

# Voyages dans la ville double

## petit carnet de notes d'Istanbul

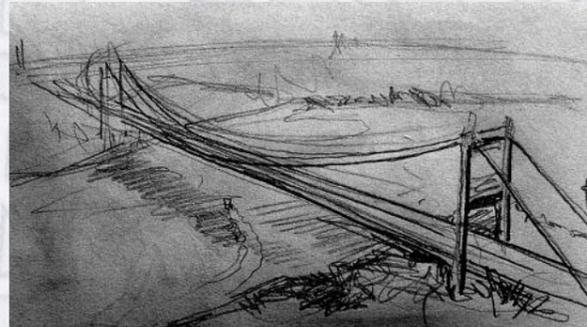
par Alem Alquier

Istanbul la musique est partout. Bien que la Turquie soit un pays laïque, la vie est rythmée par une musique liturgique, les cinq appels quotidiens à la prière. Le *muezzin* est en général un virtuose hautement formé et c'est un véritable régal que d'écouter les hauts-parleurs du haut des minarets qui répandent des *maqâms* dans la ville en flot ininterrompu pendant quelques minutes... Et évidemment, si on a le goût du collage et de la superposition aléatoire (ce qui est mon cas), on est comblé quand on se trouve au barycentre d'au moins trois mosquées (la ville en compte environ deux mille...). Là on touche à l'expérimentation vocale électroacoustique et périodique, et à échelle urbaine... phénomène inconnu dans les villes occidentales.

Un pays laïque, certes, mais qui supporte mal qu'on malmène les images hiératiques du bien-aimé président fondateur de la république, Attatürk: j'y ai vu (à plusieurs reprises) des affiches électorales qui faisaient référence au « Père des Turcs » au visage intact, cotoyant son poulain actuel au visage lacéré sur la même affiche... Le moindre vandale épargne le grand homme, qui fait partie des armoiries inaltérables...

### Turquie en miniature

Le pays tout entier serait-il schizophrène? En tout cas ce qu'est devenu Constantinople en présente les symptômes, avec un pied en Thrace (Europe) et l'autre en Anatolie (Asie). Le plus remarquable se passe autour des femmes: voilées pour beaucoup (en six ans, la proportion des jeunes femmes portant le voile a significativement augmenté),



les mêmes affichant sur le reste du corps une mode aux formes parlantes – et parfois provocantes. Et la musique n'est pas en reste, car, comme la Grèce (son pendant occidental), la Turquie d'un côté rassemble un nombre considérable de modes musicaux, et fait aussi bien tranquillement d'un autre côté sa révolution tonale.



• Le drapeau est arboré sur tous les balcons lors de la fête nationale...

• Joueur de qanun dans un ensemble mevlevi

# double

## d'Istanbul



Plus de soixante-dix cultures différentes se côtoient, ce qui fait cohabiter le *R&B/Hip-Hop* et la liturgie arménienne ou grecque orthodoxe, le *heavy metal* (il faut voir dans tous ces magasins de musique juxtaposés de la rue Gallip Dede, dans le quartier de Tünel, la déferlante d'amplis, de batteries, etc.) et l'*arabesk* ou la musique « pontique » ou encore *tzigane*...

Restons dans les musiques modales<sup>1</sup>, et je me limiterai à quelques approches...

### Musicothérapie

Dans le quartier de Gülhane (non loin de Sainte-Sophie), Yaşar Güvenç organise le mardi soir une rencontre publique, appelée « répétition »: il s'agit de faire connaître les musiques traditionnelles au public; la salle est remplie d'instruments, un véritable musée. Le discours dominant dit que toutes les musiques turques viennent d'Asie centrale. De toute façon, tous les instruments (ou presque) viennent d'Asie centrale. À l'image de cette vision



idéalisée représentée sur cette peinture des années cinquante, on aimerait voir se recréer une immense rencontre interethnique de tous ces *çimbüş*, *bağlamas*, *kemançes*, et autres *bendirs*, et tant pis si les *qanuns* ne s'entendent pas à cause de la proximité des percussions ou des *zurnas*, l'image suffit pour restituer un son enthousiaste, anarchique et désinhibé...

Image d'une sorte de jam-session improbable...

(Turkestan chinois Xinjiang, tribu Ouïgoures)

1. Il serait assez illusoire de parler de tous les genres de musique pratiqués à Istanbul, cette « Turquie en miniature », tellement la richesse y avoisine l'infini... De toute façon un travail dans ce sens a déjà été abordé

et, même s'il est loin d'être exhaustif, il laisse un fabuleux document: c'est *Crossing the bridge, The sound of Istanbul*, un film de Fatih Akin (2005), où l'on découvre un spectre très étendu des années 2000.



Rahmi Oruç Güvenç

Au cours d'une de ces soirées, j'ai eu l'occasion de m'initier à quelques chants ouïghours, d'Ouzbekistan ou de Kazakhstan en chœur, les paroles (retranscrites en turc, donc en graphie latine) sur papier volant circulant dans l'assemblée. Yaşar Güvenç lui-même

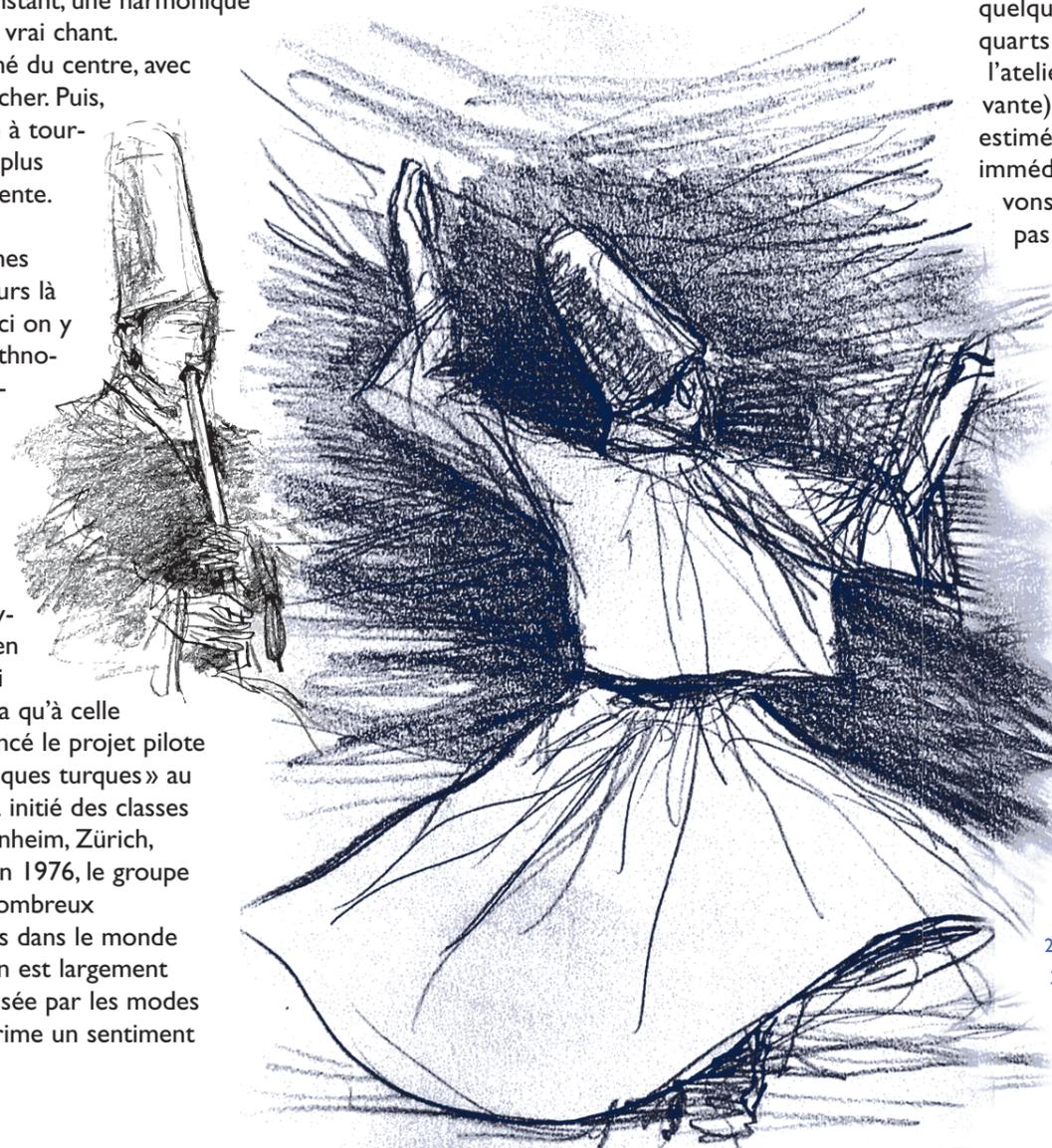
chante (entre autres) à la manière des Tuva, avec la gorge, en infrabasses; en un instant, une harmonique aiguë apparaît, et constitue le vrai chant.

Un vieil homme s'est approché du centre, avec visiblement de la peine à marcher. Puis, étonnamment, il a commencé à tourner sur lui-même, de plus en plus vite et avec une maîtrise évidente. Apparemment j'étais le seul étonné... Les *mevlevi* (derviches tourneurs) ne sont pas toujours là où on les attend... C'est qu'ici on y a l'ambition de soigner: ces ethnomusicologues sont aussi musicothérapeutes. Le groupe *Tümata*, mené par le Dr Rahmi Oruç Güvenç, se produit aussi bien en salle de concert que dans les hôpitaux, en particulier pour des autistes. Oruç Güvenç est psychologue clinicien, spécialisé en musicothérapie; il officie aussi bien à l'université de Marmara qu'à celle de Vienne en Autriche. Il a lancé le projet pilote «musicothérapie par les musiques turques» au conservatoire de Munich et a initié des classes dans ce domaine à Berlin, Manheim, Zürich, Barcelone, Madrid... Fondé en 1976, le groupe *Tümata* se produit dans de nombreux concerts et anime des ateliers dans le monde entier. La thérapie en question est largement fondée sur la mélodie dispensée par les modes musicaux. Chaque mode exprime un sentiment

différent et aurait une influence considérable sur le comportement. L'harmonie avec la nature y est essentielle et on n'est pas loin du chamanisme...

### Mevlevi

L'ordre *mevlevi* est un ordre musulman soufi datant du XIX<sup>e</sup> siècle. Les *mevlevi* se produisent régulièrement à heures fixes dans plusieurs lieux à Istanbul, et généralement ils pratiquent leur cérémonie ouverte au public. La gare de Sirkeci (où se trouvait le terminus du mythique Orient-Express) ouvre une salle spécialement pour ce genre de manifestation.



### L'autre côté

En parlant de thérapie, Orhan Pamuk<sup>2</sup> décrit le Bosphore comme étant lié dans son enfance au traitement de la coqueluche – le nom turc du Bosphore est *Boğaz*, ce qui signifie «gorge» – puisque le docteur prescrivait une longue promenade quotidienne sur la rive du détroit.

Pour se rendre sur la partie asiatique d'Istanbul, il faut soit emprunter le pont suspendu quand on est en voiture, soit prendre le *vapur* quand on est à pied. À chaque demi-heure environ se pressent une foule de voyageurs dans ces bateaux qui vont de Eminönü à Kadıköy (et retour). La traversée est relativement rapide. Arrivés sur la rive asiatique, un train de banlieue – et c'est vraiment la banlieue, cette partie n'a rien à voir avec l'autre, elle donne une impression d'immense cité-dortoir (avec quelques commerces, tout de même...) – met trois quarts d'heure pour aboutir dans le quartier de l'atelier de Kemal Eroğlu (voir article page suivante). Je suis en retard au rendez-vous (j'ai mal estimé les distances), néanmoins l'accueil est immédiat et amical, le thé est servi et nous pouvons commencer à discuter... Kemal ne parle pas anglais, c'est son fils Sinan Cem qui traduit.

Kemal Eroğlu est un luthier renommé, il est spécialisé dans le *bağlama*<sup>3</sup>: «Je commence par chercher des arbres considérés comme morts, je choisis ceux qui me sourient, et je les emmène à mon atelier. Là je les façonne, puis je sens qu'ils ressuscitent quand je pose des cordes dessus.» Là encore il est question d'harmonie avec la nature, de «proportion dorée» appliquée à la lutherie... Son fils Sinan est musicien, il joue du *kaval*, du *kopuz*, de la guitare, de la guitare *fretless*... avec une pléiade de musiciens très différents (Erkan Oğur, Cenk Erdoğan, Muharrem Temiz, Yinon Muallem...) et on peut dire que pour moi à sa manière il pourrait symboliser cette ville double<sup>4</sup> par sa culture modale et son travail en harmonie jazz...

2. PAMUK, Orhan. *Istanbul*. Paris: éd. Gallimard, 2007

3. *bağlama*, *kopuz*, *divan*, etc. sont les tailles différentes d'un même instrument, que nous appelons «saz».

4. Merci à Serge Bouzouki et à Paddy Le Mercier, qui m'ont initié à ce «point de non-retour» (évoqué magnifique-

Sinan Cem Eroğlu  
à la guitare  
double manche  
(frettée et  
non-frettée)  
photo A. Alquier



Quant à une probable relation linguistique qui unirait les peuples occitan et turc, je n'en retiendrai que le mot *kestane*, qui signifie «châtaigne», car la similarité avec *castanha* me paraît évidente... à

moins qu'il ne s'agisse d'un lointain vestige laissé par les Almogavres<sup>5</sup> (qui eux étaient catalans)... ●



croquis: A. Alquier

ment par Nicolas Bouvier), celui où les musiques modales remplacent peu à peu les harmonies européennes. J'ai bien senti que ça se passe à Istanbul (ou pas très loin de là)...

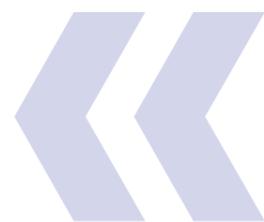
5. MUNTANER, Ramon. *Les Almogavres, l'expédition des Catalans en Orient*. Toulouse: Anacharsis Éditions, 2002.



par Alem Alquier

# Le bağlama, un être vivant

## Visite à l'atelier de Kemal Eroğlu



es anciens prétendent que pour être luthier ce sont les trente premières années les plus dures. Et comme mon « voyage » dans l'art a débuté il y a trente-cinq ans, j'en suis donc au début... »

L'humilité est la marque de fabrique de ce luthier. Tout ici est discret, respectueux, en ordre... On y fait confiance au temps qui passe. Le *bağlama* est plus connu en France sous l'appellation générique de « saz », mais c'est un instrument multiple, et à en croire l'artisan, il possède une personnalité rare...

Né en 1953 à Ankara, Kemal Eroğlu est titulaire d'un BTS de tourneur-fraiseur dans la métallurgie. Dans les années 60, il a appris à jouer du *bağlama* au centre culturel Mehmet Cihan Müzik Evi. Son oncle en possédait un, et il a voulu en perfectionner le son. Il a donc commencé à travailler comme apprenti dans un atelier de ce centre culturel.

Durant sa formation de tourneur, il a eu d'occasion d'observer des modèles d'instruments et a commencé à se poser des questions sur un plan esthétique. À la fin de ses études, il n'a pas pu trouver de travail en tant que tourneur ; il est donc revenu travailler au centre culturel, mais avec un niveau supérieur. L'apprentissage avec les maîtres Yusuf Yeniay, Halil Yeniay et Yaşar Külekçi a été très important pour lui.

Devenu maître à son tour, il a eu l'occasion de fabriquer des instruments pour de grands noms de la musique (notamment Ahmet Gazi Ayhan, Yaşar Aydaş, Emin Aldemir, Hacı Taşan, Zekeriya Bozdağ, Muharrem Ertaş, Yıldırım Çınar, Şinasi Cihan, Rifat Balaban...) en jouant avec eux.

Après son service militaire, il crée son atelier, puis en 1980 il s'installe à Istanbul. Il travaille dans de petites structures où il rencontre Arif Sağ et Yusuf Toraman. L'année suivante, il travaille avec eux dans l'atelier Arif Sağ Müzik Evi.

En 1983 il crée à Istanbul son propre atelier, Kopuz Müzik Evi. Là, il commence à faire des recherches qui seront déterminantes pour la suite, comme sa rencontre avec Erkan Oğur.

« Je fabrique le *bağlama* traditionnel, et de manière traditionnelle<sup>1</sup>. Le *bağlama* est un instrument très répandu ici. Il y en a plusieurs types : *bağlama*, *divan sazı*, *bozuk*, *cöğür*, *kopuz*, *ırızva*, *cura*, *tambura*, *tambura curası*...

Eroğlu a su capter l'harmonique d'octave grâce à un travail de modification des proportions...



Kemal et son fils Sinan Cem

Dans cette famille, le *cura*<sup>2</sup> est le plus petit (et donc le plus aigu). Le *tambura* a une octave de plus, le *divan* est le plus grave, lui-même ayant une octave de plus que le précédent. Mais, pour fabriquer de nouveaux *bağlamas*, j'accueille aussi les nouvelles idées qui peuvent faire évoluer l'instrument.

Des gens viennent dans mon atelier avec leurs idées concernant la forme, le son, le nombre de cordes... Nous étudions ensemble comment réaliser ces instruments.»

L'engouement pour le *bağlama* moderne est intimement lié à Aşık Veysel. Dans l'atelier trône en bonne place la

reproduction d'une photo d'Ara Güler prise dans les années quarante dans le village de Sivrialan. Aşık Veysel était un poète populaire à l'ampleur exceptionnelle ; hormis ses talents littéraires, il a inventé tout un style (phrases mélodiques, trilles, emphases...) qui a fait école.

En France on connaît peu cet instrument, mais en Turquie, comme il est très répandu, nous trouvons beaucoup de styles de musique différents adaptés au *bağlama*. Et comme la musique que l'on y joue ne prend pas exclusivement en compte le tempérament égal, le manche est naturellement fretté en quarts de ton.

<sup>2</sup>. *Cura* se prononce [djoura], et les Grecs ont emprunté ce nom pour un autre instrument de la famille des bouzoukis (mais sensiblement de la

même taille, ce qui n'est pas le cas pour le *bağlama*, devenu *baglama* en grec, et qui désigne le plus petit instrument de la famille des bouzoukis).



Photos Alem Alquier 1. L'influence d'Erkan Oğur provoquera une modification essentielle dans les proportions du saz, surtout dans la longueur du diapason : Kemal

L'atelier  
Kopuz Müzik Evi



« Par rapport aux autres instruments, le bağlama n'a pas de « standard » (à cause de la grande variété de sa famille), mais à part dans la musique traditionnelle, il y a aussi la possibilité de jouer en « concerto »<sup>3</sup> – ce que fait la jeune génération – ou bien encore le saz a la possibilité de s'intégrer dans la world music... »

J'ai vu des Kurdes jouer du bağlama sur une place à Istanbul, et comme ils tenaient vraiment à être entendus, ils utilisaient des instruments amplifiés. L'effet est surprenant : il faut s'imaginer un jour de la fête de la musique à Toulouse, mais en plus saturé...

Ce qui me fait lui demander ce qu'il pense des instruments électrifiés...

« Si vous me posez cette question, personnellement je préfère jouer en acoustique, c'est plus authentique, l'expression en est plus sincère. Mais actuellement, comme il y a de grandes salles, l'électrification des instruments peut nous aider. Ce qui est important c'est d'utiliser l'électrification à bon escient, sans déformer le son. »

Cela dit, son épouse exhume un vieux saz électroacoustique de sa fabrication pour me le montrer, nous sourions tous, mais je comprends qu'il s'agit là d'une autre époque et je n'insiste pas plus.

page de droite :

• Aşık Veysel,  
dans son village  
d'Anatolie  
(photo Ara Güler)

• les frettes du saz,  
(illustration  
A. Alquier,  
source  
turkuler.com)

3. Traditionnellement un instrument unique accompagne le chant, mais on assiste effectivement à l'apparition d'ensembles de bağlamas aux ambitus différents, comme pour une formation classique à l'occidentale. D'ailleurs, des ensembles comme celui d'Erol Parlak (cinq bağlamas) font des clins d'œil amusés à notre musique classique en jouant en concert *La marche turque* de Mozart...

Kemal Eroğlu est un luthier recherché, et de grands musiciens lui font confiance.

« Depuis quarante ans j'ai effectivement travaillé avec des musiciens connus, mais ce qui est important pour moi c'est qu'ils soient authentiques. Je devine leurs désirs quand je parle avec eux. Je crois qu'un instrumentiste peut enseigner des choses à un luthier. Il y a à mon sens une relation dialectique entre ces deux univers... Et comme il y a plusieurs régions très différentes dans ce pays, on a plusieurs styles de jeu. Je suis heureux de cet apprentissage mutuel.

Certains disent que mes instruments ne sont pas bons, mais je réponds que chaque instrument doit être adapté au musicien : je construis des bağlamas pour des musiciens aussi différents que Arif Sağ, Orhan Gencebay, Erdal Erzincan, Erkan Oğur<sup>4</sup>, İsmail H. Demircioğlu, Nida Ateş, Ulaş Özdemir, Murat Kaya... »

Le luthier tire son talent de l'observation de la nature. Tout y est harmonie, et le tracé régulateur est une des bases de son travail : le nombre d'or est certainement pour beaucoup à l'origine de ses innovations dans cet instrument...

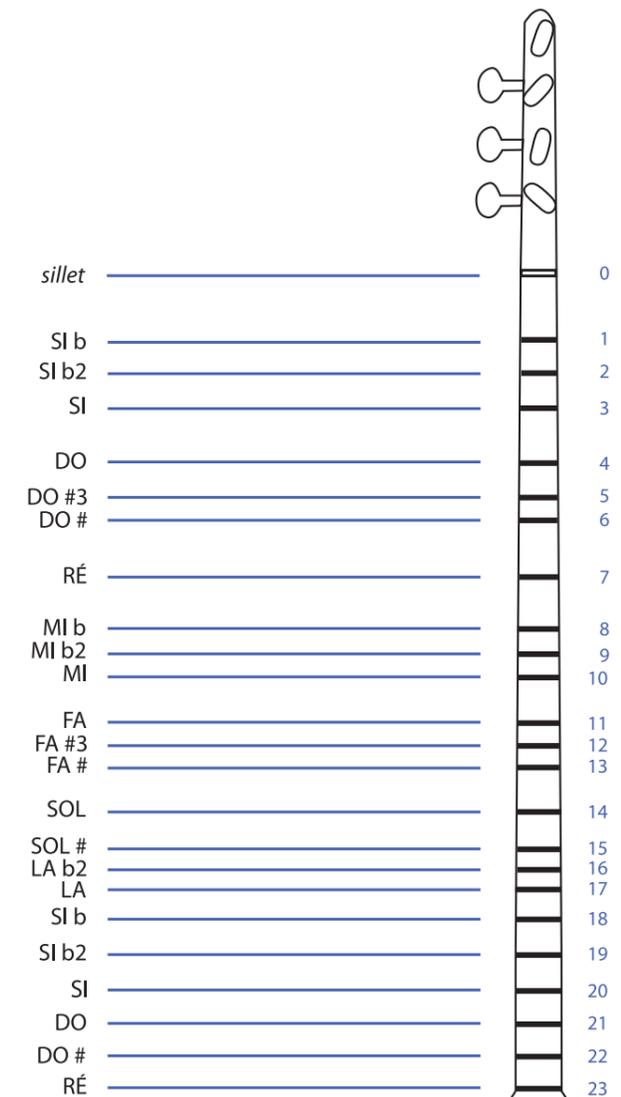
Erkan Oğur prétend lui-même que le son n'est jamais parfait, mais que l'utilisation de la section dorée dans la facture

4. Kemal confesse volontiers qu'il y a dans sa vie d'artisan (et de musicien) un « avant » et un « après » Erkan. Erkan Oğur a le même âge que Kemal et, bien que Frank Zappa soit connu (entre autres) pour avoir été pionnier dans l'utilisation de la guitare fretless, Erkan Oğur est surtout connu en Occident pour en avoir conçu le premier exemplaire en guitare classique !

d'instruments peut ouvrir une porte vers la perfection... La part de rationnel est difficile à établir, et quelquefois la recherche rigoureuse du son peut mener à la tragédie : « Parfois les arbres se retournent contre vous quand vous les travaillez... Certains jours je les façonne dans une mauvaise direction, je les travaille sans les comprendre... puis, essayant enfin de les comprendre, je finis par me rendre et dire « d'accord, c'est toi qui as raison ! », alors nous nous retrouvons à un stade intermédiaire, d'une façon ou d'une autre. Mais au bout du compte je n'y crois pas vraiment, car si je décide quelque chose, ce doit être comme ça. La seule manière dont l'arbre peut gagner, c'est en ne me donnant pas le son que je désire. Alors je casse l'instrument et je le jette. »

La caisse du bağlama est en mûrier (mais peut aussi bien être en genévrier, châtaignier, noyer, charme). La table est en sapin et le manche en hêtre ou en charme. Cet instrument a la particularité d'avoir un tempérament (au sens musical, cette fois) multiple, par la disposition des frettes (voir schéma ci-contre) ... ce qui est très intéressant, car en l'occurrence le tempérament n'est plus en liberté (comme sur un oud ou sur un violon) mais véritablement fixé, comme notre tempérament égal, à ceci près qu'il offre beaucoup plus de possibilités, toute cette richesse modale qui fait le panel des musiques d'Anatolie... ●

Propos recueillis en octobre 2008 par Alem Alquier, par l'intermédiaire de Sinan Cem Eroğlu - traduction du turc par Ümit Ceyhan et Özlem Meric, et adaptation de propos tirés du film sur Kemal Eroğlu *Yüzüme gülen ağaç* de Didem Pekün.



par Frédéric Tavernier-Vellas

# La musique des Grecs d'Asie Mineure

Trois Grecs dans l'Empire ottoman

Th. Leblanc, XIX<sup>e</sup> s., musée Bénakis, Athènes



**L'Asie Mineure est située aujourd'hui, bien évidemment, en Turquie. Mais l'histoire de cette région, avec ses moments de paix et ses guerres, a fait cohabiter pendant des siècles les Grecs d'Asie Mineure, descendants des Byzantins, avec les Turcs qui ont été les conquérants de ce territoire situé au cœur de la civilisation hellénique. Le passé hellénique de cette région rayonne encore par les vestiges des hauts lieux archéologiques, si nombreux et extraordinaires dans cette région. C'est cet aspect du littoral de l'Égée qui est le plus connu par les touristes et, de manière plus générale, par les occidentaux. Mais cela ne doit pas nous faire oublier également l'existence d'un patrimoine musical extraordinaire des Grecs de cette région. Ce patrimoine comprend la musique byzantine, la musique traditionnelle grecque d'Asie Mineure et les musiques urbaines plus connues sous le nom de rébétiko d'Asie Mineure.**

## Un peu d'histoire

Dès les premiers siècles de notre ère, la Grèce est devenue progressivement chrétienne et l'empire romain s'est vu attribuer par l'empereur Constantin une nouvelle capitale située sur les rives du Bosphore, sur le lieu de l'ancienne Byzance. C'était le 11 mai 330, l'empereur Constantin donnait à l'empire romain cette nouvelle capitale, sous le nom officiel de «Nouvelle Rome». Cette ville prendra le nom de l'empereur, après la mort de celui-ci. De là est venu le nom de Constantinople, *Konstantinou-Poli*, ce qui signifie: la ville de Constantin. Les Grecs l'appelaient généralement *i Poli*, «la Ville». Par la suite, les Turcs l'ont nommée Istanbul, nom dont l'origine est l'expression grecque *eis tin Polin* qui signifie «vers la Ville» et se prononce en grec *is tim bolin*.

Le destin particulier de l'Asie Mineure a commencé bien avant l'arrivée du christianisme, dès l'Antiquité grecque. Après la fondation de Constantinople, cette destinée se poursuivra avec l'empire byzantin jusqu'à la chute de Constantinople, le 29 mai 1453, puis ce sera le temps de la domination turque. Constantinople deviendra alors Istanbul, le principal foyer de l'empire ottoman. Cet empire a duré jusqu'à la grande guerre du début du XX<sup>e</sup> siècle. Les Turcs s'étaient en effet rangés du côté des Allemands pendant la première guerre mondiale. Avec la défaite des Allemands, les Alliés imposeront le démembrement de ce vaste empire dont le territoire sera alors réduit à l'Anatolie.



En 1922 s'est produite la «Grande catastrophe», suite à l'affrontement des troupes grecques contre celles d'Attatürk, à partir de Smyrne (actuelle Izmir). Il s'ensuivra un douloureux échange de populations, une grande partie de la communauté grecque devant quitter définitivement l'Asie

Mineure et les Turcs étant invités également à quitter le territoire grec. Les réfugiés d'Asie Mineure à cette époque firent augmenter la population de la Grèce continentale d'environ vingt pour cent. Pourtant, le patriarcat grec-orthodoxe de Constantinople a gardé, jusqu'à aujourd'hui, son siège au Fanar, à Istanbul. Patriarcat principal de l'Église Orthodoxe, il reste également la référence incontestée pour la juste exécution de la musique byzantine.

Les autres villes de l'Asie Mineure ont eu également un passé mythique: Ephèse, Smyrne, Milet, Pergame etc. Toutes ces villes ont une histoire associée à la culture, l'art, la philosophie, et des échanges culturels qu'on ne peut mesurer tant l'Asie Mineure fut le creuset d'une vie intense réunissant des communautés diverses: Grecs, Turcs, Arméniens, juifs, tziganes. Pensez, par exemple, que l'actuelle Syrie était byzantine. Pensez également que l'empire ottoman s'étendait jusqu'en Algérie... Les échanges culturels et particulièrement musicaux dans tout le bassin méditerranéen ont été permanents. On sait, par exemple, que les diverses sources de la musique arabe ont été principalement sémitiques, indo-persanes et grecques. La musique arabe s'est développée en s'appropriant les anciennes traditions musicales des différents pays où l'islam et la civilisation arabe s'imposèrent, notamment en Perse, en Anatolie (Turquie), au Proche-Orient et au Maghreb. Il y a certes une grande diversité des styles et des caractères entre la musique byzantine, la musique turque ou encore la musique arabe mais le système musical provient de la même source: le système musical byzantin.

## Musique orale, musique savante

Nous savons que le système musical qui a dominé dans le bassin méditerranéen dès l'Antiquité était le système hellénique, avec tout d'abord les pythagoriciens. Les premières théories musicales proviennent des Grecs et la première notation musicale vient des accents de la langue grecque.

Les Grecs ont étudié avec précision la proportion entre les tons dans les échelles musicales. Ainsi apparurent les modes dorien, hypodorien, phrygien, hypophrygien, lydien, hypolydien, mixolydien, hypomixolydien etc.

On peut se demander comment ces modes ont perduré dans la poly-modalité byzantine. C'est une question sur laquelle les musicologues reviennent

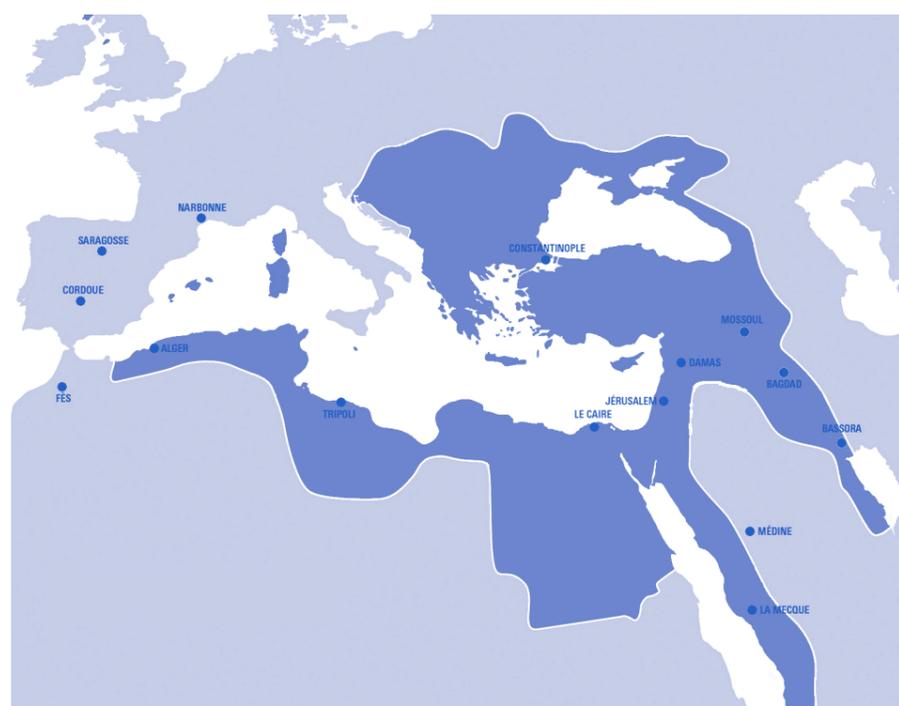
Exode des Grecs en 1922



↑ Empire byzantin sous Basile II en 1025

Empire ottoman au XVII<sup>e</sup> siècle →

licence Creative Commons



régulièrement sans que l'on trouve une réelle unanimité dans leurs opinions. Il est difficile de trouver aujourd'hui des correspondances exactes entre ces modes anciens et les actuels modes byzantins ou les modes turcs ou encore avec les modes arabes. Ce qui est clair toutefois, c'est que toute l'histoire de la musique hellénique manifeste constamment cet effort pour unir musique populaire et réflexion théorique, musique populaire et musique savante. Ainsi, à la différence d'autres traditions musicales de la méditerranée fondées uniquement sur l'oralité et la transmission de maître à disciple, la tradition musicale hellénique a toujours voulu unir l'oralité et l'écriture musicale. La pratique musicale et la théorie ont avancé de pair et ce jusqu'au vingtième siècle et encore aujourd'hui. C'est pourquoi le patrimoine de musique composée, écrite, est immense en musique byzantine. Cette volonté théorique ne date pas d'hier.

Aristoxène, par exemple, qui était un disciple d'Aristote, était spécialisé dans la théorie de la musique. Il était originaire de Tarente, une ville dans laquelle les pythagoriciens eurent une influence plus importante que partout ailleurs en Italie du Sud. Il est le premier, comme l'a fait remarquer Simon Karas (le plus grand théoricien de la musique byzantine au XX<sup>e</sup> siècle) à avoir posé les bases de la «mitigation» des intervalles musicaux. Cette mitigation consiste à augmenter ou diminuer la valeur des tons (que les Grecs préfèrent appeler «voix» car dans cette musique les tons n'ont pas une valeur égale). Cette capacité d'augmenter ou de diminuer la valeur des intervalles des échelles musicales est un élément majeur pour toute l'histoire de la musique orientale (byzantine, turque ou arabe). C'est de cette manière que se sont constituées les échelles des modes diatoniques, chromatiques et enharmoniques, et c'est également ainsi que se justifie le jeu des attractions naturelles exécutées au cours du chant.

Les attractions (*elksis* en grec) font fluctuer vers l'aigu ou vers le grave les notes mobiles de l'échelle d'un mode. La musique orientale, de manière générale, a conservé cette distinction des notes fixes, la fondamentale et les dominantes, et les notes intermédiaires qui sont mobiles.

On ne peut comprendre la musique traditionnelle des Grecs d'Asie Mineure si l'on ne connaît pas le système musical qu'elle utilise. Or ce système musical est le système byzantin et celui-ci est très différent du système musical occidental, tant au plan de la sémiographie que de la théorie musicale. Ce système, comme nous l'avons dit, est également valable pour comprendre de l'intérieur la musique turque traditionnelle ou encore la musique arabe, nonobstant les particularités qui marquent le caractère propre de telle ou telle tradition musicale ou de telle ou telle région. Nous voyons aujourd'hui que des amitiés entre musiciens turcs et grecs sont de plus en plus fréquentes. Il n'est pas difficile de jouer de la musique ensemble...

L'Asie Mineure est restée la référence en musique byzantine pour toute la Grèce. Les théories de la musique byzantine, et il y en a eu beaucoup pendant les deux millénaires qui se sont écoulés, devaient recevoir la validation du Conseil pour la musique du patriarcat de Constantinople. Celui-ci était et demeure pour la musique byzantine le garant de la continuité de la tradition musicale et du respect par les nouveaux compositeurs du caractère propre

Ἦχος Π δ̣ Γα ρ

Exemple de notation byzantine

(*ethos*) de cette musique.

Le passage de la musique byzantine à la musique traditionnelle des Grecs d'Asie Mineure est naturel. Ces musiques étaient contemporaines et exécutées par les mêmes populations. La musique traditionnelle est donc restée toujours fidèle à ce système musical byzantin. Il n'est pas rare, encore aujourd'hui, que les chanteurs de musique traditionnelle soient également des psaltes dans l'Église orthodoxe. Quoi qu'il en soit, leur oreille était formée dès l'enfance par la musique byzantine et la formation musicale était commune.

### Le système musical byzantin

Ce système musical comprend trois genres comme nous l'avons dit plus haut : le genre diatonique, le genre chromatique et le genre enharmonique (il n'y a pas de distinction entre majeur et mineur en musique byzantine). C'est le genre diatonique qui est le genre principal. Les autres genres musicaux se construisent à partir de lui par mitigation des intervalles. Or, dans le genre diatonique naturel, l'échelle se construit uniquement à partir de tons (et non de demi-tons). Il y a le ton plein, le ton moyen et le ton minime. Pour une oreille occidentale, le tempérament de l'échelle diato-

nique naturelle donne déjà une impression de «quarts de ton» puisque la division des intervalles n'est pas semblable à celle de la gamme occidentale. Dans le genre enharmonique (appelé également diatonique dur) va apparaître le demi-ton. Il apparaît également dans le mode chromatique doux. Celui-ci est construit en augmentant un peu le ton plein, en diminuant le ton moyen (qui prend la valeur que le ton minime avait précédemment) et le ton minime sera diminué jusqu'à la valeur du demi-ton. Ainsi, au lieu d'un tétracorde diatonique naturel: 10/12/8 (commas) on obtient: 8/16/6.

Dans le chromatique dur, le ton moyen et le ton minime sont tous les deux réduits au demi-ton et le ton plein est fortement augmenté, ce qui donne 6/18/6.

Par ailleurs, pour ceux qui s'interrogent encore sur l'usage du quart de ton, il faut rappeler qu'en musique byzantine il n'y a pas moins de quatre dièses et quatre bémols différents. Chaque altération correspond à deux commas dans l'échelle byzantine (soixante douze commas pour une octave). Un triple dièse représente donc une altération de la note d'un demi ton supplémentaire (six commas) un quadruple dièse représente une altéra-

tion d'un ton minime (huit commas) etc. Dans le jeu des attractions, une même note va fluctuer plus ou moins selon la force qu'exerce sur la note qui la précède ou qui la suit la fondamentale ou une dominante

dans le propos musical. Tout en étant naturelle, la loi de l'attraction doit être exécutée avec précision, en référence au schéma mélodique. Il ne faut pas croire que naturel signifie ici aléatoire. Malheureusement beaucoup de psaltes n'exécutent plus les attractions de cette manière à cause de l'influence du système occidental. Dans ce cas, le caractère de la musique byzantine est déformé et appauvri. La musique byzantine était et demeure, jusqu'à aujourd'hui, une musique purement vocale et monodique. Il n'y a que la tenue d'une note (note égale appelée *ison*) sur la note fondamentale du mode ou parfois sur la première note d'un tétracorde supérieur qui apporte à cette musique une impression d'harmonie. Il s'agit d'une harmonie au sens le plus ancien, comme on parle de chant harmonique. La tenue de l'*ison* n'a pour but que de mettre en valeur les harmoniques du chant monodique. Mais, il faut y insister, le changement fréquent des *isons* et leur multiplication dans certaines exécutions proposées aujourd'hui est une invention tout à fait récente pratiquée par certains psaltes pour produire une harmonie à l'occidentale qui dénature gravement l'*ethos* (le caractère) du chant byzantin.

### La musique traditionnelle

Venons-en maintenant à la musique traditionnelle des Grecs d'Asie Mineure. À la différence de la musique byzantine, la musique traditionnelle est à la fois vocale et instrumentale. Mais les modes qu'elle utilise sont ceux de la musique byzantine. La différence essentielle est évidemment dans le mètre poétique et le pied rythmique. Alors qu'en musique byzantine les rythmes sont fréquemment irréguliers (on passe dans la même phrase musicale du 3/4 au 4/4, 5/4, 6/4, 7/4 etc.), dans la musique tradi-



Lycourgos Angelopoulos, avec les grands interprètes de la musique byzantine au mont Athos: p. Meletios, p. Daniel, p. Dyonissios Firfiris & p. Akakios

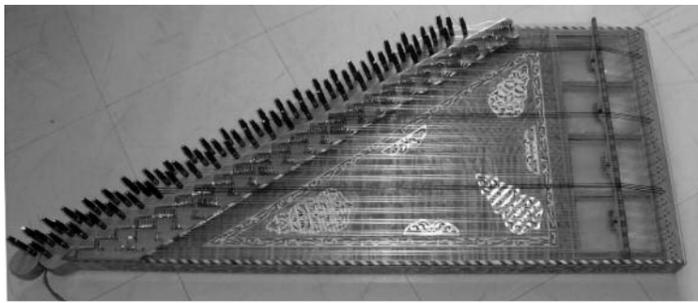
coll. L. Angelopoulos



Simon Karas, promoteur de la musique traditionnelle grecque d'Asie Mineure

photo Angeliki Karas coll. F. Tavernier-Vellas

Kanonaki  
(qanoun)



Flogera, salpinga  
(trompette)  
et thamboura.  
Codex La légende  
d'Alexandre le Grand  
(détail) - XIV<sup>e</sup> siècle.



↑ Outi  
(oud)

Thamboura  
moderne  
→



des instruments particuliers. En Asie Mineure, c'est incontestablement le violon et la *lyra politiki* à trois cordes, le *kanonaki* (qanoun), le *santouri* (santour), le *laouto* (luth), le *outi* (oud) et le *klarino* (clarinette) qui sont les instruments privilégiés, sans oublier la *thamboura* byzantine. Le *psaltirion kanonion* (ancêtre du qanoun, *psaltirio* en grec) et la *thamboura* doivent retenir particulièrement notre attention. Ils étaient utilisés pour l'apprentissage des modes et des intervalles autrefois. En effet, la *thamboura* est un instrument à cordes connu depuis l'époque des acrites (les gardes frontaliers de l'Empire byzantin). Cet instrument est habituellement constitué de trois cordes avec un petit caisson en forme de poire et un fin et long manche. Ce manche d'un mètre environ possède des frettes qui lui permettent d'exécuter avec précisions tous les intervalles utilisés dans la musique traditionnelle. La *flogera* (flûte) était beaucoup utilisée autrefois et a été supplantée par le *klarino*. Avant celui-ci on utilisait le *zournas* qui était d'une tessiture beaucoup plus aiguë. Il semble que l'usage du *klarino* date du XVIII<sup>e</sup> siècle. La différence principale entre le *outi* et le *laouto* mérite d'être soulignée. Le *outi* est un instrument mélodique, soliste. Le *laouto* est un instrument servant particulièrement à l'accompagnement des chants avec un rôle rythmique important.

Politiko laouto  
-littéralement:  
luth de la Ville (de  
Constantinople);  
remarquer  
le frettage  
qui permet  
l'exécution de tous  
les intervalles des  
modes byzantins.

Ce type d'orchestration se retrouve également dans les îles de la mer Égée. Les chansons traditionnelles sont associées aux activités humaines, aux labours, aux voyages, particulièrement des marins, aux fêtes populaires et, par conséquent, à la danse. Il faut revenir aux siècles précédents pour comprendre le rôle de la musique traditionnelle comme lien



unissant et réunissant les membres des communautés et des villages. Simon Karas a développé, dans le cadre de son Association pour la dissémination de la musique nationale, une discographie importante des chansons traditionnelles de l'Asie Mineure. Aujourd'hui, le chanteur Chronis Aidonidis (qui fut un collaborateur proche de Simon Karas) et sa disciple Nektaria Karantzi sont des interprètes et des témoins particulièrement importants de ce répertoire. Ils se produisent dans des tournées internationales et très récemment ont joué à Paris. La chanteuse Domna Samiou, par ses recherches et ses interprétations, est également incontournable! Ce répertoire reste très vivant ainsi que les groupes de danses traditionnelles qui perpétuent ces traditions populaires et les adaptent fréquemment avec intelligence à la scène ou à la télévision.



Réfugiés  
d'Asie Mineure  
et rebêtes  
au Pirée en 1937



La musique urbaine des grecs d'Asie Mineure

Dans les villes de l'Asie Mineure (Smyrne en particulier) s'est développé un courant musical qui, bien qu'étant dépendant des musiques traditionnelles d'Asie Mineure, va évoluer en prenant un caractère très différent, urbain, et exprimant de manière forte la souffrance de la vie dans les grandes villes, la pauvreté, la douleur de l'amour et de son inconstance, le caractère effrayant de la mort, de l'exil, de la violence urbaine, de l'emprisonnement et de la fuite dans les paradis artificiels, drogues, alcool etc. Vous l'avez compris, il s'agit d'une musique généralement beaucoup plus sombre que les musiques traditionnelles. Certains parlent ainsi d'un blues d'Asie Mineure. Il est important de comprendre que le rébétiko d'Asie Mineure est une tradition musicale, greffée et issue des musiques traditionnelles mais qu'il s'en distingue résolument. C'est un genre musical populaire mais ce n'est pas une musique traditionnelle. La caractéristique vocale de ce rébétiko, très différent du rébétiko qui se développera au Pirée, est l'usage d'une forme de chant mélismatique très riche. Un chant lent et long peut ne s'appuyer que sur un texte de deux vers... C'est un chant souvent plaintif, langoureux où se multiplient les «*aman, aman*», expression caractéristique de l'Asie

Joueur grec  
de thamboura  
dans l'Empire  
ottoman  
XIX<sup>e</sup> s.,  
musée Bénakis,  
Athènes

Mineure. Cette expression est difficile à traduire. C'est une interjection qui peut signifier la nostalgie, la douleur ou un moment de plaisir et d'émotion intense. Ces chants ont été appelés également pour cette raison des *amanedes*.

Cette musique manifeste l'influence musicale réciproque des Grecs et des Turcs dans les grands centres urbains d'Asie Mineure. Il existe à cette époque des chants grecs en langue turque, puisque tous les Grecs d'Asie Mineure parlaient évidemment également le turc. Cette musique s'est fait connaître dans les années vingt, notamment après la « Grande catastrophe » d'Asie Mineure. Certains chanteurs, des réfugiés, ont fait carrière aux États-Unis et ont commencé à y enregistrer leurs premiers disques. Ensuite, des maisons de disques en Grèce ont commencé à s'y intéresser.

Les chanteurs qui ont fait connaître ce style étaient tous des chanteurs exceptionnels. On peut nommer évidemment Antonis Dalgas, Giorgos Papasideris, Stratos Payoumdzis etc. Il y avait également d'immenses chanteuses comme Roza Eskenazi, Marika Papangika, Rita Abadzi etc.

Cette musique s'accompagne des instruments traditionnels de l'Asie Mineure : le violon, la *lyra* de Constantinople, le *kanonaki*, le santour, le oud, le *laouto*, le *klarino*, et va développer un répertoire prodigieux, immense, que l'on interprétait dans les « *kafés aman* ».

#### Pour conclure...

La vitalité de ces répertoires de l'Asie Mineure est toujours d'actualité, particulièrement en ce qui concerne la musique byzantine et les musiques traditionnelles. Le rébétiko d'Asie Mineure, lui, ne connaît pas la même pérennité. Peu de voix modernes sont capables de restituer la caractère de ce chant à la fois mélismatique et marqué par une esthétique vocale qui prévalait au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle. La « Grande catastrophe » de 1922 a réuni les rébètes de l'Asie Mineure avec ceux de la Grèce continentale, au Pirée notamment. Cela a, sans aucun doute, enrichi le rébétiko plus tardif et permis l'éclosion d'un répertoire riche en couleur avec de grands compositeurs comme Panayiotis Toundas, Yannis Papaioannou, Markos Vamvakaris et Vassilis Tsitsanis. Mais cela a également marqué la fin d'un style de rébétiko plus caractéristique de l'Asie Mineure et fait disparaître l'orchestration traditionnelle de cette région, au

profit de la grande famille des bouzoukis (*baglama*, *Tjouras*, bouzouki), de la guitare, voire du piano... En ce qui concerne la musique byzantine et les musiques traditionnelles, l'œuvre de Simon Karas est une œuvre majeure et sans doute pour des siècles. Il a redonné une vitalité à la recherche musicologique, à la formation des jeunes à la musique byzantine et à la pratique de la musique hellénique. Sa méthode pédagogique unit la formation en musique byzantine et en musique traditionnelle. Ses (heureux) élèves pratiquaient également les instruments traditionnels et la danse. Il a constitué un fonds d'archives sonores dont on n'a pu encore éditer la totalité. Sa contribution en ce qui concerne la musique traditionnelle d'Asie Mineure est particulièrement importante. Il a enregistré, noté, les chants des réfugiés d'Asie Mineure et réalisé des disques avec des musiciens contemporains d'une perfection internationalement reconnue. Son œuvre dans ce domaine est poursuivie par le grand chanteur Chronis Aidonidis et la chanteuse Nektaria Karantzi.

Lycourgos Angelopoulos, un disciple de Simon Karas, avec le Chœur Byzantin de Grèce, fait, quant à lui, rayonner la musique byzantine dans le caractère (*èthos*) du patriarcat de Constantinople dans les festivals du monde entier. Récemment, le 13 mai 2004, avec Kudsi Erguner (grand spécialiste du *ney turc*) et Derya Türkan (un jeune maître du *kemenche* classique turc à trois cordes, spécialiste du répertoire classique ottoman), Lycourgos Angelopoulos a donné un concert exceptionnel à l'église sainte Irène d'Istanbul, réunissant le Chœur Byzantin de Grèce et les Muezzins d'Istanbul. Une sublime représentation qui a heureusement été filmée et qui témoigne d'un dialogue artistique au plus haut niveau entre la musique héritée de Byzance et la musique classique de l'empire ottoman. Pour terminer, j'aimerais dire que je prépare actuellement, avec bonheur, un voyage musical « de l'Asie Mineure à l'Andalousie » avec mon ami Fouad Didi et ses musiciens. La rencontre et la complicité des musiciens dans ce programme qui unit les musiques traditionnelles d'Asie Mineure et arabo-andalouses témoignent du langage commun qui unit les musiciens de la Méditerranée... ●

Merci à Maria Morphidou, présidente de l'Association pour la Culture de Thrace et d'Asie Mineure de la Commune de Prosotsanis pour les photos d'instruments.

# L'OUSSOUL

## une clé pour les musiques orientales

par Marc Loopuyt

**P**our les amateurs de musique orientale qui ont une culture occidentale voire une formation solfégique, ainsi que pour tout *aficionado*, la compréhension approfondie de cette noble matière passe par trois grands chapitres qui nécessitent autant de clés : modalité rythmique, modalité mélodique et articulation. Nous sommes en effet dans un domaine où la vitalité frémissante du langage sonore requiert la transmission orale et directe et ces trois clés permettent d'accéder aux arcanes du système.



Nous allons d'abord tenter d'approcher le premier thème. Nous disons bien « approcher » car, de même que l'écriture solfégique peut être une approximation raidissante du flux des musiques traditionnelles, de même le présent écrit ne peut être qu'une tentative partielle d'évocation d'un processus qui privilégie la transmission directe et chaleureuse de la « poitrine » d'un maître à celle du disciple. À ce titre, elle nécessitait une dimension intime voire privée qui excluait autrefois toute forme de compte rendu public. Nous tenterons néanmoins cette évocation qui pourrait être utile dans les circonstances actuelles de naufrages culturels quasi délibérés et presque généralisés. Le terme « oussoul » concerne directement les musiques turques et arabes et indirectement celles

d'Afrique du Nord dont le terme spécifique est plutôt *iq'a*. Le vocable provient d'un mot arabe qui signifie le fondement de toute chose. Ici, il désigne à la fois le système rythmique des musiques citadines et également son système de transmission. Ainsi, parmi les trois clés évoquées plus haut, c'est l'aspect de la modalité et de l'architecture rythmique des compositions qui doit tout d'abord être pris en compte et cela indique qu'il conditionne tous les autres. En effet, pour chaque morceau, il est le cadre du nombre qualitatif qui a servi à susciter, à guider et à canaliser le souffle et l'inspiration du compositeur. De même, le souffle et la vocation de l'apprenti, à l'occasion de l'assimilation de cette pièce, doivent se laisser bercer par le mystère de l'apparition et de la performance de la pièce (au sens étymologique de «prendre forme»).

Voici encore quelques généralités nécessaires avant de décrire pratiquement le fonctionnement de cette pédagogie de transmission musicale.

De par leur inscription dans les mondes traditionnels, les musiques orientales et leur transmission profitent d'un très riche corpus de symboles qui relèvent le plus souvent de l'ésotérisme des religions considérées (judaïsme, christianisme et islam) en même temps que des sagesses populaires. Alors que, dans le solfège et dans la mesure, le nombre est quantitatif, en quoi serait-il qualitatif dans le domaine traditionnel? C'est que par analogie avec la nature, les unités du nombre sont qualifiées en genre comme pour les espèces vivantes: mâle, femelle ou androgyne. Dans cette perspective, le rythme cyclique est globalement mâle c'est-à-dire stable, constant, fiable voire prévisible; la mélodie a, par opposition, pour caractères l'insaisissable, l'inattendu, voire l'imprévisible. Bien entendu et toujours dans notre perspective, chacun des genres porte la trace de l'autre comme c'est aussi le cas dans le corps humain. Selon ce trait, la féminité du rythme en général sera le *zowaq*, la variation surprenante et sans cesse renouvelée, alors que la virilité de la mélodie sera son appartenance au *maqâm* ou au *taba'*, c'est-à-dire le mode mélodique canonique.

Toujours selon la tendance générale à la référence symbolique, les trois variétés nécessaires de sons qui résument qualitativement tout rythme défini sont: les sons femelles (graves et résonnants qui englobent), les sons mâles (aigus et secs, qui pénètrent), et les sons androgynes ou angéliques (trans-

parents, allusifs et qui peuvent passer inaperçus). Dans la rythmique classique arabe, ils correspondent respectivement aux onomatopées: *Doum*, *Tak* et *Es*. Notons que dans les systèmes savants des mondes turcs, arabes et maghrébins bien connus pour leurs tendances patriarcales, tous les rythmes sont ouverts et menés par des sons femelles alors que dans les univers populaires maghrébins ou ceux du Golfe Persique, ce sont les sons mâles qui mènent la danse; il faut certainement voir, pour ces deux derniers cas, une réalité issue des civilisations noires africaines.

♪	♪	♪		
T	S	T	D	= Haddari (Maroc)
D	S	D	T	= Ayoub (Orient)

Voilà un exemple frappant où la même scansion numérique change de nature par l'inversion des frappes mâles et femelles. On appréciera le caractère globalement masculin du premier et le caractère globalement féminin du second. Il suffit, même sans instrument de percussion, de laisser fonctionner l'énonciation jaculatoire des deux formules et d'essayer de marcher doucement en plaçant les pas sur les temps.

On expérimentera le potentiel chorégraphique qualitatif de chaque formule et on pourra déjà constater leur effet qualitatif opposé; ce que faisant on pourra risquer d'ores et déjà de devenir un adepte de l'oussoul.

Une autre référence symbolique déterminante pour ce sujet est le corps et plus précisément la poitrine que nous avons évoquée plus haut. Elle est le siège des fonctions rythmiques et vitales déterminantes: le battement du cœur, sur lequel une vraie pédagogie devrait indexer les séances d'apprentissage, et d'autre part la périodicité de la respiration, qui tour à tour peut s'avérer fluide et quasi impalpable comme une mélodie ou articulée et retentissante dans tout le corps, comme dans le cas de la danse effrénée ou de la course. Comme le pratiquent certains arts martiaux, la pédagogie musicale gagnerait énormément à prendre en compte l'art du pouls. Imaginons un apprenti musicien en train de s'acharner à solfier



une pièce au mouvement imposé de 80, quand son cœur bat à 53 au début de l'exercice et augmente régulièrement avec l'oppression psychologique... Cela revient quasiment à une «pavlovisation» amère et à une accoutumance à l'inconfort surtout pour le cas où l'élève persiste... Il faudrait étudier cette piste attentivement et déterminer si ce n'est pas, en France, la cause principale de la faible proportion des adultes qui pratiquent la musique classique occidentale pour le plaisir après dix ans ou quinze ans d'études trop formalistes dans certains établissements publics.

### Tentons à présent de décrire la méthode de l'oussoul.

Il s'agit d'abord d'une pratique basique des rythmes cycliques dont les modèles sont les *küdum-s*, couple de timbales dans la musique savante turque. Dans l'oussoul, les percussions corporelles prennent pour modèle les mouvements rythmiques des baguettes de ces timbales et les transposent, avec les mains, sur les genoux. La première phase est l'apprentissage de ce mouvement exprimant un rythme simple où le juste et précis mouvement des mains sur les genoux s'accompagne systématiquement d'une profération collective de la formule traditionnelle et avérée; par exemple le rythme *soufian* s'exprime par les onomatopées suivantes:

♪ ♪ ♪  
*Doum Takès Tak Es:* **D T S T S**

Le *Doum* est toujours main droite sur genoux droit (ou l'inverse pour les gauchers); ici, le *Tak* suivant est main droite sur genoux gauche et enfin tout se passe à gauche et en alternance des mains.

	<b>D</b>	<b>T</b>	<b>S</b>	<b>T</b>	<b>S</b>
<b>Main</b>	<b>d</b>	<b>d</b>	<b>g</b>	<b>d</b>	<b>g</b>
<b>Cuisse</b>	<b>d</b>	<b>g</b>	<b>g</b>	<b>g</b>	<b>g</b>

Voilà un schéma compliqué pour une formule bien plus facile à imiter quand on est assis dans le cercle de l'oussoul.

En effet, cela fait partie de la méthode, les élèves sont disposés en cercle, les gauchers face à l'enseignant. Cette disposition est très riche d'effets induits ou subits et permet une communication détendue. Les tendances à la dyslexie se révèlent très vite et l'intuition de chacun est à l'épreuve. Faut-il se concentrer sur le modèle offert en position diamétrale avec un chiasme dynamique à prendre en compte, ou vaut-il mieux se référer à ses voisins immédiats...?



Atelier à l'ENM  
de Villeurbanne

photos  
extraites d'une  
vidéo

Toute une série de rythmes ayant été ainsi pratiqués dans une ambiance ludique, on fait lever les apprentis pour traduire ensuite certains schémas avec les pieds. On a alors un paramètre de plus à gérer qui est celui de la gravité du corps. Là encore, l'intuition permet d'anticiper les basculements de sustentation nécessaire et on peut enchaîner par quelques pas de danses schématiques et collectifs, d'abord en posture fixe puis en faisant tourner le cercle. Le retour à la position assise rassérène certains, mais cette alternance de posture permet une meilleure respiration individuelle et collective dans la durée.

Ainsi sont parcourus quelques rythmes très contrastés : toute une série de quatre temps orientaux ou maghrébins : *soufian, haddari, maqsoum, masmoudi, malfouf*, etc. Pour la nécessaire alternance pédagogique des ambiances, le meneur alterne la pratique de l'oussoul avec celle du tambourin (*def* ou *bendir*) pour mieux permettre à la levure des formules de faire bien lever la bonne pâte dans le corps de l'âme des amateurs. Il peut aussi anticiper les mélodies qui vont être étudiées en les jouant sur le luth oriental debout au milieu du cercle tout en assurant l'oussoul avec les pieds.

Quand une aise collective est instaurée et quand les petites angoisses sont dissoutes dans une ambiance ludique et collective, on peut passer à la phase déterminante de l'oussoul. Il s'agit tout simplement d'une synchronisation des mouvements rythmiques décrits plus haut avec la pratique collective du chant monodique. En laissant tout d'abord de côté les vertus de la poésie qui ne fonctionnent que

quand on connaît assez bien la langue idoine, on fait fredonner des thèmes simples qui s'inscrivent clairement dans les modes rythmiques choisis. Le collectif joue alors en positif car les plus assurés dans l'exercice du chant vont entraîner les autres. À titre ludique et à l'issue de séances de travail avec les enfants, j'ai adapté quelques poèmes tragi-comiques en français à des petites mélodies orientales qui permettent de faire entrevoir ce que peut être la pratique de l'application globale de l'oussoul qui inclurait aussi la poésie. Car en milieu endogène, dans les radieuses circonstances des traditions vivantes, c'est toujours le cas.

Faut-il en dire plus ? Je n'en suis pas sûr. Il resterait à montrer en quoi la pratique de l'oussoul est une fantastique porte ouverte sur l'improvisation modale et rythmique, comment, pour ceux qui peuvent jouer debout, une interprétation instrumentale combinée à une traduction pedestre des schémas rythmiques peut enrichir voire sublimer le jeu, comment l'oussoul peut stimuler l'art de la composition, comment cette pratique tend à pacifier la respiration du musicien en action, etc., etc.

Je dois ici revenir aux restrictions exprimées dans l'introduction et aux limites de la littérature ; Platon nous a déjà expliqué dans le mythe de Toth que l'écriture a une ombre qui peut provoquer la prétention voire l'ignorance chez le savant livresque. Je préfère terminer par une invitation : où pratiquer l'oussoul ?

Dans la plupart des écoles de musiques arabes, il est hélas aujourd'hui presque toujours passé de mode au profit du solfège le plus académique que possible.

Il se pratique encore dans certains cercles turcs comme les confréries *mevlevi* et *jerrahi* d'Istanbul et chez certains rares professeurs d'institutions musicales en Turquie, comme c'est le cas pour le projet du Centre Cinuçen Tanrıkorur à Istanbul. À Fès et à Tanger, dans les enseignements personnels d'Ahmed Chiki et d'Omar Metioui, la méthode *iqqa'a* est toujours de mise. Plus près de vous, j'ai moi-même un atelier collectif hebdomadaire à l'ENM de Villeurbanne où nous pratiquons l'hospitalité pédagogique : tout amateur de bon aloi y est donc le bienvenu.

Certains établissements français organisent régulièrement des stages comme le Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées.

En guise d'au revoir, signalons d'autres domaines où l'oussoul est roi sous d'autres désignations : toutes les musiques des Indes (*talà*), tout le flamenco (*compas*), toutes les musiques des Caraïbes, etc., et toujours plus près de nous : si vous valsez ou « tanguiez » correctement en chantant la chanson à l'oreille de votre partenaire, si vous produisez les mouvements rythmiques sur votre guitare en chantant une rumba gitane, vous faites sans le savoir partie de cette famille. N'oublions pas des générations de grands « oussoulistes » méconnus comme nos ancêtres occitans qui, avant de se lancer dans la danse, annonçaient d'une voix tonitruante : « *Farem petar los eslòps* » !  
Paix à leurs âmes bien trempées et bien rythmées par leur accent si bien articulé et bienvenue dans le cercle ouvert de l'oussoul. ●

Le *ebru* est, en Turquie, l'art de la peinture à la cuve qui produit le papier marbre. Sa réalisation est un événement esthétique étonnant et alchimique, qui se déroule dans un espace intime et restreint. Marc Loopuyt et Nuri Pnar en ont fait une performance artistique improvisée en projetant

1. « Nous allons faire claquer les sabots ! »

## Bibliographie

- Marc LOOPUYT, *l'Enseignement de la Musique arabo-andalouse à Fès* Cahier d'Ethnomusicologie n°2, Genève. Dans ce numéro plus d'une douzaine d'articles musicologiques évoquent la transmission orale dans les mondes traditionnels.
- Passages n° 2 1996.
- Orchestre des Jeunes de la Méditerranée Région Provence Côte d'Azur.
- Marsyas 1997
- Enseignement et oralité à la veille du XXI<sup>e</sup> siècle.*



## Discographie

- Ahmed Shiki, *l'Arbre des 24 Modes* Buda 3017813
- Ustad Massano Tazi Fès Ocora C 559035
- Algérie *Un troubadour de Constantine* Buda 926762
- Maroc *Musique de la Haute Montagne* Buda 92580-2
- Marc Loopuyt *Les Orient du Luth* 3 volumes 92557-2 / 92674-2/92755-2

On peut consulter le site [www.marclloopuyt.com](http://www.marclloopuyt.com) ou communiquer : [mloopuyt@wanadoo.fr](mailto:mloopuyt@wanadoo.fr)

des arabesques en formation sur un écran en couplant cette création fulgurante avec les improvisations du luth oriental.

À Lille le 9 mai  
et à Paris (Institut du Monde Arabe) le 24 septembre.

# La légende pyrénéenne de Joannisson : trucage ou turquerie ?

## Joannisson ou janissaire ?

J'en suis encore à me demander ce que j'ai vraiment entendu lors des premières fois où on m'a parlé de Joannisson. J'avais vingt-cinq ans, je revenais d'un grand et marquant voyage au minuscule royaume du Wulli en Afrique et je venais de m'installer – au moins pour deux ans – dans ces montagnes couse-rannaises jusqu'alors inconnues de moi. Joannisson pouvait certes passer pour un diminutif de l'équivalent occitan de Juan, Jean, Jan, à condition d'accepter le paradoxe de ces diminutifs qui parfois en rajoutent ! Mais notre première rencontre s'est-elle vraiment faite en écoutant quelqu'un ? Il se pourrait que j'aie d'abord rencontré Joannisson à la lecture, alors écrit comme suit : Jouanissou. Ce devait être alors dans l'un des opuscules du comte Jacques Bégouen<sup>1</sup>.

Car Joannisson ou encore Jouanissou – désormais à vous de choisir – y figurait comme titre de légende parmi d'autres, parfois amalgamées à d'autres formes de récits, tels qu'ils étaient censés avoir été transmis aux veillées de la vallée de Bethmale. Mais il me plaît encore à croire que j'ai d'abord entendu le nom de Joannisson comme un nom prononcé, comme lorsque se transmet la littérature orale, celle notamment qui avait été transmise à la jeune femme bethmale, nourrice du jeune Jacques Bégouen. Il me plaît ainsi de croire que les sonorités du nom en ont éveillé d'autres. Jouanissou, janissaire. Or, je sais ce que le mot de janissaire a pu faire remonter en moi : un savoir certainement indigne d'être mentionné par écrit et pourtant... celui venu de la télévision du début des années soixante-dix, à travers ce qu'on n'appelait pas encore série mais feuilleton, intitulé Omer pacha. On y suivait les aventures d'un jeune homme

1. Celui intitulé *La vallée de Bethmale* et réédité à l'imprimerie Danzi en 1990.



DES MÉMOIRES IMAGINAIRES DE  
JOAN DE TUQUET :

QU'ARRIVERAI EN U LÒC QUE SEMBLAVA U MERCATH.  
NI AVIÀ QUICÒM PER CROPAR L'U TIPE DAMBUAISON  
ME DEMANDÈT QUICÒM QUE SE PODIÀ TRAPAR  
E MOT : KARNIH.

MÈS EN ARQUESTE TEMPS PENSEAI QU'AVIÀ I TRAPATH  
E MOT : CARNILH.

QUE VOLIÀ I SABER QU'UNA BESTIA SE  
QUE MÒSTRAVI, BOLEGANT L'AIRE, QUATE PÈS,  
CAP PAISSANT E BANAS TUMANTAS. MINJÀVA !  
ETIPE, RISÈNT, ME MENÈT  
ALA



hongrois, d'abord engagé dans l'armée autrichienne puis, après capture par les Turcs, devenu janissaire.

Toute télévisuelle qu'elle était, la représentation forgée en moi m'avait bien préparé à recevoir et à fixer ce que j'allais lire ensuite à propos des janissaires : des chrétiens engagés dans un corps particulier de l'armée ottomane et qui allaient devenir à un certain moment une des forces clés de ce grand empire.

Joannisson aurait-il été l'un d'eux ? La légende, ni lue, ni entendue, ne le dit pas. La référence des janissaires m'a simplement aidé à concevoir le grand voyage de Joannisson comme un paradoxe, celui de la perte de liberté en même temps que d'un gain d'importance. Toujours est-il qu'à partir de là, j'eus envie de creuser la légende de Joannisson. La légende lue évoquait surtout ce qui avait été ramené du grand voyage. La légende entendue comportait principalement la référence à l'un des lieux de la vallée, un lieu perché, celui de l'épaulement de Villargein, nommé pour l'occasion « *ra citadela de Joannisson* ».



DES MÉMOIRES IMAGINAIRES DE  
JOAN DE TUQUET :

À LA CROTE DE DUS CAÏNS DAVANT LA TRAVERSADA  
DE LA MAR, U CÒP EN CONTRERAI DUS ESCABÒTS  
D'HUMANITAT. U N'ESCABÒT VESTIT DE RAUBAS, ÒMES  
E HEMNAS, CAP CENCHAT DE LARG E DE BLANC  
PETHS ÒMES. ETHS ÒMES D'AUTE ESCABÒT

VESTITS DE JARGAS MARGALHADAS DAMB BONETAS  
NEGRAS. U DETHS PRUMIERS MOSTRÈT L'ESCABÒT  
E RIGUÈT, PARLANT DE HIRKA E QUICÒM  
D'AUTE. EN ARQUESTE TEMPS, AUSIÀ I  
IRÀ CAN. E LA VOTE DETH ÒME  
MARGALHAT QUE RESPONDÈT  
SONAVA D'IA

## Ce qu'on a retenu de Joannisson

On devrait même dire : ce qu'on a retiré de Joannisson. Notamment en lisant la version de Jacques Bégouen, on est invité certes à imaginer les épisodes d'un voyage en Orient, la confrontation d'un voyageur chrétien au monde musulman, certes alors en fort mélange avec les chrétiens d'Orient et les juifs. Mais peu en est vraiment dit, tout s'efface derrière les apports du voyage. Au premier chef, celui qui a bénéficié d'une mise en scène de premier choix à partir des chasses en Bethmale d'un prince de Monaco au début du vingtième siècle : le costume folklorique de la vallée.

Le comte Bégouen aurait pu y être particulièrement sensible, puisqu'il tenait apparemment son attachement à la vallée de sa nourrice bethmale. Des récits de la fin du dix-neuvième siècle évoquent ces nourrices beth-

malaises particulièrement prisées par les familles toulousaines favorisées, promenant des landaus au Jardin des plantes, au Jardin royal ou au Boulingrin en arborant leur costume qui les faisait ressembler, dit-on, à des papillons.

Attaché à sa nourrice, accréditant par la légende de Joannisson une origine orientale au costume bethmalais,<sup>2</sup> Jacques Bégouen a pu ainsi tapisser d'un exotisme en vogue le cadre de son enfance. Et doublement, puisque avec les costumes, Joannisson aurait rapporté des femmes, dont peut-être l'ancêtre de la nourrice. « (...) douze femmes, selon la coutume ottomane en vigueur là-bas à l'époque » écrit encore Jacques Bégouen. Ainsi fait-on sans le dire une turquerie, comme Molière avait jadis fait avec son Bour-

geois gentilhomme.

En gommant ce qui pourrait être effet de mode et si l'on s'en tenait aux pures contraintes de la vie quotidienne en montagne, ce sont pourtant les apports animaux de Joannisson qui retiendraient le plus l'attention : trente chevaux et douze chèvres. Certes les chevaux des Turcs furent remarqués par les chevaliers croisés et plus encore le sens du cheval qu'avaient les Turcs au quinzième siècle par exemple : « Il leur suffit d'un unique regard pour connaître immédiatement les défauts et les qualités d'un cheval, pour savoir à quoi il peut servir, quel est son âge et quelle est sa valeur. »<sup>3</sup> Mais reconnu d'expert ou pas, on peut comprendre qu'en arrivant

2. Tissage et teinturerie étaient réputés aussi bien à Salonique, en deçà du Bosphore qu'à Konya, en Asie mineure (MANTRAN, Robert, dir. *Histoire de l'Empire ottoman*. Fayard, 1989, p. 125).

3. HONGRIE, Georges de. *Des Turcs*. Anacharsis, 2003, p. 59 (édition d'origine de 1481).



DES MÉMOIRES IMAGINAIRES DE JOAN DE TUQUET :

U CÒP, QU'ETRAPERI U MERCATH TAN BETH!  
 BILHEU ERA HEIRA DER'ANNADA. AUTAN PLAN BESTIAS  
 QUE PLANTAS PER CR OMPAR!  
 UA ORTALISSA QUE M'AGRABAVA, MÈS QUE MON SABIÀ SE  
 ENDURARI À TEMPS DE BARQUIÈR SENS POIRIÈR

QUE ME DIGUÈT NON, E VENDEIRE! PLAN SEGR,  
 ME PARLET DE SASON D'ORT, QUE N'ERA CAP  
 ERA BONA SASON PER PLANTAR L'ORTALISSA.  
 PLAN SEGR, AVIÀ AVIÀ: BAHSE, CAT



dans des vallées qui n'auraient jusque-là connu que l'âne, le cheval ait été apprécié.

Et puis les chèvres! La connaissance de la vie en montagne au temps où l'agro-pastoralisme était dominant laisse penser que cela aurait pu être l'apport de Joannisson le plus appréciable. En un pays escarpé qui n'aurait connu que la vache et la brebis, qu'aurait pu élever celui ou celle qui n'aurait pu disposer que des pâtures maigres et escarpées? Ce n'est pas pour rien qu'en Pyrénées centrales, la chèvre deviendra au vingtième siècle le symbole du pauvre, au point qu'on finira par souhaiter la voir disparaître! Mais lorsqu'elle est arrivée, l'accueil a dû être enthousiaste chez les mal lotis!

Conter à partir de la vague idée du voyage?

Pour un conteur qui veut se mettre un tel récit en bouche, comme cela m'est arrivé cinq ou six ans après avoir découvert la légende, se pose réellement la question de la consistance du voyage. D'une certaine façon, il y aurait quelque chose de très moderne à réduire le voyage aux «souvenirs ramenés de Turquie». Même si chèvres, chevaux et femmes costumées constituent d'exceptionnels souvenirs!

Or, il est rare qu'un conteur assume de nos jours une attitude aussi consumériste. La recherche des publics amateurs de contes aujourd'hui fait plutôt passer par un discours empreint de modestie matérielle, de souci environnementaliste, etc. Je dois avouer que je n'ai pas eu l'audace de m'écarter de cette norme et me suis contenté de dissimuler les gains matériels du voyage derrière l'imagination d'aventures jalonnant le trajet supposé de la vallée de départ pour le lointain Orient. En prime, il y avait la possibilité d'imaginer toutes les aventures du retour! D'une légende se contentant de proposer une origine à divers éléments de l'environnement local traditionnel je n'étais pas loin d'avoir ainsi fait une randonnée. Les vides du récit se sont alors révélés propices à instiller différents éléments de formes supposées poétiques ou humoristiques. Je pouvais profiter en plus de nos actuelles connaissances géographiques.

Après cette étape de mise au travail d'une imagination itinérante, un problème nouveau s'est posé à moi. Pourquoi ce Joannisson s'était-il mis en route? Était-il habitué d'une quête qui le menait logiquement chez les Turcs? Fuyait-il quelque chose? En l'absence d'indications sur ce que l'on pouvait savoir, depuis les Pyrénées, de l'Empire ottoman entre XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, me refusant à trop faire jouer là une imagination située dans mon temps, je pris un parti: Joannisson avait fui. Peut-être fis-je la preuve d'un peu plus d'audace que précédemment. Au lieu de lui prêter un acte répréhensible et croustillant, cause de *vergonha*, voire de *crenta*<sup>4</sup>, je lui prêtais un mobile d'ennui. J'affirmais en même temps, dans mon contexte de fascination du bon vieux temps, que l'ordre traditionnel appliqué au quotidien pouvait générer l'ennui et l'envie de fuir!

Au grand confluent de l'Empire ottoman

Fallait-il aller jusqu'en ce vaste mais tout de même lointain empire pour trouver chèvres et chevaux? Certes, puisque la dynastie ottomane ne remonte guère au-delà du XIII<sup>e</sup> siècle, cela paraît aberrant. Il n'y avait pas besoin d'aller là-bas pour faire connaître à l'Europe occidentale ni chèvre ni cheval. Qu'on songe seulement aux Mérens des grottes préhistoriques pour des vallées proches de celles du Couserans!

Toutefois les particularités de la montagne ont toujours obligé à trouver des races spécifiques qui puissent s'adapter aux pentes, à la rigueur des hivers, à la présence de la roche et, dans le cas particulier du Couserans, à l'humidité des printemps!

Pourquoi donc ne pas imaginer qu'un montagnard ait eu à aller vers d'autres montagnes pour trouver cela? Ainsi une autre légende rapporte comment des montagnards du versant nord ont franchi la crête pour retrouver en versant sud le feu lorsqu'il l'avaient perdu. Ils ne sont pas allés chercher des allumettes dans les villes de la plaine!

Pour chercher chèvres et chevaux, inconnus ou perdus –pourquoi pas?– et en imaginant de plus que le versant sud était alors infréquentable, les Alpes étaient tout de même plus proches que les Balkans ou le Caucase. Mais si le voyage a pris rapidement la voie des mers, de Sète ou Port-la-nouvelle, il a pu tout aussi bien mener assez directement soit chez les Sarakatsan en deçà du Bosphore, soit chez d'autres bergers montagnards au-delà.<sup>5</sup>

Les premiers sont encore de nos jours des éleveurs

4. Les degrés de la honte dans la langue occitane, ici dans le sens croissant.  
 5. En terre ottomane étaient notamment réputés les chevaux du Boudjak, de Moldavie ou d'Anatolie centrale et les chèvres « angoras » des steppes autour (MANTRAN, Robert, dir. *Histoire de l'Empire ottoman*. Fayard, 1989, p. 215).

remarqués de certains ethnologues et, bien que d'une origine ethnique commune, couvrant un territoire à cheval –le cas de le dire– sur les actuels pays de Bulgarie, Roumanie, Grèce, Macédoine, etc. Les seconds pourraient même être des Kurdes, situés aussi à l'époque dans l'Empire ottoman. Après tout, en 1989, des réfugiés politiques kurdes ont bien été accueillis à Castillon-en-Couserans parce qu'on croyait leur offrir des conditions de milieu, de climat et de potentiel d'activités agropastorales comparables à celles qu'ils avaient quittées.

Bien sûr, les costumes ramenés par Joannisson font pencher plutôt pour l'Europe balkanique, alors ottomane elle aussi. Dans le fond, rien n'empêche le conteur d'imaginer un périple sur les routes sûres d'un empire bien policé. Le plus difficile aurait peut-être été d'y pénétrer pour l'étranger qu'était Joannisson et d'y obtenir un statut de résidence au moins temporaire. Mais ces exemples existent dans l'histoire de l'Empire ottoman qui voulait favoriser le commerce.<sup>6</sup>

Le voyage de Joannisson serait alors ramené à peu d'aventure, à la faveur d'une organisation politique préfigurant, dès cette époque, la mondialisation pour une bonne partie du monde connu... de nous.

Le truc final d'une légende à Turcs

Le voyage intellectuel autour de la légende amène finalement à beaucoup s'intéresser à l'Empire ottoman, à peser jusqu'à quel point il a pu être la destination d'un autre voyage, celui de Joannisson, ancien et fondateur. Mais on pourrait très bien imaginer qu'il n'y soit pas question de Turcs.

Joannisson aurait bien pu voyager, entre XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux confins de l'Empire ottoman, alors en Europe, y trouver chèvres, chevaux et femmes aux vêtements colorés en traitant avec des roumains, des moldaves, des bulgares, des grecs, des macédoniens, sans faire affaire avec aucun Turc. Toutefois, c'est grâce à l'organisation mise en place par les Turcs à travers leur empire qu'un tel commerce pouvait avoir lieu. En somme, à notre époque où l'on craint de voir venir d'Orient cloisonnements et postures guerrières, il est important de se rappeler que l'Empire ottoman a su organiser de tels carrefours commerciaux qu'ils auraient eu de quoi faire rêver les occidentaux de l'époque. Heureuse préfiguration du libéralisme à condition d'en rester

6. On pourrait notamment imaginer qu'un français ait profité de l'alliance politique et militaire conclue entre Süleymân et François I<sup>er</sup> et ait pu ainsi faire commerce en terre ottomane comme de nombreux autres chrétiens, Vénitiens, Génois, Ragusains, Moldaves, Valaques,

aux ellipses de la légende et de ne pas douter qu'un pauvre petit montagnard tel que Joannisson ait eu les subsides lui permettant de se procurer chèvres, chevaux et... femmes avec toute leur garde-robe!

D'un autre côté, on peut se dire que la légende a laissé l'optimiste trace dans le corpus local de littérature orale d'un contact avec l'Orient qui rapporte. À côté des légendes haineuses mettant en scène Maures ou Sarrazins, dont on peut se demander parfois s'ils n'ont pas fourni la doublure permettant de faire passer à l'épique des bagarres peu glorieuses avec les voisins de l'autre versant voire des autres vallées. Dans le cas de Joannisson, même si le terme n'en est pas précisé, le voyage n'est pas lié à la guerre et il permet avant tout l'échange. Dont acte. Bien sûr il s'agit là du voyage entrepris d'ici vers l'ailleurs. Restera peut-être à une conteuse du vingt-et-unième siècle à raconter la légende d'une autre façon, du point de vue d'une de ces femmes par exemple, peut-être engagée volontaire aux côtés de Joannisson. On aurait alors un voyage de l'ailleurs vers ici, vers ce monde pyrénéen ayant peut-être donné un statut exceptionnel aux femmes<sup>7</sup>, en tout cas aux femmes nées les premières dans une famille du lieu. La conclusion de la légende racontée d'un tel point de vue pourra-t-elle être aussi optimiste? ●



DES MÉMOIRES IMAGINAIRES DE JOAN DE TUQUET :

SUS ETH MERCATH MEREISH, QUE VEDERI CHIVANS,  
 ETHS VEDERI CARREJAR, CORRE, SAUTAR. MÈS  
 ETH TERREN D'ERA HEIRA ERA PLANIÈR E TOT  
 D'ARENA. ACAVETZ, QUE VOLIÀ I SABER SÒ QUE  
 HERIÀ LA BESTIA DUSANT AU SUC!

ACAVETZ, E VENDEIRE NON ME MOSTRÈT  
 CHIVANS MÈS CRA BAS QUE VEDERÀ ATAU  
 U CÒP DE MÈS.

COMPRENGUÈR: PARLAVI DE SUC,  
 AVIÀ SÛT, QU'ES E LEIT ENA SÈUNA  
 LENGA.

E JO, DAVANT DE TORNAR,  
 PODIÀ I SOMIAR DE



Polonais, Moscovites (MANTRAN, Robert, dir. *Histoire de l'Empire ottoman*. Fayard, 1989, pp. 220-222).

7. GRATACOS, Isaura. *Fées et gestes – les Femmes pyrénéennes*. Privat, 1995.

# Didier Labbé

## Un tradjazzman en Anatolie

entretien réalisé par  
Dominique Regef

« Le jazz est la plus savante des musiques populaires et la plus populaire des musiques savantes ». Dans la bouche d'un ancien directeur de l'ONJ, Claude Barthélémy, la réflexion en dit long sur la dialectique nourrie en permanence dans cette mouvance, souvent réputée élitiste, voire sectaire. Orale autant qu'écrite, toujours marquée par son origine africaine, cette musique, phénomène majeur du XX<sup>e</sup> siècle, se rapproche des grandes traditions des musiques du monde, avec lesquelles elle partage de grandes similitudes dans sa pratique, et dans lesquelles les plus grands noms du jazz ont puisé leur inspiration. Didier Labbé est de ceux-là, n'en déplaie à sa modestie, et démontre bien à quel point le jazz est une plaque tournante. Comme Istanbul.

**Tu viens de Normandie?**

Oui, et je m'intéresse à la musique méditerranéenne, parce que pour moi c'est « vachement » exotique! (rires). En fait ça a commencé par une envie, au tout début du Didier Labbé quartet en 96. Pure coïncidence au départ... si on peut dire: il se trouvait que les quatre premiers morceaux que nous avons travaillés étaient de source méditerranéenne. Ce n'était certainement pas complètement un hasard, j'avais déjà une attirance pour ces musiques-là. On sait très bien que les organisateurs aiment beaucoup pouvoir mettre une étiquette sur telle ou telle musique, alors nous sommes partis

sur cette histoire-là, en allant chercher des musiques traditionnelles du bassin méditerranéen et en se les réappropriant à notre manière, en arrangeant parfois le thème, celui-ci étant souvent prétexte à l'improvisation.

**Tu es descendu à Toulouse pour être plus près de la flaque ?**

Non. On va remonter à... avant la musique!... disons avant la musique pour moi de façon professionnelle. J'avais commencé à l'âge de dix ans, avec mon oncle saxophoniste.

Bazar Kumpanya  
à Istanbul

photo  
Bruno Wagner



Didier Labbé

photo  
Jean-Yves  
Colomb

### Jazz? Classique? Orphéon périgourdin?

Bal. Mon oncle faisait du bal!

Après cela, j'ai suivi une formation à l'harmonie municipale dans la petite ville de Vire dans le Calvados, quelques cours parallèlement au conservatoire à Caen, et puis à dix-huit ans, plus de saxophone, parce qu'il était prêté par l'harmonie municipale. Je me suis embarqué vers des études de géomètre expert foncier... c'est bien long comme nom, et c'est bien long comme études aussi! C'est une histoire où il faut faire «prépa» pendant deux ans, et après c'est une école d'ingénieur aux Arts et Métiers à Paris, et c'est parti pour huit ans. Tout cela entrecoupé de différents voyages. À 27 ans, j'ai réussi à finir cette histoire-là tant bien que mal. En fait, j'avais envie de boucler cette chose qui était commencée, peut-être par rapport à mes parents aussi, mais toujours avec cette envie très forte de faire de la musique.

J'avais repris entre-temps, au CIM à Paris, une école de jazz; comme je n'étais pas très loin de Paris j'y allais régulièrement. Et puis ce diplôme de géomètre expert foncier étant dans un tiroir, j'ai repris la musique, en commençant par une année sabbatique pour voir ce que ça donnerait en travaillant, et je me suis aperçu qu'en donnant des cours j'arrivais très bien à en «vivoter». Et puis il y a le facteur chance évidemment, l'étoile.

Le quatuor de sax Fractal a débuté à ce moment-là, une belle rencontre avec Fabrice Rougier, Jean-Louis Hargous et Isabelle Cirila. Il m'a vraiment permis de mettre le pied dans la musique. Les choses se sont enclenchées assez vite dès 85, et en 89 j'ai créé la

Compagnie Messieurs Mesdames, une formation de douze musiciens. Quand j'y repense, c'était bien une folie de faire vivre une telle histoire, quand même un peu utopique. Elle avait au moins le mérite de réunir des gens qui avaient des envies de réalisations communes, du moins au départ; en cinq ans d'existence, évidemment, chacun évolue de son côté, alors il devient compliqué de garder une véritable homogénéité. Cette compagnie a duré cinq ans, de 89 à 94, avec parallèlement d'autres aventures musicales, je pense à Zun zun, un quartet avec une bandéoniste, Danièle Paradis.

### C'est une onomatopée, «zun zun»?

Oui, c'est surtout utilisé en Amérique du Sud, et cela signifie, en espagnol, «le bruit qui court». Le son qui court, on avait trouvé cela joli.

### La musique qui ignore les frontières...

Exactement. Et en 96, création du quartet, qui est certainement le groupe qui nous a permis de jouer un peu plus, donc de nous faire connaître un peu plus, sans faire du succès un but absolu; mais on s'aperçoit très vite que plus on joue, et plus on joue! C'est une formule que j'adore utiliser, parce que je la trouve à la fois bête et éloquente, mais assez terrible en même temps, parce que les programmations subissent l'influence des phénomènes de panurgisme liés à la mode.

### Tu t'es toujours occupé toi-même de tes contacts, de tes affaires, sans agent?

Je ne me suis jamais rattaché à une agence ou un

tourneur. Mais par contre, pendant huit ans, j'ai travaillé avec Odile Hennaut, qui était tourneur indépendant. Elle a complètement changé de métier. Elle était fatiguée de ce métier épuisant, c'est le pire qu'on puisse faire! Elle sentait bien que cela se compliquait et qu'il devenait de plus en plus difficile d'en vivre. Mais sur cette période, il y a eu quatre années où elle trouvait quarante concerts par an.

### La musique était toujours tournée vers la Méditerranée, un pied dans le jazz, un pied dans les musiques traditionnelles?

Oui, on peut dire cela. C'est d'ailleurs parfois un peu difficile d'être «le cul entre deux chaises». Mais cela m'intéresse beaucoup, et avant d'en parler, je voudrais donner ma démarche de façon plus générale. Je dis toujours que cela m'intéresse autant de jouer dans une fête de village que dans un gros fes-

l'amener effectivement dans les impros, car cela nous arrive aussi d'aller dans le free, mais pas systématiquement. Cela me paraît finalement plus fédérateur.

### Rapprochons-nous de la Méditerranée et de la Turquie. Comment est survenue cette «campagne turque»?

Depuis 96, on puisait à droite et à gauche sur le pourtour de ce bassin méditerranéen.

On revenait quand même assez souvent vers les musiques des Balkans. Les rythmiques asymétriques me passionnaient déjà depuis longtemps.

En 2006 on approchait les dix ans du quartet, et je me suis dit que ce serait le bon moment pour créer un événement un peu fort. Je me suis adressé à deux instituts français sur le pourtour méditerranéen: en Égypte, au Caire, avec un projet de ren-

contre avec des musiciens du pays. J'ai bien senti que cela ne les intéressait absolument pas au niveau de l'institut. C'était pourtant un bon relais, et j'ai fait la même proposition à Istanbul, où je suis tombé sur un directeur très preneur de ce genre de choses, Arnaud Littardi, une personne remarquable, qui préférait accueillir des gens en résidence qui font un réel travail avec des musiciens d'Istanbul, plutôt que des gens qui viennent jouer un soir et repartent le lendemain.

J'ai trouvé un autre partenaire privilégié en la personne de Richard Laniepece, un musicien

toulousain installé à Istanbul, qui m'a mis en contact avec des musiciens du pays.

Cela a permis d'enclencher le projet, de mettre en place une résidence d'une vingtaine de jours pour le quartet et trois musiciens turcs invités.

### De quelle façon les avez-vous trouvés?

Cela a nécessité un petit travail de préparation avant cette résidence. J'avais rencontré Arnaud Littardi en 95, et, début 96 (la résidence était en juin), j'y suis allé deux ou trois fois (une fois je n'ai rien pu faire, étant bloqué par la neige!) pour rencontrer des musiciens.

Il y avait un instrument dont j'avais envie au départ,



Didier Labbé,  
Didier Dulieux  
et Recep Sirplioğlu

photo Pierrot Frot

la *zurna*. C'était incontournable pour moi, j'étais fou de cet instrument, et puis je me disais qu'il ferait un bon répondant au sax soprano, qu'on pourrait s'inventer quelques joutes! Ce fut relativement facile de trouver le joueur de *zurna*, Recep Sirplioğlu. Comme tous ses collègues, il joue beaucoup pour les mariages, les enterrements, toutes les fêtes traditionnelles. Mais on a eu la chance de découvrir une personnalité d'une très grande ouverture, avec une envie de pratiquer l'improvisation, et même déjà une habitude, une expérience.

**Dans la musique traditionnelle turque?**  
Oui, cela se pratique aussi beaucoup.

**Alors, il y a la *zurna*...**

... *kaba zurna* exactement ; la *zurna* est plus petite.

**La *kaba zurna* est donc plus grave?**

Oui, dans la tessiture du sax soprano.

**Et le deuxième instrument?**

J'avais envie d'une corde aussi. Au départ j'ai pensé au *kanun*, mais je n'ai pas rencontré les musiciens prêts à s'embarquer pour ce genre d'aventure pour différentes raisons, notamment des problèmes de disponibilité, et finalement je me suis tourné vers le *saz*, qui me plaisait bien aussi car, géographiquement, la *zurna* vient de la partie européenne de la Turquie, la Thrace, et le *saz* de la partie asiatique, l'Anatolie. Dans l'équilibre sociologique comme dans celui des timbres, cela me convenait parfaitement. Et puis, un troisième instrumentiste, difficile quand même à éviter à Istanbul: la percussion!

**Le *saz* est l'instrument national turc par excellence?**

Oui, la plupart des chanteurs ou chanteuses sont accompagnés par un *saz*, qui est un peu l'équivalent de la guitare chez nous, un instrument aussi familier, voire plus.

**Cette expérience était-elle une nouveauté pour ces deux autres musiciens ?**

Oui, totalement. Pour Recep, qui jouait de la *zurna*, il y avait une très grande attirance pour le jazz et

d'autres musiques, notamment pour l'improvisation. On a eu l'occasion de se le dire par l'intermédiaire d'une traductrice, parce qu'on n'a pas de langue commune... ce qui était une expérience intéressante: je ne pensais pas qu'il était possible de travailler vingt jours avec des gens sans langue commune autre que la musique... incroyable!

**On peut en dire autant de l'expérience de Marc Démereau avec son groupe Le Tigre des Platanes et la chanteuse éthiopienne Etenèsh Wassié...**

Oui, et c'est étonnant. Au début je me disais qu'on allait devoir s'adjoindre très rapidement les services d'un traducteur ou d'une traductrice. Pas du tout! Cinq minutes par jour, en fin de répétition, on se disait deux ou trois choses; le reste du temps, cela fonctionnait tout seul.



**Donc on peut se passer de l'anglais ?**

Effectivement, en Turquie cela aurait été la langue commune.

Pour revenir aux instruments, Cem Varveren, le joueur de *saz*, est très peu connu à Istanbul...

**... il doit y en avoir beaucoup là-bas!**

Oui, parce que très souvent les gens sont obligés de faire un autre petit boulot, ils ne sont pas complètement dans la musique. Lui, il y est complètement, mais joue souvent dans les bars, les cafés. C'est un musicien incroyable, avec peut-être un

petit défaut – c'est intéressant d'en parler: en Turquie il y a parfois une confusion entre concours de vitesse et musicalité! Je m'en suis rendu compte en rencontrant des musiciens: si tu joues très vite, tu es un très bon musicien... Cela peut avoir une mauvaise influence sur leur musique, car ils vont assez peu chercher dans les mélodies lentes.

**Il n'y a pas d'équivalent à l'*alap* des *ragas* indiens, l'introduction qui expose le mode (le *taxim* en Turquie), qui permet au musicien d'exprimer autre chose que sa pure virtuosité?**

Il y a quelques moments. Par exemple, en introduction d'un morceau, la *zurna* part dans des envolées lyriques, mais c'est relativement rare, la notion de rapidité étant toujours très présente. Peut-être l'as-tu ressenti sur le disque dans le jeu du *saz*?

**Oui, en effet, il y a un seul morceau vraiment lent sur le CD. Sinon la vitesse ne m'a pas gêné, car on sent un plaisir irrésistible.**

Tu ne t'es pas dit: «qu'est-ce qu'il est bavard!»?

**Effectivement, cela donne envie de les entendre dans un registre plus large et plus tranquille, où le timbre des instruments s'épanouisse.**

Quand j'ai composé ce répertoire, j'ai dû certainement être happé par cette énergie stambouliote. Tout le monde est toujours «à donf»! Et dans tous les domaines évidemment. J'ai quand même écrit ce morceau lent – *Yakamoz* – qui se traduit par «Le reflet du rayon de la lune sur le Bosphore» – ils ont un mot très court pour dire tout ça! Pour finir, le percussionniste, Izzet Kizil, c'est «le» percussionniste d'Istanbul, rien de moins, alors que pour le *saz* c'était quelqu'un de très peu connu; mais c'est arrivé ainsi, je ne me souciais absolument pas du fait que les gens soient connus ou pas. C'est une erreur certainement stratégiquement! Mais il se trouve qu'on a eu une belle rencontre humaine, et qu'il a eu envie de s'embarquer dans l'histoire. En France, nous tournons avec deux musiciens turcs uniquement, on ne peut pas être à trois pour

différentes raisons, entre autres des problèmes de disponibilité pour le percussionniste...

**... Il faut dire que tu as un batteur...**

... qui a quatre bras! (rires)... et aussi pour des raisons économiques.

**Avant ces vingt jours en Turquie, je suppose que tu as fait du repérage?**

Oui, d'abord pour rencontrer des musiciens, et ensuite prendre un peu plus de temps pour jouer avec eux et surtout comprendre l'instrument: écrire pour la *zurna*, ce n'est pas comme écrire pour le sax soprano ou l'accordéon! Enfin revenir en France, écrire ce répertoire-là, un mélange de six compositions et de trois musiques traditionnelles.

**Tu as préféré isoler les genres, respecter la forme et les thèmes tels qu'ils sont joués plutôt que de faire une espèce de *world music*?**

Oui, je trouve que ces musiques se suffisent à elles-mêmes. Très sincèrement je ne vois pas la nécessité de transformer les thèmes ou de les arranger de façon très alambiquée, qui ferait qu'on n'en retrouverait plus l'essence même.

**Y-a-t-il en Turquie une distinction entre musique populaire et musique savante?**

Il y a la musique classique qui serait la musique ottomane, jouée par des grands orchestres, et à côté les

musiques très populaires. Sur les trois thèmes traditionnels enregistrés, il y en a deux très connus, l'autre beaucoup moins. C'est un immense plaisir d'entendre le public reprendre en chœur la mélodie, et c'est quelque chose que j'ai souvent vu et entendu là-bas dans les concerts. La tradition orale fonctionne à merveille, et je suis sûr que chaque Turc connaît deux ou trois cents chansons du répertoire populaire.

**Le chant et la poésie ont-ils une grande place, comme en Égypte par exemple?**

Izzet Kizil

photo  
David Thélier

Cem Varveren

photo  
Caroline Lafond

Le chant, oui. Pour la poésie, je ne suis pas en mesure de répondre. Dans la musique ottomane, certainement. Dans les musiques populaires, je ne suis pas sûr, ne comprenant pas la langue.

**Cette musique ottomane est-elle diffusée partout, ou est-elle circonscrite à certains lieux ?**

On l'entend partout à la radio ou à la télévision, mais dans les cafés, c'est très rare, voire inexistant ! C'est pourquoi on pourrait l'assimiler à la musique classique de chez nous. On peut l'entendre en concert ou dans certains lieux très ciblés.

Bazar Kumpanya  
à Istanbul

photo  
Bruno Wagner

**On peut voir la Turquie comme une plaque tournante, d'où cette controverse sur son appartenance à l'Europe. As-tu senti chez ces musiciens si cette bivalence occidentale – orientale les « travaille » dans leur rapport à la musique ? Tu m'as dit que l'un d'eux était très perméable aux influences extérieures. Comment vivent-ils leur tradition, et qu'écoutent-ils en dehors de celle-ci ? Qu'est-ce qui les attire en Europe ou ailleurs ?**

C'est en effet un carrefour des musiques, c'est incontestable. Cela vient d'un peu partout, des Tsiganes de l'Inde comme de la musique occidentale. Alors les musiciens peuvent être un peu tirillés, et cela crée des envies ! Au final on s'aperçoit quand même qu'ils restent dans leur musique, que l'on pourrait rattacher à un grand ensemble des musiques des Balkans. Istanbul, la partie européenne, en fait partie.

**Une partie des Balkans est maintenant officiellement intégrée à l'Europe. Dans la mesure où tu as pu échanger verbalement avec ces musiciens, as-tu senti un véritable désir de ce rapprochement, de cette intégration ?**

Il y a un désir de la part de beaucoup de musiciens d'aller vers autre chose. On sent une curiosité, sauf que cela ne se fait pas aussi facilement : notre statut en France, avec un ministère de la culture et des organismes spécialisés, nous permet quand même d'avoir des petits moments de recherche et d'expériences diverses, que malheureusement ces gens-là ne peuvent pas s'octroyer, tout simplement parce qu'ils sont dans une survie quasi-quotidienne et qu'il n'y a pas le temps pour cela. Pour ceux qui ont choisi de vivre de la musique, il faut jouer la musique qu'on sait faire, toujours.

**Cette situation permet-elle, par contre, de garder à**



**cette musique sa vivacité, son caractère rituel, et de maintenir un très haut niveau des musiciens ?**

Effectivement, on peut le voir sous cet angle-là. À Istanbul, le niveau des musiciens est surprenant. Il y a énormément de très bons musiciens, souvent poly-instrumentistes. Cela a stimulé le quartet exactement au moment où il le fallait : on arrivait à dix ans d'existence, avec des habitudes de jeu. C'est évident que cela a apporté un souffle nouveau pour ce quatrième disque. Les trois précédents étaient un peu plus proches du jazz, celui-ci est plus sur le versant musiques du monde, avec l'apport des instruments turcs, à la couleur bien caractéristique.

**Combien de concerts avez-vous fait avec Bazar Kumpanya ?**

Une douzaine. Mais on est encore au tout début ! Le projet est né en 2006 avec la résidence et trois concerts en Turquie, puis un concert au retour sur le festival Convivencia. On sait très bien qu'il y a un temps de décalage entre le moment de création, celui de l'enregistrement du disque, celui où on va pouvoir le diffuser, et celui où cela va être programmé, soit deux ans... c'est à peu près le point où nous sommes.

**Ce projet est donc toujours d'actualité.**

Plus que jamais ! À partir de juillet 2009 jusqu'à fin mars 2010, on va entrer dans la Saison de la Turquie en France initiée par Culturesfrance. On facilite de cette façon la venue en tournée des musiciens turcs en France par une aide sur le prix des billets d'avion. C'est un programme que nous

avons beaucoup de plaisir à jouer, c'est toujours un grand bonheur de les retrouver, même si nous n'avons pas de langue commune !

**C'est peut-être aussi grâce à cela !**

Oui, peut-être... au moins on ne peut pas s'engueuler ! (rires)

**Un journaliste, qui demandait aux Rolling Stones le secret de leur longévité, s'est entendu répondre : « On ne parle jamais de politique ! ».**

Cela dit, s'il y avait des problèmes cela se saurait vite. Les deux musiciens qui tournent avec nous ont renouvelé, par traductrice interposée, leur intérêt pour ce projet, en précisant bien que c'était leur priorité par rapport à tout ce qu'ils pouvaient avoir à Istanbul.

**Vous avez enregistré là-bas ?**

Oui, ceci pour deux raisons : co-producteur turc et coût des studios moindre à Istanbul, avec une excellente qualité. À cette occasion, nous avons pu jouer dans le plus grand festival d'Istanbul, le festival Hidrellez, un rassemblement extraordinaire qui regroupe trente à quarante mille personnes dans le quartier tzigane de la ville, et c'est vraiment tous les groupes fameux des Balkans qui débarquent... la folie !

**Finalement la Turquie est le pays du bassin méditerranéen que tu connais le mieux. Où es-tu allé encore ?**

Malgré le peu d'intérêt que portaient au projet les

gens de l'Institut Français du Caire, j'étais allé les rencontrer. J'ai eu de longs moments au Portugal qui, curieusement est rattaché au bassin méditerranéen, même s'il est plus tourné vers l'Atlantique. Ce sont des musiques qui m'intéressent aussi beaucoup. C'est une espèce de nomadisme musical !

**Par rapport à la question kurde et la question arménienne, qui sont des sujets très brûlants en Turquie, as-tu pu vérifier que la musique adoucit les mœurs ?**

Le percussionniste est d'origine kurde, alors que les deux autres musiciens sont d'origine turque. Cela n'a jamais posé de problème, je n'ai jamais senti de tension d'un côté ou de l'autre, mais j'ai quand même eu la surprise l'autre jour, en parlant par l'intermédiaire de la traductrice avec Recep, de voir qu'il était prêt à prendre les armes s'il fallait aller se battre contre le Kurdistan... C'était étrange. On a pourtant l'impression que ces gens arrivent à vivre ensemble assez facilement, comme si l'humain passait au-dessus de toutes ces choses-là. Je ne sens pas beaucoup de tension à Istanbul, à part une bombe qui saute de temps en temps... Par contre, dès qu'une discussion devient politique, cela peut s'enflammer assez vite.

Par rapport à la reconnaissance du génocide arménien par la France, je me souviens m'être retrouvé à cette époque dans un restaurant ; quand j'ai dit que j'étais français, j'ai senti une réaction, et on m'a dit pourquoi : « C'est vous, la France, qui venez de reconnaître le génocide arménien ».

Par rapport à l'Europe, la Turquie est tiraillée, c'est un problème général. Dans la rue principale, il y a une alternance permanente de femmes habillées à l'occidentale et de femmes voilées. Mais tout le monde arrive à se côtoyer pacifiquement malgré tous ces problèmes. Le gouvernement actuel a réintroduit le voile dans les universités il y a quelques mois. Trois mois après, voyant tout ce que cela soulevait comme réactions et manifestations, ils sont revenus sur leur décision.

**Le principe de laïcité est très ancré depuis Atatürk, c'est un motif de fierté nationale ?**

Oui, et l'armée défend cette laïcité, elle y est très attachée. C'est un phénomène unique ! C'est un pays complexe, avec tous ces clivages entre les deux mondes. C'est assez terrible pour les jeunes filles, obligées de se rattacher soit au port du voile, soit à celui des vêtements occidentaux.

**On est d'un bord ou d'un autre...**

... avec le poids de la famille au milieu ! Économiquement, c'est un pays qui souffre énormément, puisque le textile était encore il y a quinze ans sa principale activité. Tous nos vêtements venaient de Turquie. Les Turcs souffrent encore plus de la Chine que nous !

Les gens se battent vraiment au quotidien avec une rare énergie. On dit souvent d'Istanbul qu'elle est la New York de l'Orient.

**Cela explique peut-être leur rapidité musicale...**

Oui, il faut aller vite en tout !

**La rapidité, c'est aussi de la réactivité ; comment envisagent-ils l'improvisation ?**

L'improvisation libre existe très peu là-bas. Elle peut avoir un sens dans certains milieux : tous les ans un stage est organisé entre musiciens improvisateurs et danseurs improvisateurs. Ce sont des choses qui arrivent à trouver leur place à Istanbul. L'improvisation dans les musiques populaires existe, bien sûr, mais certainement pas avec la même notion de risque que dans le jazz. C'est une improvisation en forme de variation. Ils ne sont pas friands de cette notion de risque comme on peut l'être en Occident. Dans ce pays, la musique a pour fonction de faire danser ou chanter les gens. Si les musiciens tsiganes passent dans les restaurants, c'est pour que l'on tape dans les mains, que l'on chante, que l'on danse.

**Elle est collective, tandis que l'improvisation libre est une démarche plus individualiste...**

... et plus intellectuelle aussi, qui correspond certainement beaucoup plus à notre civilisation.

**L'idée d'intonation et de timbre est prépondérante dans les musiques populaires, elle est un signe de reconnaissance, avec ses codes, ses modes, ses représentations symboliques. L'instrument est souvent considéré comme un prolongement du chant. Où est sa part de liberté ?**

L'instrumentiste a une grande part de liberté dans l'interprétation, avec tout cet apport des inflexions, des ornements, des appoggiatures.

**Ces éléments t'ont-ils nourri pour tes propres compositions ?**

Il y avait deux ou trois contraintes : écrire pour ces instruments-là, que l'influence turque soit présente,

et puis que j'y retrouve aussi ma petite patte personnelle, bien sûr ! C'est toujours très agréable quand on écrit pour un projet précis : il y a plus de contraintes, mais c'est finalement plus motivant et plus porteur. De toute façon je ne veux travailler que comme cela ; travailler pour moi, dans l'absolu, n'a pas beaucoup de sens.

**On risque de se disperser, de ne pas savoir quel matériau choisir ? Là tu sais quel matériau utiliser, tu peux donc aller plus loin...**

Je retrouve cela dans les musiques pour films. Dernièrement j'ai monté un ciné-concert : les images, qui pourraient être une contrainte, sont en fait très porteuses, très inspirantes.

**Constantin Brailoiu, compositeur hongrois et ami de Béla Bartók, dont il a partagé les recherches sur les musiques populaires dans leur milieu naturel, a mis en avant leur caractère fonctionnel. Il disait : « L'art ne règne pas là en maître, et n'a pas pour seule fin le beau. Son rôle est de servir ». Te sens-tu concerné par cette affirmation, qui voit la musique en tant que rituel, acte de lien social ?**

Je suis d'accord, et c'est ce que j'ai envie de faire et de défendre, mais c'est bien aussi qu'il y ait une autre approche de l'art qui ne se soucie pas du tout de cela. Je pense qu'il est très nécessaire qu'il y ait des gens qui soient dans leur « bulle d'artiste » et qui défrichent des chemins autres. J'ai beaucoup d'estime et de respect pour eux.

**Comme tu le disais tout à l'heure, ton métier de musicien se justifie dans la salle de concert comme dans la fête de village. Il n'y a pas contradiction.**

Aucune. En réfléchissant, avec un ami musicien, à notre métier, on se disait qu'on ne faisait pas grand-chose pour le monde, à part notre cotisation à Greenpeace ! Mais en même temps ce métier ne nous laisse pas beaucoup de temps, contrairement à ce que beaucoup de gens peuvent penser !

**... et à ce que le terme d'intermittent peut laisser croire ! Mais un musicien laisse des traces...**

... on apporte quelque chose aux gens, un peu d'évasion, un peu de bonheur, quelquefois...

**... peut-être même plus que cela : des déclics, comme la lecture d'un livre peut décider de l'orientation d'une vie...**

... mais on ne le sait pas...

**... et c'est ça qui est beau ! (rires)**

À un moment de ma vie, je me suis sérieusement posé la question de savoir si je continuais vraiment à faire de la musique ou s'il n'y avait pas plus urgent à faire. Mais il y a quand même l'amour de notre métier qui est là, on aurait du mal à le lâcher comme ça, et ces moments de partage avec le public sont des moments merveilleux.

**... et irremplaçables.**

**La musique n'est pas utile, elle est simplement indispensable ! (rires). Elle aide non seulement à vivre, mais à survivre. Et même à sur-vivre !**

Cela peut paraître prétentieux de le dire, mais il y a bien quelque chose comme ça à certains moments... heureusement !

**Brailoiu –encore lui !– a rapporté un proverbe roumain : « Apprends bien les chansons, car tu ne sais pas de quoi demain sera fait ».**

... ah ça c'est fort ! On est « vachement » philologistes ! (rires)

**D'une certaine façon, tu retrouves ton ancien métier de géomètre, d'arpenteur...**

Ah oui ! j'arpente la Méditerranée ! (rires)

**... tu captés et tu mesures les ondes sonores, le buzz de cet espace où tout a commencé, pour le meilleur et pour le pire... (rires jaunes)**

Dans mon métier je retrouve aussi cet esprit mathématique qui m'a été transmis par les études. La composition a quelque chose de mathématique, du moins rythmiquement.

**Et dans la vibration, c'est de la physique, peut-être même de la chimie.**

On est assez peu sur la physique / chimie, mais dans la géométrie. On peut être sur les sols, la géologie.

Ce n'étaient pas des études inintéressantes, loin de là, cela pouvait être un métier passionnant. Il y avait quand même un certain nombre de points sur lesquels j'étais sérieusement en désaccord, par exemple on peut être amené à faire du remembrement rural, cette aberration. Heureusement, on n'est pas obligé de le faire en tant que géomètre, seulement si l'on va chercher soi-même le marché



Cem Vervaren,  
Éric Boccalini,  
Didier Dulieux  
et Recep Sirplioğlu

photo  
Pierrot Frot

au Ministère de l'agriculture.

Et puis j'avais l'impression que je serais plus moi-même en faisant de la musique. J'avais peur d'avoir un personnage à tenir – parce que l'on côtoie beaucoup de notaires, beaucoup de gens comme ça – et de ne pas développer la petite chose que j'avais en moi, et que je développe à ma manière, et dans laquelle je me réalise bien, finalement.

**La tâche d'un artiste est d'être complètement lui-même...**

... ce qui est un grand privilège, car on peut développer cela en permanence.

La chance qu'on a, quand même, c'est pas mal !

*Happy end. (rires et boissons). ●*

# « Des peuples qui passent ici pour barbares... »

par Jean-Christophe Maillard

## Images de la Turquie dans la musique française baroque



« Des peuples qui passent ici pour barbares... », affirme Racine lorsqu'il préface sa tragédie *Bajazet* en 1676<sup>1</sup> et qu'il évoque l'opinion générale que se font ses compatriotes sur les Turcs. Certes, il est loin de se rallier à cette pensée : sinon, aurait-il choisi ce sujet mettant en scène un sultan et son sérail ? Pourtant, on pourrait aussi se rappeler la manière dont ces mêmes Ottomans étaient perçus un siècle et demi plus tôt : « ... les Turcs c'était l'Islam, ennemis jurés de la foi chrétienne, c'était la destruction de l'empire byzantin, le joug de l'infidèle sur la terre sainte et les vieux patriarcats orientaux, c'était la piraterie, les esclaves condamnés à ramer sur les galères barbaresques et amenés parfois à renier leur foi...<sup>2</sup> ». Ces jugements surprennent d'autant plus que les traces de la civilisation turque apparaissent souvent au détour des manifestations musicales en France, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Les nations proches étaient assez bien connues : qui évoquait l'Espagne, l'Italie ou la Suisse tentait alors d'exploiter les caractéristiques connues de tel ou tel peuple voisin. L'exotisme escortant les visions

des « Indes orientales » ou des « Indes occidentales », et plus rarement de l'Afrique, était souvent prétexte à une imagination plus que fantasque... la Turquie, quant à elle, semblait ressortir de ces deux visions de l'ailleurs : peuple à la fois connu par sa relative proximité, et grandement éloigné par sa civilisation et ses mœurs.

La proximité n'était pas que géographique : la Sublime Porte avait effectivement effectué des avancées inquiétantes en Europe orientale, et depuis longtemps elle était l'interlocuteur obligé des commerçants et marins. Ne représentait-elle pas, comme depuis toujours, la porte de l'Asie ? Mais pour la France, une autre proximité était bien effective. Elle s'affirmait dès 1524 au moins, lorsque François I<sup>er</sup>, écrasé à Pavie, prisonnier de Charles Quint, demanda par l'intermédiaire de sa mère Louise de Savoie assistance et aide à Soliman le Magnifique. C'était le début de relations diplomatiques privilégiées, qui se concrétisèrent quelques années plus tard : privilèges commerciaux ou capitulations qui permettaient aux navires français de naviguer librement dans les eaux ottomanes, droit

de regard – et de protection – sur les églises chrétiennes du Proche-Orient. Les capitulations furent d'ailleurs renouvelées par six fois jusqu'à la chute de l'Ancien Régime. Les deux siècles qui suivirent les premiers rapprochements de François I<sup>er</sup> avec la Turquie ne furent pourtant pas marqués par une empathie régulière et durable entre les deux pays, parfois éloignés, parfois en bonne intelligence l'un avec l'autre. Les arts et la musique, en revanche, continuèrent à la regarder avec curiosité, voire à se l'approprier. Ce regard sur « l'Autre » s'est manifesté, en musique, de plusieurs manières, et nous fournit diverses (et « instructives »...) leçons sur cette vision de l'altérité.

Visions réalistes, flatteuses, saugrenues, caricaturales ? Ce n'est pas la chronologie qui permettra d'apprécier une imaginaire évolution des mentalités. La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle abonde en clichés que l'on avait parfois su écarter, dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle. Que cherchait-on en empruntant à la civilisation ottomane ? Une image de l'ailleurs, certes, mais sous des déclinaisons multiples. Nous les découvrirons au hasard de la chronologie, tout en essayant de les rattacher à l'histoire,

1. Cf. Paris, NRF, Collection de la Pléiade, T. 1, p. 529.

2. JACQUARD, Jean. *François I<sup>er</sup>*. Paris : Fayard, 1994, p. 312.

Page de titre des Villanelles (...) de Tessier (1604)



lorsque les données le permettent.

Ainsi en témoigne la première partie du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans ses toutes premières années, un certain répertoire vocal, issu de la polyphonie de la Renaissance, semble ignorer encore les modernismes du madrigal italien. Les recueils de musique chantée à plusieurs voix connaissent un succès égal depuis plus de cinquante années. Chansons à couplets, ou parfois inspirées de la métrique des poètes gréco-latins, ou encore dans un faux style rustique, éminemment savoureux et truculent, constituent la base du répertoire profane. Quelle place pour des musiques inhabituelles et dépaysantes? Claude Lejeune n'hésite pourtant pas à employer divers idiomes latins peu employés auprès des clients habituels de ces recueils, dont le languedocien! Mais le turc, langage incompréhensible de presque tous, aux sonorités étranges, ne semblerait guère approprié pour ce répertoire à la fois raffiné et populaire. Un auteur épris de curiosité franchit le pas cependant : il s'agit de Charles Tessier, luthiste à la carrière internationale, puisqu'il a voyagé entre 1580 et 1610 environ en diverses régions de France, d'Angleterre, de Lorraine ou du Saint Empire, tout en restant attaché à son poste de musicien royal. On possède de ce musicien, ami de son illustre confrère britannique John Dowland, environ quatre-vingt-dix chansons dont un petit nombre en italien, espagnol, suisse, gascon... et turc. On cherchera à grand-peine, dans cette musique, une influence purement ottomane: si jamais elle existe, elle a été soigneusement occidentalisée. Les tentatives de transcriptions et d'arrangements sur les musiques d'origines lointaines nous livrent presque toujours, jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle au moins, de superbes fruits de l'esthétique environnante... mais fort peu de la saveur de leurs origines. Telles sont les deux villanelles *Hevel a queur si hugeau ne my* et *Tal lis si man herahis he hider (sic)* des *Airs et villanelles fran. Ital. Espa.*

*Suice. Et Turcq.* (...) que Tessier publie à Paris en 1604<sup>3</sup>. L'harmonisation très syllabique fait entendre un ensemble vocal à quatre parties soucieux d'une grande homogé-

néité rythmique, dans de courtes chansons strophiques exploitant un langage fort européen. Curieux exemple que celui-ci, qui initie notre exploration: il irait même à l'inverse de la plupart des autres qui exploitent un exotisme pittoresque parfois associé à un langage humoristique et macaronique. Ici, c'est le texte seul qui fait référence à la Turquie: visiblement, il a été transcrit phonétiquement pas Tessier (ou un autre), peut-être même sans en comprendre le sens. Il est d'ailleurs assez sibyllin pour une personne qui parle le turc moderne: certains mots semblent compréhensibles, mais un décodage méthodique devrait s'imposer pour tenter de le décrypter. L'exemple de Tessier sera presque unique...

Mais, rapidement, ce sont les imageries faciles qui l'emportent. Que sait-on des Turcs? Ils portent un costume étrange et un turban facilement repérable, ont de larges moustaches, sont d'habiles marins et des guerriers redoutables, et pratiquent la polygamie que leur religion cautionne. Vastes sujets pour laisser le libre cours à l'imagination... Le cadre du ballet de cour s'y prête à merveille. Ce type de grand spectacle requiert une certaine quantité de danseurs, d'acrobates, de figurants. Dans leurs rangs, une proportion plus ou moins égale de professionnels et de personnes de la cour. Le règne de Louis XIII lui est particulièrement propice: le roi lui-même y participe, entouré de nombreux courtisans. Les sujets de ces ballets sont divers, mais souvent la thématique générale s'éparpille au profit d'un grand show coloré, alliant pittoresque et burlesque, danse, comédie, et chant. On ne possède pratiquement plus de musique de ballet de cour<sup>3</sup>, en revanche les sources iconographiques abondent. On pourra, par

3. L'essentiel des sources connues se situe dans divers recueils copiés bien plus tard par l'atelier que dirigeait André Philidor, bibliothécaire de Louis XIV (ms. BNF musique Rés. F494).

Airs et villanelles  
Françaises, Italiennes, Espagnoles, Suices et Turcques.  
Mises en Musique par le Sr. Charles Tessier  
1604.

Transcription d'une villanelle turque du même recueil

Turcq.

Dessus. He vel a queur si hu geau ne my,  
Guier ler mo lac ka ta guiu sel- ly,

Haute-contre. He vel a queur si hu geau ne my,  
Guier ler mo lac ka ta guiu sel- ly,

Taille. He vel a queur si hu geau ne my,  
Guier ler mo lac ka ta guiu sel- ly,

Basse-Contre. He vel a queur si hu geau ne my,  
Guier ler mo lac ka ta guiu sel- ly,

1

Ba ha dur ly dur ly gi e far : Guiele remi ci guie le remi ci Ca ragui sel- ly.

Ba ha dur ly dur ly gi e far : Guiele remi ci guie le remi ci Ca ragui sel- ly.

Ba ha dur ly dur ly gi e far : Guiele remi ci guie le remi ci Ca ragui sel- ly.

Ba ha dur ly dur ly gi e far : Guiele remi ci guie le remi ci Ca ragui sel- ly.

2

Occu la dam ha te la ha hyn  
Es cherine catta la ha hyn,  
Cula la hin sa tu la ha hyn  
Guie lere mi ci guie lere mi ci  
Cara guiu sely.

exemple, observer les belles planches représentant les entrées du ballet *La douairière de Billebahaut* (1626)<sup>4</sup>, dont le titre lui-même est en droit de nous inquiéter quant à la fiabilité des sources concernant « l'ailleurs », si tant est que c'est bien la cité basque d'où la douairière est originaire. La douairière, personnage titre, est une vieille femme riche et grotesque. Elle a organisé une fête en l'honneur de son jeune soupirant, Fanfan de Sotteville. Les invités se succèdent, prétextes à des entrées bouffonnes : danseurs de sarabande, « Baillis de Groenland et de Fridland », « glisseurs » évoquant les habitants des contrées boréales, condamnés à marcher continuellement sur la glace, Mahomet et ses docteurs, « docteurs perciens », Africains divers, parmi lesquels « Le Roy Atabalipa », nain conduit sur une chaise à porteur et jouant... de la vielle à roue, tandis que la « Musique de l'Amérique » est constituée d'un musicien jouant d'un carillon de gongs tiré par une fausse girafe, précédés de quatre joueurs de cornemuse ! Les Turcs ne vont pas décevoir : le Grand Seigneur, sceptre orné d'un croissant à la main, arrive sur un cheval. Il porte un turban démesuré, dont la forme évoque un ananas, son énorme moustache remonte d'un côté, et tombe de l'autre. Il est escorté de deux domestiques l'abritant sous des ombrelles. À sa suite, l'objet de bien des fantasmes chez nous autres occidentaux, à n'en pas douter : les Sultanes, au nombre de huit, agitant leurs chasse-mouches. Cependant, ces gracieuses odalisques, vêtues d'une élégante robe et d'une sorte de hennin « à la turque » ne doivent pas nous abuser : ce sont, en fait, des travestis masculins, parmi lesquels figure Gaston d'Orléans, frère du roi, personnage haut en couleurs, libertin et intrigant notoire, et dont l'habillement en belle pensionnaire de sérail semble soigneusement choisi par celui auquel on fait dire :

Amour, ce monarque indompté  
Depuis que de ses feux il m'enseigne l'usage  
Me fait à tout propos, selon sa volonté  
Changer d'habit et de visage...

Le Turc est devenu un « caractère » facilement reconnaissable : sultan enturbanné, groupe d'épouses, et aussi l'eunuque, sujet d'étonnement amusé : on le trouve dans d'autres ballets, tel *Les*

4. Plusieurs illustrations des entrées sont conservées au Musée du Louvre, cabinet des Dessins.



La Douairière de Billebahaut, « Entrée du grand seigneur »

(Louvre, Dessins)

*Noces de Pélée et de Thétis*, en 1654<sup>5</sup>. On n'a retenu de ce peuple que son aspect extérieur, en le ridiculisant – comme cela arrive pour tout personnage un tant soit peu exotique. La musique des ballets de cour est, la plupart du temps, perdue. Mais, il est probable que toute trace de musique authentiquement turque était absente, à un détail près peut-être : l'emploi des percussions. L'eunuque de *Pélée et Thétis* tient, par exemple, un tambour à cymbalettes dans les mains... spécificité turque peu convaincante cependant. Un regain d'intérêt pour les « véritables » Turcs est ensuite à la base de la plus fameuse turquerie française : celle du dernier acte

5. Pour ces références aux ballets de cour (et le petit quatrain des sultanes), cf. CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Le Ballet de Cour au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Minkoff, Collection Iconographie Musicale VIII, 1987.

du *Bourgeois Gentilhomme* de Lully et Molière (1670). Un événement précis en est l'origine. Sous le règne de Mehmed IV, en 1669, celui-ci envoie en France un émissaire et observateur, Soliman Aga. Les relations diplomatiques un peu fraîches entre les deux pays (Mehmed avait emprisonné puis expulsé l'ambassadeur de France) justifiaient cette mission, destinée à rétablir les relations diplomatiques. Confortablement installé à Paris, en compagnie d'une importante troupe de domestiques, il a apporté dans ses malles un nouveau breuvage : le café. Il organise alors de somptueuses réceptions, débordantes de luxe orientaliste, et promouvant cette boisson que les Parisiens découvrent. Intrigué, Louis XIV (qui a entendu des récits enthousiastes de ses courtisans sur Soliman Aga), décide de l'inviter

à Versailles, lui préparant un accueil absolument somptueux afin de montrer haut et fort la puissance du roi de France... Peine perdue : Soliman Aga, simple émissaire et non ambassadeur officiel de la Sublime Porte comme le croit Louis XIV, s'imagina que le faste déployé par le roi n'est que provocation face à la puissance ottomane. Il se comporte même de manière jugée très inconvenante : il ne semble rien admirer, ne témoigne d'aucune gratitude, ordonne à ses domestiques de garder la tête baissée et de ne pas regarder leur environnement. Très vexé et déçu, le Roi Soleil demande alors à Lully et Molière de lui préparer « un ballet turc ridicule », avec l'aide du Chevalier d'Arvieux, voyageur et connaisseur des coutumes turques. On ne sera pas étonné de certains détails

apparemment pris sur le vif, notamment ces exclamations chantées par les suivants du fameux « Mamamouchi », et ces simulacres de prières musulmanes... mais le reste de la musique est bel et bien du Lully, peu imbibée, hormis ces petits exemples, d'influence turque directe. La langue employée par Molière est restée dans toutes les mémoires : ce sabir mélangeant plusieurs idiomes est supposé évoquer la *lingua franca*, jargon utilisé dans les ports de la Méditerranée, et donc langue de communication avec les Turcs. André Campra s'en souviendra, assisté de son librettiste Houdar de La Motte, dans son opéra-ballet *L'Europe Galante*, en 1697, consacrant à la Turquie un acte entier, et la scène IV de celui-ci ne faisant entendre que ce « turc de cuisine » exploité encore une fois dans un but cocasse. Mais lisons les observations de La Motte : « ... l'on a exprimé, autant que le Théâtre l'a pû permettre, la hauteur & la souveraineté des Sultans, & l'emportement des Sultanes »<sup>6</sup>. Le librettiste a puisé dans de recommandables références : Molière pour le burlesque, Racine pour le tragique, dont on a reconnu diverses remarques formulées déjà dans la préface de *Bajazet*. Campra, de son côté, se serait-il rappelé les ports méditerranéens de son enfance, lui qui est né à Aix-en-Provence ? La musique ne le laisse guère transparaître. La turquerie en est pourtant sortie revivifiée. De leur côté, les Turcs étaient-ils insensibles à l'Occident et à sa musique ? De surprenantes anecdotes prouvent le contraire. Les Turcs connaissaient et utilisaient de temps à autres la trompette, le cornet, et plus tard la clarinette et le basson. Le palais de Topkapı à Constantinople aurait possédé divers dessus de violes, instruments joués par les femmes des sérails (d'origine européenne pour certaines ?)<sup>7</sup> ; on sait d'autre part, notamment par des croquis du peintre Jean-Étienne Liotard, que le violon était assez souvent utilisé par les Turcs. Les musiciens européens n'ont pas négligé d'aller exercer leur talent là-bas : c'est notamment le cas du très brillant Marseillais et virtuose de la flûte Pierre-Gabriel Buffardin, qui dut exercer quelque temps son art à Constantinople où il donna des leçons d'instrument à un certain Johann Jacob Bach, frère de Johann Sebastian lui-même, aux alentours de 1713<sup>8</sup>. D'ailleurs, le même Buffardin poursuivit sa carrière à Dresde, où il rencontra probablement

Johann Sebastian Bach, lié sporadiquement à la cour de la brillante métropole saxonne. En France, les turqueries continuent : elles continuent d'apparaître à la scène, qu'elles soient pour la prestigieuse institution de l'Académie Royale de Musique ou pour les planches plus modestes du Théâtre Italien. Jean-Joseph Mouret (Provençal lui aussi, tout comme Campra et Buffardin déjà nommés) propose pour l'un de ses divertissements un *Arlequin Grand Mogol*<sup>9</sup>, dans lequel les origines turques de ces monarques indiens justifient l'exotisme de pacotille qui en ressort. Une ambassade orientalisante vient informer Arlequin qu'il est le fils caché du grand Mogol, et héritier de sa couronne. Celui-ci se laisse entraîner, quitte sa compagne et arrive dans une cour luxueuse où diverses propositions de mariage lui sont offertes, sous les paroles surprenantes que le mufti adresse aux futures épouses :

Mahomet a commandé à la femme d'estre sage  
Mais l'Epoux a l'avantage de pouvoir Etre volage,  
A nous seuls est accordé  
D'user sans libertinage de licence en mariage,  
Sultane, c'est l'usage, Mahomet l'a commandé.

Le divertissement se poursuit par une danse de derviches, auquel le même mufti chante :

Rions, chantons et dansons tous  
Marquons ici notre allégresse  
C'est un effet de la sagesse  
Que de faire à propos les fous.

La danse « folle » des derviches est bien sûr une *Danse pour tourner*, sorte de mouvement perpétuel qui évoque ce rite spectaculaire qui a marqué les esprits des voyageurs. Finalement, la morale occidentale sera sauvée : l'épouse européenne d'Arlequin survient pour ramener celui-ci à la maison, *manu militari*...

Ce divertissement datait des années 1720-30 : en 1735, Jean-Philippe Rameau incluait dans ses *Indes Galantes* une entrée consacrée au *Turc Généreux*. Celui-ci, après avoir enlevé la belle Emilie, jeune Provençale, a décidé d'en faire son épouse favorite, à son plus grand désespoir puisqu'elle a voué son cœur à Valère, son bien-aimé. Volant à son secours,

6. Texte explicatif, dans l'édition de 1724 de ce même opéra.

7. L'information m'a été communiquée oralement par le musicologue turc Sami Saddak, et la source exacte reste à préciser.

8. Cf. MIRIMONDE, Albert P. de, *L'iconographie musicale sous les rois Bour-*

9. *Sixième recueil de Divertissemens de Mr Mouret*, Paris, s.d., rééd. en facsimile, Béziers, Société de Musicologie de Languedoc, 1987, p. 69.

ce dernier fait naufrage avec tout son équipage sur les côtes que le palais du Turc surplombe... épisode bien sûr rocambolesque ; Valère, fait esclave, est malgré tout reconnu par le Turc, car quelques années auparavant notre Français lui avait sauvé la vie ! Cet épisode abracadabrante se termine non pas par des musiques censées évoquer l'univers ottoman, mais par une fête de matelots provençaux (l'équipage de Valère) bénéficiant de temps à autres des interventions des esclaves africains du Turc Osman, qui libère ses prisonniers et, par la même occasion, rend Emilie à Valère ! Cet acte, bien connu des amateurs d'opéra baroque, donne pourtant une bien mauvaise image d'un peuple pirate et esclavagiste, même si Osman manifeste noblement de sa gratitude. Ainsi apparaissent les Turcs sur la scène : un peuple assez bien connu, dont les fastes orientaux comblent les velléités d'exotisme, dont les mœurs polygames éveillent un imaginaire inavouable, ou tout simplement permettent de mettre en valeur la dureté masculine, face à l'amour brûlant, souvent jaloux et désespéré, des infortunées épouses. Les eunuques, janissaires, esclaves et jardiniers complètent la panoplie des personnages-types. Le répertoire instrumental n'est pas de reste : Marin Marais propose, dans son *Cinquième livre de Pièces de Viole*<sup>10</sup>, une solide *Marche à la Turquie*, tandis que d'autres instruments, encore moins appropriés en apparence pour évoquer cette musique, lui dédient des suites entières : c'est par exemple le cas de la musette avec les *Galanteries Amusantes* de Nicolas Chédeville Le Cadet<sup>11</sup>. Ici, ce sont deux musettes qui célèbrent *La Turquoise*, aux côtés, dans le reste du recueil, de *La*

10. Paris, Auteur, 1725.

11. Paris, Auteur, Boivin, Le Clerc, s. d. (ca 1735).



*Françoise, L'Espagnolle, L'Allemande, La Chinoise, L'Italienne et la Polonoise*. Cet éclectisme pseudo-international, une fois encore, ne trompe guère : Nicolas ne connaît pas plus la musique turque que la chinoise, et il exploite ce qu'il connaît des musiques des nations européennes qu'il évoque. C'est à nouveau l'imaginaire qui va guider notre musicien : après une Marche probablement censée évoquer la suite somptueuse d'un

dignitaire, ou une armée lors d'une cérémonie d'apparat, voici *Le Musulman Amoureux*, suivi par *Le Turc*, puis *La Favorite Turque*. Le premier est illustré par un rondu gracieux, le second par un allegro italianisant, et la dernière par une gracieuse contredanse. De la même manière tout aussi fantaisiste et arbitraire, la suite chinoise faisait entendre... une suite de tambourins provençaux ! On comprend alors que ces diverses nations ne peuvent sans doute être constituées, en fait, que de quelconques personnages de bal masqué, bien incapables de « faire les moines » sous des habits qui ne suffisent à les rendre authentiques. Qu'importe : ces « Galanteries » sont « Amusantes », et véhiculent un exotisme ludique, peu soucieux de vraisemblance. La Turquie, comme la plupart des autres nations, souffre donc d'une image simpliste et ressortant du topique, du lieu commun. Ainsi la civilisation européenne des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles envisage-t-elle cette vision de l'autre... tout comme le fera, d'une autre manière encore, le XIX<sup>e</sup> siècle. Attardons-nous pourtant, en conclusion, sur deux derniers cas. Le premier est en droit d'inquiéter, de prime abord, les puristes. Il s'agit du quinzième concerto comique de Michel Corrette, dit *Concerto Turc*<sup>12</sup>. L'instrument

Le dédicataire  
du *Concerto Turc*  
de Corrette,  
Saïd Effendi,  
par Charles-Antoine  
Coypel  
(Coll. Part.)

12. Paris, Auteur, Boivin, Le Clerc, 1742.

« Violon turc », dans LA BORDE, Jean-Benjamin de, Essai sur la musique ancienne et moderne, Paris, 1780, T. I, p. 279.



« Castagnette des Turcs », ibidem, p. 290.



soliste y est le violon ou la flûte traversière, mais il peut aussi être une musette ou une vielle. Corrette est connu pour sa fantaisie imaginative, et pour les nombreux « effets spéciaux » dont il émaille ses compositions : tempêtes et tremblement de terre, effets de tonnerre à l'orgue en appuyant à l'aide d'une planche sur plusieurs touches graves du pédalier, évocation au clavecin ou pianoforte d'un combat naval... la liste serait longue si nous entreprenions de poursuivre cette énumération. Corrette écrit ce

Michel Corrette : Concerto Turc, Paris, Auteur, Boivin, Leclerc, [1742], Violino o Flauto Primo, début du premier mouvement.



concerto pour une occasion privilégiée : la venue à la Comédie Italienne, le 29 janvier 1742, d'un « véritable » ambassadeur, contrairement à Soliman Aga, quelque soixante-dix ans auparavant... il s'agit de Saïd Effendi, cette fois-ci reçu en toute connaissance de cause par Louis XV, lors d'échanges très fructueux entre les deux pays. Cette venue permit d'ailleurs de rétablir complètement des relations diplomatiques distendues. Donc, que propose Corrette dans ce « Concerto » ? On est surpris d'y trouver, pour une toute première fois, un air d'apparence bel et bien turque. Probablement l'a-t-il emprunté au répertoire des Janissaires, peut-être ceux qui escortaient l'ambassadeur. La pièce ne comporte qu'un seul mouvement, variation du motif initial auquel on aimerait joindre le *davul*, ce tambour des musiques ottomanes à deux membranes et deux baguettes de consistance différente :

Si cette mélodie rappelle clairement des airs turcs, le traitement oscille entre les effets « typiques », par exemple en fractionnant le chant que Corrette interrompt à plusieurs reprises sur les temps forts, ce qui sous-entend une frappe puissante du fameux *davul* virtuel<sup>13</sup> d'une part, et les développements totalement occidentaux, utilisant les principes de la musique tonale et de la modulation. Il en résulte un ensemble très curieux, particulièrement typé, et cas unique dans ce type de répertoire.

Un musicien s'est donc penché sur un répertoire bien particulier. Corrette réemploiera, un peu plus tard, l'imagerie turque pour un autre concerto comique, le dix-neuvième cette fois-ci, *La Turquie* et la *Confession* (en fait deux airs à la mode, aux alentours de 1752, date supposée de cette édition parisienne). Un peu plus tard, en 1780, une enquête très complète sur la musique turque semble marquer le point final de la vision d'une époque sur cette musique, qui a suscité bon nombre de pièces plus ou moins convaincantes : l'*Essai sur la musique ancienne et moderne* de Jean-Benjamin de La Borde. À la manière d'un encyclopédiste, l'auteur (au demeurant compositeur d'opéras-comiques) étudie scrupuleusement, transcrit même, les musiques de toutes provenances et de toutes époques. Certes, la fantaisie a encore sa place lorsqu'on regarde ce « violon », ces « castagnettes » et cette « trompette », en fait probablement une flûte oblique *ney* : le graveur ne peut s'empêcher d'interpréter librement les informations assez précises qu'il a pourtant reçues. Mais, grâce à la curiosité de La Borde, on peut enfin en savoir plus sur cette musique qui a suscité l'imaginaire, mais fort peu l'enquête curieuse. Est-ce la fin d'une époque ? Peut-être... la liberté toute baroque, que nous avons évoquée dans l'ensemble de ces musiques, est donc le reflet de la mentalité européenne du temps, décliné sous son aspect français. L'autre est là pour qu'on se l'approprie, et qu'il devienne le miroir des rêves, craintes et fantasmes de soi-même. Si la civilisation turque, comme quelques autres, fascine l'occidental des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, c'est dans un but très intéressé : celui de se situer soi-même au regard des autres. ●



« Trompette Turque, et Persane » ibidem, p. 278.

*Trompette Turque, et Persane*

13. Ce concerto a été joué en concert par l'ensemble baroque de Limoges sous la direction de Christophe Coin (notamment à Versailles en septembre 2006). On y avait joint un tambour de ce type.