprimer leur mal-être dans les airs longs et nostalgiques… Autre exemple : dans un autobus, au cours d'un petit voyage vers une ville voisine, Hayri Dev, maître incomparable du petit luth *bağlama*, écoute la cassette que le chauffeur fait passer. Voici un « air long » de la région, déplorant avec le pathos du sanglot chanté, et force *aman aman* ! un amour malheureux et la séparation douloureuse ressentie par l'amoureux transi : Hayri se met à chanter à son tour, sur un mode parodique, reprenant les mots en ouvrant les voyelles au maximum, et singeant les développements mélismatiques – provoquant ainsi sur ses voisins l'effet contraire de celui escompté, puisqu'il les fait rire. Dans cette petite scène se révèle l'esthétique des *yayla* où demeure Hayri, marquée précisément par le refus de tout *pathos*, et la mise en avant d'une autre fonction de la musique – jeu et rire. Rire ? L'humour est une dimension non négligeable de la codification de cette musique : au sein de la répétition « en boucle » du même air formulaire bref, le chanteur fait surgir un vers ou un distique, qui souvent s'apparentera à un proverbe, mais avec une certaine tendance au *non-sense*, comme : « Çiçekten harman olmaz, olsada fayda vermez » (« on ne fait pas de la paille avec des fleurs, et si on le fait, cela ne sert à rien… »).

Le même vers sera répété, tout au long de l'exécution musicale ; ou encore, l'évocation d'une image, présentée sous la forme d'une énumération, dont à chaque réitération un élément est changé (ex : « à la main elle tient x », où x peut devenir tout objet susceptible d'être tenu par une femme). Formes ludiques, et autres fatrasies, bien décrites par Catherine Pinguet dans son livre *La Folle Sagesse* (2005).

Mais l'humour réside aussi dans la forme même, et le rire sera suscité parfois par une seule note, un ornement placé soudain au cœur de l'énoncé musical, à la fois à sa juste place, et comme un « intrus », irruption du différent dans le même, selon un système très précis de connivence entre le musicien et son assistance… Le regard de l'un pendant qu'il joue, et les sourires qu'il rencontre alors, confirmeront cette intention humoristique. Là encore, l'expression d'un humour révèle bien la nature de cette musique, l'intention qui la sous-tend, celle d'un *effet de surface*, à opposer à la profondeur que suppose l'intériorité affective des airs longs, chère à « ceux d'en bas ». Il s'agit bien ici d'opposer deux esthétiques, comme on aime parfois à opposer Buster Keaton (= l'effet de surface) à Charlie Chaplin (= la profondeur des sentiments), ou encore, en philosophie l'aphorisme à la construction discursive.

Enfin, dans cette petite société, le référent musical le plus fréquemment invoqué est le chant de gorge des femmes (*boğaz havası*)[4], développement

4 *Cf.* Cler 2002, *passim*.

mélodique sans paroles, considéré comme « matrice » de tout le répertoire local. De ce point de vue, la musique par excellence est bien non-verbale, et à travers son expression d'une pure couleur vocale, l'auditeur « s'enflamme » : airs à « allumer » les jeunes hommes, est-il dit… La voix magique de ce chant de gorge, dans sa corporéité saisie hors de toute langue articulée, est à son tour un « effet de surface » sur lequel tous s'entendent : une expression pure, encore une fois hors de toute émotion ressentie par le sujet féminin qui chante, s'emplit chez l'auditeur masculin d'une valeur, d'une charge amoureuse, suscite le désir. Tous disent que ces airs de gorge « engendrent » le répertoire entier des airs à danser et des quatrains chantés sur leur modèle mélodique : s'y projette donc aussi une qualité originelle de la musique « pure », décrite à partir de son effet. D'une certaine manière, la dimension locale (« allumer ») confirme le global, puisqu'en Turquie l'adjectif désignant l'émotion proprement musicale, le sentiment d'une belle mélodie, est le plus souvent « brûlant » (*yanık*)[5]…

Conclusion : anti-pathos et expression musicale

Nous avons donc : un travail sur le jeu de l'expression, qui produit la beauté musicale ou, du moins, le plaisir recherché. Un musicien tout seul dans son coin, travaillant ses petites formules sur son luth ou les fredonnant en marchant dans la montagne… Cette première phase participe de la finalité sans fin de l'« art pour l'art ». Mais elle anticipe la deuxième phase, celle de la fête, réelle, effective, où l'activité musicale a bien une fin, celle de produire l'irrésistible mouvement d'un auditeur, « brûlé », et se levant pour danser.

Il y a bien également un affect (une émotion), mais de quelle nature ? Suffirait-il de dire qu'il s'agit d'une émotion secondaire, composée de deux émotions fondamentales par exemple « joie » et « surprise » ? Sans doute pourrions-nous proposer de telles désignations, mais elles nous semblent réductrices : ne manquons-nous pas alors le musical de la musique, ce qui est sans doute l'émotion *proprement musicale*, et donc d'une certaine manière « pré-émotionnelle », pour autant que la musique serait « pré-linguistique » ? Cette question de la désignation de l'émotion musicale est fondamentale : Hanslick en formule joliment le problème en expliquant qu'une émotion ressentie (par exemple l'amour) ne prend sens que par l'ajout d'un « élément intellectuel, actif, objectif » qui permet de la nommer, de la désigner par un substantif, qui va subsumer toutes les qualités de ce sentiment (« il peut être aussi bien doux que violent, aussi bien joyeux que

5 J'explique ici une cohérence sémantique locale, mais ce choix du « feu » pour désigner le plaisir d'une belle mélodie n'est pas étranger, au niveau « global » du monde *turcic*, avec l'image fort courante en Asie centrale de « l'ébullition ».

douloureux, sans cesser d'être de l'amour»), et il conclut : «la musique n'est apte à traduire que les *adjectifs* accompagnant le substantif ; le substantif (l'amour) lui-même est hors de sa portée» (Hanslick 1986 [1854] : 73). De fait, si l'émotion musicale était réductible à telle ou telle autre des émotions couramment désignées, pourquoi de nombreuses traditions auraient-elles usé de «signifiants flottants» comme le *duende* des flamencos, ou le *hal* en Iran[6] ?

Par conséquent les musiciens des *yayla* s'insurgent contre l'expression du pathos par le chant, contre la profondeur des sentiments, se moquent de la subjectivité qui s'étale dans un air long d'exil ou d'amour malheureux : il est bien probable qu'ils le font aussi à seule fin de se distinguer, et que si les «gens d'en bas» ne prisaient pas tant les airs longs et leur «expressivité», ceux d'en-haut auraient choisi également le chant pour expliciter leurs propres sentiments : et nous pouvons rattacher cela à ce que j'appelais dans cette même revue (Cler 2007) le devenir-mineur. Mais du même coup, dans cette opposition esthétique de nature structurelle, et qui recouvre une géographie (opposition géo-musicologique), se révèle une philosophie bien marquée de l'expression musicale : car la musique est pour eux «effet de sens» et «effet de surface», quand bien même elle n'aurait pas de valeur proprement sémantique, ou émotionnelle. Son accomplissement, conditionné par la «justesse d'expression», est dans cet élan qui saisit certains pour danser. Or nous avons bien souvent observé que le danseur ne se lève jamais sur n'importe quelle mélodie, mais bien plutôt à l'audition d'une mélodie singulière du répertoire à laquelle il peut s'identifier affectivement, ou bien à laquelle le musicien sait qu'il va s'identifier : le danseur, interrogé par la suite, pourra expliquer cette résonance particulière à telle ou telle mélodie en invoquant sa grand'mère ou sa tante qui la chantait quand il était enfant – ou ne rien dire de plus que : «j'aime surtout cet air-là, je ne sais pourquoi». Tout le travail du musicien sera, encore une fois, de trouver l'ajustement, l'adéquation, entre son savoir expert d'instrumentiste et telle personne de l'assistance qu'il veut – sinon émouvoir – mouvoir…

Par ailleurs, l'effet de sens «en soi», de la musique comme travail d'expression, indépendamment d'une situation de danse, de fête, s'accomplit dans un paradoxal sentiment de l'inouï, comme je l'ai déjà décrit ailleurs, sentiment d'autant plus paradoxal qu'il advient à l'écoute d'une musique déjà largement ressassée… De ce point de vue, toute mélodie «chérie», quand elle est habitée de sa pleine virtualité de sens, de sa puissance propre, est à la fois l'écho d'un passé immémorial, anamnèse, et un être neuf, se révélant étrangement dans une extériorité absolue : et tel est en fin de compte l'effet toujours recherché par le musicien qui «travaille» son répertoire.

Nos amis des *yayla* nous rappellent ainsi qu'un des propres de l'émotion musicale est de révéler dans le même instant le plus familier, le «déjà-vu», et

6 Sur le signifiant flottant, cf. Lévi-Strauss (1950 : XLIV sq.), Deleuze (1969 : 63 sq.) et Elie During : «Tradition, sens, structure», postface à l'ouvrage de Jean During (1994 : 407 sq.).

l'étrangeté de la nouveauté, de l'inouï, dans cet « effet de surface » où la musique nous joue plus que nous ne la jouons.

Clément Rosset, dans *l'Objet Singulier*, écrit : « les esprits sensibles ont grand tort de s'émouvoir des formules de ceux qui, tel Stravinski, déclarent la musique impuissante à exprimer quoi que ce soit. Car de telles formules rendent à la musique à la fois la plus stricte justice et le plus éminent hommage : repérant dans l'insolite inexpressivité, à proprement parler, du langage musical le secret de sa puissance spécifique, le point aigu de son incomparable expressivité » (Rosset 1979 : 71).

Nos amis des *yayla* ne connaissent certes ni Stravinski ni la philosophie de tradition écrite occidentale, mais dans la répétition formulaire, et à la conquête de la surface où se manifeste le sens (l'inouï), ils ne cessent d'affirmer le parti-pris esthétique d'une pure expression qui se révèle « inexpressive », anti-émotionnelle, car tout simplement musicale.

Références

CLER Jérôme
2000 *Musiques de Turquie*. Paris : Cité de la Musique / Arles : Actes-Sud.
2002 « L'inflexion des voix chères qui se sont tues », in Jérôme Cler et Luc Charles-Dominique, dir. : *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*. Parthenay : Famdt Éditions.
2006 « L'inouï dans une musique de tradition orale », in Claire Kappler et Roger Grozelier, dir. : *L'inspiration, le souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Âge européen et proche oriental*. Paris : l'Harmattan : 153-160.
2007 « Musiques des minorités, musique mineure, tiers-musical » (en collaboration avec Bruno Messina), *Cahiers d'ethnomusicologie* 20 : « Identités musicales » : 243-271.

DELEUZE Gilles
1969 *Logique du sens*. Paris : Minuit.

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI
1991 *Qu'est-ce que la philosophie* ? Paris : Minuit.

DURING Jean
1994 *Quelque chose se passe, le sens de la Tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse : Verdier.

HANSLICK Edouard
1986 [1854] *Du beau dans la musique.* Paris : Christian Bourgois.

JAKOBSON Roman
1963 « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit : 209-248.

LEVI-STRAUSS Claude
1950 « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in Marcel Mauss : *Sociologie et Anthropologie*. Paris : P.U.F.

PINGUET Catherine
2005 *La folle sagesse*. Paris : Cerf.

RICOEUR Paul
(s. d.) «Philosophies du langage», *Encyclopedia Universalis*. <HYPERLINK «http://www.universalis-edu.com/article2.php?nref=K102681#03020000» http://www.universalis-edu.com/article2.php?nref=K102681#03020000>.
ROSSET Clément
1979 *L'objet singulier*. Paris : Minuit.

Résumé. Comment des musiciens de village, en Turquie méridionale, illustrent-ils dans leur pratique la célèbre déclaration de Stravinski selon laquelle la musique serait «impuissante à exprimer quoi que ce soit»? En effet, une caractéristique des paysans d'ascendance nomade du Taurus occidental est leur refus des musiques «expressives» au sens des fonctions du discours telles que Jakobson les a détaillées. Les genres musicaux subordonnés aux affects comme la nostalgie, la déploration, la lamentation, sont tournés par eux en dérision, au profit d'un pur jeu «formel» : fonction poétique contre fonction expressive. Ce qui nous conduit à nous interroger sur le concept même d'expression, à distinguer entre «l'effet de surface» et la profondeur du sentiment, considérée comme illusoire dans ce milieu musical singulier, et à insister sur l'expressivité proprement musicale de la musique.