



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

31 | 2020

L'idéal du musicien et l'âpreté du monde

Nicolas Elias, *La République des danseurs : enquête sur le partage de la musique dans les montagnes de Turquie*

Paris, Karthala, coll. « Meydan », 2019

Frédéric Keck



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/5243>

DOI : 10.4000/gradhiva.5243

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 2 septembre 2020

Pagination : 175-176

ISBN : 978-2-35744-131-6

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Frédéric Keck, « Nicolas Elias, *La République des danseurs : enquête sur le partage de la musique dans les montagnes de Turquie* », *Gradhiva* [En ligne], 31 | 2020, mis en ligne le 31 mars 2021, consulté le 03 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/5243> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.5243>

Ce document a été généré automatiquement le 3 avril 2021.

© musée du quai Branly

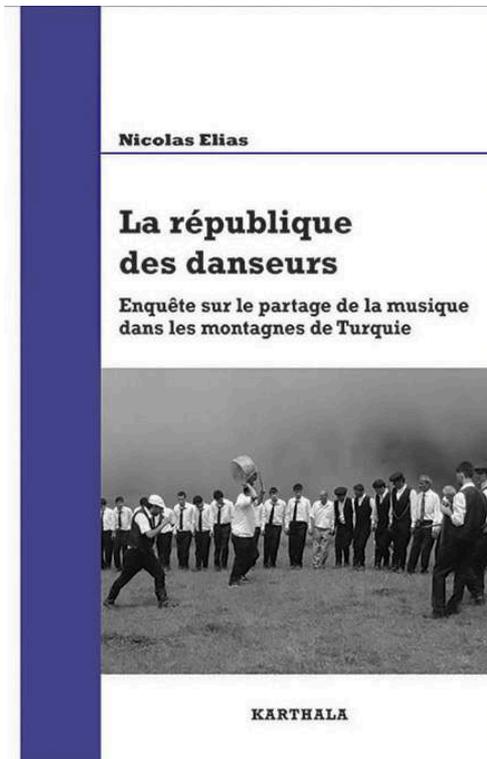
Nicolas Elias, *La République des danseurs : enquête sur le partage de la musique dans les montagnes de Turquie*

Paris, Karthala, coll. « Meydan », 2019

Frédéric Keck

RÉFÉRENCE

Nicolas Elias, *La République des danseurs : enquête sur le partage de la musique dans les montagnes de Turquie*, Paris, Karthala, coll. « Meydan », 2019, 204 p.



- 1 L'ouvrage de Nicolas Elias, issu d'une thèse effectuée entre 2008 et 2014 à l'université de Nanterre, se présente davantage comme une sociologie de la musique que comme une ethnomusicologie. « On ne considérera pas la musique ici comme rapport entre des sons mais comme rapport entre des hommes », affirme-t-il d'emblée à la fin de son introduction (p.12). Il décrit en effet une danse traditionnelle des vallées montagneuses de la région de Trabzon, dans l'est de la Turquie, qui avait déjà été étudiée dans les années 1950 puis dans les années 1980 par deux ethnomusicologues britanniques, Laurence Picken et Martin Stokes. Ce qui intéresse Nicolas Elias dans cette danse appelée *horon*, c'est moins la séquence des sons et des gestes, très rudimentaires, que l'ensemble des rapports sociaux qui s'y déploient, entre hommes et femmes, entre ruraux et urbains, entre Grecs et Turcs. Ce livre se veut ainsi une introduction percutante, écrite dans un langage élégant, à l'ethnologie du monde turc contemporain à travers l'une de ses expressions apparemment les plus anodines. La réussite de l'ouvrage tient à l'ampleur du champ de relations révélé à partir d'un levier supposément mineur.
- 2 Nicolas Elias remarque en effet d'emblée le caractère décevant de l'instrument de musique au centre de cette danse, une petite vièle en bois appelée *kemençe*, qui, à la différence du *saz*, n'a pas bénéficié d'une promotion nationale. Le *kemençe* n'est pas vraiment censé produire des notes mais plutôt l'étincelle déclenchant la joie collective du *horon*. « Le savoir du musicien est avant tout une science de l'occasion, qui vaut parce qu'il provoque, qu'il fait advenir. » (p. 33) Le musicien est appelé pour des cérémonies publiques, notamment les mariages, même s'il n'est jamais payé. La danse alterne deux mouvements : le *dik*, mouvement « dressé » dont la tension agonistique, objet d'un savoir initiatique, est réservée aux hommes, et le *düz*, mouvement « lisse » dont le caractère répétitif et ennuyeux permet d'y inclure un plus grand nombre de danseurs, dont les femmes. Si celles-ci ont leurs propres danses, le *horon* vise à manifester la domination masculine en mettant en scène l'initiative des hommes

« preneurs » face à la passivité des femmes qui sont « prises » – au sens où elles constituent des proies à chasser et des partenaires sexuelles à séduire.

- 3 Nicolas Elias remarque que le *horon* est la contrepartie publique des réunions privées de chanteurs alcoolisés appelées *muhabbet* : « Ces deux modes de mise en partage, indispensables l'un à l'autre, expriment les logiques concomitantes de l'hégémonie masculine qui règne dans ces villages : l'idéologie *horon* de la domination masculine, virile, hiérarchique, éternel rapport de force, et l'utopie *muhabbet* d'un entre-soi masculin pacifié, jouissance apaisée, débarrassée des pesanteurs du devoir paraître (et en particulier de celles, pesantes entre toutes, de la masculinité outrancière). » (p. 36) Lorsque Nicolas Elias dépeint le *horon* comme « l'administration de l'espace public par une jouissance commune » (p. 40), il décrit ces moments où il s'agit pour le meneur placé au centre de la danse de définir les places légitimes et de gouverner la vie en commun par la mise en scène d'une joie collective. Mais il suggère que ceux qui l'écoutent peuvent aspirer à un autre mode d'administration des relations sociales, tel le *muhabbet*. Le titre de l'ouvrage doit s'entendre en ce double sens : la musique est partagée par tous les habitants d'un village, à travers « l'outrance » de la danse dans l'espace public, mais la joie qu'elle suscite les divise, « en mettant à distance ceux qui, justement, ne la partagent pas ». (p. 17)
- 4 Après cette analyse fine d'une danse dans un village, l'auteur passe à l'étude des variations de la musique du *kemençe* à travers les vallées du Pontin, jusqu'à ses reprises à Istanbul. On voit alors les effets des transformations majeures de la Turquie contemporaine – urbanisation massive, ouverture de la Géorgie ou retour des Grecs – sur ce savoir traditionnel. De ces mutations émerge la figure contemporaine de l'artiste en tant qu'individu dégagé des relations sociales ordinaires grâce à la production d'une œuvre dotée d'une valeur commerciale. Nicolas Elias remarque que le terme *artist* repris du latin en turc, par contraste avec le mot turc *sanatçi*, est employé dans le sens « d'une moquerie acerbe à l'égard de celui qui bâcle un travail ou se donne des airs, au pire d'une insulte. [...] *Artist* se dit d'un homme qui "fait son intéressant". Ou d'un musicien qui fait un caprice, qui se permet ce que le statut d'artisan ne lui aurait pas permis. Arrêter de jouer, par exemple, en plein milieu d'un *muhabbet* : crime de lèse-société ». (p. 139) L'émergence de l'artiste, analyse Nicolas Elias, est l'effet d'une double dépossession de la jouissance, au sens pragmatique où il ne partage plus la joie collective du *horon*, mais aussi au sens juridique où il s'approprie le savoir de la communauté (p. 144).
- 5 Nicolas Elias se distingue ainsi des travaux de Martin Stokes qui décrit la nationalisation de la musique traditionnelle en Turquie comme une « république de l'amour » produisant de l'identité nationale par la promotion d'une intimité affective¹. Pour Nicolas Elias, l'intimité affective est indissociable d'une domination sociale entre individus égaux, unis par des liens d'amitié plutôt que d'amour, qui les fait fusionner dans un collectif supérieur. C'est pourquoi il revient dans le dernier chapitre de son livre sur le *muhabbet*, cette communauté informelle de chanteurs qui savent jouir de l'alcool avec modération, pour la mettre en contraste avec le *sohbet*, communauté religieuse fondée sur le respect des normes et l'assèchement des désirs. La notion de bien commun, qui ouvre le livre pour aborder le partage de la musique, sort véritablement transformée et compliquée de cette analyse ethnographique dense et variée : c'est à la fois un bien communal par contraste avec un patrimoine national, car « le bien communal s'accommode mieux de la discorde de la tablée que de l'univocité

de la scène » (p. 10), mais c'est aussi le commun, l'ordinaire, traversé de tensions qui ne sont pas des inégalités hiérarchiques que la logique patrimoniale viserait à conserver, mais des dominations quotidiennes dont la musique permet à la fois la jouissance et la subversion.

- 6 Il faut souligner pour finir la sophistication théorique d'un ouvrage ethnographique à la fois subtil et ambitieux. Trois références principales accompagnent l'analyse : la notion de « musiquer » dans l'ethnomusicologie de Gilbert Rouget, dont Nicolas Elias renouvelle les analyses sur la transe² ; celle d'« agencement » chez Gilles Deleuze et Félix Guattari, dont il prolonge les analyses de la ritournelle en revenant à la physique des affects chez Spinoza³ ; enfin, la notion de « domination » chez Pierre Bourdieu, dont il retrouve les analyses sur l'honneur dans l'ethnographie des sociétés kabyles⁴. On peut regretter à ce propos que Nicolas Elias ne mette pas à contribution l'essai de Pierre Bourdieu *Le Bal des célibataires*⁵, sans doute son texte le plus personnel puisqu'il revient dans son village du Béarn après ses études en Kabylie et avant les analyses statistiques de *La Distinction*, pour y observer chez des hommes de sa génération les décalages entre l'habitus corporel et les nouvelles normes sociales. Puisque ce livre analyse les transformations de la société turque contemporaine à la lumière d'une danse traditionnelle dans les villages de montagne, on aurait pu en effet y suivre davantage des carrières de musiciens et de danseurs, de la scène communale à la scène nationale, pour voir comment leurs manières corporelles et leurs façons de « musiquer » se transforment dans ces déplacements. Cela reste une belle et stimulante contribution à la sociologie de la musique dans une région peu étudiée en France.

NOTES

1. Voir Martin Stokes, *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.
2. Gilbert Rouget, *La Musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, préf. de Michel Leiris, Paris, Gallimard, 1980.
3. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1990 : 368.
4. Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz, 1972 ; *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
5. Pierre Bourdieu, *Le Bal des célibataires : crise de la société paysanne en Béarn*, Paris, Seuil, 2002.

AUTEURS

FRÉDÉRIC KECK

frederic.keck[at]college-de-france.fr