

**Nicolas Elias**

# **La république des danseurs**

**Enquête sur le partage de la musique  
dans les montagnes de Turquie**

**Éditions Karthala  
22-24, boulevard Arago  
75013 Paris**

## **Turquie, Balkans, Asie centrale au prisme des sciences sociales**

### *Meydan*

*Meydan* est une collection pluridisciplinaire du CETOBaC (Centre d'études turques, ottomanes, balkaniques et centrasiatiques, CNRS-EHESS-Collège de France), dirigée par Nathalie Clayer.

Elle accueille des études résultant de recherches originales sur les sociétés contemporaines d'une vaste aire géographique s'étendant des Balkans à l'Asie centrale, en passant par la Turquie. Elle entend apporter des éclairages sur les transformations politiques et sociales qui se sont produites dans ces régions depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, en privilégiant les approches décentrées et des analyses en termes d'acteurs. La collection entend articuler ancrage empirique et contribution critique aux débats actuels en sciences sociales.

Membres du comité scientifique :

Marc Aymes  
Xavier Bougarel  
Stéphane Dudoignon  
Benoît Fliche  
Élise Massicard  
Emmanuel Szurek

## Remerciements

Merci à tous ceux qui ont rendu cette enquête possible : ceux qui m'ont accueilli, ceux qui ont partagé leur savoir, ceux qui m'ont patiemment écouté, ceux qui ont relu le manuscrit et corrigé les trop nombreuses erreurs, ceux qui ont été présents, musiciens, collègues, amis. *Dostlar sağolsun.*



## Prologue

Dans les montagnes pluvieuses du nord-est de la Turquie, au pied du Caucase, la musique relève moins de ce que l'on entend communément par « art » – la création d'artistes inspirés, eux-mêmes figures marginales au sein de leur société – mais plus sûrement de ce que je serai amené à appeler un bien communal, quelque chose dont, au sein d'un collectif, l'usage est donné à tous et la propriété à personne<sup>1</sup>. Je préférerais le terme « communal » à celui de « commun », car ce « tous » est ici restreint à une communauté en tant que personne morale, qui, en dernier ressort, bénéficie d'un droit d'ordre juridique sur cette musique.

L'enquête présentée ici porte sur cet usage « communal » de la musique. Elle s'ancre dans les vallées de l'arrière-pays de Trabzon, l'ancienne Trébizonde, en plein cœur de ce que l'on appelle les montagnes pontiques (*Doğu Karadeniz Dağları*). On est là dans un monde rural, à l'économie encore partiellement pastorale. Un monde d'hommes surtout, où les femmes sont dites « données » et « prises ». On y danse et on y chante principalement au son nasillard du *kemençe*, une petite vièle en bois à trois cordes, lors d'événements collectifs qui mobilisent à l'occasion plusieurs centaines de personnes. Quelle que soit sa bonne volonté, le visiteur ne se départira pas de l'impression d'une musique de peu : pas d'orchestre ni de groupe de musiciens, mais un instrument unique, des formules somme toute répétitives, rien qui ne relève de l'écrit ni de réellement composé, pas d'artistes à proprement parler... D'ailleurs force est de constater que ces musiques font l'objet de peu d'égard, et que l'on prête une attention minimale à la musique comme au musicien. Les musiciens eux-mêmes semblent accorder une importance limitée au « son », qui, même lors d'enregistrements, jouent sans recharger sur le premier instrument qui leur passe par la main. Mais cette relative relégation n'est pas la marque d'un désintérêt. Ces musiques suscitent au contraire dans la région une véritable passion. Passion pour leur exécution, évidemment, et les cris de joie comme les détonations d'armes à feu viennent ponctuer les événements musicaux. Passion également pour leur commentaire, leur exégèse, chaque prestation donnant lieu à d'innombrables remarques et discussions. Sauf que les débats portent moins sur l'évaluation d'une hypothétique objectivité esthétique que sur l'affirmation de singularités territoriales, sur un mode normatif et sur le ton de la compétition.

---

1. Pour paraphraser une formule de Lucrèce : « La vie n'est donnée en propriété à personne, en usage à tous » (III, 971) – mise en exergue par Giorgio Agamben dans son ouvrage *De la très Haute Pauvreté*, 2011.

« D'où vient cet air de danse ? » ; « il ne l'a pas joué dans *notre* style » ; « ça, ce n'est pas une danse *horon* » ; « c'est une de *nos* chansons » ; « ça, ça vient de la vallée d'à côté » ; « chez nous, c'est bien mieux » ; « leur style n'est pas assez vif » : ce « nous » correspond toujours à une localité, qui peut parfois se limiter à un hameau. Et de fait, ces vallées sont travaillées par un fort localisme, un certain quant-à-soi. D'ailleurs, les assignations territoriales ont une place majeure dans la taxinomie de ces musiques non écrites : on évoquera par exemple un « air de danse de Tonya » (*Tonya horon havasi*) ou un « air de route de Maçka » (*Maçka yol havasi*). Non pas que l'on postule un lien entre la terre et la musique, mais on en attribue l'autorat à une collectivité territoriale.

Tel qu'entendu dans ces pages, le communal n'est autre que la « mise en jouissance commune ». De ces musiques, ils en jouissent pleinement à la fois comme action et comme propriété. Production et autorité collective, la musique est l'affaire de tous. Deux remarques néanmoins, pour atténuer cette dernière assertion. Dire abruptement « la musique » peut prêter à confusion : il serait plus juste de dire « cette musique communale » est l'affaire de toute la communauté, car rien n'empêche tout un chacun d'apprécier à la radio ou à la télévision tel chanteur d'Istanbul ou tel groupe américain, sans que cela compromette son implication dans le communal. D'autre part, ce « tous » est lui-même sujet à caution, fonction de la place de chacun dans la communauté. Il n'est en cela pas anodin que ce soient les hommes – ou plus exactement ces hommes entre la trentaine et la soixantaine – qui dirigent ce concert de commentaires, que l'appareil normatif soit dans leurs mains : la musique est ici affaire d'hommes. Que les hommes d'âge mûr tiennent une communauté, voilà qui est tristement banal. La Turquie tout entière est une société d'hommes, société dominée par les hommes. Certains propos récents de la classe politique – non pas tant leur indécence que leur possibilité même – en sont une preuve irréfutable. Mais que les hommes tenant la communauté tiennent également la tradition musicale, voilà qui est plus intrigant.

\*

\*   \*

Pour mieux cerner la singularité du communal, je donnerais cette phrase de C. Lévi-Strauss qui évoque, en des mots très durs, ce qui pourrait en constituer l'envers :

Que le culte de l'art prenne la forme d'une contemplation béate ou d'une dévoration avide, il tend à faire de la culture un objet transcendantal, de la lointaine existence duquel l'homme tire collectivement une gloriole d'autant plus sottée que, comme individu, il confesse son impuissance à l'engendrer<sup>2</sup>.

---

2. Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale* II, 1973, p. 332. Quelques lignes plus loin : « Un des grands maux de la civilisation urbaine est, comme on sait, qu'elle dissocie la

Dans la suite du texte, C. Lévi-Strauss distingue entre « culture active » et « culture passive »<sup>3</sup>, la dernière se distinguant par une dissociation extrême entre consommation et production. « Culture active », voilà qui convient à merveille dans notre cas: encore faudra-t-il comprendre les modalités de cette action. Or, cette opposition actif/passif, qui touche ici à la division du travail artistique, vient chambouler ou désamorcer une autre distinction, plus contestable, que propose ailleurs Lévi-Strauss, celle entre « société chaude » et « société froide », et qui n'est qu'une manière subtile d'énoncer la sempiternelle dialectique moderne/traditionnel. De la même manière, la notion de « communal » a vocation à désamorcer une remarque commune à l'évocation de ces musiques: « Ah, les musiques traditionnelles ? ». A-t-on vu musique qui ne soit prise, inscrite dans une tradition<sup>4</sup>? Le mot « communal » ne vient pas substituer un terme à un autre, maquiller un mot dérangeant, mais reposer autrement le problème: comment se structure une tradition culturelle, c'est-à-dire comment s'organise sa (re-) production? Et comment se structure-t-elle *au sein d'une communauté donnée*. La question est politique et touche tant au « mode de production » qu'au statut juridique de la musique, soit à la notion double d'autorité et d'autorité. Pour le formuler simplement, l'enjeu est de comprendre une production musicale comme un agencement entre une communauté, sa musique et ses musiciens.

À ce jeu là, le « traditionnel » est rendu caduc, lui qui recouvre pudiquement des réalités politiques et économiques irréconciliables, depuis le patronage d'artistes professionnels par de riches « patrons » en quête de prestige (comme ce fut le cas dans le nord de l'Inde) à la délégation à un groupe ethnique du divertissement collectif (comme c'est, par exemple, le cas des Tsiganes en Roumanie).

Du communal, l'on peut dire en premier lieu qu'il désigne un agencement où la position de l'artiste ne vient pas faire barrage entre la communauté et sa musique, où la musique est pensée moins comme une création individuelle que comme le procès collectif d'un matériau commun – ce que G. Deleuze et F. Guattari<sup>5</sup> nomment très justement « un agencement collectif d'énonciation », collectif désignant ici une collectivité territoriale, une communauté politique. On pourrait tout aussi bien dire: un art

---

consommation de la production; qu'elle exacerbe la première fonction et vide l'autre du sentiment créateur », *op. cit.*, p.335.

3. Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale II*, 1973, p.335.

4. Dans ce texte, je dissocierais autant que possible les termes de « tradition » et de « traditionnel ». Par l'usage du premier, j'essayerai de saisir de la manière la plus large et la plus vague possible un agencement particulier, une certaine structuration sociale d'un langage sonore, et ce, sans présager d'une quelconque authenticité, ni d'une quelconque spécificité. Par le second terme, souvent entre guillemets, je ne ferai que rendre compte de positions au sein d'un débat esthétique, et donc politique, qui agite certains tenants de cette tradition, et s'exprime dans la dialectique du « moderne » et du « traditionnel », comme du « dégénéré » (*yoçlaşmış*) et de « l'authentique » (*otantik*).

5. Deleuze, Guattari, *Mille Plateaux*, 1980, p.114.

communal, ou l'art envisagé comme problème communal, où consommation et production ne seraient pas, ou moins, dissociées socialement.

Pour autant, le communal n'est pas la belle harmonie rurale, l'absence de tension, le corps social uni. Il est tout au contraire, on le verra, l'objet même du conflit, de la rivalité, de la domination, l'emplacement d'un débat – et c'est précisément en cela qu'il est éminemment politique. La rivalité est *a fortiori* exacerbée dans ce régime communal, qui fonctionne par fragmentation, par polyphonie. L'absence de tension, elle, n'est atteinte que dans l'assignation identitaire, le monopole définitif de la production, non plus la rivalité entre pairs mais la relation d'identification entre un artiste et son public. Le communal s'accommode mieux de la discorde de la tablée que de l'univocité de la scène.

Cette enquête, je l'avais d'abord voulue comme pleinement consacrée à ce régime communal. Et pourtant, ce qui m'avait séduit dans cette musique des montagnes pontiques était peut-être la tension déjà à l'œuvre entre ce communal et ce qu'on pourrait appeler un régime de l'artiste, du spectacle, ou plus proprement de l'industrie culturelle<sup>6</sup>. Car il aurait fallu ajouter, immédiatement après la description pittoresque que j'ai donnée de ces musiques, qu'elles n'ont rien d'autarcique, qu'elles jouissent au contraire d'une formidable fortune hors de ces vallées isolées, et ce, autant du fait de l'exode, après 1923, des chrétiens orthodoxes vers la Grèce où cette musique a trouvé grâce, que de la forte émigration économique (*gurbet*) qui frappe la région depuis plusieurs décennies. Et amena les habitants de ces montagnes à essaimer dans les centres industriels de Turquie et d'Europe, en même temps que le pastoralisme marquait sèchement le pas.

De la sorte, les « musiques pontiques » sont devenues l'un des répertoires communautaires les plus dynamiques de Turquie et de Grèce, captées avec plus ou moins de bonheur par les folklores nationaux et l'industrie du disque. En moins de 50 ans, cette industrie a bouleversé la production de musique dans ces deux pays, et d'abord de celle que l'on fut dès lors amené à nommer « traditionnelle ». À l'époque de l'enquête, deux voix de femmes vibraient à Istanbul, celles de Şevval Sam et d'Ayşenur Kolivar, et rendaient, fait relativement nouveau, ces musiques terriblement séduisantes.

L'approche choisie ne sera pas pour autant celle de la dialectique entre deux régimes, deux modes de production, mais plutôt celle du devenir, du procès. Et d'abord, le devenir de ce bien communal au sein d'une société nationale qui pense, administre, dans la dialectique public/privé, national/individuel. Car la machine étatique ne connaît que ces deux régimes, hors desquels le communal ne peut qu'être réduit à un bien libre, et donc libre

---

6. Théodore Adorno précise que, dans le syntagme « industrie culturelle », « on ne doit pas prendre à la lettre le terme d'industrie. Il se rapporte à la standardisation de la chose même – par exemple la standardisation du western connue de chaque spectateur de cinéma – et à la rationalisation des techniques de distribution, mais il ne se réfère pas strictement au processus de production », « L'industrie culturelle », 1964, p. 14.



d'être pillé ou transformé par l'industrie. Ce devenir n'est pas bien différent de celui, plus prosaïque, des terrains communaux après la Révolution française, tel que décrit par Nadine Vivier. Leur statut donna lieu à de vifs débats, dont la teneur semble être parfaitement exprimée par le passage suivant :

La constitution ne reconnaît qu'une seule corporation, celle de tous les Français, elle ne s'occupe que d'un seul intérêt, celui de la Nation, qui se compose de la masse de tous les intérêts réunis de tous les citoyens. Il ne peut exister à ses yeux que deux genres de propriétés, la propriété nationale et la propriété individuelle. Rien n'est plus opposé à ces principes que l'existence de biens communaux et intransmissibles ; c'est par eux qu'est détruite l'unité d'administration ; ils isolent le citoyen de la grande communauté, en substituant à l'intérêt général des intérêts locaux et partiels<sup>7</sup>.

Exemple lointain, mais qui laisse à penser sur le sort du communal dans la société étatique. En Turquie, ces musiques ont été propulsées dans l'espace national sous le nom de « folkloriques », administrées par l'État, ou de « traditionnelles » (*geleneksel*), biens de consommation vendus par des compagnies privées. Ces deux devenirs, folklore nationalisé et traditionnel commercialisé, n'épuisent pas une tradition musicale ; ils peuvent à l'occasion participer de sa vitalité, mais sous d'autres régimes, selon d'autres agencements. Et à une conséquence près, dont fait état Bernard Lortat-Jacob : en Sardaigne, explique-t-il, face à l'émergence d'artistes à la notoriété grandissante, « les villages s'exposent constamment à perdre le contrôle de leur production musicale »<sup>8</sup>. Ce risque de dépossession, les villageois des montagnes pontiques semblaient le ressentir avec une acuité particulière.

Un mot sur l'enquête. Elle s'est déroulée entre 2008 et 2014, principalement dans les vallées voisines de Tonya, Maçka, Şalpazarı et Akçaabat, chacune cultivant sa singularité, son communalisme, et clamant une place spécifique dans ce que l'on appelle « la musique de Trabzon ». Dans cette région pluvieuse et turbulente<sup>9</sup>, elle ne fut pas aisée, car j'étais moins intéressé par la grammaire de la musique ou la structure de la société, que par ces moments fugaces où l'on produit de la musique. Pour cela, j'ai avant tout longuement suivi quelques amis musiciens, assisté aux réjouissances publiques et privées, sillonné la région en *dolmuş* (ces taxis collectifs sans lesquels rien ne se passe), partagé nombres de conversations et d'innombra-

---

7. Rapport de Claude Dominique Côme Fabre, président du district de Montpellier pour la première Assemblée nationale législative (F10 333 A). Cité par Nadine Vivier, *Propriété collective et identité communale*, 1998.

8. Lortat-Jacob, *Musiques en fête*, 1984, p.72.

9. Sur le rapport privilégié de cette région à une certaine violence, ou une certaine outrance, on lira l'ouvrage de Michael Meeker, *A Nation of Empire*, 2002, et celui d'Alexandre Toumarkine, *Les Lazes en Turquie*, 1995.

bles bouteilles de *raki* (un alcool de raisin distillé, bu dans toute la Turquie). Mais la réflexion s'est largement nourrie d'un séjour de plusieurs années à Istanbul – lieu de forte émigration et épice de l'industrie culturelle –, comme de détours en Grèce. Et, si c'est avant tout de l'usage communal dont j'ai voulu rendre compte, je ne l'ai appréhendé que dans l'écart qu'il creuse avec ce qui m'était le plus familier, et d'abord ce que l'on en voyait depuis Istanbul.

Le texte est organisé en cinq chapitres. Le premier (« *C'est un pays montueux et âpre* »), présente la singularité de ces montagnes, les musiques qui y ont cours, et cerne quelques premiers jalons de ce que pourrait être un régime communal en musique. Les deux chapitres suivants, en diptyque, traitent de cette institution communale par excellence qu'est la danse locale – le *horon*. Ainsi le second (*Politiques du horon*) analyse en quoi le *horon* peut être un agent d'institution et de structuration – masculine – du monde social, un langage, dans ces affaires hautement pressantes que sont l'alliance, le sexe et le pouvoir. Soit comment, en étant l'affaire de tous, le *horon* est à la fois enjeu de pouvoir et temps d'élaboration d'une idéologie de la domination masculine. À partir de ces considérations, le troisième chapitre (*L'ordre d'un monde*) donne à voir – par l'ethnographie d'une fête pastorale – ce communal tant comme enjeu d'une rivalité agonistique entre vallées voisines, entre « collectivités territoriales », que comme inévitable marqueur d'une relégation sociale (celle du « traditionnel »). Le quatrième chapitre (*Ce dont on fait commerce*) s'attache à comprendre la transition de bien communal à bien de consommation, objet de commerce, à travers l'apparition de la figure de l'artiste : soit retracer une généalogie, analyser l'intégration au champ artistique national, comprendre les altérations structurelles et énoncer quelques logiques de résistance qui s'élaborent. Quant au cinquième et dernier chapitre (*L'art d'être ensemble*), il pose ces sociabilités masculines que l'on nomme *muhabbet* à la fois comme clé de voûte de la tradition musicale et comme idéal inavoué de la société pontique : celui d'un monopole masculin de la jouissance.

Un dernier mot. Ce que j'ai voulu réaliser dans ces pages, c'est l'étude d'une tradition musicale, un travail sur la musique. À ceci près qu'on ne considérera pas ici la musique en tant que rapport entre des sons, mais en tant que rapport entre des hommes.