

## Des affects entre guillemets. Mélodisation de la parole chez les Yézidis d'Arménie

Estelle Amy de la Bretèque

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/978>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 131-145

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Estelle Amy de la Bretèque, « Des affects entre guillemets. Mélodisation de la parole chez les Yézidis d'Arménie », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 23 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/978>

---

# À propos de violence

## Étude d'une danse communautaire du Nord-Est de la Turquie

NICOLAS ELIAS

Sur les rives turques de la Mer Noire qui préfigurent déjà le Caucase, s'étend le littoral pontique oriental (*doğu Karadeniz*)<sup>1</sup> : terre côtière à la végétation luxuriante séparée de l'aride Anatolie par la chaîne des Alpes pontiques. La population locale – qui passe une partie de l'année sous la pluie ou dans la brume – s'est taillé une réputation à travers tout le pays sous le cliché ethnique du «Laze» ou géographique du «*Karadenizli*» («originaire de la Mer Noire», entendu comme la côte s'étendant de part et d'autre de Trabzon) : une passion immodérée pour les armes à feu, un nationalisme exacerbé, une tradition encore prégnante de vendetta et un conservatisme religieux résolument borné<sup>2</sup>. Si cette figure régionale stéréotypée cache un melting-pot ethnique et linguistique unique en Turquie (turc, dialectes turkmènes, laze, grec pontique, dialecte arménien, géorgien), il n'en reste pas moins qu'un fort particularisme local, dû à des causes tant géographiques qu'historiques<sup>3</sup>, confirme la spécificité de ce littoral pontique.

Pour la géographie : une succession de vallées à l'accès difficile<sup>4</sup>, aux habitats dispersés dans la montagne (certains centres urbains se résument encore aujourd'hui, malgré l'urbanisation fulgurante de ces dernières années, à un agrégat de commerces tandis que les maisons sont éparpillées à travers la vallée), et qui garantit, à qui le veut, un relatif isolement. Pour l'histoire : une longue

1 Cette dénomination englobe usuellement les préfectures de Trabzon, Rize et Artvin.

2 Ajoutons à cela une réputation d'idiotie qui en fait l'objet d'innombrables blagues à travers tout le pays.

3 «Comme à la fois Anthony Bryer et Xavier de Planhol l'ont indiqué, les hautes chaînes pontiques

ont joué un rôle décisif dans la détermination d'une histoire distincte pour la côté orientale de la région» (Meeker 2002 : 90).

4 Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, le cabotage était encore le moyen le plus simple de circuler le long de la côte (Toumarkine 1995 : 9).

tradition d'insoumission qui s'exprima, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, en d'incessantes gué-rillas menées par des « chefs de vallée » (*derebey*) contre l'autorité de l'Empire ottoman<sup>5</sup> ou simplement entre eux (le plus souvent les deux à la fois, les alliances se faisant et se défaisant au gré des opportunités). Chefs de vallées dont l'anthropologue Michael Meeker constate encore l'existence, sous des formes plus discrètes.

D'ailleurs, s'il n'y a plus de guerres aujourd'hui, on a l'occasion, en voyageant vers l'Est, de se rendre compte que la réputation sulfureuse de cette côte pontique orientale est loin d'être usurpée: s'y succèdent en quelques heures les villes de Trabzon – lieu d'origine de l'assassin du journaliste turc arménien Hrant Dink et bastion du groupuscule nationaliste Ergenekon –, de Sürmene – réputée pour ses couteaux –, d'Of – dont l'intolérance des religieux locaux est proverbiale<sup>6</sup> – ou encore d'Ardeşen – « capitale des Lazes », dont l'emblème de la municipalité figurant un fusil et une mosquée est suffisamment éloquent.

La musique, quant à elle, participe également de cette fièvre: les chants et les danses, menées par la cornemuse (*tulum*) ou la vièle locale (*kemençe*) au son criard – plus rarement par le couple *davul / zurna* –, sont émaillés de cris, de bruits sourds de pas, des clameurs des participants ou de coups de feu intempestifs... Atypiques et souvent dépréciées dans l'espace national (malgré une récente réhabilitation habilement menée par le chanteur Kazım Koyuncu<sup>7</sup>), les musiques de ces vallées servent le plus souvent à accompagner des danses d'une vigueur impressionnante (ou intimidante, selon le contexte). En parcourant la région, on a de fortes chances – et ce d'autant plus que l'on quitte la côte pour s'enfoncer dans les montagnes – d'assister à l'une de ces danses, comme a pu en faire l'expérience l'écrivain voyageur Nicolas Bouvier, qui traversa la Turquie il y a de cela un demi-siècle (Bouvier 2004: 155):

Au sommet du col [d'Ordu], entre quelques maisons de bois délabrées, une trentaine de villageois dansaient au son d'une musique aigrette. Ils tournaient lentement sous la pluie qui nettoyait ces collines touffues, se tenant par le coude ou par la manche de leurs vieux vestons noirs rapiécés à la ficelle. Nez crochus, méplats bleus de barbe, visages de tueurs. Le gros tambour et la clarinette ne se pressaient pas mais ne marquaient aucune pause. Une sorte de pression montait. Personne ne disait mot, et j'aurai bien préféré qu'ils parlent; la controverse, même irritée, m'apparaissait soudain comme la plus paisible des occupations. J'avais

5 Puis, au début du XX<sup>e</sup> siècle, contre les invasions russes.

6 Le *Oflu hoca*, « hodja d'Of », est l'objet d'innombrables histoires. Plus généralement, les habitants de la ville (*Oflu*) sont stigmatisés pour leur roublardise dans des proverbes qui les dépeignent comme plus rusés que le diable ou que des serpents.

7 Réhabilitation qui se limite aux chansons, les musiques de danse restant indigestes pour une grande partie du public (mais sont-elles jouées pour être écoutées?).

l'impression déplaisante qu'on chargeait méthodiquement un fusil par la gueule. Le village rival, s'il existait quelque part dans cette jungle brumeuse, ferait bien de ne dormir que d'un œil.

La musique elle aussi n'était que menaces et coups de fléau. Quand nous tentions d'approcher pour mieux voir les instruments, une houle d'épaules et d'échines tendues nous repoussait vers l'extérieur. Personne n'avait répondu à nos saluts ; on nous ignorait complètement. J'avais l'enregistreur sur l'épaule mais cette fois-ci je n'osai pas m'en servir. Au bout d'une heure, nous sommes redescendus vers le brouillard qui couvrait la mer Noire<sup>8</sup>.

Ce à quoi assistait Nicolas Bouvier n'est autre, mené ici par le couple *davul / zurna*, qu'un *horon*, forme qui constitue l'écrasante majorité des danses de la côte orientale. Tension palpable, virulence des participants, âpreté de la musique... le *horon* semble être un condensé de cette violence que l'on prête si facilement aux habitants de la région. Violence fascinante et problématique : pour se pencher sur celle-ci, encore faudrait-il la définir. À la fois cerner ce qui peut être perçu, dans le déroulement de cette danse, comme relevant (ou non) d'une certaine violence, et interpréter le rôle que ce phénomène peut y jouer : par l'étude d'une danse communautaire – et en s'appuyant sur les travaux de Pierre Clastres<sup>9</sup> – nous essayerons de comprendre comment, dans une société donnée, une *outrance* physique et sonore est utilisée pour redéfinir les logiques sociales et musicales.

### « Une sorte de pression montait »

Grand *horon* unique des salons de mariage (que toute ville, si petite soit-elle, se doit de posséder en plusieurs exemplaires), petits *horon* qui poussent comme des champignons sur les hauts-plateaux lors des grands rassemblements estivaux, accompagnés de détonations d'armes à feu, *horon* mis en scène pour les grandes occasions ou *horon* esquissés à l'improviste, sur un bout de pelouse ou entre deux tables... cette danse fait l'objet d'une passion locale, et quelque vieille femme impotente se trémoussera au son du *kemençe* tandis que son mari vous glissera à l'oreille qu'elle fut en son temps une danseuse hors pair.

Il est avant tout nécessaire de préciser que, de Trabzon à Artvin, ce nom de *horon* ne désigne pas tant une danse unique qu'il n'en englobe toute une

<sup>8</sup> Notons que l'auteur n'est pas néophyte en matière de musique et que, lui-même musicien, il effectuera de nombreux enregistrements au cours de son voyage.

<sup>9</sup> La transposition des thèses de Clastres à notre étude peut sembler peu appropriée. Loin de nous

l'idée de comparer les sociétés étudiées ou de tenter une anthropologie politique : nous émettrons plus simplement l'hypothèse de concordances dans l'utilisation récurrente de la violence au sein d'une société.

famille<sup>10</sup> et qu'on lui ajoute très souvent une désignation territoriale (*Pazar horonu*, *Trabzon horonu*...), ethnique (*laz horonu*, *hemşin horonu*), plus rarement de genre (*kız horonu*), la danse étant, de nos jours, très majoritairement mixte. D'ailleurs, dans une région où, d'une vallée à l'autre, l'on tient à marquer ses différences, le *horon* accuse de flagrantes disparités : disparités de pas bien sûr, mais également de rythme ou de fonctionnement<sup>11</sup>. Cette précision faite, force est de constater qu'il s'en dégage une unicité suffisamment marquante (ne serait-ce que dans cette volonté de tracer des frontières stylistiques), pour qu'on puisse se permettre de considérer ces différentes danses comme autant de variantes au sein d'un système commun, et ce d'autant plus que ces disparités ont déjà commencé à se dissoudre sous l'effet d'une régionalisation de la musique.

De fait, pour un observateur peu coutumier de la région, rien ne ressemble plus à un *horon* qu'un autre *horon* : ronde animée par les mouvements vigoureux – joyeusement exagérés chez les jeunes hommes – et les cris des danseurs, tournant lentement autour du musicien qui, debout au centre, martèle inlassablement un rythme soutenu à coups de formules répétitives. La virulence des danseurs est ce qui frappe au premier abord : vives clameurs, pieds frappés sur le sol... le silence dont fait état Nicolas Bouvier (à Ordu, extrême Ouest de la région considérée) n'est pas la norme et, plus l'on se rapproche du Caucase, plus les cris des danseurs s'intensifient, jusqu'à sciemment couvrir la musique (lorsque cette dernière n'est pas amplifiée, évidemment). À l'opposé d'autres danses de Turquie, comme le *karşılama* ou le *zeybek*, où le contact physique est quelque fois recherché mais toujours soigneusement évité, il est ici une composante fondamentale. Ce n'est d'ailleurs pas par le petit doigt que l'on se tient – comme pour la plupart des danses anatoliennes ou égéennes en ronde ou en demi-cercle –, mais à pleine main, sans se lâcher à aucun moment et en tirant allègrement sur les bras de ses voisins : le nouveau venu est ainsi littéralement emporté par l'élan du groupe.

Le musicien, quant à lui, joue sans discontinuer (les instruments « ne marquaient aucune pause », note Bouvier). Si c'est là une caractéristique partagée par nombre de musiques de danse, le son continu<sup>12</sup> du *tulum* ou du *kemençe*, rehaussé de trilles et de petits jeux polyphoniques qui ne laissent pas de place au silence, semble avant tout offrir un tapis sonore et une ossature rythmique<sup>13</sup>, un espace pour la danse. D'ailleurs, par « *horon* » s'entend généralement ce temps de musique (et de danse) ininterrompu, long d'au moins plusieurs dizaines de minutes de musique, où viennent se succéder chansons (*türkü*) et airs de

<sup>10</sup> Ce mot signifie « danse » dans le dialecte grec pontique et ne désigne donc pas, à l'origine, une danse spécifique. On retrouve d'ailleurs des noms similaires dans tous les Balkans (*oro* en Macédoine, *horo* en Bulgarie, *hora* en Roumanie, *koro* en Serbie), souvent appliqués à des rondes.

<sup>11</sup> Quant à la place du meneur, voir *infra*.

<sup>12</sup> Et l'on notera l'absence de luths spécifiques à la région.

<sup>13</sup> Il n'est pas rare que l'instrument se limite à la tonique, quelque fois alternée avec la quinte ou l'octave, pour insister sur le sentiment rythmique.

danse (*horon havasi*). En cela, le *horon* ne suit pas – dans son développement général – une structure stricte, si ce n'est le sentiment qu'il donne d'une accélération progressive; sentiment souvent renforcé par le glissement d'un rythme aksak à un rythme régulier (de 7/8 à 4/4 vers Trabzon, de 5/8 à 4/4 vers Rize) et qui tend vers une certaine intensité. On peut malgré tout relever la récurrence d'un long cycle en trois phases et guidé par la même logique de tension («Une sorte de pression montait. [...] J'avais l'impression déplaisante qu'on chargeait méthodiquement un fusil par la gueule»), cycle qui nécessite l'intervention orale d'un meneur (ce rôle peut être tenu par le musicien, par l'un des danseurs ou, plus rarement, par un personnage externe à la danse) et qui pourra se répéter plusieurs fois<sup>14</sup>:

1. Les pas de base constituent l'entame et la majeure partie de la danse, ponctués d'autres figures simples laissées au gré des danseurs. Durant cette phase, selon la localité et le contexte, peuvent prendre place des chansons (*türkü*).
2. Au signal, les bras se lèvent progressivement, tendus à hauteur de tête, s'accompagnant souvent (mais pas nécessairement) d'un changement dans la musique et de mouvements moins amples.
3. À un second signal, crié, la tension est rompue: les bras sont jetés vers le sol, le buste en avant, dans un cri de joie collectif. Durant un court laps de temps, et sans que cela n'implique nécessairement de changements notables ni dans les pas ni dans la musique, les mouvements sont exécutés dans une joyeuse exagération, paroxysme d'intensité qui s'estompe rapidement avant un retour à la première phase (qui durera sensiblement moins longtemps que lors de sa première occurrence, la danse touchant alors généralement à sa fin); déferlement d'énergie quasi-cathartique où la musique instrumentale tient le second rôle – toute l'intensité étant focalisée sur les danseurs.

### Une danse guerrière ?

Que Nicolas Bouvier lie implicitement, dans ses impressions, cette danse à l'activité guerrière («Le village rival, s'il existait quelque part dans cette jungle brumeuse, ferait bien de ne dormir que d'un œil») n'est pas anodin. Cette démonstration de virilité (si la danse est mixte, ce sont les hommes – et parmi eux particulièrement les plus jeunes – qui lui impriment son mouvement, eux qui se distinguent par l'exubérance de leurs gestes et de leurs cris), débauche d'énergie qui touche à la

---

<sup>14</sup> Ou ne pas avoir lieu: quand le temps nécessaire à ces développements n'est pas disponible, quand danseurs ou musicien n'ont pas les compétences requises, seule une phase, dont tout un chacun connaît les pas, servira alors de plate-forme commune.

violence, entre en résonance avec les faits locaux de vendetta ou de fanatisme que tout un chacun peut avoir à l'esprit, et ne manque pas de produire un effet intimidant sur l'auditeur étranger.

Pour autant le *horon* n'est pas une danse guerrière, on n'y cherche pas à impressionner un ennemi imaginaire, ni à offrir à la société, réunie en public, une image guerrière d'elle-même, au contraire. Pour impressionner, il faut faire front, faire spectacle. Le *zeybek* – cette danse individuelle aux gestes ostentatoires du sud-ouest du pays qu'a étudié Jérôme Cler (1998) –, vers lequel convergent tous les regards, peut-être. Peut-être aussi cette « danse aux couteaux » (*biçak dansı*), autre danse du littoral pontique passée dans le domaine folklorique, où, aujourd'hui, deux enfants<sup>15</sup> simulent un combat au milieu de l'attroupement formé par la communauté. Mais rien de cela dans le *horon*. À l'opposé, le public y est étrangement absent. Absence relative bien sûr, et il y a toujours des spectateurs occasionnels, des curieux qui se pressent autour du cercle, mais sans cesse repoussés par le mouvement de recul qu'il opère. D'ailleurs, comme en témoigne Bouvier, de l'extérieur on ne voit rien, ou pas grand-chose (« Quand nous tentions d'approcher pour mieux voir les instruments, une houle d'épaules et d'échines tendues nous repoussait vers l'extérieur »). Anti-spectacle : plus que nié, le public est repoussé, refoulé. La violence perçue acquiert dès lors un sens foncièrement autre. Dans ce cercle qui concentre toute son énergie vers l'intérieur, qui ne se laisse ni cerner ni complètement apercevoir, elle est à la fois la condition *sine qua non* et l'expression de la cohésion de la communauté. En liant, dans son *Archéologie de la violence*, l'utilisation de la violence à l'idéal d'un « Nous » indivisé<sup>16</sup>, Pierre Clastres touche au cœur du problème ; ce vers quoi tendent les marques de « violence » décrites précédemment – importance du contact physique, exagération des mouvements, tension, cris collectifs –, c'est avant tout à la synergie du groupe.

Si, à ce niveau d'analyse, un parallèle entre ce « Nous » et le groupe des danseurs serait probablement trop hâtif, l'indivision qu'évoque Clastres étant avant tout sociale, l'on peut toutefois le rejoindre sur deux points : la constitution d'un groupe fort (« Nous ») implique nécessairement un mouvement de mise à distance (« Nous exclusif des Autres »), les logiques d'intégration et d'exclusion fonctionnant de paire. Ainsi les mouvements qui entraînent la synergie de la danse provoquent simultanément le recul du public : en le rejetant en dehors, ils permettent la définition claire du groupe ; cette mise à distance traduit un rapport

<sup>15</sup> « Bien souvent les adultes confient [aux enfants] les coutumes dont ils savent la désuétude, et leur abandonnent des rôles (notamment musicaux) auxquels eux-mêmes ne croient plus » (Lortat-Jacob 1994 : 9).

<sup>16</sup> « Pour que la communauté puisse affirmer sa différence, il faut qu'elle soit indivisée, sa volonté d'être une totalité exclusive de toutes les autres s'appuie sur le refus de la division sociale : pour se penser comme Nous exclusif des Autres, il faut que le Nous soit corps social homogène. » (Clastres 1999 : 13).

étroit au territoire, «exclusivité dans l'usage du territoire» qui réalise spatialement l'opposition «Nous»/«Autres». L'énergie dégagée par les danseurs vient, de fait, actualiser et renforcer la division spatiale latente dans toute ronde, danse communautaire par excellence<sup>17</sup> : espace intérieur/espace extérieur.

### Le dehors et le dedans

Le *horon* comme élément incontournable de sociabilité est tout entier construit sur cette opposition : ou l'on est dedans (et l'on est porté par la synergie) ou l'on est dehors (et l'on est d'office exclu du jeu), mais il n'y a pas d'entre-deux, cette position intermédiaire qu'est celle du spectateur en interaction avec les danseurs ou le musicien (en allant placer un billet dans la poche du musicien, en demandant une chanson, en félicitant ou en encourageant un danseur, en exprimant son contentement à une phrase musicale, en participant tout simplement par des cris ou des applaudissements)<sup>18</sup>. Cela ne signifie pas, bien sûr, qu'il n'existe pas un public, ni n'empêche qu'une circulation s'organise entre ces deux espaces : si l'extérieur du cercle est un hors-territoire (et cette affirmation demanderait à être tempérée<sup>19</sup>), l'espace intérieur acquiert une importance fondamentale et devient, dès que le cercle s'agrandit suffisamment, un espace privilégié.

Ce phénomène est particulièrement frappant aux environs de Trabzon : parcouru par le musicien, mobile (que ce soit le *kemençe*, le *tulum* ou le *zurna*, les instruments locaux se jouent debout), l'intérieur du cercle accueille régulièrement les personnes dans l'incapacité de danser (personnes âgées, enfants en bas âges...) qui se regroupent alors au centre, assises par terre. C'est à l'intérieur également que se glissent les curieux pour filmer la scène avec leur téléphone portable. À l'intérieur encore que, lorsque la ronde arrive à un point d'extension critique, se recrée un second cercle, plus restreint. Que ce second cercle puisse ne pas en être un et qu'on puisse alors se contenter d'un demi-cercle est, peut-être, révélateur d'un rapport distinct à l'espace qui prévaudrait au sein de la ronde : danse d'extérieur, le *horon* recrée un intérieur, il produit du territoire.

Et très exactement, dans certains cas, reproduit symboliquement un territoire préexistant. Ainsi dans les pâturages d'été d'Honofter (*Honofter yaylas*), lors du festival annuel rassemblant villes et villages alentour, et alors que l'on a du mal à circuler entre la foule, la scène, les tentes, les danses improvisées çà et là, un

<sup>17</sup> Cela s'explique bien sûr assez facilement par le fait que, dans l'absolu, tout un chacun est un danseur potentiel et que la ronde engage d'office la communauté dans sa totalité : l'extérieur ne peut alors qu'être l'étranger.

<sup>18</sup> Là encore, le contraste avec le *zeybek* est frappant, où l'interaction avec le public, l'écoute participative, est un élément central de la danse. Cf. l'analyse qu'en donne Jérôme Cler (1998).

<sup>19</sup> Tourner le dos est en soi une attitude de communication explicite.

*horon* dégage un vaste espace au centre duquel trône une banderole, tenue par des enfants<sup>20</sup>, où l'on peut lire en lettres rouges : TONYA. Ce sont les hommes de la ville éponyme qui forment leur propre *horon*, flanqués de leurs propres musiciens (cinq *kemençe*, un *davul* et un *zurna* ne seront pas de trop pour concurrencer la sono voisine). Et avant que la danse ne rentre dans le vif du sujet, c'est le maire de la ville (issu d'une importante famille agnatique locale) qui fait le tour de l'immense cercle en trotinant, suivi des musiciens et acclamé par les participants. S'il y a, à l'évidence, une bonne dose de mise en scène dans ce cas précis – minutieusement préparé les jours précédents et où se joue une partie de la fierté locale, les habitants de Tonya n'hésitant pas à s'autoproclamer centre (*ana merkez*) du *horon* –, il illustre à outrance la valeur territoriale qui est octroyée au *horon*. Les quelques jeunes danseurs du village voisin d'Ağasar qui se sont joints à la ronde de Tonya ne sont là qu'à titre d'invités dans un territoire ostensiblement signé et qui n'est pas le leur, ce que ne manquent pas de préciser les observateurs avertis.

La dichotomie dehors/dedans que cristallise cette danse communautaire se retrouve à d'autres niveaux d'analyse de la société pontique, confirmant au passage, et si besoin était, la corrélation qu'établit Claude Lévi-Strauss entre structures spatiales (dont celle, instable et éphémère, de la danse) et phénomènes mentaux<sup>21</sup>. Deux exemples suffiraient à expliciter ce parallèle. Prenons tout d'abord le rapport à l'espace habitable, l'« aménagement du territoire » pourrait-on dire, organisé, sur toute la côte orientale, autour d'un système de vallées « bipolaires » : à une extrémité le littoral – espace ouvert de commerce et de conflit – à l'autre les villages montagnards – espace fermé de tradition et d'entre-soi. La montagne escarpée et brumeuse tient, en tant qu'espace intérieur, une place privilégiée dans les consciences, qui a de tout temps servi à la fois de refuge<sup>22</sup> et de cachette<sup>23</sup>.

Un autre exemple nous est donné par le système fermé de parentèles (*akraba*) qui cloisonne les relations sociales. Nicolas Bouvier en a fait l'expérience,

<sup>20</sup> Cf. note 15.

<sup>21</sup> «[...] de nombreux documents attestent la réalité et l'importance de telles corrélations, principalement en ce qui concerne, d'une part la structure sociale, et de l'autre, la configuration spatiale des établissements humains : villages ou campements. [...] On possède ainsi le moyen d'étudier les phénomènes sociaux et mentaux à partir de leurs manifestations objectives, sous une forme extériorisée et – pourrait-on dire – cristallisée. Or, l'occasion n'en est pas seulement offerte par des configurations spatiales stables, comme les plans de village. Des configurations instables, mais récurrentes, peuvent être analysées et critiquées de la même façon. Ainsi, celles qu'on observe dans la danse, le rituel, etc.» (Lévi-Strauss 1974 : 347).

<sup>22</sup> Évoquant l'époque byzantine, A. Bryer constatait déjà : « Dans les temps troublés, l'instinct pontique à toujours été de se retirer dans les forêts escarpées » (Bryer 1975 : 120).

<sup>23</sup> Les montagnes environnant Çaykara abritèrent ainsi de nombreuses écoles coraniques durant leur interdiction par la jeune république turque. Aujourd'hui encore, les montagnes pontiques recèlent bien des surprises (particulièrement linguistiques...ou musicales!) et alimente bien des rumeurs (rumeurs fondées de mafia, rumeurs persistantes de drogue ou rumeurs de nos jours plus fantasques de « crypto-chrétiens », que l'on peut encore entendre en Grèce).



Fig. 1. Les hommes de la ville de Tonya lors d'un festival sur les hauts-plateaux de Kadirga. Province de Trabzon, 16 juillet 2010. Photo Nicolas Elias.

dans ces montagnes où l'étranger est rarement le bienvenu («Personne n'avait répondu à nos saluts ; on nous ignorait complètement»). Seul le statut d'invité (*misafir*) – statut lui-même rattaché à une famille patronymique, on n'est jamais que l'invité de quelqu'un – y offre une place ponctuelle. D'étranger à invité, du dehors au dedans, il s'opère alors un changement notable : les regards froids et silencieux qu'on jette à l'inconnu (forcément espion ou malveillant) de passage dans telle petite ville de montagne deviennent sourires bienveillants et paroles de bienvenue dès qu'on apprend qu'il est l'invité d'une famille locale. Ce dernier détail rejoint un point important déjà noté dans le cas du *horon* : l'intérieur se réalise par exclusion de l'extérieur, la cohésion du groupe est fonction de la mise à distance constante qu'il oppose à ce qui lui est étranger – «l'indivision interne et l'opposition externe se conjuguent, chacune est condition de l'autre» (Clastres 1999 : 19) – ; plus prosaïquement, ce qui était perçu comme violence de l'extérieur ne l'est plus de l'intérieur, la violence comme intimidation n'ayant pour but que de maintenir la séparation mentionnée<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Notons au passage que, dans cette sociabilité qui fonctionne par exclusion, ou plus exactement par retranchement (au sens littéral comme militaire), la dichotomie dehors/dedans peut se répéter à l'envi, et l'on pourrait lui substituer l'image des poupées russes : décrivant, dans la ville d'Of, ce lieu de sociabilité par excellence qu'est le café (de fréquentation exclusivement masculine, faut-il

le préciser?), Meeker s'arrête longuement sur un détail frappant, la présence d'une seconde salle plus petite à l'intérieur du café, et dédiée aux conversations plus confidentielles, «une pièce dans une pièce» (Meeker 2002 : 348) qui rappelle singulièrement le *horon* dans le *horon* que constitue le second cercle de danse.

## La violence comme frontière d'un entre-soi ?

Dans cette logique, la violence interviendrait-elle comme la frontière d'un entre-soi ? D'évidence, l'effervescence locale va de pair avec une forme d'autarcie, toute aussi flagrante au niveau national. Pour comprendre l'usage qui en est fait, il faut là encore quitter l'aire de danse et se reporter aux travaux anthropologiques menés dans la région par Michael Meeker. En s'appuyant sur les écrits de voyageurs de passage et de consuls européens en poste à Trabzon lors des guerres intestines du XIX<sup>e</sup> siècle, il analyse le déroulement et la portée réelle de ces conflits armés. Quelques-uns de ces témoignages sont particulièrement éloquentes quant à la logique mise en œuvre et semblent corroborer cette hypothèse. Ainsi le constat que dresse le consul britannique Guarracino, au fait des arrangements passés entre deux chefs locaux :

Uzunoglu Mehmet Agha, le commandant des troupes d'Osman Pacha, vint à Miruvet; Kior Hussein Bey et Uzunoglu s'étaient mis d'accord pour qu'un affrontement factice prenne place sur les rives opposées du fleuve, mais sans qu'aucune des deux factions ne fasse directement feu sur leurs opposants. Les hommes maintinrent un feu nourri pendant deux jours, et bien sûr sans qu'aucun coup ne fasse effet. Les troupes, qui étaient apparemment ennemies durant le jour, traversaient le fleuve en bateau durant la nuit et festoyaient ensemble (Meeker 2002 : 210).

Ou encore le témoignage du voyageur Fontanier évoquant des scènes de guérilla dans la ville même de Trabzon (« Il est difficile d'imaginer une anarchie plus complète ») tout en soulignant que « ces combats sont plus bruyants que meurtriers parce qu'il apparaît souvent à la fin du combat que personne n'a été tué ni même blessé » (Meeker 2002 : 212). S'il s'agit là d'événements épisodiques au milieu de faits de guerre réels (massacres, pillages, exécutions...), ils illustrent comment une logique guerrière interne, et plus spécifiquement ici les démonstrations de force et l'éclat des armes, est utilisée pour tenir à distance les indésirables : c'est précisément par l'état (quelquefois soigneusement simulé) d'« anarchie » interne, de « barbarie » dira plus loin un autre voyageur (Meeker 2002 : 235), qu'est atteint l'entre-soi désiré.

Et pourtant, malgré l'acuité de ces témoignages, la violence ne peut être réduite à une volonté d'intimidation, loin de là ; nous avons noté qu'elle visait avant tout à la synergie. En ce sens, la logique d'exclusion n'est jamais première : elle ne doit être appréhendée que comme épiphénomène, réplique au sens sis-mologique d'une puissante logique interne d'intégration. Dans le *horon*, le même équilibre prévaut et l'étranger en fait facilement l'expérience : tenu à distance par la rangée de dos qui le repousse (et peut-être intimidé par les cris), s'il fait l'effort de dénouer deux mains pour se glisser dans le cercle, il est rapidement

entraîné par l'énergie de ses voisins (voir *infra* à propos du statut d'invité conféré aux danseurs du village voisin dans le *horon* de Tonya). Le nouveau venu ne sera pas mis en quarantaine, au contraire ; ignorant qu'il est des mouvements, il aura droit à une double ration d'énergie qui le propulsera dans la ronde. De même, si l'on signalait en introduction la (très) mauvaise réputation des habitants d'Of, liée en majeure partie à leur intolérance religieuse, il faut admettre qu'ils jouissent en retour d'une longue tradition de prosélytisme : la violence religieuse (dont la réputation est loin d'être exagérée...) n'est pas tant exercée pour repousser le mécréant que pour intégrer le futur croyant<sup>25</sup>. Mise en demeure face au fait religieux (et à ce jeu là, mieux vaut être chrétien qu'athée...), elle procède avant tout d'une logique d'intégration (par la conversion espérée). À un niveau plus large, les historiens n'ont pas manqué de souligner l'extraordinaire faculté d'assimilation de la région face aux éléments exogènes, allant jusqu'à évoquer une « exception pontique » (Bryer 1975), exception dont on retrouve aisément les traces de nos jours<sup>26</sup>. Aujourd'hui encore, la ferveur (régulièrement violente) religieuse comme nationaliste joue pour beaucoup à la fois dans la cohésion de la région et dans son intégration à l'espace national.

Si les marques de violence viennent incontestablement tracer une frontière (poreuse), comme nous l'avons relevé dans la division spatiale du *horon*, la question est alors de savoir sur quels critères s'établit cette frontière. C'est au détour d'une remarque de Meeker que l'on trouve des éléments de réponse. Relatant un fait similaire aux précédents, il conclut : « Ce qui fait de Sürmene une terre promise pour ses habitants, leur *expérience de (la) sociabilité*, est exactement ce qui en fait un enfer pour ceux venant de l'extérieur » (Meeker 2002 : 235)<sup>27</sup>. Ce constat d'une sociabilité locale basé sur ce qui pourrait être perçu, de l'extérieur, comme une expression de violence fait écho aux travaux de George Drettas s'interrogeant sur la cohabitation, avant l'échange de populations de 1923, entre chrétiens orthodoxes et musulmans dans la région (Drettas 1989). Analysant les mécanismes identitaires qui régulaient leurs relations de voisinage (par l'étude de la figure guerrière de saint George), il fait l'hypothèse d'une sociabilité commune, interreligieuse et interethnique, à travers un modèle héroïque. De *violent à héroïque*, il se joue un glissement notable, qui implique un regard fondamentalement différent sur l'usage de la violence.

Les Lazes (et plus globalement les « *Karadenizli orientaux* »), population virulente et rebelle, de tous temps marginale par l'état d'anarchie qu'elle entretenait soigneusement, ne se sont jamais autant intégrés à l'Empire ottoman puis

<sup>25</sup> Meeker relate la conversion espérée par ses interlocuteurs locaux. Tout voyageur de passage pourra également en faire l'expérience.

<sup>26</sup> La présence de musulmans grécophones est en soi exceptionnelle, mais la coexistence, aux environs de Tonya, de villages grécophones et de

villages parlant un dialecte turkmène atteste de cette faculté d'assimilation de populations d'origines fondamentalement différentes au sein d'une même culture.

<sup>27</sup> Les italiques sont de nous.

à l'État turc (auxquels elles appartenait de facto) que par les guerres qu'ont mené ces États (excellents marins, garde-frontières par la force des choses, les Lazes se sont distingués dans toutes les guerres). Et l'on pourrait de la même manière se demander en quoi leur adaptation réussie à la nation turque, si surprenante dans le contexte nationaliste (c'est un exploit de pouvoir revendiquer si fièrement une affiliation ethnique différente dans un État idéologiquement mono-ethnique) ne résulte pas d'une conformité à ce même idéal héroïque que porte le nouvel État<sup>28</sup>.

### La figure du meneur

Revenons à l'aire de danse. Nous avons jusqu'à présent limité notre analyse des clameurs et des expressions de virilité à une sociabilité subordonnée aux logiques de cohésion et d'intimidation (c'est à dire leur impact sur la formation du groupe), en faisant l'impasse sur le poids qu'exercent ces éléments sur le fonctionnement interne de certains *horon* (c'est-à-dire leur rôle dans l'organisation de ce groupe). Il faut, pour constater cela, s'éloigner de Trabzon et pénétrer au cœur du pays laze, la «vallée des tempêtes» (*firtina vadisi*) qui s'ouvre non loin de la ville d'Ardeşen (préfecture de Rize) et où le *tulum* est roi. Alors que plus à l'ouest (aux environs de Trabzon) le déroulement de la danse est entièrement du ressort du musicien, il se joue ici un jeu plus complexe : celle-ci est de bout en bout emmenée par un ou plusieurs meneurs successifs, qui se comptent parmi les danseurs et ne sont pas clairement désignés d'avance. L'action de ce meneur, mais également les mécanismes régulant sa prise de fonction, illustrent au mieux l'ingérence de la virulence des participants dans le déroulement de la pratique musicale.

Concentrons-nous en premier lieu sur le rôle que joue, une fois désigné, ce meneur. Divergeant selon les lieux<sup>29</sup>, le nom attribué à cette fonction est déjà d'une éloquence frappante : *horon başı* («chef du *horon*»), *komutçu* («donneur d'ordre»<sup>30</sup>), *horon vurdurur* («celui qui fait battre le *horon*»)... Dominant l'assemblée de sa voix et de ses gestes, c'est lui qui impulsera au groupe la dynamique nécessaire, en l'encourageant et en montrant l'exemple, lui qui montrera, tout en les dictant à voix haute, les figures à effectuer (*yerinde oyna* : sur place), lui qui lancera les chansons, reprises à l'unisson par les danseurs et attrapées à la volée

<sup>28</sup> Ainsi la garde personnelle de Mustafa Kemal était réputée pour être composée de «Lazes» (ce qui était ethniquement faux même s'ils étaient originaires du littoral pontique oriental). Le premier président de la Turquie n'a d'ailleurs pas manqué de souligner le soutien qu'ont apporté les habitants de Trabzon à la révolution nationale.

<sup>29</sup> Une question sur cette dénomination, posée à Istanbul à des musiciens originaires de lieux différents, avait provoqué une longue discussion et amené une profusion de noms.

<sup>30</sup> Le mot *komutçu* semble être un néologisme local formé à partir du mot *komut*, «ordre», et du suffixe *-çu* qui indique l'activité.

par le musicien, lui qui commandera le changement de rythme (s'il a lieu), de 5/8 à 4/4, lui surtout qui gèrera le cycle évoqué précédemment et la tension qui en résulte (au cri de *yüksek oyna*, «joue haut», les bras se lèvent, qui s'abaissant avec force cris au signal explicite de *sesler beraber*, «les voix ensemble»<sup>31</sup>).

Que ces mouvements impliquent nécessairement des changements musicaux (de rythme, de tempo, de mélodie, de phase du cycle) suppose en retour une constante interaction avec le musicien (par la voix, les gestes, le regard), interaction qui est toujours à l'initiative du meneur. Selon les dires de meneurs le (bon) musicien doit pouvoir répondre (au doigt et à l'œil) aux plus légers changements de tempo ou de mélodie qu'indiquerait, de la voix ou du pied, le meneur. Ce dernier peut aller jusqu'à dicter au joueur de *tulum* les motifs rythmico-mélo-diques qu'il doit jouer à l'aide d'onomatopées («*lit*» et «*lut*»). Logique qui trouve son paroxysme à l'extrême est de la région (préfecture d'Artvin), près de la frontière géorgienne, où, dit-on, il n'est pas rare de voir des musiciens harassés par les sollicitations des danseurs.

Si les modalités de cette interaction ne sont ni similaires d'un lieu à l'autre, ni – en l'état des recherches – clairement analysables, deux points méritent d'être relevés :

- c'est en canalisant l'énergie du groupe (*sesler beraber*) que le meneur peut escompter imposer sa volonté au musicien ; musicien auquel, quand cette logique est poussée à son paroxysme, il fait violence ;
- les cris et les bruits de pas du groupe ne couvrent pas tant la musique qu'ils ne la guident. Marquant du pied le rythme, le meneur prend, littéralement, le pas sur le musicien.

À première vue, les meneurs se distinguent donc par leurs qualités «viriles» : une voix qui porte, des gestes délurés, une énergie communicatrice (ce sont souvent des hommes jeunes), qualités qui acquièrent ici une fonction précise dans le déroulement de la danse. Si les femmes se joignent sans souci à la danse, et s'il est possible – à de rares occasions – de les voir jouer d'un instrument, il est plus qu'improbable qu'elles se mêlent de mener la danse. L'analyse révèle pourtant une autre dimension de ce rôle : à la fois figure virile et virulente – donc touchant à la violence –, le meneur est également («surtout» préciseront les intéressés) le dépositaire d'un savoir spécifique (figures, déroulement général du *horon*, chansons aux paroles en partie improvisées...), tout comme le garant d'une sociabilité (responsable de la danse, responsable aussi de la hiérarchie, du non-conflit), et l'on retrouve en filigrane le modèle héroïque qu'évoquait Drettas.

Ces pré-requis réduisent considérablement le nombre de meneurs potentiels présents dans la ronde, qui se feront connaître par leur vitalité et leur

---

31 Exemple parmi d'autres.

participation active à la danse. Si l'un d'eux prend *de facto* l'ascendant sur les autres, et ce sans qu'il n'y ait matière à conflit, ces derniers, par la même attitude qui a permis au premier de s'imposer, feront savoir qu'ils sont capables – et désireux – d'assumer cette fonction, n'hésitant pas à venir légèrement empiéter sur le territoire du meneur en titre (rien n'empêche *a priori* un autre danseur de proposer une chanson ou une figure de danse).

Là encore, faute d'informations suffisantes, il est difficile de rendre compte des mécanismes exacts qui régissent, ou devraient régir, la prise et la passation de fonction dans un contexte « traditionnel<sup>32</sup> » – selon les intéressés, « au village » la préséance laisserait ce rôle à une personnalité éminente (et âgée) qui le délèguerait ensuite aux plus jeunes. Au regard des diverses situations auxquelles nous avons pu assister, le cadre semble plus souple qu'il n'y paraît, et ce d'autant plus que de nombreuses inconnues rendent difficile toute conclusion hâtive. Que ce soit entre les différents meneurs potentiels ou entre musicien et meneur, les relations ne sont pas fixes et dépendent en grande partie des positions et des interactions prévalant hors de la danse : si l'on est entre amis, on connaîtra d'avance le meneur le plus doué ; si par contre les danseurs sont en partie, comme c'est souvent le cas, des inconnus, il s'établira parfois un réel rapport de force qui, sans jamais dégénérer en conflit ouvert, se traduira au contraire par une surenchère d'énergie ; si, d'autre part, le musicien est réputé on l'écouterait plus docilement, probablement parce qu'on lui fera alors crédit d'un savoir plus authentique... Analyser toutes les situations possibles ne rentre pas dans notre propos : il serait plus judicieux de penser l'intérieur de ce *horon laze* comme d'un champ de force où interagissent position sociale, compétences particulières (celles, spécifiques, du musicien et du meneur) mais également force physique dans un équilibre rarement atteint, mettant de ce fait en exergue la position délicate qui est celle du meneur, à la fois détenteur ponctuel d'un pouvoir fort sur le groupe et objet d'un consensus constamment remis en question par ce même groupe.

### Le refus de l'exo-nomie

L'analyse du *horon* par le prisme de cette figure du meneur, si nécessaire au bon déroulement de la danse, permet donc de distinguer *grosso modo* deux types d'organisation : alors qu'à l'ouest, le rôle est assumé par le musicien<sup>33</sup> – meneur désigné d'avance et extérieur au groupe des danseurs, maîtrisant tous les

<sup>32</sup> Ou plus exactement un contexte villageois : *köyde* (« au village »)...mais bien sûr un village « traditionnel ».

<sup>33</sup> Quelques fois un meneur externe au cercle (donc non danseur) officiera de concert avec le musicien ; c'est souvent un professeur de *horon* qui veille au grain.

éléments de la fête – à l'est, le meneur, figure ponctuelle, s'oppose ou soumet le musicien à ses ordres en s'affirmant avec virulence comme porteur de la volonté du groupe<sup>34</sup>.

À ce découpage, trop grossier pour être pertinent, répond un autre, établi par Michael Meeker. Décrivant la situation politique de la région au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, il distingue de manière similaire, mais avec les guillemets nécessaires, la côte est de Trabzon «ingouvernable» – aux mains de chefs de guerre locaux – de la côte ouest «gouvernable» – zone sous contrôle du gouvernement central – (Meeker 2002 : 216). Dans cette corrélation sommaire entre organisation du *horon* et organisation sociopolitique, l'on peut tenter un rapprochement entre la situation du meneur à l'est, donneur d'ordre (*komutçu*) et meneur d'homme (*horon başı*), et celle de ces anciens «maîtres de vallée» (*derebey*), que Meeker décrit comme détenteurs d'un «pouvoir souverain à travers une association interpersonnelle» (Meeker 2002 : 390) : s'imposant par sa virulence (mais pas nécessairement par la violence)<sup>35</sup>, l'individu canalise l'énergie de ses associés pour assurer l'intégrité et l'autonomie du groupe. C'est là un élément clé des analyses de Meeker concernant l'organisation sociopolitique en vigueur à l'est du littoral : la violence comme *détournement* dans l'intérêt du groupe. Détournement prosaïque de flux commerciaux – ainsi, l'état d'anarchie soigneusement entretenu à Trabzon (voir *supra*) était le fait de chefs d'autres villes côtières orientales qui, par ce chahut, détournaient le commerce florissant (la ville était alors un port important sur la route commerciale Orient-Occident) vers leurs propres ports, plus petits mais moins dangereux<sup>36</sup> – mais également détournement constant du contrôle étatique, d'un contrôle extérieur – que ce soit en le combattant, en l'intimidant ou en l'infiltrant – et il rejoint en cela les thèses de Clastres. Or la virulence du meneur, qui à la fois entraîne et répond à celle des danseurs, n'est-elle pas, elle aussi, le détournement d'une certaine logique musicale, logique dominante accordant au musicien les pleins pouvoirs ? Lortat-Jacob<sup>37</sup> avait déjà noté à quel point le contrôle de la production musicale constitue un enjeu majeur pour certaines sociétés rurales. Ce refus de la communauté de se faire dicter sa musique se double ici du refus de déléguer au musicien le contrôle de ce moment communautaire privilégié qu'est la danse. Les cris et les bruits de pas qui guident et couvrent l'instrumentiste ne sont-ils pas plus largement le refus d'une situation d'écoute passive, refus d'une domination sonore par le musicien ? Hold-up sur

**34** Que, dans ce dernier cas, les cercles n'atteignent pas les proportions impressionnantes qu'ils peuvent avoir aux environs de Trabzon n'est pas sans significations, et l'on rappellera que Clastres lie le contrôle (conscient ou non) de la taille du groupe à la volonté d'autonomie qui l'anime.

**35** Il ne doit pas faire violence au groupe mais démontrer qu'il est en mesure de faire l'usage de la violence que l'on requiert de lui.

**36** À l'ère républicaine, détournement de fonds publics.

**37** «[...] les villages s'exposent constamment à perdre le contrôle de leur production musicale» (Lortat-Jacob 1994 : 72).

les pouvoirs généralement dévolus à ce dernier, participation active et sonore à la danse qui semble trahir une contestation plus profonde sur laquelle Pierre Clastres met le doigt : « le refus de l'exo-nomie, de la Loi extérieure, c'est tout simplement le refus de la soumission » (Clastres 1999 : 20).

## Épilogue

À l'analyse, la violence postulée du *horon* éclate en une myriade de logiques : synergie, opposition, insoumission, mouvement continu... On se frotte les yeux et les oreilles : quelle violence ? N'est-on pas parti tête baissée à la recherche de ce que l'on nous avait tant promis ? Car, là-dessus, les témoignages sont unanimes : ceux des voyageurs du siècle passé, celui frappant de Nicolas Bouvier, ceux d'amis ou d'inconnus turcs (même sur place, l'on vous découragera d'aller spécifiquement dans *telle* ville), nos propres impressions... Un malaise persistant à certains endroits, des regards trop cru, un niveau de décibels légèrement trop élevé, des codes non partagés : le problème est peut-être là, tout cela n'est-il pas qu'une affaire de perception, de proportion ? Alexandre Toumarkine relève le même phénomène pour la réputation d'imbécillité que traînent les lazès : on vous dira qu'elle est fondée, pas ici évidemment, mais rendez vous dans le village (ou la vallée) d'à côté, et là vous verrez... Notions fuyantes, rétives à l'analyse, qui cachent plus qu'elles ne montrent. Il serait pourtant trop facile de mettre ces impressions sur le compte d'un relativisme culturel et indelicat de croire que la violence se résume à des logiques dont les acteurs n'ont pas conscience. Si le *horon* n'est pas une mise en scène, il n'en est pas moins le temps attendu de l'excès sonore et physique, temps de rupture dans un quotidien en coupe réglée (code de l'honneur, règles religieuses...). Territoire symbolique, il est aussi terreau à émotions, bouillonnement de passions violemment partagées, catharsis.

Il faudrait alors revenir sur nos premières constatations : le *horon* n'est peut-être pas une *danse guerrière* mais il se joue là quelque chose qui tient d'une *danse de guerriers*. Si le *zeybek*, « théâtralisé », raconte une *histoire* de bandit (celle d'un *outsider* qui se soustrait à la société, et l'on rejoue indéfiniment, dans les plaines, un improbable départ vers les montagnes, l'on rejoue indéfiniment les histoires mythifiées d'ancêtres insoumis<sup>38</sup>), le *horon* débridé célèbre la puissance de ses participants ou peut se percevoir comme un dispositif destiné à la laisser

**38** Les turbulentes tribus turkmènes qui se sont installées dans ces territoires il y a plusieurs siècles et dont la sédentarisation ne s'est pas faite sans heurts. Ainsi, à Acipayam, petite ville paisible, l'on se rappelle et l'on chante encore les hauts faits du

Bey des Avşars dont on glorifie l'esprit d'« indépendance et de rébellion » (Cler 1998 : 44). Plus généralement, le mot *zeybek* renvoie simultanément à la danse et à la figure du « bandit d'honneur » que cette danse met en scène.

s'exprimer (à la contraindre à s'exprimer?). L'un se remémore des guerres passées, l'autre semble préparer la suivante. Un *ethos* guerrier donc, comme clé de voûte de cette danse? Cela nous renvoie à l'étude qu'a consacrée Dumézil (loin d'être ignorant des réalités du Caucase) à la figure du guerrier dans les mythologies indo-européenne, *Heurs et malheurs du guerrier* (Dumézil 1989): la violence n'est qu'un des attributs de celui-ci – ou plus exactement un recours: la possibilité de la violence – aux côtés des notions plus fondamentales de force, d'éclat, de démesure (*ubris*)... Moment de fête, de partage, de plaisir, le *horon* est avant tout une explosion: explosion de joie, de violence, d'émotions, de cris, qu'importe; et l'on pourrait lui appliquer les mêmes mots: force, éclat, démesure.

Dumézil encore: «Et surtout le guerrier, par le fait qu'il se met en marge ou au-dessus du code, s'adjudge le droit d'épargner, le droit de briser entre autres mécanismes normaux celui de la justice rigoureuse, bref le droit d'introduire dans le déterminisme des rapports humains ce miracle: l'humanité» (Dumézil 1989: 129). Force qui est avant tout force de transgression: transgression de l'appareil étatique pour Clastres, transgression des cadres ethnico-religieux pour Drettas... où la violence physique intervient en réponse à une violence symbolique. La violence sonore également peut se percevoir comme transgression, rupture des cadres d'écoute traditionnels. En introduisant la notion de violence dans le rapport musiqué-musiquant, ce type d'organisation renverse la question: n'y-a-t-il pas une certaine violence symbolique dans la situation d'écoute passive qui fait loi<sup>39</sup>?

### Références

- BOUVIER Nicolas  
2004 [1963] «L'usage du monde», in *Œuvres*. Paris: Gallimard.
- BRYER Anthony  
1975 «Greeks and Türkmens: The Pontic Exception» in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 29, Dumbarton Oaks.
- CLASTRES Pierre  
1999 [1997] *Archéologie de la violence. La guerre dans les sociétés primitives*. La Tour-d'Aigues: Éditions de l'Aube.
- CLER Jérôme  
1998 *Musique et musiciens de villages en Turquie méridionale*. Thèse de doctorat, Paris X Nanterre, sous la direction de Jean During.
- DRETTAS Georges  
1989 «Saint Georges le fou, un modèle de patron. Contribution à l'étude critique des mécanismes d'identité ethnique», in F. de Sivers, dir.: *Questions d'identité*, Sociolinguistique 4, Paris: Peeters-SELAF.

<sup>39</sup> Violence symbolique qui tient au pouvoir de la musique. Ce «pouvoir qu'exerce la musique» devient par la force des choses «pouvoir qu'exerce le musicien sur l'auditeur». N'est-ce pas également une

restriction de ce pouvoir qu'espère opérer – par des moyens et dans des optiques fondamentalement différentes de celles que nous évoquions – moralistes et censeurs de tous poils?

- DUMEZIL Georges  
1985 *Heur et malheur du guerrier*. Paris: Flammarion.
- LEVI-STRAUSS Claude  
1974 [1958] *Anthropologie structurale*. Paris: Plon pocket.
- LORTAT-JACOB Bernard  
1994 *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*. Nanterre: Société d'ethnologie.
- MEEKER Michael  
2002 *A Nation of Empire. The Ottoman Legacy of Turkish Modernity*. Los Angeles: University of California Press.
- TOUMARKINE Alexandre  
1995 *Les Lazes en Turquie (XIXème-XXème siècles)*. Cahiers du Bosphore XI. Istanbul: Les éditions Isis.

RÉSUMÉ. Dans les chaînes des montagnes pontiques du nord-est de la Turquie, derrière les brumes d'une des régions les plus pluvieuses au monde, se cache une mosaïque hétéroclite de peuples unis par une passion commune pour les armes à feu, un nationalisme exacerbé, et une musique d'une force inouïe où résonnent heurts et éclats. Aux portes du Caucase, la violence est omniprésente et la musique n'échappe pas à cette fièvre... si elle ne participe pas à la mettre en scène. En étudiant plus spécifiquement le *horon*, danse en cercle, danse de groupe menée autant par la vièle *kemençe* ou la cornemuse *tulum* que par les clameurs des participants, il s'agira de mettre en évidence de quelle manière une certaine violence (physique et sonore) redéfinit les logiques sociales et musicales. Et ce faisant, partir sur les traces de Pierre Clastres (*Archéologie de la violence*).

# Des affects entre guillemets

## Mélodisation de la parole chez les Yézidis d'Arménie

ESTELLE AMY DE LA BRETÈQUE

Alagyaz, village yézidi du plateau d'Aparan, Arménie, avril 2007<sup>1</sup>.

Assise à la table de sa cuisine, les coudes posés sur la nappe en toile cirée jaunie, Altûn Mîrzoevna discute de tout et de rien avec Cemilê, l'infirmière du village. Coût de la vie, astuces pour maigrir, charme de Poutine, interdits alimentaires, Altûn commente avec entrain et humour. La conversation suit son cours. Le sujet de l'assassinat à Moscou en 1996 de Çeko Xidir, chef de gang yézidi est abordé. Altûn soupire. Mère de trois filles et d'un fils, Altûn fait partie de ces femmes dites « au cœur brûlant » (*dilşewat*), celles qui vivent un chagrin inconsolable, un deuil non accompli. Altûn dit avoir perdu la vie à la mort de son fils, tué en Ukraine. « Depuis que mon fils est mort, je ne chante plus, je dis des paroles sur mon fils », dit-elle. Au village, Altûn est connue pour ses « paroles sur » (*kilamê ser*).

Les Yézidis réservent le mot chant (*stran*) aux répertoires liés à la fête et à la joie. Les répertoires de la peine et de la nostalgie sont qualifiés de *kilamê ser*, littéralement « parole sur... » ou « parole à propos de... »<sup>2</sup>. Il n'est ainsi pas rare qu'au fil d'une conversation, l'interlocuteur, ou plus fréquemment l'interlocutrice, entame un *kilamê ser*. Cet énoncé mélodisé peut être un éclairage ou une précision concernant le sujet abordé au préalable dans la conversation. Il est alors un

<sup>1</sup> Le Yézidisme est un système religieux qui a des points communs avec les grandes religions monothéistes ainsi qu'avec les hétérodoxies du Moyen-Orient (Kreyenbroek et Rashow 2005). Il est lié à une organisation sociale particulière fondée sur des groupes sociaux hiérarchisés, endogames et héréditaires que les Yézidis appellent des « castes » (*kasta*, cf Kreyenbroek 1995, Omerxali 2005).

Ce système ainsi que des croyances comme la métempsycose caractérisent les Yézidis par rapport aux populations majoritaires. Les Yézidis sont kurdophones. Ils vivent principalement au nord de l'Irak, en Géorgie et en Arménie.

<sup>2</sup> Les « paroles sur » sont parfois appelées *dirok*, mot qui recouvre aussi les histoires racontées aux enfants et les récits légendaires.

développement mélodisé d'une pensée exprimée d'abord par la parole. Le passage à la partie mélodisée est souvent progressif. Certaines phrases sont entre le parlé et le chanté, on glisse d'un type d'énonciation vers un autre. Parfois aussi, cette « parole sur » vient s'insérer dans la conversation comme une parenthèse. N'ayant rien à voir avec ce qui a été dit auparavant, ni ce qui va être dit par la suite, l'énoncé est alors un moment d'épanchement d'une douleur personnelle. Les « paroles sur » permettraient d'apaiser un cœur brûlant (*dilşewat*). Ces paroles mélodisées sont en effet des énonciations liées à la douleur, à la peine, à la nostalgie : décès d'un proche, situation d'exil.

Cette pratique de mélodisation de la parole de peine dans la conversation courante n'est pas spécifique aux Yézidis de Transcaucasie. Des traditions similaires ont été décrites dans la communauté kurde d'Irak et de Turquie<sup>3</sup>. Et s'il n'y a que peu d'études sur ce type d'énoncés, on peut penser que des pratiques semblables pourraient exister dans d'autres communautés du Proche et Moyen-Orient. Le but de cet article n'est cependant pas de décrire la spécificité ou non-spécificité des « paroles sur » des Yézidis de Transcaucasie. La question est ici, en prenant un exemple précis, d'essayer de comprendre le statut de ces énoncés mélodisés insérés dans la conversation quotidienne. Le choix de dire des paroles tristes en les mélodisant est en effet intéressant à plusieurs égards. Pourquoi en effet donner un statut particulier à ces énoncés de peine ? Qu'est-ce que la mélodisation ajoute à ces mots ? Quel est le rapport entre l'usage quotidien de la langue, et la parole mélodisée ? L'analyse de la « parole sur » mélodisée par Altûn Mîrzoevna, dans sa cuisine, au village d'Alagyaz en avril 2007, permettra de donner quelques pistes de réponse jetant une lumière nouvelle sur les rapports entre langage et musique dans l'expression des affects<sup>4</sup>.

### Parler vs chanter

Les répertoires des Yézidis sont avant tout vocaux. Ils sont interprétés le plus souvent dans un contexte rituel (mariages, enterrements et fêtes calendaires). Ils peuvent aussi être liés à des circonstances plus intimistes : dans les cuisines, près du poêle, ou dans les pâturages estivaux (*zozan*). Lors de funérailles, il n'est

<sup>3</sup> Allison (1996 : 43) rapporte le cas de femmes kurdes d'Irak, qui, après la destruction de leur village d'origine, leur déplacement forcé à Qoş Tepe et l'enlèvement en 1983 par l'armée irakienne de tous les hommes de la communauté, répondaient aux questions des journalistes étrangers sur ce qui s'était passé par des lamentations mélodisées. Pour une étude sur les lamentations des femmes kurdes réfugiées dans les bidonvilles de l'ouest de

la Turquie voir Amy de la Bretèque (2004, 2010). Ces lamentations étaient souvent énoncées au cours de récits personnels sur la guerre, l'exil vers les grandes villes ou d'autres événements dramatiques.

<sup>4</sup> Cet article s'appuie principalement sur le travail ethnographique que je mène depuis 2006 dans les villages yézidis du Mont Aragatz en Arménie.

pas rare d'inviter un chanteur et deux joueurs de *duduk* au chevet du défunt<sup>5</sup>. De même, les hommes des castes de religieux énoncent des prières (*qewl* et *beyt*) et des lamentations, contre rémunération, lors des enterrements, mariages et fêtes calendaires. Les pratiques non professionnelles sont souvent celles des femmes : chants responsoriaux dans les mariages ou les fêtes calendaires, mais surtout lamentations, lors des enterrements ou des fêtes de commémoration des défunts.

Deux types de hautbois constituent les principaux instruments : le *duduk* et le *zurna*<sup>6</sup>. Le *duduk* a une grosse anche, il joue dans un registre assez grave, tandis que le *zurna* a une petite anche et joue dans un registre plus aigu. Ils sont tous deux joués avec la technique du souffle continu. Les *duduk* sont souvent joués par paires : un *duduk* tient le bourdon, un autre joue la ligne mélodique. Quant au *zurna*, il est toujours accompagné d'un *dohol*, tambour sur cadre biface joué avec deux baguettes. Ces instruments ne sont pas propres aux Yézidis, ils sont utilisés dans de nombreux répertoires dans tout le Moyen-Orient (et jusque dans les Balkans pour le *zurna*). Chacun de ces hautbois est lié à une vocalité particulière. Le jeu du *zurna* est qualifié de « chant » (*stran*), tandis que celui du *duduk* est qualifié de « parole sur... » (*kilamê ser...*).

Cette distinction entre « chant » et « parole sur » est à la base de la pensée musicale des Yézidis d'Arménie : toute énonciation mélodisée appartient à l'une de ces catégories musicales. Le « chant » (*stran*) est mesuré, dansé et associé à la joie. Les « paroles sur » (*kilamê ser*) sont chantées sur un rythme libre et associées à la peine et la nostalgie. Cette dichotomie entre « chant »/« parole sur » est liée à des sentiments précis : la « parole sur » est liée à la peine (*xem*), le « chant » est lié à la joie (*şabûn*). Pour les Yézidis de Transcaucasie, *xem* et *şabûn* sont associés à un ensemble de rituels, d'occasions, d'actions et de sentiments. *Xem* est aussi bien la peine, le deuil, la blessure, l'isolement, l'éloignement, l'exil (*xerîb*), l'absence, la perte, le sacrifice (*qurban*), le don de soi et la fête des tombeaux (*roja mazala*). Quant à *Şabûn*, c'est aussi bien la joie, le soleil (*şems*), les mariages (*dawat*), le foyer (*ocax/ma*), les fêtes calendaires telles *Roja Ezîd*<sup>7</sup> et *Xidirmebi*<sup>8</sup>. *Şabûn* est ainsi associé au *zurna*, au *dohol* et à la danse (*govend*), tandis que *xem* est associé au *duduk*. Dans le *stran*, les paroles comptent peu, le *zurna* n'est

<sup>5</sup> Dans tous les cas, il s'agit d'hommes. Le jeu du *zurna* et du *duduk* leur est strictement réservé dans tout le Moyen-Orient (Delaney 1991 : 127). Les chanteurs professionnels sont aussi, à de rares exceptions près, des hommes.

<sup>6</sup> Les autres instruments, très peu utilisés aujourd'hui par les Yézidis de Transcaucasie, sont des flûtes (*bilûr*) jouées par les bergers, des tambours sur cadre (*dañ*), une vièle à quatre cordes (*kamañşa*) et un luth à long manche (*saz*). Le synthétiseur a aussi fait son apparition, notamment dans les mariages.

<sup>7</sup> *Roja Ezîd* ou *Roja Ezdiyan* (littéralement le jour des Yézidis) est célébré autour du solstice d'hiver. On y danse au son de *stran* joués au *zurna* et au *dohol*, ou, plus récemment, chantés par un chanteur professionnel accompagné d'un synthétiseur. Les *stran* au synthétiseur sont dans le style *rabiz* (style musical urbain devenu très populaire dans l'Arménie post-soviétique).

<sup>8</sup> Célébré autour du 15 février, *Xidirmebi* est une fête carnavalesque lors de laquelle les hommes dansent masqués à la nuit tombante à travers tout le village, rendant visite à chacune des maisonnées.

pas porteur de parole. Les chants ont des paroles, mais elles sont, d'une certaine manière, accessoires. Personne n'y prête attention. À l'inverse, dans les *kilamê ser*, le contenu sémantique est au centre de l'attention des auditeurs. Le *duduk* lui-même est dit parler. On peut ainsi établir le tableau suivant :

CHANT ( <i>Stran</i> )	PAROLE SUR ( <i>Kilamê ser</i> )
Voix ou <i>zurna</i>	Voix ou <i>duduk</i>
Mesuré ( <i>takle</i> )	Non mesuré ( <i>betakle</i> )
Danse	Écoute
Joie ( <i>şabûn</i> )	Peine ( <i>xem</i> ), nostalgie ( <i>derd</i> ), exil ( <i>xerîb</i> )
Paroles qui comptent peu	Primauté des paroles
Le <i>zurna</i> est dit chanter	Le <i>duduk</i> est dit parler

Les « paroles sur » peuvent être entendues dans des occasions diverses. Elles sont très présentes dans les funérailles et les fêtes calendaires estivales (fêtes des Tombeaux – *Roja Mazala*). Elles peuvent aussi être énoncées dans les pâturages l'été ou autour du poêle l'hiver. Le poste de télévision, allumé en continu dans la pièce de vie, contribue au programme musical : les chaînes satellites kurdes de Turquie et d'Irak diffusent de nombreux *stran* mais aussi des *kilamê ser*.

Dans les commentaires des Yézidis, ces « paroles sur » peuvent se décliner de multiples manières : paroles sur l'exil (*kilamê ser xerîbiye*), paroles sur l'héroïsme (*kilamê ya meraniya*), paroles sur les funérailles (*kilamê ser şine*), paroles sur le mort (*kilamê ser miriya*), paroles sur le malheur (*kilamê ser derane*), paroles de nostalgie pesante et de douleur profonde (*kilamê ya derda*)... Toutes ces énonciations évoluent dans la même sphère affective.

### Les rossignols de Bagdad

Dans la cuisine de son foyer paternel, Altûn discute avec Cemilê, l'infirmière du village venue lui prendre la tension et lui expliquer le fonctionnement du glucomètre. Parlant de ses problèmes de santé, des démarches qu'elle devait accomplir pour pouvoir se rendre à l'hôpital sans payer, Altûn en vient à parler de son fils décédé. À ce moment, l'énoncé devient mélodisé.

« parole » (*kilam*)

ALTÛN : Il faudra que je te montre mon passeport et mon ordonnance.

CEMILÊ : Je regarderai ça et je t'expliquerai. Il est important que tu saches te servir de ce truc (glucomètre).

ALTÛN : Ah... depuis que mon fils a été tué, je ne dis que des paroles sur mon fils.



Fig. 1. Altûn Mîrzoevna, Alagyaz, avril 2007. Photo Estelle Amy de la Bretèque.

« parole sur » (*kilamê ser*)

1	Ah, j'ai dit: « si mon fils n'avait pas été tué dans la maudite Ukraine	Ax, mi go bira wêrana Ûkraîné nekuştana lawê min
2	Si la fille de mon frère n'était pas morte brûlée	<i>Bira neşewitya qîza birê min</i>
3	Si mon frère n'était pas mort d'un infarctus	<i>Bira înfartê lênexista birê min</i>
4	Si le père de mon Romîk n'avait pas été fusillé»	<i>Bira xwe gullenekira Romîkê bavê min</i>
5	Eman, eman	<i>Eman, eman</i>
6	J'ai dit: «Le destin est traître	<i>Mi go felekê xayîné</i>
7	Il embrasse la mère de jeunes enfants	<i>Daykê xorta dixapîné</i>
8	Il se fait l'ennemi des mères»	<i>Daykara naê yole kane</i>
9	J'appelle à l'aide, mais il n'y a pas d'aide	<i>Hewar dikim, hewar naê</i>
10	Ma voix n'atteindra pas les rossignols de Bagdad	<i>Dengê min naçe şarûr bilbilê vê Bex'daê</i>
11	J'ai dit: «Şalîko, fils, ne sois pas ainsi avec moi	<i>Mi go: Şalîko lao, were vê yekê minra neke</i>
12	Laisse l'Ukraine maudite	<i>Terka wêrana Ûkraîné bike</i>
13	Quel dommage pour ta mère	<i>Dayka te guneyê</i>
14	Ne deviens pas vagabond	<i>Neke p'îzka serê rya</i>
15	Ne deviens pas orphelin».	<i>Neke hêsîra ber derya</i>
16	Ah j'ai dit: «Sêroj, mon frère	<i>Ay, mi go: Sêroj, birê mino</i>
17	Ne pense pas à la mort maudite»	<i>Wêrana mirîné neke dilê xwe</i>
18	Romîk, fils, j'ai dit: «Ne fais pas de ton sort une balle (de fusil)»	<i>Romîk lao, mi go gullê neke p'ara xwe</i>
19	Ah, j'ai dit: «Je n'ai pas de fils	<i>Ay, mi go tune kurê min</i>

20	Mon espoir était en mes frères	<i>Guman hebû birê min</i>
21	Pour qu'ils portent mon cercueil à ma mort	<i>Çaxê bimrama, wê biketana bin çardara min</i>
22	Père, Romîk aurait posé sa main sur mes yeux	<i>Romîkê bavê min wê destê xwe bîda ser ç'evê min</i>
23	Il aurait chassé tous les chagrins et malheurs de mon cœur».	<i>Ew hemû kulê dinê derxista ji dilê min</i>
24	Ay li minê, ay li minê, ay li minê	<i>Ay li minê, ay li minê, ay li minê</i>
25	Que faire de cette mort ?	<i>Ezê çawa bikim xwe vê mirinê</i>
26	Comment ces yeux noirs, cette haute taille, ce bon danseur est-il tombé sous terre ?	<i>Ç'ev-birîê belek, bejna bilind, bejna reqaşçya, Xwe-dêva eyane, çawa ax ketinê</i>
27	J'ai dit: «Je n'ai ni père, ni mère»	<i>Ay mi go tunene dê û bavê min</i>
28	J'ai peur, si je m'approchais du portail de la maison de mon père,	<i>Ditirsim çaxê bême ber derê mala bavê xwe</i>
29	Ma peur tremble devant elles: les femmes de mes frères sont les filles d'étrangers.	<i>Tirsa min wê tirsêye – jinê birê min qizê xelqêne</i>
30	Elles diront: «Qui est-elle ?»	<i>Wê bêjin kêye, kê nîne</i>
31	Elles diront: «C'est une vagabonde, elle est venue, elle va partir»	<i>Wê bêjin rêwî bû, xwera hat, dagerya</i>
32	Je dirai alors: «La maison des voisins est meilleure que celle de mon père»	<i>Ezê paşê bêjim: mala cînara mala bavê min çêtire</i>
33	Je dirai: «Romîk, fils, Şalîko, fils, frère Seroj	<i>Ezê bêjim: Romîk lao, Şalîko lao, Seroj bira</i>
34	Vous et moi sommes en exil	<i>Xerîb ez û hûnin</i>
35	Nous nous assiérons sur les rives d'une rivière aux eaux troubles».	<i>Emê rûniştine ber ç'emekî şêlûne</i>
36	Dieu, comme les frères et sœurs manquent l'un à l'autre	<i>Hewara Xwedê, xûşk û bira çiqas hezretê hevdune</i>
37	<i>Ax li minê, wey li minê</i> , le destin est traître	<i>Ax li minê, wey li minê, felekê xayînê</i>
38	Il trompe les mères de jeunes gens	<i>Dayka xorta çawa dixapînê</i>
39	Je viendrai mélanger la neige à la pluie	<i>Ezê bêm berf û baran tevîhevkim</i>
40	Je prendrai une cruche au cou fin	<i>Misînekî halê dilê xwera devziravkim</i>
41	Tant que je suis vivante, mon chagrin pour Romîk, mon fils, pour mon père, pour mon frère Seroj, ne seront pas échangés pour une autre peine	<i>Hetanî xweşbim, te'lya lawê xwe Romîkê, bavê xwe, Serojê birê xwe tevî t'u te'lya nakim</i>
42	Si moi, malheureuse, je m'incline devant quelque chose	<i>Gava sondeke min, porkurê, hebe</i>
43	Je dirai: «Je baisserai la tête devant mon frère resplendissant»	<i>Ezê bêjim serê birê xweyî kawî-kubarkim</i>
44	Que le destin de mon frère et du fils de mon frère soit maudit	<i>Mirazê birê xwe, kurê birê xwe, birê xweyî reşkim</i>
45	À l'aide, à l'aide, à l'aide par Dieu.	<i>Hewar, hewar, hewara bi Xwedêye.</i>

« parole » (*kilam*)

ALTÛN : Je dis mon chagrin, ce qui vient de moi

E : Qu'est-ce que tu viens de dire ?

ALTÛN : Une parole sur le mort

E : Pas sur l'exil ?

ALTÛN : Non, pas sur l'exil

Altûn jette un coup d'œil par la fenêtre, puis raconte : « Si j'avais su que j'allais perdre mon unique fils, je me serais remariée ! J'avais encore l'âge d'avoir des enfants. Ah je suis exilée ». Altûn a 51 ans. Mariée à 13 ans, elle en avait 26 lorsqu'elle devint veuve. Cemilê, un sourire dans le regard, lui répond qu'il n'est jamais trop tard pour se remarier. Le rire d'Altûn résonne dans la pièce. La conversation changera ensuite de sujet. Altûn et Cemilê raconteront le divorce d'Îta, une jeune fille du village qui s'était mariée à un Yézidi de la région de Krasnodar (Russie)...

Cet exemple est assez typique de la façon dont les « paroles sur » peuvent être glissées dans les discussions quotidiennes. Au détour d'une conversation, quand le sujet est douloureux, l'énoncé peut devenir mélodisé.

## Motifs poétiques

Le niveau sémantique et symbolique des « paroles sur » révèle de nombreuses accroches émotionnelles. Ces motifs poétiques sont notamment l'exil (*xerîb*), le sacrifice (*qurban*), les formules de peine telles *wey le mîne* et des métaphores plus ou moins usuelles dans ce genre d'énoncés. Combinées à la mélodisation, dont il sera question ci-dessous, elles caractérisent cette manière d'utiliser le langage qu'est le *kilamê ser*.

### *Exil*<sup>9</sup>

Altûn évoque l'exil de son fils Romîk vers l'Ukraine (1) et le destin tragique qu'il a rencontré (4). Depuis la fin de l'URSS, de nombreux Yézidis d'Arménie ont émigré vers la Russie et l'Ukraine. Dans ces terres d'exil, la « mafia » yézidie est connue de tous. Les lignes 27 à 34 font aussi référence à l'exil (*xerîb*)<sup>10</sup>. L'exil est un

<sup>9</sup> Sur l'importance de l'exil dans la communauté yézidie d'Arménie voir Amy de la Bretèque (2008).

<sup>10</sup> *Xerîb* est un mot d'origine arabe (*garîb*) qui est présent dans beaucoup de langues du

Moyen-Orient. Il est très présent dans les poésies et chansons. Ce mot est très poétique en arabe classique et contemporain et a alors le sens d'étranger, au sens propre et figuré (étranger dans un →

sentiment particulièrement important pour les Yézidis. Il est à la fois la mort, l'éloignement physique des siens pour une terre étrangère et la perte des piliers du foyer. Les lignes 33 et 34 témoignent du plurisémantisme du mot *xerîb*. Littéral ou métaphorique, le terme renvoie à un état émotionnel particulier : la douleur de la perte. Altûn se dit exilée, de même que son petit-fils Romîk, son fils Şaliko et son frère Seroj. L'exil réunit ainsi la mort (pour son frère Seroj et son fils Şaliko), la perte du père (pour Romîk) et la perte du fils (pour Altûn).

Dans les « paroles sur », la mort est présentée comme un exil. On parle d'un départ du mort vers un ailleurs : un exil en attendant que l'âme réintègre un corps. *Xerîb* peut aussi faire référence à un exil « originel » d'Anatolie (Antep, Kars, Van) concernant tous les Yézidis<sup>11</sup>. Le terme peut aussi renvoyer au fait de quitter sa maison, son village, voire l'Arménie. *Xerîb* est encore la situation de l'épouse qui part vivre hors de son lignage et de son foyer paternel lorsqu'elle se marie<sup>12</sup>. On notera qu'Altûn dit sa « parole sur » dans son foyer paternel dans lequel elle est en principe une étrangère, d'où les vers 28 à 35. Ils font écho à des discussions conflictuelles qu'Altûn avait à l'époque avec ses belles-soeurs qui occupaient la maison. Le mot *xerîb* peut enfin signifier ce qui est dehors, et donc l'étrange, l'étranger, l'ennemi. Cette fusion ou confusion entre étranger et ennemi en dit long sur l'importance et l'affection que l'on porte envers les siens, sur l'importance de la scission entre « nous » et « les autres ». *Xerîb* exprime ainsi non seulement un rapport à l'espace et à l'autre, mais aussi un sentiment de grande douleur ; une nostalgie profonde exprimée musicalement dans la « parole sur », qu'elle soit énoncée dans la conversation quotidienne, dans les funérailles ou par le jeu du *duduk*<sup>13</sup>. Chacun connaît ainsi au cours de son existence plusieurs situations d'exil.

### *Sacrifice (qurban)*

Dans la « parole sur », le sacrifice de soi est une thématique récurrente. Le terme le plus fréquemment employé est celui de *qurban*, littéralement, le sacrifice

---

pays ou étranger dans sa pensée). D'autres sens existent en arabe, notamment bizarre, curieux, insolite, rare (littéraire). Lorsqu'il est associé à d'autres mots, il peut signifier excentrique, original, loufoque (Reig 1983). En kurde, le mot *xerîb* peut être remplacé par *xurbet*, autre mot pour l'exil (en turc : *gurbet*, de la même origine arabe – *garîb* – que *xerîb*). Très usité par les Kurdes de Turquie, les Yézidis d'Arménie emploient plutôt le mot *xerîb*.

<sup>11</sup> Les Yézidis d'Arménie, originaires de Gaziantep, ont migré vers le Caucase en deux étapes. Fuyant les persécutions des musulmans, ils se sont dirigés vers le nord-est : d'abord vers Van et Kars, puis,

lors du recul des troupes tsaristes, dans le Caucase. Les vagues d'arrivée au Caucase ont été en 1828-29 et 1915-16.

<sup>12</sup> Lors du mariage, la mère de la mariée dit une « parole sur l'exil » pour sa fille qui quitte le foyer et part vivre avec des étrangers. Ce n'est qu'en donnant naissance à un fils que celle-ci stabilise sa situation dans son nouveau foyer. À propos des lamentations pour la bru, voir Rudenko (1982 : 14).

<sup>13</sup> Le *duduk* a une importance toute particulière en Arménie : il est un symbole fort de l'« Arménité », symbole d'un passé douloureux commun. Les Yézidis partagent cette souffrance avec les Arméniens.

animal<sup>14</sup>. *Qurban* est également présent dans le langage quotidien des femmes. C'est un « mot doux » des mères à leurs enfants (*qurbana min*: mon sacrifice). Il peut être alors compris au sens de l'amour par le don de soi. Les femmes, notamment après la quarantaine, affirment très souvent vivre en souffrance, vivre les malheurs des autres.

Altûn n'emploie pas le mot *qurban* dans son énoncé, mais la thématique du don de soi est cependant présente dans les lignes 41, 42 et 43. Altûn y promet de garder en elle, jusqu'à sa mort, la peine de la perte de son fils et de son frère, et du statut d'orphelin de son petit-fils.

### *Formules en onomatopées*

Des formules au sémantisme limité ou inexistant, mais évoquant pour tous la douleur et la peine, sont utilisées dans les « paroles sur ». Altûn en emploie aux lignes 24 et 37. L'expression *Ax li mine* (37) signifie littéralement « ax sur moi ». « Ax » (prononcer « ah ») étant une onomatopée qui, un peu comme son équivalent français, est associée à l'idée d'un soupir profond. *Ay li mine* (24) est une expression synonyme. *Wey li mine* (37) signifie « wey sur moi », *wey* étant une autre interjection employée à l'annonce d'une mauvaise nouvelle, ou face à un étonnement profond. D'autres formules sont plus difficilement traduisibles, telles *loylo*, *loylo*, ou *de le waê*, *wî de yoyo* ou encore *ax le waê*.

Associées au chagrin, ces formules ont un rôle de déclencheur des émotions<sup>15</sup>. Elles évoquent tout un champ de souvenirs et d'images. À ma question sur le sens de ces expressions, Altûn répondit : « Tu dis *wey le minê* en pensant à ton malheur. Moi j'en ai beaucoup [de malheurs], et ils sont tous dans *wey le minê*. Mon fils en premier bien sûr, c'est à lui que je pense le plus. Mais les malheurs des autres sont différents des miens, alors chacun pense à sa souffrance, chacun pense à sa vie ». Cemilê, qui assistait à la discussion, précise qu'en entendant cette même formule elle pense à une photo de sa mère défunte en habits de fête et aux pâturages estivaux (*zozan*). Chacun illustre intérieurement cette formule de malheur, avec ses propres images, au sens des souvenirs, du vécu...

Pour les Yézidis, le *duduk* aussi dit des « paroles sur ». On l'entend en particulier dire *wey le mine*, comme dans les énoncés verbaux mélodisés... À moins

<sup>14</sup> Mot d'origine arabe présent dans de nombreuses langues de la région. Pour les Yézidis d'Arménie, ce mot est employé à la fois pour le sacrifice des moutons lors de fêtes religieuses et, métaphoriquement, pour le don de soi. Il est parfois aussi traduit par « victime ».

<sup>15</sup> On retrouve des interjections de ce type (évoquant tout un champ d'émotions, de ressenti, et d'images) dans nombre de traditions lamentées.

Des *eleleu*, *aiâi* et *ototoi* de la Grèce antique (Loraux 1999, Svenbro 2004) aux *terirem* de la musique byzantine (Jefferey 1992:109, Conomos 1974: 261-86) en passant par les *laïlaïlar* des Azéris (Amy de la Bretèque, 2005) et les *amanedhes* (sing. *amanes*) du Rebetiko (Holst-Warhaft 2003:172-174), les interjections sont largement utilisées dans les énoncés tristes.



Fig. 2. Fidan, la mère de Cemilê en habits de fête.  
Photo Estelle Amy de la Bretèque.

de percevoir à l'inverse les formules comme *wey le mine*, en substituts vocaux du jeu instrumental. En tout cas, les commentaires sur le jeu du *duduk* montrent que, pour dire des « paroles sur », il n'est pas nécessaire de les énoncer verbalement<sup>16</sup>.

### *Figures poétiques*

Les métaphores ou expressions imagées sont courantes dans les « paroles sur ». Altûn en utilise plusieurs. Elle évoque les rossignols de Bagdad (10), qui, dans l'imaginaire des Yézidis, renvoient à un ailleurs merveilleux (que personne n'a jamais vu). Par l'expression « Je mélangerai la neige à la pluie » (39), Altûn évoque les réalités diverses qui doivent cohabiter, soulignant ainsi les obstacles qu'elle doit surmonter dans son malheur. Quant à l'expression « Je prendrai une cruche au cou

fin » (40), elle rappelle à tous la coutume de l'eau versée sur le sol au moment du départ d'un proche en signe de protection. Aux limites de l'intelligible, ces expressions imagées ne sont pas explicitées ni commentées par l'énonciateur. Elles font partie des références partagées par tous et interprétées par chacun à sa manière.

## Mélodiser la parole

La « parole sur » d'Altûn s'insère dans la conversation quotidienne. Le passage de la voix parlée à la voix chantée est progressif. Le début de sa « parole sur » est un parlé rythmé qui, petit à petit, se mélodise sur un ambitus assez réduit.

<sup>16</sup> Le jeu du *duduk* est admiré et les joueurs de *duduk* sont respectés au même titre que les chanteurs. Les propriétés « parlantes » du *duduk* en sont peut-être la cause. À l'inverse, jouer du *zurna* ou du *dohol* n'a rien de très honorable. Si on est mieux payé pour faire danser dans un mariage (grâce à

des paiements multiples : organisateur de la fête ainsi que commanditaire de chaque mélodie ou chanson) que pour faire pleurer dans les enterrements, on est par contre plus estimé, plus respecté, dans le deuxième cas...



Fig. 3. Au zozan (pâturages estivaux). Août 2007. Photo Christophe Kebabdjian.

Appelée par les musiciens professionnels yézidis *betakle* (sans rythme), la « parole sur » n'a pas de rythme isochrone. La logique rythmique de chacune des phrases mélodiques n'est pas celle du rythme de la parole : certaines syllabes sont étirées, en particulier en fin de phrases. Les fins de phrases mélodiques et sémantiques coïncident avec la reprise du souffle (*axîn*).

Les « paroles sur » relèvent d'une énonciation qui est aisément qualifiable de chant pour des oreilles non-yézidies. La « parole sur » d'Altûn, comme l'ensemble des « paroles sur », est soutenue par le modèle mélodique suivant : un « plateau récitatif » plus ou moins long sur deux ou trois notes, puis, en fin de phrase, une descente sur quelques notes. Ce schéma est répété à chaque phrase à des hauteurs variables, suivant une pente dans l'ensemble descendante. Par exemple, si la première phrase est construite autour d'un *si* :



la deuxième pourra commencer par un *la* :



et la troisième par un *sol* :





Les *kilamê ser* sont conçus comme une unité. Altûn, terminant son énonciation mélodisée, a qualifié ses propos de : « une parole sur le mort ». À l'intérieur de cette entité, les discours rapportés sont fréquents. Ils paraissent parfois faire référence à des énonciations passées (j'ai dit : « ... »), parfois futures (je dirai : « ... »), parfois encore à des énonciations au présent mais avec une prise de distance (je dis : « ... »). La « parole sur » est ainsi non seulement le temps présent de l'énonciation, mais aussi celui des souvenirs évoqués, ou encore celui d'hypothèses, de pensées et d'aspirations...

En kurde, l'usage du discours rapporté direct est de loin le plus répandu dans la langue orale<sup>17</sup>. Mais cette préférence de la langue est encore plus marquée dans les moments de récits tristes. Omniprésents, les discours rapportés multiples (j'ai dit : « ... », je dis : « ... », elle dit : « ... ») ponctuent alors les paroles, multipliant les énonciateurs. Dans la « parole sur », le pronom « je » ne renvoie alors plus nécessairement à l'énonciatrice. Sa référence se perd parfois dans l'imbrication de discours rapportés. Ceci est particulièrement clair dans les *kilamê ser* chantés dans les funérailles où le procédé permet d'impliquer les participants au rituel en les évoquant ou en parlant en leur nom. Altûn chante : « J'ai dit : « Je n'ai ni père ni mère » » (27). Cette affirmation pourrait faire référence à un événement passé. Elle pourrait alors être véridique ou non (Altûn a peut-être dit « je n'ai ni père ni mère » ou peut-être pas). Mais elle chante aussi, faisant parler les femmes de ses frères : « Elles diront : « Qui est-elle ? » » (30), construisant ainsi un dialogue hypothétique placé dans l'avenir. Même s'il fait écho à des discussions bien réelles, comme nous l'avons vu précédemment, le futur lui donne une dimension imaginaire. Les « paroles sur » sont d'ailleurs parfois appelées *dïrok*, mot qui désigne aussi les récits légendaires et les contes. Dans l'ensemble, il est difficile de distinguer au sein des *kilamê ser* ce qui doit être pensé en terme de vrai ou de faux. Les *kilamê ser* sont non seulement le récit de chagrins personnels, mais aussi des paroles nimbées de fantastique.

L'usage quasi constant de formules telles que « J'ai dit : « ... » » ou « Je dis : « ... » » matérialise des guillemets à l'intérieur de la « parole sur » et renforce l'impression de citation, établissant d'emblée une distance entre l'énonciateur et sa propre parole. En typographie, les guillemets sont employés pour isoler un mot ou un groupe de mots cités ou rapportés, pour s'en distancier ou encore pour les mettre en valeur (Riegel, Pellat et Rioul 1994 : 94). Le signe marque un changement de niveau énonciatif. C'est un effet similaire qu'opère la mélodisation de la parole chez les Yézidis. Comme l'explique Bakhtine (1977 : 161), « Le discours rapporté, [est] le discours dans le discours, l'énonciation dans l'énonciation, mais c'est en même temps un discours SUR le discours, une énonciation SUR l'énonciation »<sup>18</sup>. Ainsi compris, le discours rapporté est un acte d'extraction d'un énoncé de son

<sup>17</sup> Le discours rapporté indirect existe surtout à l'écrit ou dans le parlé des intellectuels. Pour une analyse des formes du discours rapporté en kurde (direct, indirect et indirect libre) voir Akin 2002.

À propos du développement du discours rapporté indirect dans la littérature kurde voir Aydogan 2006.

<sup>18</sup> Les majuscules sont de Bakhtine.

contexte qui oblige à juger, peser et évaluer ce dernier – comme il en sera pour l'acte d'insertion. Penser l'énonciation entre guillemets permet à l'énonciateur, le temps de l'élocution, de jouer un rôle différent de celui tenu au quotidien, plaçant par la même occasion sa parole à un autre niveau.

Selon Sperber (1974), la mise entre guillemets est le propre du savoir symbolique. Contrairement au savoir encyclopédique, celui-ci n'est pas directement référentiel. Il construit plutôt un univers dans lequel le jugement de vérité se trouve en quelque sorte suspendu. De ce point de vue, l'introduction «J'ai dit: <...>» compte plus que les affects qu'elle permet d'exprimer. Seules les énonciations liées à la peine peuvent recevoir une mise entre guillemets supplémentaire qui est la mélodisation.

Par des procédés énonciatifs spécifiques, ces paroles chargées d'affects particulièrement intenses se distinguent de l'usage quotidien de la langue. Dans un cadre défini par une temporalité spécifique, une omniprésence du discours rapporté et par la mélodisation, l'énoncé est dépersonnalisé et autonomisé. La mélodie crée un moule en un sens plus neutre que l'intonation de la parole simple. Toutes les «paroles sur» sont mélodisées plus ou moins sur la même courbe, qui est en elle-même porteuse d'une certaine émotion (par exemple, dans le cas du *duduk*, la mélodie a une efficacité à elle seule). Ce procédé place la «parole sur» dans un univers suspendu, permettant à chacun d'y entrer ou aux émotions d'en sortir. C'est dans ce cadre défini par les guillemets de la mélodisation qui soulignent et renforcent ceux du discours rapporté que se dessine l'espace d'empathie entre le locuteur, le *kilamê ser* et l'auditoire.

## Références

- ALLISON Christine et Philip G. KREYENBROEK eds  
1996 *Kurdish culture and identity*. London: Zed.
- AKIN Salih  
2002 «Discours rapporté et hétérogénéité discursive en Kurde». *Faits de langue* 19: 71-84.
- AMY DE LA BRETEQUE Estelle  
2005 «Femmes mollah et cérémonies de deuil en Azerbaïdjan», *Cahiers de musiques traditionnelles* 18: 51-66.  
2008 «Chants pour la maisonnée au chevet du défunt: La communauté et l'exil dans les funérailles des Yézidis d'Arménie», *Frontières* 20/2: «Musique et Mort». Montréal: Université du Québec à Montréal: 60-66. <<http://www.frontieres.uqam.ca>>  
2010 sp. (Avec Melissa Bilal) «The Oror and the Lorî: Armenian and Kurdish Lullabies in present-day Istanbul», in *Remembering the Past in Iranian Cultures*, Wiesbaden: Éditions Harrassowitz-Verlag.
- AYDOGAN Ibrahim  
2006 *Temps, subordination et concordance de temps dans le roman kurde*, Thèse de doctorat, Université de Rouen.
- BAKHTINE Mikhaïl  
1977 *Le marxisme et la philosophie du langage-Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris: éditions de Minuit.

- CONOMOS, Dimitri E.  
1974 *Byzantine Trisagia and Cherubika of the fourteenth and fifteenth centuries: a study of late Byzantine liturgical chant*. Thessalonike, Patriarchal Institute for Patristic Studies.
- DELANEY Carol  
1991 *The Seed and the Soil: Gender and Cosmology in Turkish Village Society*. Berkeley: University of California Press.
- HOLST-WARHAFT Gail  
2003 «The female Dervish and Other Shady Ladies of the Rebetika», in *Music and gender: Perspectives from the Mediterranean*, Ed. by Tullia Magrini. Chicago: University of Chicago Press.
- JEFFEREY Peter  
1992 *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. Chicago: The University of Chicago Press.
- KREYENBROEK Philip G. et Khalil Jindy RASHOW  
1995 *Yezidism. Its Background, Observances and Textual Traditions*. New York: The Edwin Mellen Press Ltd.  
2005 *God and Sheikh Adi are Perfect. Sacred Poems and Religious Narratives from the Yezidi Tradition*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- OMERXALÎ Xanna  
2005 *Ezdiyatî (Yézidisme)*. Istanbul: Avesta.
- REIG Daniel, dir.  
1983 *Dictionnaire arabe/français, français/arabe*. Paris: Larousse As-Sabil, collection Saturne.
- RIEGEL Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL  
1994 *Grammaire méthodique du français*. Paris: Puf.
- RUDENKO Margarita Borissovna  
1982 *Курдская обрядовая поэзия (La poésie rituelle kurde)*. Moscou: Nauka.
- SPERBER Dan  
1974 *Le symbolisme en général*. Paris: éditions Hermann, collection Savoir.
- SVENBRO Jesper  
2004 «Le mythe d'Ajax: entre *aïetos* et *aiai*», in *Mythe et mythologie dans l'antiquité gréco-romaine* 82: 154-173.

RÉSUMÉ. Dans la communauté yézidie d'Arménie, la dichotomie « parlé vs chanté » est à la base de la pensée musicale. Le « chant » (*stran*) et la « parole sur » (*kilamê ser*) sont des catégories d'expression ayant des caractéristiques émotionnelles spécifiques. En prenant pour exemple un *kilamê ser* énoncé par Altûn Mîrzoevna, cet article analyse l'articulation entre musique, langage et émotions. Mise entre guillemets, la « parole sur » se déploie dans un espace à part, créant un monde dans lequel la véracité et l'intonation de la parole sont en suspens. Le temps de l'énonciation sort du réel : entre passé, présent et futur, il se déploie dans une temporalité beaucoup plus large que la parole ordinaire. L'espace de l'énonciation, par l'étirement des paroles et par l'évocation des souvenirs et des images, est lui aussi beaucoup plus vaste que celui d'une parole simple. Mélodisant ses émotions dans la conversation, Altûn crée un univers suspendu, celui de la peine (*xem*), de la douleur profonde (*derd*) et de l'exil (*xerîb*).