Garder le rythme

Écoute et danse rituelle dans le semah des Alévis de Divriği (Turquie)

*Following the Rhythm: Dancing and Spiritual Listening in the Alevi Semah
Dance, Divriği, Turkey.*

Françoise Arnaud-Demir

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clo/1965>

DOI : 10.4000/clo.1965

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2013

ISBN : 978-2-85831-217-7

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Françoise Arnaud-Demir, « Garder le rythme », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 73-74 | 2013, mis en ligne le 30 avril 2015, consulté le 03 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clo/1965> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.1965>

Ce document a été généré automatiquement le 3 juillet 2021.

Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Garder le rythme

Écoute et danse rituelle dans le semah des Alévis de Divriği (Turquie)

Following the Rhythm: Dancing and Spiritual Listening in the Alevi Semah Dance, Divriği, Turkey.

Françoise Arnaud-Demir

- 1 En Turquie, la danse, toujours accompagnée de musique instrumentale et souvent aussi chantée, occupe une place cruciale dans la vie communautaire, où elle rythme les fêtes de circoncision et de mariage. À cette dimension festive de la danse s'ajoute, chez les Alévis, sa pratique à des fins rituelles. La danse prend alors le nom de *semah*¹, terme d'origine arabe signifiant « écoute »², qui la rattache à des traditions soufies de grande ancienneté³.
- 2 Les Alévis sont une importante minorité religieuse disséminée à travers la Turquie. Chez eux, hommes et femmes se réunissent dans des lieux variables pour de longues assemblées nocturnes, les *cem* ou « cérémonies collectives », sous la houlette d'un guide spirituel appelé *dede* (« grand-père, ancêtre »), assisté par des bardes (*aşık*)⁴ et divers officiants. Ces cérémonies, à la fois convocation et commémoration d'une assemblée de saints invisibles, se composent de prières et de bénédictions, ainsi que de chants et de danses accompagnés au luth *saz*⁵. Les épisodes où les fidèles des deux sexes se lèvent pour danser interviennent au point culminant du rituel, qui s'achève par un repas commun.
- 3 Bien des interrogations demeurent sur le contenu anthropologique, musicologique et choréologique du *semah*⁶. La perte progressive des répertoires traditionnels avec l'exode rural et leur folklorisation, parallèlement au réveil identitaire des Alévis entamé dans les années 1980, ne facilitent guère l'appréhension du fait dansé au sein d'une communauté de plusieurs millions de fidèles⁷. La musique et les figures du *semah* diffèrent assez sensiblement selon les régions, ainsi que les chants qui l'accompagnent, qui se comptent par centaines, même si l'on en trouve parfois des variantes d'un bout à l'autre du pays. Sur le plan chorégraphique, les *semah* partagent certaines caractéristiques au niveau des figures, mais leur dispositif varie, selon les endroits, de

la ronde simple ou complexe (selon qu'elle distingue ou non les figures des hommes et des femmes) à des structures disposant les sexes en vis-à-vis.

- 4 Une de mes principales interrogations portait sur la ritualité de la danse. Présence d'hommes et de femmes, accompagnement musical, figures répétitives et relativement complexes : rien ne semblait formellement distinguer, hormis le contexte, ces danses rituelles des danses festives. La présence de chants spécifiques, entonnés par le musicien et/ou le guide religieux, offrait peut-être une piste. La ritualité du *semah* ne résidait-elle pas dans la mise à l'écoute des danseurs, comme le suggérait l'étymologie du mot ? Mais, en ce cas, sur quoi portait leur écoute, et comment écoutaient-ils ?
- 5 Pour y voir plus clair, je décidai de porter mes efforts sur l'analyse fouillée d'un seul *semah*. Restait à trouver un échantillon représentatif. Ayant longtemps travaillé sur le contenu de ces chants, puisés à différentes sources⁸ à travers les diverses composantes régionales aléviées, j'avais l'embarras du choix. J'ai finalement pensé à un *semah* de Sivas, dont celui qui en avait noté officiellement la musique à la fin des années 1960, chef de chœur et musicien traditionnel respecté, s'était pris d'étonnement pour la complexité rythmique : « Eh bien, les amis, c'est la première fois que j'entends un *semah* avec quatre rythmes différents », s'était-il alors exclamé, surpris, selon les mémoires du barde auprès duquel il fut recueilli⁹. Il faisait aussi partie de mon répertoire de chanteuse et je le trouvais de toute beauté.
- 6 Sivas, au centre-nord de l'Anatolie est une des zones les plus densément peuplées d'Alévis (Massicard, 2005, 7), saluée aussi comme la « patrie des bardes ». Remontant à la source du collectage, je me suis rendue à l'automne 2011 dans le village où avait été recueilli le *semah*, tout près de la petite ville de Divriği, au cœur de la province. Le barde qui l'avait interprété alors était décédé depuis, mais je trouvais un *dede* musicien, Hüseyin Gazi Metin, capable de diriger la danse.
- 7 Hüseyin Gazi passe l'été dans son village d'origine, au sein d'une micro région composée d'une dizaine de villages fondés par un même clan de pasteurs, dans les steppes d'altitude anatoliennes. À plus de soixante-dix ans, il s'est taillé une belle réputation de *dede*, charge qu'il a héritée à la fois d'un grand-père et d'un oncle du côté paternel, mais c'est aussi un poète actif, animé de solides convictions politiques, et il est fréquemment invité pour s'y produire et y diriger des *cem* par des associations d'Alévis à travers le pays, ainsi qu'à l'étranger. Vivant la plupart de l'année sur la côte méditerranéenne, il ne fait plus le *cem* dans sa région aujourd'hui dépeuplée. Il me proposa néanmoins de réunir quelques disciples pour que je puisse filmer et enregistrer le *semah* recherché au plus près de sa localisation d'origine.

Image n° 1

Village des environs de Divriği (Turquie)
Cliché Françoise Arnaud-Demir

Une ronde au déroulement complexe

- 8 Me voici donc en compagnie du *dede* Hüseyin Gazi dans un hameau situé à quelques kilomètres de son propre village. Une douzaine de ses amis et disciples ont répondu à l'appel et se pressent dans la salle de réception d'une grande maison traditionnelle, tendue de tapis multicolores tissés par la maîtresse de maison. Nous nous sommes répartis sur les divans qui courent autour de la pièce. Le guide s'est installé à la place d'honneur, du côté opposé à la porte, son luth sur les genoux. S'il n'est pas venu là pour diriger l'intégralité du rituel, il a, comme il convient, béni les habitants et baisé le chambranle de la porte, ainsi que le siège où il s'est assis. Sa présence et ces gestes rituels ont sacralisé l'événement. À ma demande, il va maintenant jouer et guider le *semah*.
- 9 Conformément à la tradition du *cem*, il désigne les danseurs, qui doivent être initiés, des deux sexes et mariés. Mais il opère aussi un choix qualitatif, écartant ceux qu'il juge « moins bons ». Ils seront cinq : deux hommes et trois femmes. Les danseurs se placent en cercle à quelque distance les uns des autres, le corps tourné vers la droite, les bras ballants, sous le regard de la petite assemblée, et celui du maître spirituel. Celui-ci les met en garde : « Si vous voyez que vous ne parvenez pas à ajuster vos pas sur la musique, retournez-vous asseoir ! »
- 10 Il accorde son luth, s'éclaircit la voix, joue quelques notes, puis entame un lent prélude, tout en sinuosités, dont la mélodie commence par monter dans l'aigu, pour ensuite descendre progressivement vers la tonique, la note d'appui. Les danseurs ont mis

rapidement leurs bras en mouvement, les élevant tour à tour en s'efforçant d'abord de repérer, pour la souligner d'un battement de doigts, la note qui ponctue chaque phrase musicale, avant d'ajouter au niveau des pieds de petits pas latéraux, du même côté que leur bras levé, dès qu'ils ont trouvé le rythme.

- 11 Répétant ce même air, le *dede* se met à chanter, en homophonie¹⁰ avec la mélodie qu'il joue. Il chante en direction des danseurs, mais le contenu de son chant est adressé à un oiseau migrateur, la grue *turna* :
 « De nouveau bien tristement tu gémis/Ma grue, ton sein est-il meurtri ?/Sans qu'on t'ait touchée tu geins/Ma grue, ton sein est-il meurtri ? »
- 12 Le regard dans le vague, les danseurs semblent concentrés sur la musique et leurs gestes dont ils s'efforcent d'améliorer la précision et la cohésion collective. Mais voilà que soudain la mélodie change, elle devient plus simple, se limitant à trois notes descendantes. Le tempo s'accélère d'un coup et on entend plus clairement le temps long du rythme asymétrique. Les mouvements des danseurs se font plus précis : sur le temps long, ils lèvent une main en décrivant un arc de cercle devant leur poitrine, tout en levant et posant au sol le pied correspondant, puis, sur les temps courts suivants, gardent cette main en l'air en déplaçant le poids du corps d'un pied sur l'autre, toujours latéralement, mais sans avancer sur le cercle.
- 13 Le chanteur continue d'interroger la grue, disant combien son cri douloureux inspire de peine à celui qui l'écoute.
 « Je retrouverai ton maître, cesse tes pleurs (...). As-tu pris le deuil pour t'être vêtue de noir ? Ta douleur me meurtrit le cœur. »
- 14 Puis brusquement, il change de mélodie, sur la même structure rythmique. L'air s'appuie maintenant sur une note plus haute, et prend une tournure ascendante, semblable à un cri plaintif. La voix du *dede* est plus exaltée, et la musique jouée au *saz* cesse de doubler la mélodie chantée, pour la porter sous la forme d'un bourdon lancinant alternant deux notes conjointes. Ce changement de ton est le signal indiquant aux danseurs qu'il leur faut maintenant progresser sur le cercle en effectuant la même figure, le bras levé tantôt à droite, tantôt à gauche, non plus en se déplaçant latéralement, comme s'ils piétinaient sur place, mais en avançant franchement, dans le sens antihoraire. Sans jamais se toucher, ils font la ronde en file indienne. Ils passent alors devant le guide musicien et chanteur, et opèrent à cet endroit un tour complet sur eux-mêmes, de façon à ne jamais lui tourner le dos.
- 15 Et puis, tout aussi subitement, le tempo chute, et la mélodie redevient celle d'avant, avec sa phrase descendante, posée sur la tonique. Mais le rythme, cette fois, est binaire. Les danseurs, une seconde déstabilisés, interrompent leur progression pour reprendre leurs petits pas sur place. Le musicien répète le dernier vers du poème :
 « Ma grue rouge, ma grue emplumée, ton sein est-il meurtri ? »
- 16 Puis il se tait et joue plusieurs fois la mélodie sur trois notes, comme s'il composait un intermède. Ensuite, il entame sur ce même air simple et binaire l'exécution d'un second poème, également adressé à la grue. De nouveau, il interroge cette dernière :
 « Tu parcours tournoyante ce monde éphémère/T'es-tu rendue au pays de Bagdad, ma grue ? [...] [Le] lieu [de mère Fatima], l'as-tu vu, ma grue ? »
- 17 Le chant égrène le nom de saints, enterrés dans le sud de l'Irak, insistant sur les plus importants pour la communauté - Ali, Hussein, les deux premiers imams - demandant à la grue :

« As-tu frotté ton visage sur cet océan ? [...] [Et le] chef des martyrs, l'as-tu vu, ma grue ? »

- 18 Le cycle rythmique reste binaire, mais la tonalité s'élève de nouveau, et le groupe s'élance en progressant sur le cercle, passant plusieurs fois sans lui tourner le dos devant le guide. Dans la foulée celui-ci opère un autre changement : sur cette même tonalité plus aiguë, le rythme redevient asymétrique, le tempo s'accélère franchement, le chant évoque la figure du saint martyr Hussein¹¹, qui périt assassiné, et dont le sang ne peut sécher. « Offrons notre vie, et voyons le Roi ! », chante le guide d'une voix forte, ponctuant ses fins de phrases de cris mélodisés¹².
- 19 Puis, soudain, sur une dernière question (« Ce Roi, l'as-tu vu, ma grue ? »), la musique repasse en rythme binaire, ralentit brusquement et s'interrompt, et les danseurs, stoppés net dans leur élan, ont juste le temps d'aller se placer à quelques pas devant le guide, serrés les uns contre les autres, se tenant par la taille, le tronc incliné, les pieds en partie superposés, position requise tandis que le *dede* prononce la bénédiction du *semah*, souhaitant à tous que la danse leur ait été propice.
- 20 L'épisode dansé n'a duré, au total, qu'un peu plus de quatre minutes.

Image n° 2

Danseurs de semah. La figure introductive du semah des grues de Divriği, sous le regard du dede
Cliché Françoise Arnaud-Demir

Un jeu de changements rythmiques et temporels

- 21 Cette description, que j'ai voulue au plus près de l'expérience des danseurs, fait ressortir l'importance des paramètres temporels de la musique dans l'interaction entre le guide-musicien et les fidèles-danseurs. Ces derniers doivent garder le rythme,

comme le leur a rappelé le *dede* avant de les faire danser. Mais cette tâche s'avère complexe, dans la mesure où la musique du *semah* repose sur une succession de cycles rythmiques et de tempo contrastés, et sur les passages imprévisibles des uns aux autres.

- 22 On voit en effet alterner trois types de cycles rythmiques, alternance qui révèle une structure musicale en cinq parties. Trois d'entre elles reposent sur un cycle à neuf temps (noté 9/8). Il s'agit d'une forme rythmique asymétrique fréquemment employée en Turquie, notamment dans les airs de danse festive, l'asymétrie reposant sur une conjonction de temps longs (notés 3) et de temps courts (notés 2). Mais, curieusement, on la trouve ici composée de deux manières différentes, soit deux types de neuf temps qui diffèrent par l'emplacement du temps long : 2232 au début de la pièce (le prélude ou partie I), et 2322 - ce qui n'est pas la même chose - dans les parties II et IV. Ensuite, aux deux tiers de la danse environ, on voit surgir un troisième cycle rythmique, de type symétrique, binaire (noté 2/4), sur lequel reposent deux autres parties (III et V). La structure rythmique générale de la pièce, qui avait tant intrigué le collecteur des années 1960, peut alors se résumer ainsi :

Tableau no 1

Partie I	Partie II	Partie III	Partie IV	Partie V
9/8 = 2232	9/8 = 2322	2/4	9/8 = 2322	2/4

Structure rythmique générale de la pièce

- 23 Comme pour la souligner - mais cela corse aussi les choses pour les danseurs - cette alternance des cycles rythmiques se double d'une alternance des tempos, tantôt lents (entre 55 et 75 pulsations/minute), tantôt rapides (entre 150 et 190 p/m) : à chacune des parties ci-dessus correspond un tempo, le musicien-chanteur opérant une accélération ou une décélération brutales à chaque changement de cycle. Pour les danseurs, cela suppose qu'à chaque fois, non seulement ils doivent adapter leur pas sur le nouveau rythme (asymétrique ou binaire), mais également leur vitesse d'exécution. Ils y parviennent en se montrant, dès le début du *semah*, extrêmement attentifs aux détails de la musique, comme l'atteste leur bonne réalisation globale de la danse. Ce sont les décélérations soudaines qui leur posent les plus grands problèmes, en brisant subitement leur élan au début de la partie III, ainsi qu'à la fin du *semah*. Celles-ci sont alors imposées si brutalement par le musicien, alors que la danse est à son paroxysme, que les danseurs ont à peine le temps de réaliser que la danse est finie et qu'ils doivent vite se disposer d'une tout autre façon, collés les uns contre les autres, pour écouter la bénédiction du guide. On est loin des danses festives, qui s'appuient généralement sur un seul cycle rythmique et conservent une vitesse à peu près stable : ici, le jeu des variations est permanent et, bien qu'il s'agisse d'une pièce du répertoire traditionnel local, oralement transmise et en partie immuable, on verra que c'est à l'exécutant qu'il revient, en définitive, de décider du moment précis où elles vont intervenir.

La danse entre calages et décalages

- 24 L'analyse structurale du *semah* des grues révèle donc un déroulement complexe, exigeant une attention soutenue des danseurs. En un rien de temps, les voilà, en

fonction de la musique, contraints, tour à tour, d'installer un mouvement, de changer de figure, d'avancer, de ralentir pour redanser sur place, d'avancer de nouveau, d'accélérer le mouvement, puis d'interrompre subitement leur danse parce que la musique s'arrête. Tout cela, les danseurs de *semah* doivent l'accomplir sans se tenir par les mains, ce qui leur procurerait un soutien, sans se heurter non plus, et sans oublier d'effectuer un tour sur eux-mêmes au point de leur cercle de danse qui se trouve au contact de leur guide.

Tableau no 2

Partie	I	II		III		IV	V
Sous-partie		II 1	II 2	III 1	III 2		
Cycle rythmique	9/82232	9/82322		2/4		9/82322	2/4
Tempo	lent	rapide		lent		rapide	interruption
Note d'appui	basse	basse	haute	basse	haute	haute	basse
Contour mélodique	ascendant-descendant	descendant	ascendant	descendant	ascendant	ascendant	descendant
Figure	1	2					
Mouvement	sur place	sur place	avancé	sur place	avancé	avancé	sur place
Durée	1'16	0'43	0'30	0'45	0'19	0'37	0'05

Tableau synoptique des mouvements musicaux et chorégraphiques du *semah* des grues de Divriği

- 25 Pourtant, comme l'indique le tableau synoptique ci-dessus, la structure est cohérente. Si les changements sont introduits franchement et à vive allure, ils s'accompagnent aussi de consignes claires : à la mélodie descendante correspond le dansé sur place, à l'air montant, les pas en avant. Le guide est un musicien chevronné qui connaît son affaire. Outre sa parfaite maîtrise du parcours musical, il sait ajouter d'autres informations essentielles. La première est la frappe régulière de la structure rythmique sur la caisse de son luth : le *saz*, instrument cordophone, est également utilisé comme idiophone, car tout en pinçant ses trois cordes à l'aide d'un plectre tenu entre le pouce et l'index de la main droite, le musicien utilise le majeur de la même main pour battre des temps forts sur la caisse. Ces frappés réguliers qui marquent chaque début de la moitié d'une mesure, dans les passages asymétriques comme dans les passages binaires, instaurent une continuité dès la première accélération, à l'issue de la partie I.
- 26 Le second type d'informations est donné par différents effets vocaux. Bien souvent, les frappés sur la caisse du *saz* sont doublés d'un accent intensif sur la note chantée correspondante. Les passages où la mélodie s'élève et où les danseurs se déplacent sur le cercle sont aussi marqués par une exaltation vocale du chanteur, qui ponctue ses fins de vers d'un cri mélodisé, autrement dit d'une montée de la voix dans l'aigu. Enfin, à différents points de son interprétation, le chanteur tient sur une mesure ou une demi-mesure la note finale du dernier vers strophique, ce qui a pour effet de retarder le

déroulement de la danse, de donner du temps aux danseurs, même si cela procède aussi d'un choix expressif et stylistique.

- 27 Toutes ces informations visent à permettre aux danseurs de *semah* de caler leurs mouvements sur la musique. Mais dans le même temps, l'introduction permanente de nouvelles consignes les place régulièrement en situation de décalage par rapport à elles : il leur faut du temps, au début de la danse, pour trouver leurs marques individuelles et collectives, et placer leurs pas dans le schéma des pulsations alors distendu ; ils s'adaptent ensuite plus facilement à la seconde figure, plus rapide et reprenant des éléments de la première ; mais, au changement suivant, il leur faut une seconde avant de se mettre à avancer sur le cercle ; et un peu plus d'une seconde, lorsque la musique change de nouveau, pour comprendre qu'ils doivent au contraire interrompre cette progression ; et ainsi de suite jusqu'à la fin de la danse, où il s'en faut de peu qu'ils ne se télescopent... Compte tenu de la brusquerie délibérée des transitions, le décalage, même léger, du mouvement dansé par rapport aux injonctions musicales du fait de l'introduction constante de modifications est inévitable. Il est même volontairement recherché.

Métrique traditionnelle et situation de danse

- 28 Car nous sommes en contexte rituel. Si le musicien mène le jeu, c'est qu'il est bien là pour ça : il doit faire passer les danseurs par une expérience corporelle particulière¹³. L'écoute scrupuleuse de la musique, générée par le constant changement des tempos et des rythmes, les met nécessairement, qu'ils prêtent ou non l'oreille au contenu du chant, *au contact* des paroles sacrées.
- 29 Comme les autres chants interprétés dans le *cem*, ces paroles appliquent des règles métriques précises¹⁴, qui sont celles de la poésie des bardes. Il s'agit d'une structure spécifique en vers hendécasyllabes répartis en quatrains, dont le premier se distingue par des rimes croisées (abab) et les suivants par la répétition de la dernière rime (cccb, dddb, etc.) :

Yine dertli dertli iniliyorsun
Sarı turnam sinen yaralandı mı
Hemen el değmeden siniliyorsun
Telli turnam sinen yaralandı mı
 De nouveau, bien tristement, tu gémis
 Ma grue jaune, ton sein est-il meurtri ?
 Soudain, sans qu'on t'ait touchée, tu geins
 Ma grue emplumée, ton sein est-il meurtri ?
Baş perdeden çalınıyor bağlama
Dertli ötüp şu sinemi dağlama
 Le *bağlama* est joué sur la frette de tête
 De ton triste chant ne marque pas mon cœur au fer
Yine bulam üstadını ağlama
Telli turnam sinen yaralandı mı [...]
 Je retrouverai ton maître, cesse tes pleurs
 Ma grue rouge, ma grue emplumée, ton sein est-il meurtri ?

- 30 Le dernier quatrain porte toujours la mention du pseudonyme du barde auquel le poème est attribué – ici, Esiri et Genç Abdal¹⁵ (voir l'intégralité des textes en Annexe) : à l'écoute de ce nom, en milieu alévi, chacun accomplit un geste de révérence, consistant à porter l'index de la main droite à ses lèvres, puis à poser cette main sur son cœur.

- 31 Comme il en est de nombreuses poésies d'orature, quiconque les profère - *dede*, barde ou chanteur reconnu - se voit investi d'un certain pouvoir de manipulation, directement lié à la contextualité de la performance, qui lui est conféré par sa notoriété et le savoir-faire acquis auprès des parents ou des maîtres qui l'ont formé : il peut répéter certains vers, ajouter ou retrancher des couplets, apporter sa note personnelle en modifiant certains mots, et cela, qu'il s'agisse ou non d'un chant destiné au *semah*.

Image n° 3

Hüseyin Gazi écoutant religieusement un air de sa région, joué par Mahmut Demir
Cliché Françoise Arnaud-Demir

- 32 C'est le cas ici : des vers entiers, ou des portions de vers (voir Annexe) sont parfois répétés, et des couplets retranchés par rapport à d'autres versions plus longues¹⁶. Mais on repère aussi d'autres traits qui semblent propres au contexte rituel. Premier particularisme, la présence non pas d'un, mais de deux poèmes accolés, attestée par les « signatures » de deux poètes distincts – une caractéristique que j'ai observée dans de nombreux chants de *semah* à travers la Turquie. Deuxième spécificité, l'insertion entre les couplets d'énoncés supplémentaires, non poétiques, remplissant auprès des danseurs une fonction informative comparable à celle des didascalies, mais des didascalies de type métaphorique – autre particularité fréquente des chants de *semah*. La première (d1) est une apostrophe associant un appellatif hypocoristique (« élu, ma rose, ma rose, ami, ma rose, ma rose ») et une injonction d'endormissement (« élu, dodo, dodo, ami, dodo, dodo ») : prolongeant la première strophe du premier poème, elle clôt la partie I de la danse, celle où les danseurs, sur une musique lente, cherchent encore leurs marques. Les deux suivantes (d2, d3) sont placées au début de chaque sous-partie où les danseurs avancent, et sont constituées d'interjections, « hay, hay » et « ay, hay », qui, en turc, peuvent exprimer l'étonnement, la crainte, la douleur, l'imploration, mais aussi l'admiration ou la joie – des registres en tout cas opposés à celui de la didascalie d1.

- 33 Observons, au sein de la structure musicale et dansée, la répartition des sept strophes des deux poèmes - 3 strophes (notées 1a, 1b, 1c) pour le premier, 4 strophes (2a, 2b, 2c, 2d) pour le second :

Tableau no 3

Partie	I		II				III				IV		V	
Sous-partie			II1		II2		III1		III2					
Cycle rythmique	9/8 2232		9/8 2322				2/4				9/8 2322		2/4	
Tempo	lent		rapide				lent				rapide		interruption	
Mouvement	sur place		sur place		avancé		sur place		avancé		avancé		sur place	
Poème	prél.	n°1						inter.	n°2					
Strophe	instr.	1a	d1	1a	1b	d2	1c	instr.	2a	d3	2b	2c	2d	

Structure musicale et dansée

- 34 Sept strophes poétiques pour sept parties ou sous-parties de la musique et de la danse : il y a bien une convergence générale entre les éléments verbaux, musicaux et dansés. Mais à y regarder de plus près, il ne s'agit nullement d'une plate correspondance. Si les parties purement instrumentales découpent la pièce en deux, pour deux poèmes, ce découpage est bousculé par la structure purement rythmique, qui place à part la première partie, clairement introductive. Quant à la longueur des couplets, même si le tableau ci-dessus n'en rend pas compte avec une totale précision, elle apparaît aléatoire, reflétant les manipulations du chanteur. Un parcours vivant, dynamique, se déroule ici dans son horizontalité sans retour, qu'éclaire le contenu des paroles.

De l'écoute à la danse, de la danse à l'écoute : pèlerinage mystique et théophanie

- 35 Grands oiseaux majestueux dont la migration balaye le ciel de chevrons spectaculaires deux fois l'an, au printemps et à l'automne, échassiers danseurs dotés d'une voix - « *krou, krou* » - si puissante qu'elle s'entend à des kilomètres, les grues ont fasciné, comme bien d'autres, les habitants de l'Anatolie. Les chants populaires anatoliens mentionnent leur rôle de messagères, d'annonciatrices du printemps, mais rarement avec la profondeur et l'insistance des chants de *semah* alévis, et nombreux sont ceux qui évoquent, comme ici, la grue dansant le *semah* dans les airs (Arnaud-Demir, 2002, 54-55).
- 36 Les deux poèmes enfilés du *semah* de Divriği sont l'un comme l'autre adressés à ces grues de passage auxquelles ils posent des questions qui restent sans réponse. Cela mis à part, ils s'opposent en tout.
- « De nouveau, bien tristement, tu gémis/Grue jaune, ton cœur est-il meurtri ? »
- 37 Dès son incipit, le premier poème (voir le texte en Annexe) se fait l'écho d'un cri de douleur - celui de la grue perçu comme tel - et, d'un bout à l'autre, fait passer le souffle

poignant de cette souffrance empathique et apparemment sans cause. L'écoute qu'exige alors le *semah*, selon son étymon, semble ici éloignée des préoccupations religieuses, auxquelles il n'est fait aucune référence dans ce premier poème : le *semah* commence simplement sur et avec ce cri gémissant, et l'interrogation qu'elle suscite.

- 38 Dans le second, en revanche, la grue n'émet aucun son, et le poète l'interroge sur la réalité d'un pèlerinage où elle aurait vu et honoré les gisants des lieux saints situés plus au sud, en Irak (là où, effectivement, se rendent pour leur séjour hivernal une partie des grues venues du nord de l'Eurasie (Elphick, 2007, 96). Dans un des vers, c'est cette fois l'écoute de la parole divine qui est évoquée, quand Dieu, ayant demandé aux hommes, qui n'étaient pas encore créés, « Ne suis-je pas votre Seigneur ? » (*Elestu bi-Rabbikum*, Coran, 7, 172), ceux-ci ont répondu par l'affirmative (« *beli* », « oui »), acceptant ainsi de porter le fardeau de l'existence et de se soumettre à la volonté d'Allah¹⁷.
- 39 Placé où il est dans l'enchaînement rythmique, ce deuxième texte offre la clé qui révèle le caractère mimétique du *semah* des grues de Divriği, paroles, musique et danse. Car ce moment où l'oiseau est présenté comme revenant de pèlerinage est précédé d'un long intermède sans paroles, où s'instaure également une binarité qui est par essence celle de la marche, alors que les danseurs « avancent sur place » comme le ferait un mime. Métaphoriquement, parce que le chant s'adresse à eux à travers l'interlocuteur oiseau, voilà donc les danseurs reproduisant un voyage où il s'agit de trouver remède à une douleur profonde dont l'origine reste insondable.
- 40 C'est le *dede* musicien et chanteur qui, par le jeu des changements de rythme, et des accélérations et décélérations, les envoie et les guide sur cet itinéraire semé d'embûches constituées des décélérations et accélérations successives et des changements de rythme. Tout danseur écoute la musique pour danser, mais ici cette écoute est sollicitée selon les modalités particulières de la situation rituelle : en obtenant une attention continue et sans faille. En *écoutant* la musique de ce *semah* des environs de Divriği, les danseurs alévis *entendent* aussi les paroles du chant, qui leur parle de ce qu'ils sont de ce fait en train de réaliser : un pèlerinage mystique, qu'ils effectuent à travers la figure de l'oiseau migrateur, hôte familier des tombeaux des saints. Leur vie, la vie, est éphémère, et comme la grue du barde, ils sont jaunes couleur du soleil du matin, rouges couleur du soleil du soir, et vêtus du noir du deuil éternel qu'ils portent en eux depuis la mort du premier des martyrs, Hussein. « Tu parcours tournoyante ce monde éphémère », disent les paroles du chant, évoquant l'envol tourbillonnant des grues le long des ascendants thermiques, reproduit dans le *cem* par la ronde des danseurs. À l'image des grands mystiques de l'islam, tels Hallâdj, ils sont alors présentés comme aspirant au sacrifice, à un retour vers Dieu qui leur permettrait d'entrevoir son visage : « Allons et tenons-nous humbles devant le Roi/Offrons notre vie, et voyons le Roi », chante le guide au moment où la danse atteint sa plus grande vitesse, et où, s'affranchissant de la binarité, elle retrouve une dissymétrie et une dissonance propres au mystère du sacré.
- 41 Dans le *semah* des grues de Divriği s'exprime donc une fonction rituelle des changements et des variations rythmiques (et aussi mélodiques), mais celle-ci n'est réalisée que parce que le fidèle est placé dans la situation de l'exécutant. Parce que le dispositif du *semah* prévoit que le musicien détenteur des paroles sacrées - qu'il soit ou non le maître d'œuvre du rituel - soit chargé de décider du parcours de danse, tout en proférant des paroles adressées à un double interlocuteur, à la fois réel (les danseurs) et

virtuel (les grues), il réalise la fonction première du rituel, pour reprendre la définition de Michael Houseman, qui est de « mettre en forme et en actes des relations spéciales » (Houseman, 2012, 181) : entre l'officiant, les exécutants, les grues et les saints évoqués (et invoqués ?) dans le chant. Seule l'analyse fine des textes, de la musique et de la danse, et de leurs corrélations, permet de cerner cette complexité.

BIBLIOGRAPHIE

ARNAUD-DEMIR, Françoise, 1996, En suivant les achiks : huit siècles de poésie populaire anatolienne, *Anka, Revue d'art et de littérature de Turquie*, n° 27/28 [présentation, anthologie poétique bilingue turc-français, entretiens, témoignages].

ARNAUD-DEMIR, Françoise, 2002, Quand passent les grues cendrées... Sur une composante chamanique du cérémonial des Alévis-Bektachis, *Turcica* [Revue du Département d'études turques de l'université de Strasbourg], t. 34, p. 39-67.

ARNAUD-DEMIR, Françoise, 2013, « Ne pleure pas rossignol, pour que je pleure ». Le chant à l'oiseau dans la Turquie traditionnelle, in Charlotte Poulet et Nicolas Benard Dastarac (éds), *Chant pensé, chant vécu, temps chanté*, Éditions Camion Blanc.

AYIŞIT-ONATÇA, Neşe, 2007, *Alevi-Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı, Müzikal Analiz Çalışması* [Le semah des Quarante dans la culture alevi-bektaşî, essai d'analyse musicale], Istanbul, Bağlam Yayıncılık.

BOZKURT, Fuat, 1990, *Semahlar (Alevilerin dinsel oyunları)* [Les semah (danses religieuses des Alevi)], Istanbul, Cem Yayınevi.

CAN, şefik, 1995, *Mevlâna, Hayatı, şahsiyeti, Fikirleri* [Mevlâna, sa vie, sa personnalité, sa pensée], Istanbul, Ötüken.

DURING, Jean, 2005, Audition et entendement dans la gnose musulmane, *Insistance*, n° 1 (revue de psychiatrie en ligne).

DURING, Jean, 1993, *Samâ', Encyclopédie de l'Islam*, Leyde, Brill [2^e éd.].

ELPHICK, Jonathan (ed.), 2007, *The Atlas of Bird Migration: Tracing the Great Journeys of the World's Birds*, Londres, Natural History Museum.

ERDAL, Mahmut, 1998, *Bir Ozanın Kaleminden* [Sous la plume d'un barde], Istanbul, à compte d'auteur.

ESEVEN, İlhan Cem, 1996, *Alevilerde semah* [Le semah chez les Alévis], Ankara, Ekin Yayınları, [1^{re} éd., 1990].

HOUSEMAN, Michael, 2012, *Le rouge est le noir, Essais sur le rituel*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

KONONENKO MOYLE, Natalie, 1990, *The Turkish Minstrel Tale Tradition*, Harvard dissertations in folklore and oral tradition, New York, Garland Publishing.

MASSICARD, Élise, 2005, *L'autre Turquie, Le mouvement aléviste et ses territoires*, Paris, PUF.

MÉLIKOFF, Irène, 1998, *Hadji Bektach : un mythe et ses avatars, Genèse et évolution du soufisme populaire en Turquie*, Leide, J. Brill.

ÖZMEN, İsmail, 1995, *Alevi-Bektaşî şiirleri Antolojisi* [Anthologie poétique alevi-bektaşî], Ankara, Saypa Yayın Dağıtım, 5 vol.

ÖZTÜRKMEN, Arzu, 2005, Staging a Ritual Dance Out of its Context. The rôle of an Individual Artist in Transforming the Alevi Semah, *Asian Folklore Studies*, vol. 64, pp. 247-260.

Discographie

CLER, Jérôme, 2013, *Turquie. Cérémonie du « djem bektashi », la tradition d'Abdal Musa*, Paris, Ocora Radio France, CD audio C 560248.

MÉLIKOFF, Irène, DURING, Jean et CLER, Jérôme (avec la collaboration de Max Grèze), 1998, *TURQUIE. Cérémonie du djem alevi*, Paris, Ocora Radio France, CD audio C 560125.

ANNEXES

Poèmes chantés dans le *semah* des grues de Divriği

Premier poème

*Yine dertli dertli iniliyorsun
Sarı turnam sinen yaralandı mı
Hemen el değmeden siniliyorsun
Telli turnam sinen yaralandı mı*

De nouveau, bien tristement, tu gémis
Ma grue jaune, ton sein est-il meurtri ?
Soudain, sans qu'on t'ait touchée, tu geins
Ma grue emplumée, ton sein est-il meurtri ?

[Première didascalie]

*Has gülüm gülüm
Dost gülüm gülüm
Has nenni nenni
Dost nenni nenni*

Élu, ma rose ma rose
Ami, ma rose, ma rose,
Élu, dodo, dodo
Ami, dodo, dodo

Sarı turnam, allı turnam, sinen yaralandı mı

Ma grue jaune, ma grue rouge, ton sein est-il meurtri ?

*Baş perdeden çalınıyor bağlama
Dertli ötüp şu sinemi dağlama*

Le bağlama est joué sur la frette de tête
De ton triste chant ne marque pas mon cœur au fer

*Yine bulam üstadını ağlama
Allı turnam telli turnam sinen yaralandı mı*

Je retrouverai ton maître, cesse tes pleurs
Ma grue rouge, ma grue emplumée, ton sein est-il meurtri ?

[Deuxième didascalie]

*Hay hay, hay hay !
Yas mı tuttun giyinmişsin karalar
Senin derdin şu sinemi yaralar
ESİRİ der nedir derde çareler
Allı turnam telli turnam sinen yaralandı mı*

Hay hay, hay hay !
As-tu pris le deuil pour t'être vêtue de noir ?
Ta douleur me meurtrit le cœur
ESIRI dit : quels remèdes y a-t-il à la peine ?
Ma grue rouge, ma grue emplumée, ton sein est-il meurtri ?

*Allı turnam, telli turnam, sinen yaralandı mı
Allı turnam, telli turnam, sinen yaralandı mı*

Ma grue rouge, ma grue emplumée, ton sein est-il meurtri ?
Ma grue rouge, ma grue emplumée, ton sein est-il meurtri ?

Deuxième poème

*Devredip gezersin Dar-ı fenâyı
Tu parcours tournoyante ce monde éphémère
Bağdat diyarına vardın mı turnam
Medine şehrinde Fatma anayı*

T'es-tu rendue au pays de Bagdad, ma grue ?
Dans la ville de Médine, [notre] mère Fatima¹⁸

Makamı ordadır gördün mü turnam
Son lieu s'y trouve, l'auras-tu vu, ma grue ?

[Troisième didascalie]

*Ay hay, ay hay !
Biz de « beli » dedik nice uluya
Ay hay, ay hay!
Nous aussi avons dit « oui » à tant d'êtres élevés
İkrar aldık iman verdik Veli'ye*

Nous avons prêté serment et porté foi au Veli¹⁹

*Necef deryasında pirim Ali'ye
O deryaya yüzler sürdün mü turnam*

Dans l'océan de Nedjef²⁰, à mon guide Ali
As-tu frotté ton visage sur cet océan, ma grue ?

Hür şehit de Kerbelâ'da çürümez

Un libre martyr ne peut se putréfier à Kerbelâ²¹

Halktan emir vardır kalkıp yürümez

İmam Hüseyin'in kanı kurumaz

şehitler serdarın gördün mü turnam

L'ordre vient du peuple, il ne peut ressusciter

Le sang de l'Imam Hüseyin ne peut sécher

Ce chef des martyrs, l'as-tu vu, ma grue ?

GENÇ ABDAL'im der ki şah'a varalım

Varıp şah'ın divanına duralım

Can baş feda edip şah'ı görelim

Sen de o şah'ımı gördün mü turnam

Mon GENÇ ABDAL déclare : allons au Roi

Allons et tenons-nous humbles devant le Roi

Offrons notre vie, et voyons le Roi

Toi aussi, ce Roi, l'as-tu vu, ma grue ?

NOTES

1. Voici les clés qui faciliteront la lecture des passages en turc de cet article. Toutes les lettres se lisent comme en français sauf : **c** (« dj »), **ç** (« tch »), **e** (« é »), **ğ** (allonge la voyelle qui précède), **ı** (« e » muet), **ö** (« eu »), **u** (« ou »), **ü** (« u »), **ş** (« ch »).
2. De l'arabe *samâ-c* (racine trilittère verbale *sin-mim-ayn*, « audition, écoute », par traitement de la glottale [ʕ] en [h] dans la langue populaire. Ce lexème a perdu son sens premier en turc, pour ne plus désigner qu'une danse rituelle.
3. Premières attestations écrites à Bagdad et en Perse aux IX^e et X^e siècles (During, 1993).
4. Les guides ne sont pas tous musiciens, mais sont nécessairement membres d'un lignage sacré patrilinéaire (*ocak*). Il n'en est rien des bardes, dont on dit qu'ils trouvaient leur vocation dans un rêve, où ils entrevoyaient une femme inaccessible, d'où leur nom d'*aşık*, qui signifie « amoureux » (Kononenko Moyle, 1990, 186). Il existe néanmoins des guides considérés comme bardes, comme c'est le cas ici.
5. Luth à long manche, caisse piriforme et trois rangs de cordes, répandu sur l'ensemble du territoire anatolien. Hüseyin Gazi joue sur un petit *saz* en ré, au son aigret, qu'il pince à l'aide d'un médiateur.
6. Les recherches scientifiques, tant en Turquie qu'à l'extérieur, se focalisent surtout sur les composantes politiques et sociales de l'alévisme en général ; sur le *semah* recomposé, citons en particulier les travaux d'Arzu ÖZTÜRKMEN (2005). Deux monographies turques, dans les années 1990, ne donnaient pas d'indications musicales et chorégraphiques précises (Bozkurt, 1990 et Erseven, 1996). Neşe AYIŞIT-ONATÇA (2007) est la première ethnomusicologue à proposer une vision d'ensemble des *semah* de Turquie.
7. En l'absence de recensement confessionnel, leur nombre exact reste inconnu. Les Alévis évoquent une fourchette de dix à vingt millions, sur une population totale de soixante-quinze millions.
8. K7 et CD de musiciens alévis, collectages personnels, publications de recueils poétiques et de partitions.

9. Ce chef de chœur et collecteur de la Radio-Télévision turque (TRT) est Nida Tüfekçi (Erdal, 1998, 136). À l'époque, il avait modifié les paroles de ce *semah* par peur de la censure. Certains poèmes alévis n'étaient pas acceptés sur les ondes.
10. La musique turque est monodique, même si le jeu du *saz* (et d'autres instruments) introduit souvent un bourdon.
11. Neveu du Prophète et fils d'Ali, massacré en 680 avec sa famille dans le désert de Kerbela (Irak), alors qu'il revendiquait la succession califale.
12. En ajoutant à la note de fin de vers, au lieu de la tenir, une note supérieure d'une seconde mineure ou d'une quarte juste.
13. Les actions, tout au long des longues heures du *cem*, semblent organisées de façon que graduellement, la tension monte dans l'assistance. L'exécution du *semah*, où certains « se lèvent » sous le regard des autres, est un des points de tension maximale, relâchée aussitôt après dans les pleurs, à l'évocation du martyre de l'Imam Hüseyin. Puis vient le repas qui récompense les corps après tous ces efforts.
14. Ces chants sont appelés *nefes* (« souffle »), mais portent aussi plus généralement le nom de *deyiş* (« dire »). La danse festive s'accompagne, elle, de chants anonymes et généralement moins élaborés (*türkü*).
15. ESIRI (1843-1913), célèbre barde régional, pour le premier poème. Le second est attribué à Genç Abdal, barde sans doute très ancien, mais dont on sait peu de choses ; ce texte se retrouve dans d'autres régions sous la signature de Kul Hüseyin, derviche du XVI^e siècle (Özmen, 1995, vol. II, 358).
16. On possède une version du premier poème en cinq strophes (contre trois ici), et du second en huit (contre quatre ici) (*ibid.*, vol. IV, 461 et vol. II, 358).
17. « Sais-tu ce qu'est le *semâ'* ? C'est entendre la voix qui dit "oui", et alors se détacher de soi-même et L'atteindre », note le fondateur des derviches tourneurs, Djelaleddin Rumî dans son *Divan*, cité par CAN (1995, 264).
18. Fille de Mahomet, épouse de l'Imam Ali.
19. *Veli*, « l'Ami », ici l'Imam Ali. La *velâyet* inaugure un nouveau cycle après clôture de celui de la prophétie muhammadienne.
20. Ville d'Irak où se trouve le tombeau d'Ali.
21. Ville d'Irak où a été défait et massacré l'Imam Hüseyin, fils d'Ali venu reconquérir sa place de calife, martyr et figure sainte de l'islam chiite.

RÉSUMÉS

Chez les Alévis de Turquie, hommes et femmes se réunissent pour de longues assemblées nocturnes, le *cem* ou « cérémonie collective », sous la houlette d'un guide spirituel appelé *dede* (« grand-père, ancêtre »), lui-même assisté par des bardes (*aşık*) et divers officiants. Ces cérémonies se composent de chants et de danses accompagnés au luth *saz*. Près de Divriği, dans la province de Sivas, cette danse rituelle, le *semah* (d'un étymon arabe signifiant « écoute »), applique un schéma complexe, alternant rythmes et tempo et créant un jeu de calages et de décalages entre les éléments verbaux, musicaux et dansés, destiné à mettre les danseurs au contact des paroles sacrées. Guidés par le musicien-chanteur, ils s'identifient aux grues en

migration et accomplissent ainsi un pèlerinage virtuel, censé leur permettre de se libérer d'une douleur énigmatique et d'entrevoir le visage de la divinité.

Among the Alevi community in Turkey, men and women usually gather at night during lengthy ceremonies called *cem*, performed under the spiritual leadership of a *dede* - "grand-father, ancestor" - with the assistance of bards (*aşık*) among others. There they hear songs and perform the ritual dance *semah* - an arabic word meaning "listening" - to the sound of the lute *saz*. In the villages of the Divriği area in Sivas province, the *semah* exhibits an intricate pattern, alternating differing rhythms and tempo and creating a game of match and mismatch between speech, music and dance components, as a way of attaching the dancers to the words that are being sung. Under the musician's guidance, dancers are identified to migrating cranes, thus performing a pilgrimage that is meant to free them from a mysterious suffering and let them see God's Holy Face.

INDEX

nomsmotscles Alévis

Thèmes : anthropologie (Eurasie), ethnomusicologie

Index géographique : Turquie

Keywords : Alevis, Sufism, Ritual Dance, Rhythmic Patterns, Relationship Between Lyrics, Music and Dance, Turkey, Crane Bird

Mots-clés : soufisme, danse rituelle, structure rythmique, articulation chant, musique et danse, grue

AUTEUR

FRANÇOISE ARNAUD-DEMIR

Chercheuse indépendante