HAL open science

Être dansé

Lydia Zeghmar

▶ **To cite this version:**

Lydia Zeghmar. Être dansé. Ateliers d'anthropologie, 2021, Qui danse quoi ? Une anthropologie du mouvement, 50, 10.4000/ateliers.14923 . hal-03374216

HAL Id: hal-03374216

https://amu.hal.science/hal-03374216v1

Submitted on 12 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Ateliers d'anthropologie
Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative

50 | 2021
Qui danse quoi ? Une anthropologie du mouvement

Être dansé

La « promenade » du danseur de zeybek (Turquie)

Being danced: the "stroll" of the zeybek dancer (Turkey)

Lydia Zeghmar

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/ateliers/14923
DOI : 10.4000/ateliers.14923
ISSN : 2117-3869

Éditeur
Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (LESC)

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)

Référence électronique
Lydia Zeghmar, « Être dansé », *Ateliers d'anthropologie* [En ligne], 50 | 2021, mis en ligne le 12 juillet 2021, consulté le 12 octobre 2021. URL : http://journals.openedition.org/ateliers/14923 ; DOI : https://doi.org/10.4000/ateliers.14923

Ateliers d'anthropologie – Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Être dansé

La « promenade » du danseur de zeybek (Turquie)

Being danced: the "stroll" of the zeybek dancer (Turkey)

Lydia Zeghmar
lydiazeghmar[at]gmail.com
Doctorante en anthropologie,
Lesc–UMR7186, Université Paris Nanterre/CNRS ;
ATER à l'université d'Aix-Marseille

Dans l'arrière-pays égéen en Turquie, le répertoire musical et chorégraphique zeybek célèbre l'héroïsme de rebelles maquisards de la période ottomane, les *efe*. Dans cette contribution, je propose d'analyser un temps particulier de la performance dansée zeybek appelé « promenade ». Avant d'entrer pleinement dans la danse, le soliste effectue une marche improvisée de quelques dizaines de secondes pendant laquelle il s'accorde avec les musiciens et recherche l'état de danse. Pour qualifier ce moment transitionnel, les danseurs de zeybek portent l'emphase sur l'âme et le tempérament du danseur. Je propose de décrire les différentes composantes de ce processus de mise en état du danseur et d'éclairer ses significations. Nous étudierons comment la promenade contribue à jeter le trouble sur l'identité de la personne qui est dansée à travers la mise en œuvre d'une liminarité : entre la marche et la danse, entre la personne du danseur et le personnage du *efe*.

Mots-clés : danse, zeybek, noces, individu, héros

Mots-clés géographiques : Turquie, Izmir

In Turkey's Aegean hinterland, the musical and choreographic repertoire of the zeybek celebrates the heroism of maquis rebels of the Ottoman period, the *efe*. In this contribution, I analyse a particular moment in the zeybek danced performance called the "stroll". Before fully entering into the dance, the soloist carries out an improvised walk lasting a few dozen seconds, during which time he gets into harmony with the musicians and seeks the state of dance. To characterise this transitional moment, zeybek dancers stress the dancer's soul and temperament. I describe the various components of this start-up process used by the dancer, and clarify their meanings. We will study how the stroll contributes to sowing uncertainty as to the identity of the person who is danced, through the implementation of a liminality: between the walk and the dance, between the dancer as a person and the *efe* as a character.

Keywords: dance, zeybek, nuptials, individual, hero, Turkey, Izmir

1. Emblématique de la région Égée en Turquie, le répertoire zeybek est composé d'airs à danser *(oyun havası)*, d'airs de table *(oturak havası)* et de poésies chantées *(türkü, ağıt)*[1]. Il se distingue des autres traditions musicales populaires d'Anatolie par la possibilité de danser individuellement, ainsi que par le personnage de bandit, à mi-chemin entre l'histoire et le mythe, qu'il met en scène : le chef de bande *efe* [prononcer « éfé »] et ses compagnons d'armes *zeybek*. Dans la vallée du Petit Méandre *(Küçük Menderes)*, et en particulier dans la ville de Tire, où j'ai mené mon enquête, les aventures de ces brigands, qui se réfugiaient dans les montagnes de la région durant la période ottomane (Yetkin, 1997), inspirent la gravité de l'expression du visage des danseurs mais aussi la lenteur solennelle de certaines pièces de danse.

2. La figure héroïsée du *efe* imprègne la danse des amateurs de zeybek à tel point que je suis tentée, à la suite de Jérôme Cler (2000), de considérer le *efe* comme le « double » du danseur dans la performance. Je propose de suivre la piste de ce dédoublement virtuel, entendu comme « effort de projection — celui de se sentir à la fois comme la personne (extraordinaire) qui interagit et comme la personne (ordinaire) qui conçoit cette interaction » (Houseman, 2016 : 228), à partir de l'analyse d'un court moment de la performance dansée zeybek : la « promenade » *(gezinme, dolaşma)*. Lors de son entrée en scène, le danseur soliste entame une marche circulaire et improvisée, qui dure de quelques secondes à plusieurs minutes, durant laquelle il est supposé s'accorder avec les musiciens et rechercher l'état de danse[2].

Ce média ne peut être affiché ici, mais vous pouvez le consulter en ligne :
https://doi.org/10.34847/nkl.fe0b5xsm

VIDÉO 1 – « Promenade » de Selim Özyol qui danse le « Zeybek lourd de Milas » *(Ağır Milas zeybeği)*, **village d'Eğridere**

Prise de vue Lydia Zeghmar, avril 2016

Selim, paré du costume zeybek, entre d'un pas lourd dans l'espace scénique. Il balance légèrement les bras en avant et en arrière, et appuie sur chacune de ses foulées comme s'il voulait déposer impeccablement toute la surface de sa voûte plantaire sur le sol. Son avancée semble se confronter à quelque épaisseur de l'air. Comme empêché par les appogiatures du percussionniste, il marque le temps décalé de la rythmique boiteuse. Il jette un regard furtif au public à sa droite, et s'en désintéresse aussitôt. Alors que le bourdon du hautbois produit la sensation d'une continuité, le tambour redouble d'accents rythmiques, provoquant une sensation d'accélération, à laquelle le danseur reste impassible. La tête bien alignée sur sa colonne vertébrale, Selim poursuit la trajectoire circulaire de sa promenade. Il maintient son rythme. Le port de tête altier, il se retrouve en quelques foulées en milieu de scène face aux musiciens. Anticipant l'appel du joueur de *davul* (gros tambour à deux peaux), le dos arqué en arrière, il prend une grande inspiration et élance les bras latéralement vers le ciel puis fléchit subtilement les coudes. Les paumes ouvertes, doigts écartés comme s'il s'apprêtait à repousser l'air, il dresse le genou droit à mi-hauteur de son corps et tend les bras en avant puis reprend subitement appui sur son pied qui retombe avec aplomb au sol. Le percussionniste marque un temps d'arrêt. Selim, dans un équilibre fragile, dressé sur demi-pointes, les bras tendus vers le ciel, fait onduler ses mains tout en pivotant lentement en direction du public. Il jette un regard mauvais aux musiciens en dressant le sourcil qui semble indiquer de le suivre. Ses bras redescendent lentement le long du corps, puis d'une vive rotation du poignet et d'un claquement de doigts agacé à l'adresse des musiciens, il instaure la reprise de sa déambulation. Désormais, il boite légèrement. Les sourcils froncés, le regard orienté vers le sol, il avance les jambes resserrées, les pointes de pied tournées ostensiblement vers l'intérieur, contrevenant ainsi à son propre déplacement (Promenade de Selim, commémoration de Çakırcalı Mehmet Efe, village d'Eğridere, avril 2016).

3. En turc, deux noms servent à qualifier cette déambulation circulaire : *gezinme* et *dolaşma*, formes nominales respectives des verbes *gezinmek* et *dolaşmak* qui désignent le fait d'effectuer un trajet, de circuler ou encore de se balader dans des circonstances qui vont du voyage planifié à l'errance. Mais *stricto sensu*, il y a une nuance entre les deux termes. *Dolaşma* provient de la racine *dol* qui induit la notion d'enroulement ou d'encerclement. L'usage de *dolaşma* désigne donc bien le trajet circulaire de cette marche avec laquelle le danseur délimite l'espace propre de sa danse. Le terme *gezinme* provient quant à lui du verbe *gezmek*, qui signifie voyager, visiter, et renvoie davantage à une déambulation. L'emploi de la forme transitive (formée avec l'infixe « -in- ») suggère l'idée d'une circulation tournée

---

1. Cette recherche doctorale, sous la direction de Michael Houseman (EPHE) et la co-direction de Marc Aymes (CNRS, CETOBAC), a bénéficié du soutien financier du Lesc (UMR7186), de l'école doctorale 395, du programme ANR « Matières à transfaire » (ANR-12-GLOB 0003), de l'Institut français d'études anatoliennes et du TÜBITAK (Conseil scientifique et technologique de Turquie). Je remercie vivement Armand Aupiais et Maroussia Ferry pour leur relecture attentive et leurs commentaires, ainsi que l'équipe du séminaire « La danse comme objet anthropologique » qui m'a apporté de nombreux éclairages sur la « promenade » lors de ma présentation du 6 juin 2019.

2. En turc « danser » se dit « jouer » *(oynamak)*, un terme hautement polysémique : « le monde turc, d'un bout à l'autre de sa vaste étendue, fait appel à la même racine, -oy, "jouer" aussi bien pour imiter les animaux, danser, lutter, ou sauter, que pour provoquer l'autre ou se réjouir soi-même, ou encore pour accomplir un acte rituel, y compris en Asie centrale islamisée » (HAMAYON, 2012 : 18). Il est difficile de traduire en un seul mot ce que recouvre le terme « jeu » *(oyun)* sur mon terrain, où il peut désigner un air à danser du répertoire, une performance, une interprétation dramatique, ou le type d'interactions générées par les danses festives que j'ai observées, notamment la relation entre danseurs et musiciens.

vers soi-même, ou même, si on file la métaphore, l'idée de se visiter soi-même. Il comporte ainsi une dimension réflexive qui spécifie bien, dans notre cas, l'importance d'une certaine mise en scène de l'intériorité du danseur, un élément cardinal de la performance dansée zeybek.

4. Le déroulement de la promenade est relativement scénarisé, bien qu'empiriquement, les danseurs produisent des enchaînements différents, voire parfois se contentent de faire quelques pas peu assurés pour entrer en piste. Un maître de danse du Centre d'éducation du peuple de Tire *(Tire Halk Eğitim Merkezi)* m'a précisé un jour le nombre de tours de piste recommandés (trois) et les gestes à accomplir avant l'appel du percussionniste qui signe le début de la danse à proprement parler : marquer une pause pour signaler son entrée ; engager sa marche ; marquer une deuxième pause et s'agenouiller pour effleurer le sol avec les mains ; reprendre la marche ; marquer une dernière pause et démarrer la danse concomitamment à l'appel du musicien. D'après lui, le fait de s'agenouiller *(diz vurma)* pour ramasser la terre *(toprak alma)* correspondrait à la manifestation d'un attachement à la terre. Selon d'autres amateurs de zeybek, ou *zeybekçi* [prononcer « zeybektchi »], il s'agit d'un geste commémoratif qui consiste à recueillir le sang des martyrs morts pour la Nation, interprétation qui témoigne de l'emprise idéologique du nationalisme dans la région et du souvenir obsédant de la guerre de Libération *(Kurtuluş Savaşı)* (1919-1922), qui a particulièrement touché la province d'Izmir, occupée par l'armée grecque.

5. D'autres *zeybekçi* se réfèrent à l'Islam pour expliquer le sens de la promenade, et un parallèle peut être fait avec certains rituels musulmans : la promenade, comme les déplacements du joueur de *zurna* et les tours que fait le danseur de zeybek sur lui-même, s'effectue dans un sens antihoraire, une rotation qui correspond à celle empruntée dans l'espace de la Ka'ba, à La Mecque, où les pèlerins suivent un trajet inverse au soleil (Chabbi, 1997). On retrouve ce dispositif dans les pratiques de tournoiement rituel de l'ordre Mevlevi[3], ou encore dans la danse *semah* du rituel alévie (Arnaud-Demir, 2013).

6. Dans le domaine musical, la claudication stylisée du danseur pendant la promenade est parfois attribuée par les enquêtés à la formule rythmique boiteuse *(aksak)*, construite sur des cycles asymétriques. Cette asymétrie se trouverait exaltée dans les déplacements du danseur dont les pas produisent « une impression de claudication que l'on retrouve dans les rythmes *aksak* » (During, 1997 : 17). Pour d'autres encore, elle exprimerait la démarche fragilisée d'un bandit zeybek blessé poursuivant courageusement son chemin à travers la montagne. Nous verrons que certains attribuent le déséquilibre à l'ivresse. En somme, les danseurs confèrent des significations symboliques aux mouvements de la danse et font des recommandations sur la manière de combiner improvisation et codification. Toutefois ces éléments ne suffisent pas à rendre compte de ce qui se passe concrètement dans cette danse individuelle fondée sur la recherche d'une qualité de présence et d'un état particulier. Le danseur de zeybek excelle, non en créant de nouvelles figures, mais en jouant sur les intensités, le rythme de succession et les transitions entre les figures. La promenade est donc révélatrice de cette qualité singulière de la danse zeybek, en ce qu'elle est transition pure, enchaînement, plutôt qu'accent sur le geste et le sens.

7. J'interrogerai ici ce qui motive le dispositif de la promenade dans un contexte régional particulier, mais chercherai aussi à en tirer des leçons plus générales pour l'anthropologie de la danse. Les acteurs de mon enquête considèrent cet élément de la performance comme une condition d'expression de la « bonne danse » zeybek. Mais, ce faisant, ils portent l'emphase sur ce qui dans la danse n'est pas encore tout à fait de la danse. En effet, tout en instaurant un climat et une rupture avec le temps social ordinaire, la promenade souligne et fait durer l'instant par où la danse arrive. L'étude de cette forme limite permet selon moi d'interroger les « processus de qualification » de la danse, d'essayer de repérer « ce qui identifie, oppose ou associe la danse à d'autres pratiques corporelles » (Gibert, 2008 : 194). C'est également entreprendre d'analyser le surgissement d'une expérience esthétique — entendue ici comme un surinvestissement attentionnel provoquant une présence au monde distincte de l'ordinaire (Schaeffer, 2015) — et considérer les significations que cette transition vers un état d'attention « autre » peut revêtir. Car, à ma connaissance, en Anatolie, le zeybek est la seule danse qui prévoit un temps particulier de mise en état du danseur. Pourquoi est-ce un élément si important de cette danse ? J'ai choisi de me centrer sur l'étude de la promenade, car une promenade réussie est une séquence transitionnelle par laquelle le danseur parvient à un état extra-quotidien. Cette disposition, ancrée dans une posture paradoxale d'exposition ostentatoire de son intériorité, constitue aussi pour le danseur une façon de personnifier l'héroïsme du *efe*.

8. Je me référerai dans la première partie à l'idéal-type de la promenade, promu par les danseurs notables de la province de Tire, dont le discours est dominé par la nostalgie des mariages de village, qu'ils opposent idéellement aux chorégraphies folklorisées apprises dans les institutions culturelles étatiques. Après avoir introduit les éléments considérés comme essentiels à l'expression de la danse, je montrerai dans la deuxième partie que l'importance de la mise en état du danseur engage une certaine définition de l'intériorité comme condition de l'authenticité de la performance, ainsi que la recherche d'une qualité de présence distinctive et manifeste. Je décrirai enfin dans la troisième partie les dispositifs sensibles mis en œuvre pour parvenir à cet état et le rendre évident, afin de situer l'intervention de la figure héroïsée du *efe* dans les festivités.

---

3. Cette confrérie soufie est connue en Europe sous l'appellation « derviches tourneurs ».

Les noces : scène de la danse zeybek

9. Cela vaut probablement pour toute la Turquie actuelle : la scène principale des danses régionales est le mariage traditionnel villageois, et elle tend à disparaître avec celui-ci. Les deux pratiques sont tant et si bien associées que l'on pourrait dire que le mariage est « l'ordinaire de la danse » (Elias, 2019 : 41). Dans la région Égée, le lien presque exclusif entre mariage et danse, ainsi que l'intervention de musiciens professionnels issus de la communauté tzigane pour musiquer les festivités peuvent s'expliquer, au moins partiellement, par la dépréciation de la musique et de la danse en terres d'Islam (Youssefzadeh, 2004). Il m'a été rapporté à maintes reprises qu'avant les échanges de population consécutifs à la guerre de Libération et à la signature du traité de Lausanne en 1923[4], ce sont les musiciens Rums (Grecs d'Anatolie) qui animaient les mariages des notables de la province et les tavernes musicales de la ville de Smyrne (Zerouali, 2006). Mais dans les villages de l'arrière-pays, selon Abdurrahim Karademir, un éminent spécialiste du folklore régional[5], ce sont des musiciens que l'on désigne comme Abdal *(Abdallar)* et Tsiganes[6] *(Romanlar)* qui prenaient part aux festivités.

10. La danse zeybek peut être accompagnée par divers instruments, mais je m'en tiendrai ici au dispositif le plus courant : *davul* (gros tambour à deux peaux), *dem zurna* (hautbois qui tient le bourdon) et *baş zurna* (hautbois qui joue la mélodie). Dans la vallée du Petit Méandre, on joue surtout des zeybek à 9 temps, de tempo moyens (9/4) ou lents (9/2), selon une formule rythmique dite « boiteuse » *(aksak)*, schématisée généralement ainsi : 3+2+2+2[7]. Dans les noces *(düğün)* de village (mariages ou circoncisions) est pratiquée une danse pour laquelle les hôtes masculins ont la possibilité d'improviser tour à tour sur un « air à danser » *(oyun havası)* du répertoire. Dans ce contexte, les danseurs sont accompagnés par des musiciens rémunérés pour jouer des airs anonymes propres à la région. On pourrait, dans le sillage de l'anthropologue Nicolas Elias, qualifier ces pratiques de « danses communales »[8]. Mais « danser le zeybek » *(zeybek oynamak)* désigne aussi le fait de participer à des performances chorégraphiques collectives, à destination de la scène sportive, théâtrale, des commémorations et fêtes républicaines, dont les codes furent forgés dans les institutions culturelles et éducatives de l'État. C'est ce que je désignerai comme « jeu folklorique » *(folklor oynama)* à la suite de l'historienne Arzu Öztürkmen (2002). D'autres auteurs considèrent que le style folklorique s'est institué et généralisé dans de nombreux contextes nationaux, au point de former une « tradition parallèle » (Shay, 1999). Sur le plan esthétique, dans le contexte actuel, on ne peut pas s'en tenir de façon rigide à la dichotomie entre tradition communale et jeu folklorique scénique : j'ai été amenée à observer des performances dansées qui associaient des aspects de l'une ou l'autre de ces pratiques[9].

11. De nos jours, les mariages, comme les circoncisions des jeunes garçons prépubères, demeurent un point nodal de la pratique du zeybek. La présence exclusive de la danse lors de ces occasions sociales laisse supposer que celle-ci participe de l'expression de relations au sein de la communauté. Marie-Hélène Sauner décrit fort bien, dans le contexte anatolien, les implications liées à l'usage du même terme *(düğün)* pour désigner un moment de ferveur collective qui ne s'applique qu'à deux cérémonies : la circoncision et le mariage. Selon elle, leur dénomination commune et leur déroulement similaire (incluant la danse) indiquent que le « processus naturel d'accès à la procréation est "entouré" par des actes sociaux » (2008 : 68). Ces deux événements impliquent « le soutien du groupe qui est appelé en tant que témoin comme dans tout rite de passage » (*ibid.* : 52). Les sept noces de mariage que j'ai observées comprenaient invariablement : la nuit du henné *(kına gecesi)* entre femmes la veille du mariage ; des veillées masculines ; un mariage civil *(nikah)* ; un mariage religieux ; « l'accroche d'argent » *(para takma)*[10] ; un goûter et/ou un dîner ; un enlèvement ritualisé de la mariée par la famille de l'époux *(kız alma)*.

---

4. Sur les bouleversements démographiques dus à ces échanges, *cf.* Hirschon, 2003.

5. Abdurrahim Karademir est un folkloriste réputé, anciennement enseignant au département Musique turque du conservatoire d'État de l'université d'Égée à Izmir.

6. Ces deux groupes ethniques d'ascendance nomade sont parfois aussi caractérisés par leur hétérodoxie religieuse.

7. Cette représentation n'épuise pas les possibilités d'interprétation musicale observée. Jérôme Cler note que cette formule arithmétique est le fruit d'« une raison graphique musicale » (1998 : 114) qui ne prend pas en compte les écarts impulsés par le jeu du mélodiste, dont l'influence sur le percussionniste est considérable. L'ethnomusicologue estime en effet que les « longueurs relatives des segments sont variables et semblent dépendantes de différents paramètres comme l'instrumentation ou la fonction sociale de la performance » (*ibid*. : 112). Pour une analyse musicologique du zeybek, *cf*. Öztürk, 2006. Pour une analyse des possibilités de modélisation de la formule rythmique *aksak*, *cf*. Chemillier, 2014 et Cler, 1997.

8. Un apport essentiel de la notion de « danses communales » tient à la définition de pratiques qu'on hésite à qualifier de culturelles, locales, traditionnelles, etc. Elle permet de rendre compte de la manière dont une communauté se fonde comme personne morale à travers des formes d'autorat collectif, telles que les danses et les ritournelles anonymes. Nicolas Elias envisage donc ces dernières comme un « bien communal » ou, paraphrasant Lucrèce, « quelque chose dont, au sein d'un collectif, l'usage est donné à tous et la propriété à personne » (2019 : 7).

9. J'ai notamment montré dans une précédente publication (Zeghmar, 2018) que les compositions folkloriques étaient des formes co-construites qui, par effets de retour, affectent la manière de danser de l'interprète traditionnel (ou « personne-ressource » dans la langue des folkloristes de Turquie). La promenade décrite en introduction est par ailleurs révélatrice des combinaisons possibles. Selim improvise individuellement sur un air de danse anonyme accompagné par un orchestre de musiciens traditionnels, mais il est vêtu d'un costume folklorique de zeybek et son style est influencé aussi bien par la danse de village que par le modèle chorégraphique folklorique.

10. Lors de l'« accroche de l'argent », les invités forment, généralement à la fin du mariage civil, une longue file pour accrocher des billets de banque ou des pièces d'or sur les vêtements des mariés.

12. En principe les mariages durent trois jours. Dans le passé, hommes et femmes veillaient séparément lors de ces occasions. D'après Halil et Serdar, danseurs avec lesquels j'ai longuement travaillé, c'est plus particulièrement dans le cadre des veillées masculines que se pérennise la tradition de danses solistes du répertoire zeybek. Ponctuées de rares moments de mixité, tel l'enlèvement de la mariée *(kız alma, kız kaçırma)*, les noces sont une opportunité de plus pour les hommes de se ménager un espace d'entre-soi masculin en compagnie de musiciens. Lors des veillées masculines, qui idéalement ne s'achèvent qu'au petit matin, les musiciens jouent des « airs de table » *(oturak havası)* pendant que les convives s'abreuvent de *rakı* (une anisette à base d'alcool de raisin) et conversent avant de danser.

13. Le mariage est souvent associé par les experts du zeybek à la danse et à la consommation conjointe d'alcool, conçue comme un élément cardinal de la tradition du zeybek. J'ai recueilli au long de l'enquête des propos suggérant que la province d'Izmir ne faillissait pas à sa réputation de mœurs « libres ». La prise d'alcool, effective ou non[11], ferait planer un danger sur l'interprète de la danse, autant qu'elle contribuerait à renforcer l'exceptionnalité de l'instant. Elle est même supposée informer la qualité des mouvements et définir en creux l'esthétique du zeybek : si le danseur s'exécute avec lenteur et flanche parce qu'il « bat fort » *(sert vurur)* avec le pied les accents impulsés par les musiciens, c'est parce qu'il serait légèrement saoul (Abdurrahim, folkloriste et danseur de zeybek, novembre 2017). Pour autant, il ne s'agit pas d'une danse d'hommes ivres. L'enjeu consiste au contraire à atteindre un état d'ivresse relative tout en maîtrisant les effets perturbants de l'ébriété. D'après les témoignages des *zeybekçi*, se comporter de manière tout à la fois ostentatoire et mesurée représente un aspect central de la performance dansée dans ce contexte festif. L'état d'ébriété renforce le risque de l'opprobre de l'assemblée et, combiné à l'improvisation, engendre une incertitude quant à la réussite de la danse, dans laquelle la performance puiserait une partie de son dynamisme. Les plus jeunes ne manqueront pas d'y associer la figure des « anciens » *(büyükler)* qui avaient coutume, disent-ils, de danser très longtemps et d'installer leur danse tranquillement *via* la promenade, jugulant de la sorte l'étourdissement dû au *rakı*. Ainsi, le dispositif de la promenade offrirait la possibilité de s'accorder à la situation spectaculaire et de se ressaisir après une forte consommation d'alcool (Ödemiş, 2011 : 384).

14. Au sujet de l'usage rituel de l'alcool dans la confrérie musulmane bektaşi en Turquie, Nicolas Elias rapporte l'existence d'une « discipline de l'ivresse » illustrée par les propos d'un dignitaire bektaşi au sujet des musulmans sunnites : « si eux ne boivent pas, c'est parce qu'ils ne se maîtrisent pas, qu'ils ont peur d'eux-mêmes » (2016 : 250). Sur mon terrain, la prise d'alcool semble relever d'un défi similaire : l'enivrement est d'autant plus valorisé qu'il met au défi la capacité de maîtrise du danseur. D'où, selon certaines théories locales, ce principe de déséquilibre rattrapé qui singularise la danse zeybek : si le danseur semble sur le point de chanceler, c'est toujours pour mieux se ressaisir. Et s'il se « promène » avant de danser, c'est parce qu'il devrait revenir à lui. On peut se demander si l'identification au bandit d'honneur *efe*, un être supposé ne jamais faiblir, ne vient pas renforcer cette exhortation à maintenir un comportement digne.

15. Bien que la performance dansée soit conçue comme un espace de mise en jeu de la personne et de créativité, elle est néanmoins fortement orchestrée. Un danseur de zeybek réputé m'a instruite sur le rôle tenu dans les mariages de village par une sorte de maître de cérémonie, dont je n'avais jamais remarqué la présence, appelé localement le « censeur » *(yasakçı)*[12] :

> C'est lui qui est chargé de préserver la structure hiérarchique de la célébration. Pourquoi ? Parce qu'idéalement, depuis la vallée du Grand Méandre jusqu'à Muğla, dans les mariages de villages, on consomme beaucoup d'alcool. Quand le temps de danser est venu, chaque table choisit un danseur. Ces danseurs doivent être capables de bien danser le zeybek et posséder de l'assurance, car chacun d'entre eux doit être en mesure de faire une meilleure performance que celui qui le précède. C'est extrêmement important, car c'est comme cela que la continuité de la tradition est préservée (Selim, 9 mai 2018).

Ce « censeur », une personnalité du village chargé d'assurer le bon déroulement de la fête, actualise, en quelque sorte, le contrôle social exercé de manière latente par la communauté villageoise. Selim mentionne ainsi l'importance de la préservation de la « structure hiérarchique » *(hiyerarşik yapı)* de l'assemblée dans le cadre des veillées alcoolisées. Un dicton populaire recommande d'ailleurs : « N'étends tes pieds que de la longueur de ta couverture », c'est-à-dire que la démesure est supposée être contenue, ici par l'action du *yasakçı*[13], et la tension festive maintenue dans les limites fixées par la morale sociale. Le respect de certaines règles préalables à la danse (le danseur doit être choisi

---

11. Les chiffres rapportés par Sylvie Gangloff (2015) invitent à nuancer l'idée d'une exception régionale, mais la consommation d'alcool occupe en tout cas une place importante dans la représentation que les danseurs enquêtés se font de leur région.

12. *Yasakçı* se traduit littéralement « interdicteur ». Mais ce terme pouvait désigner dans le monde ottoman un « gardien », un « homme d'escorte ». Ce personnage est parfois aussi appelé *düğün dayısı* (oncle du *düğün*).

13. On peut rapprocher là encore ces faits du fonctionnement du rituel bektaşî, eu égard au rôle du « vigile » *(gözcü)*, signalé par Nicolas Elias, dont l'une des principales attributions est d'éviter les dérapages pendant le rituel et de sanctionner les méconduites (2016 : 245). Valorisation et maîtrise de l'ivresse ainsi que contrôle social sont autant de principes, déployés ici dans un contexte séculier, révélateurs d'une culture du boire, combinant éthique de l'ivresse et technique de soi, qui dépasse la sphère des seuls *zeybekçi*.

par sa tablée et attendre son tour de danse) permet d'éviter les dérives individuelles en désignant collectivement ceux qui seront admis à danser. Celui qui s'élancera sur la piste doit certes supposer qu'il est en mesure de concurrencer les danseurs qui l'ont précédé, mais surtout recevoir la confiance des membres de sa tablée et, par extension, celle de ses parents ou des personnes de sa génération. C'est cette capacité à être plébiscité par son entourage qui fonde l'opportunité de « bien danser », quand bien même la danse serait considérée comme une audace, soit le lieu d'une prise de risque individuelle face à la collectivité.

16. Les discours autour des conditions de la « bonne danse zeybek » révèlent une tension entre expressivité personnelle et nécessité de se conformer aux usages et valeurs du groupe. Mais le fait d'être élu place également le danseur dans une position de fragilité, car il s'expose au risque de décevoir les attentes de la tablée. La promenade intervient alors comme un moyen de maîtriser les effets de l'alcool, et de concilier ces enjeux. Autrement dit, la liminarité de la danse répond ici à l'état exceptionnel causé par l'ivresse.

17. Au cours de mon enquête, j'ai eu affaire à la dernière génération des danseurs de village. La réduction du temps accordé aux noces, pour ainsi dire « accélérées », l'augmentation du coût de l'alcool et l'arrivée des orchestres « généralistes »[14] et de la musique enregistrée, entraînent une diminution drastique du nombre des veillées de danse zeybek. Le zeybek perd de son importance dans l'économie générale de la fête en Égée, et la promenade, acmé du style improvisé, devient un élément accessoire de la performance dansée. Cependant, comme le laissent transparaître les discours des danseurs et des musiciens qui enseignent le répertoire à Tire, la performance traditionnelle du zeybek demeure l'horizon de référence des praticiens les plus engagés. Ceux-là distinguent avec nostalgie la performance zeybek traditionnelle du « temps du village » de l'évolution vers le spectaculaire des pratiques dansées dans un contexte urbain et péri-urbain. À l'heure où les « festivités de mariage prennent de plus en plus la forme d'un spectacle dont l'organisation est prise en charge aussi en très grande partie par toute une série d'intermédiaires dont c'est devenu le métier » (Sauner, 2008 : 62), la performance zeybek tend à s'autonomiser de la vie sociale locale, et l'intervention des danseurs dans les fêtes, à suivre les règles du comportement scénique. Dans ce contexte, la « perte » de la promenade est symptomatique des transformations épistémiques de la danse. La présence ou l'absence de cette marche inaugurale influe fortement sur l'économie temporelle de la danse, elle-même intrinsèquement liée à l'*ethos* du zeybek. Comme l'a souligné l'ethnomusicologue Jean Lambert au sujet du *magyal* yéménite, le temps long des moments de convivialité est « un élément fondamental de leur signification » (2004 : 151). Or, la valorisation du temps long se retrouve non seulement dans la manière de (bien) consommer l'alcool (sans empressement), mais aussi dans l'appréhension du tour de danse individuelle qui se négocie à travers la promenade. Celle-ci joue ainsi un rôle essentiel dans l'articulation entre la performance dansée et la fête, au sens où elle affirme un rapport étiré au temps distinct de l'ordinaire. Prendre son temps, et créer ainsi l'attente, est en effet une qualité essentielle de la promenade.

Une tradition individualiste ?

18. La danse zeybek « idéale » dans la vallée du Petit Méandre est une danse soliste, masculine et improvisée. Danser seul, c'est se distinguer du groupe et s'exhiber, comme l'a souligné Jérôme Cler au sujet de son enquête dans les estives du Taurus occidental : « dans cet univers où l'on danse seul, ou à plusieurs sans se toucher, le geste chorégraphique semble bien une sorte d'ostentation des individus face au groupe » (2011 : 109). Il pourrait surprendre que, dans le contexte ritualisé et collectif des noces, la danse coutumière soit tournée vers l'expression de la personnalité et de la sensibilité individuelle, plutôt que vers la cohésion entre les membres ou la manifestation de l'union des époux. Car, dans un contexte où les relations sociales renvoient plutôt à des collectivités, il est remarquable que la danse la plus typique soit conçue comme un espace où le danseur est enjoint d'exprimer son intériorité et son individualité, non seulement en la mettant en scène mais aussi en la cultivant pour lui-même. Parmi les danseurs et musiciens de Tire, ce trait est valorisé comme une différence avec les danses collectives du reste de l'Anatolie, ce qui dirait, en creux, quelque chose de l'*ethos* de leur région. En effet, ceux-ci décrivent souvent l'Égée comme un îlot libéral et laïc dans un océan de conformisme et de bigoterie, et suggèrent que la possibilité de s'affirmer individuellement dans une danse soliste renverrait à la figure de l'insurgé (litt. *baş kaldıran* « celui qui soulève la tête »), notoirement au personnage du *efe* (Akdoğu, 2004). Les propos d'Ali, consultant en histoire pour la municipalité de Tire, illustrent la référence à ce modèle éthique :

> Les *efe* ne dansent jamais ensemble avec les autres bandits zeybek. Au sein de sa propre bande [*çete*], le *efe* dansera toujours individuellement. Çakırcalı Efe ne danserait jamais avec ses hommes. Il ne leur proposera jamais « Allez, dansons en ronde ! » Il dansera seul au milieu de ses hommes, pendant qu'eux tirent des coups de fusils (Ali, décembre 2017).

14. Il s'agit d'orchestres qui jouent de la musique pop turque et des airs festifs d'inspiration tzigane *(roman havası)*.

19. Danser seul au milieu des autres est conçu comme l'expression de l'ascendant d'un individu (le danseur) sur son entourage. Une règle canalisant la relation musique-danse vient d'ailleurs renforcer l'autorité particulière du danseur :

> Serdar se lève pour enseigner à Barış comment jouer le rythme avec un danseur de zeybek. Barış est originaire de la région de Thrace et il n'est pas familier du répertoire local. Il s'est néanmoins muni d'une grosse caisse et tape délicatement le rythme. Serdar lui explique que le danseur teste le musicien avec la promenade du début, pour voir s'il est assez bon pour le suivre. Car, précise-t-il, c'est le musicien qui suit le danseur. « Tout le contraire de ce qui se passe aujourd'hui avec la musique enregistrée », conclut-il (notes de terrain, novembre 2017).

20. Le danseur de zeybek est donc supposé dominer des musiciens s'adaptant à ses propositions. En étirant les pauses qui scandent sa marche, il prend le pouvoir. La promenade agit comme un moment de préparation à l'expression des qualités personnelles, car la manière dont le danseur va déambuler est conçue comme révélatrice de son caractère. Les musiciens et danseurs que j'ai côtoyés insistent beaucoup sur la révélation de l'âme *(ruh)* et du tempérament *(karakter)* du soliste zeybek à travers sa déambulation. Avec une certaine nostalgie, Serdar, danseur amateur d'une quarantaine d'années, déclarait : « Autrefois, en regardant un danseur, la population jugeait son honneur, son audace. Tout était révélé » (Serdar, août 2016). Selon Serdar, la tradition zeybek offrirait la possibilité de mettre en jeu un « sentiment personnel » et interdirait toute possibilité de reproduire à l'identique la danse des autres :

> Si le musicien est pleinement maître de son art, alors il peut faire vibrer le danseur. Mais s'il est malhabile, aucun maître ne pourra danser avec lui […]. La danse zeybek originale n'est pas figée par des règles. Il ne peut pas y avoir de règles : c'est ce qu'on entend par improvisation [*doğaçlama*]. Lorsque la musique est jouée, il faut faire ce qui te vient de l'intérieur. Cette figure qui te vient. La figure qui te vient à ce moment-là. Mais il y a des mouvements de base : le tour [*dönme*], l'effondrement [*çökme*], le frappé du genou [*diz vurma*]. Il ne faut pas altérer le jeu. Ce sont les règles du zeybek ! Mais le tour, je le décide sur le moment, en fonction de mon état d'âme. Lui [montrant Engin] il fait autre chose, lui [montrant Gökhan] fait autre chose encore.
>
> La tradition c'est cela. Dans les danses populaires folkloriques [*düzenleme halk oyunlarında*], tu as des mouvements imposés. Alors bien sûr, les danses populaires modernes [*modern halk dansları*], c'est une chose, la tradition originale en est une autre. Dans la tradition, il faut que chacun puisse danser différemment. C'est impossible de danser en groupe (entretien avec Serdar, août 2016).

21. Suivant Serdar, la tradition supporterait donc l'individu là où la modernité, avec ses compositions folkloriques, scellerait le collectif. Il oppose la tradition zeybek « authentique » *(otantik)* aux formes chorégraphiques développées dans les institutions culturelles et éducatives de l'État[15]. Dans les propos de Serdar, l'authenticité recherchée est moins la conformité formelle à un canon traditionnel qu'une authenticité « dans le naturel », soit une concordance avec soi-même, facilitée par l'adresse du musicien. Compte tenu de l'importance de la sensibilité personnelle du danseur, et de l'édification de cette qualité en vertu de la tradition, je propose d'étendre au terrain étudié ici une définition de l'authenticité formulée par Jean During au sujet de la culture musicale persane : « l'authenticité est atteinte à travers une éthique, une sensibilité » (1994 : 191).

22. D'après Serdar, l'interprète zeybek peut stabiliser certains gestes qui personnalisent son style, mais ne doit pas figer l'enchaînement, au risque de tendre vers l'art chorégraphique et de perdre la qualité d'improvisation qui singularise la performance dansée. À ce titre, le jeu scénique et les compétitions sportives de zeybek ne fourniraient pas les conditions nécessaires à une « bonne danse zeybek ». Pouvoir danser en groupe dépendrait d'une logique plus mécaniste, mettant l'accent sur la stabilisation de l'ordre de succession et de la proportionnalité des mouvements, et générant homokynésie et homorythmie. Ces cadres, valorisant la danse « en équipe », n'offriraient pas le temps requis pour l'improvisation et forceraient la reproduction de gestes identiques. Or, une promenade et un solo de zeybek dans le contexte traditionnel ne sauraient être reproduits à l'identique. La promenade « forcée » de Serdar, dans le cadre convenu du tournage d'un documentaire sur le zeybek, illustre bien cette impossibilité. Il fait la part belle à la promenade (près de la moitié du temps de danse), mais comme il danse sur de la musique enregistrée, il ne peut improviser et la qualité de son engagement s'en trouve diminuée :

Ce média ne peut être affiché ici, mais vous pouvez le consulter en ligne :
https://doi.org/10.34847/nkl.32d75krd

VIDÉO 2 – « Promenade » de Serdar Günay, « Le zeybek du grand Noir » *(Kocaarap zeybeği)*
Prise de vue Lydia Zeghmar, décembre 2017

15. C'est à travers un « processus de civilisation » (Elias, 1973) basé sur le remaniement des fonds populaires que le pouvoir républicain a investi peu à peu l'espace social des danses traditionnelles, alors dominé par les solidarités ethniques et familiales. Cela aboutit à la création et à la stabilisation d'un supra genre, ou « système structuré de mouvement » : le « jeu folklorique » *(folklor oynama)* (Öztürkmen, 2002).

23. Un an avant cette prise de vue, Serdar déclarait qu'il ne pouvait être sincère et affecté quand il dansait sur la musique enregistrée, même s'il lui arrivait de feindre cette affection. Il ajoutait qu'après avoir bu deux verres, et accompagné de joueurs de *davul* et *zurna*, il ressentait véritablement sa danse. Improviser avec des musiciens implique une incertitude qui est considérée comme la marque par excellence de la tradition locale. Dans cet esprit, les ratés et les demi-teintes doivent être considérés comme une conséquence de la fragilité constitutive de la performance zeybek, la qualité première de ce que l'on pourrait qualifier de « tradition d'improvisation ». La promenade tient une place privilégiée dans la mise en cause de la folklorisation, que les danseurs qualifient d'ailleurs de « modernisation » *(modernleşme)*. Ils associent la promenade à une certaine gestion du temps et à un état d'esprit rendu possible uniquement dans le cadre de la performance traditionnelle.

24. Fait de prime abord paradoxal, la fin de la performance est beaucoup moins marquée que son départ. D'un coup, après avoir retenu l'attention de son public, le danseur de zeybek se retire sans plus de préparation. Cela n'est pas sans rappeler quelque « manie de l'inachevé » observée par Pascal Boyer (1988) lors des récitations épiques fang du Cameroun (*ibid.* : 37). En alternant récit épique et éléments de biographie personnelle, le barde fang confère de l'« interminabilité » *(op. cit.)* à sa récitation, de sorte que la performance pourrait ainsi durer toujours. Le procédé de « mise en abyme de l'énonciation », employé par le barde, serait une des marques de la traditionnalité (*ibid*. : 174). Autrement dit, les récits traditionnels impliquent toujours l'enchâssement d'un récit dans un autre récit. De manière comparable, la promenade permet d'inclure un discours sur la fiction chorégraphique dans le « récit » de la performance et d'insister sur « la position d'énonciation » du danseur (*ibid*. : 175).

25. La danse zeybek est intrinsèquement attachée à la figure de l'interprète et à un moment précis, de sorte que l'interprétation ne peut être figée. C'est selon Birol, musicien à Tire, une composition éphémère qui ne peut être reproduite par le groupe, ce qui infléchit le mode de transmission des danses, à tout le moins la façon dont les acteurs se représentent la manière dont la tradition « se passe » (During, 1994), d'un tour de danse à l'autre et entre les générations. Si une tradition orale peut se développer autour de la naissance d'une danse ou de son anecdote fondatrice, les traits retenus ne sont pas attachés à la personne de son inventeur anonyme, dont le souvenir se perd dans les limbes d'un « temps du village » (Fliche, 2007 : 157), d'un « autrefois » *(eskiden)*. L'inscription dans la continuité de la tradition zeybek ne dépend ni du mouvement, ni de la figure de son inventeur, mais de la recherche d'une sensibilité et d'un état de danse.

26. Les musicologues et folkloristes du conservatoire d'État de l'université d'Égée, où est enseignée la notation Benesh, estiment que les systèmes de notation chorégraphiques ne sont pas adaptés à la transmission du zeybek car, en décomposant le mouvement, ils ne pourraient rendre compte de la dimension d'improvisation de la danse et de son constant renouvellement. Depuis quelques années, le danseur et choréologue, Sonay Ödemiş, poursuit des recherches pour trouver un système de notation chorégraphique à même d'intégrer la dynamique des « danses traditionnelles » *(geleneksel danslar)* et promeut son application au zeybek. Sans évacuer l'intérêt d'une analyse structurale ou formelle du geste dansé, j'ajouterais que l'architecture invisible qui sous-tend la qualité de présence du danseur zeybek trouve une meilleure illustration dans l'analyse du tracé à la plume proposé par Tim Ingold (2011, *in* Citton, 2012), que dans une notation choréologique. Reprenant à son compte la différence entre le tracé direct d'une ligne de points à points et un tracé courbe passant à travers les points sans s'y arrêter, T. Ingold met en exergue la dimension sensible du mouvement qu'un système d'écriture normalisé ne peut saisir. Eugenio Barba relie lui aussi l'épaisseur de présence du danseur en scène à une qualité de flux du mouvement qu'il définit comme « une digue qui permet l'écoulement organique des énergies » (Barba et Savarese, 2008 : 150). L'utilisation par les *zeybekçi* de l'expression « pénétrer l'air » *(havaya girmek)* — qu'on peut traduire par « entrer dans l'ambiance » — pour qualifier la fonction de la promenade est à cet égard significative. Elle suggère la primauté accordée au passage vers un état distinctif. Cette recherche d'une certaine qualité émotionnelle et énergétique est cruciale non seulement parce qu'elle singularise le style zeybek, ou définit considérablement le mode de transmission de la danse, mais aussi parce qu'elle prend part à un dispositif plus général de mise en coprésence du héros *efe* et du danseur.

Du danseur au héros

27. Bien qu'attachée à la personne singulière du danseur, la danse zeybek n'est pas purement idiosyncrasique. Le soliste ne peut se contenter d'être « lui-même ». C'est plutôt à travers le flottement entre l'identité du danseur dans son ordinaire et la représentation concomitante du *efe*, dont le modèle colore ses actions et son mode de présence en scène, que se joue l'attractivité de la performance zeybek. Par certains aspects, la performance zeybek jette le trouble sur l'identité de la personne dansée, d'où le titre ambigu de cet article : « Être dansé ». S'agit-il d'exhiber son individualité, d'incarner le *efe*, ou bien des deux ? La performance de Selim décrite en introduction laisse entrevoir comment certaines qualités formelles de l'exécution de la promenade rendent sensible les dispositions morales du héros représenté. L'enjeu pour le danseur est alors, en exécutant une simple marche, de parvenir à rendre tangible les dispositions héroïques du *efe*.

28. Dans l'univers du zeybek, le tour de maître consiste en fait à rendre perceptible des dispositions morales invisibles que les modalités de présence du danseur tendraient à manifester. C'est pour cette raison que les enquêtés insistent sur l'âme du danseur. Nous avons vu que les danseurs les plus notables de la région promeuvent, à l'encontre du modèle folklorique, une danse fondée d'abord sur l'improvisation et la mise en jeu de leur personne qui révélerait quelque chose de leurs dispositions morales. La mise en état, plus que la production de gestes signifiants, tient une place particulièrement importante, vu le prestige accordé à la lenteur et à la nécessité de combler les vides en dansant. Selon Halil, danser lentement (*ağır oynamak*, litt. jouer lourdement) est une affaire de « bons danseurs », tandis qu'un air rapide (*kırık hava*, litt. air brisé, cassé) est plus facile à interpréter, car il suffirait d'apprendre une série de pas :

> Tout le monde peut le faire. Mais pour jouer lentement, il faut mobiliser tout son corps et comme pour la musique, où l'on comble les vides par le bourdon [*dem*]. Il faut combler avec son corps aussi, qu'il n'y ait pas de vides. Les équilibres aussi demandent de l'énergie dans le jeu lent. Pour danser cinq minutes une danse lente, on transpire à fond. C'est facile de tomber et de se relever rapidement, mais quand tu dois t'arrêter au milieu puis reprendre ta descente lentement, te redresser tout aussi lentement, c'est plus difficile (entretien avec Halil, novembre 2017).

Le jeune maître de danse met ici l'accent sur l'effort que requiert la danse lente, sur la nécessité de maîtriser les mouvements, de contrôler l'énergie kinésique afin de se mouvoir sans à-coups et sans heurts. En pratique, cette qualité dynamique est atteinte par une façon d'être dans son corps dans laquelle l'organisation spatio-temporelle du mouvement provoque un excès d'énergie perceptible. Cela requiert un effort particulier qui conduit l'interprète à une attention distinctive, à être plein de sa propre présence à un moment donné. Parce qu'elle étend ce processus, la lenteur est plus valorisée que la rapidité. Les danses zeybek « lentes » sont désignées comme *ağır zeybek*, littéralement « zeybek lourds » ou « imposants »[16]. Localement, la lenteur est une des modalités d'incarnation de l'autorité, l'adjectif *ağır* pouvant indiquer la puissance et l'autorité de certains individus. Autorité, expression du sérieux et lenteur sont donc intimement associées, dans la vie courante comme dans l'univers de la danse, ce qui pourrait expliquer l'expression affectée des danseurs de zeybek, leurs visages sérieux et impassibles et leur lenteur, autant d'attributs qui rappellent également l'autorité du chef de bande *efe*.

29. La lenteur de la déambulation inaugurale induit le développement d'une atmosphère solennelle qui favorise selon moi la mise en présence du personnage spectral du *efe*. La promenade a en effet des propriétés intrinsèques qui participent à la construction d'un cadre fictionnel, soit à la « délimitation spatiale et temporelle de messages interactifs » (Bateson, 1977 : 262) et au passage à une qualité d'attention distinctive qui dépend de plusieurs éléments du dispositif. Le danseur circonscrit physiquement, par une marche emphatique, un espace distinct de celui de la masse des convives. Il impose son rythme en déambulant, comme pour suspendre le temps. L'emphase ainsi portée sur l'entrée dans la performance confère à l'ensemble une tonalité d'événement : le temps de la danse rompt avec le temps partagé ordinaire.

30. Au sein du découpage particulier des durées du temps social de la noce et de celles constituées par le microcosme musiciens-danseurs, des composantes de nature variées se répondent et se mettent en relief mutuellement. L'organisation des tours de danse, par exemple, allie contrainte de la succession des danseurs et durée incertaine des performances solistes qui s'enchaînent. Si on se penche sur l'activité des musiciens, la succession d'un prélude *(taksim)* musical sur lequel le danseur entre en promenade et d'un air à danser en 9 temps, ainsi que la concomitance entre rythmicités du mélodiste et du percussionniste contribuent à complexifier et à étirer le spectre temporel au sein de la performance. Quant à la personne qui danse, elle « s'enferme, en quelque sorte, dans une durée qu'elle engendre » (Valéry, [1939] 2018 : 23) dessinant avec son corps un espace-temps propre au sein duquel elle poursuit son cheminement. Cette stratification unit le contexte social de la fête avec la performance dansée à travers différentes réalisations simultanées de la relation entre espace et temps.

31. Le regard du danseur contribue à définir la spatialité de ce cadre, l'espace que perçoit le spectateur de la danse étant déterminé par l'orientation du regard du danseur — un phénomène que Eugenio Barba et Nicolas Savarese désignent comme « regard concret » (2008 : 234). Dans le zeybek lent, le danseur ne regarde jamais l'audience. L'inclination de sa tête en avant et son regard flottant confèrent une allure de gravité et de solennité à sa performance, et attirent le spectateur vers son intériorité. Parfois, son regard glisse vers l'horizon sans accrocher aucun signifiant, ce qui décloisonne et met en relief la combinaison entre l'espace de la performance et un paysage autre dans lequel il semble se projeter, comme répondant à « l'appel du lointain » (Cler, 2000 : 192). Cela donne aussi le sentiment que le danseur essaie de faire advenir « quelque chose » et qu'il perçoit des entités et des événements alentour que nous ne percevons pas, mais qui nous affectent par un effet de présence dû à son comportement. Autrement dit, on a l'impression qu'il se promène dans un environnement inaccessible à la perception du spectateur.

---

16. « Lent » peut se traduire de deux façons : *ağır* (littéralement « lourd », « imposant ») ou *yavaş* (« lent »).

32. L'ouverture de la performance dansée est décrite avec le verbe « apparaître » *(ortaya çıkmak)*[17], qui pourrait être traduit par « surgir au milieu », ce qui met l'accent sur le moment, presque héroïsé, de l'entrée en scène du danseur, à la vue de tous. Cette formulation, parce qu'elle insiste sur le registre du visible, nous conduit à réfléchir sur la portée de cet « apparaître ». Le danseur « apparaît », mais au sein d'une assemblée de témoins. Ainsi décrite, son *apparition* est conçue comme un fait s'élaborant à travers le regard de l'autre.

33. Le dispositif de la promenade offre à celui qui danse une forme de mise en abîme de son individualité. Extrapolons un peu et considérons celle-ci comme un geste existentiel à travers lequel s'affirme la liberté du danseur. L'expérience du solo de danse donne l'opportunité d'exister à travers une double distanciation, vis-à-vis de soi-même comme « identité »[18] et vis-à-vis des autres, un écart que Jean-Paul Sartre désigne comme le *rapport à*, considérant qu'*exister* « implique un décollement de l'être à soi » ([1943] 1994 : 113). Simultanément à la présence à soi qu'instaure la performance soliste, se manifeste un écart qui fait advenir le sujet à l'existence à partir d'une néantisation de son environnement. Ce dernier constitue alors une sorte de fond, de vide (*ibid*. : 44), révélant par là même le sujet comme être de projet. Mais cette posture existentielle est selon moi indissociable d'un ravissement esthétique qui dépend de certaines conditions, comme l'improvisation avec des musiciens en chair et en os, et d'une forme de dédoublement virtuel.

34. Car, bien que les danseurs expriment la volonté de favoriser une certaine intériorité, mentionnant l'importance de se plonger dans des émotions, c'est peut-être davantage ce qu'ils en donnent à percevoir qui est au cœur du processus. Une autre propriété de ce devenir visible est qu'il « suppose tout à la fois que cela puisse être, et que, pour une raison ou pour une autre, cela ne l'ait pas été » (Benoist, 2016 : 14). En d'autres termes, l'*apparaître* implique une forme de mystère demeurant, une distance implicite avec « ce qui est » qui serait mis en présence par le danseur. Elle nous invite à penser la promenade du danseur de zeybek dans sa dimension phénoménale, c'est-à-dire dans la possibilité qu'elle recèle de faire advenir une présence perceptuelle, « de le produire devant ses yeux » (*ibid*. : 71). Dans le solo de danse, le sujet surgit d'abord, entre en scène et affirme son individualité face à sa communauté. Happé, ensuite, par l'expérience esthétique et la solitude morale, il accède à un état quasi méditatif. Cette double expérience d'affirmation et de réduction lui offre enfin la possibilité d'accueillir d'autres dispositions, de faire retour dans la performance sous la forme d'un sujet chargé d'altérité, du personnage spectral du *efe*.

35. La promenade met en relief ce surgissement, parce qu'elle n'est plus tout à fait de la marche, et pas encore de la danse. Cette tension entre improvisation et prescription, entre marche et danse, entre jeu et sérieux, rappelle les « états ambigus » à « mi-chemin entre la vie et le théâtre » dont Michel Leiris proposait l'étude (1958). L'équivoque est intrinsèque à la marche dansée comme technique extra-quotidienne qui ruse avec les actions ordinaires et inhérente à un système culturel local qui fait du *efe* la figure masculine de référence[19]. On apprend à déambuler comme un *efe* :

> Gökhan me montre plusieurs styles de marche. La marche « quand on est faible », replié sur soi, peu confiant et qu'on ne connaît personne, la marche « quand on est bien avec des amis » et la marche *efe*, du leader. Puis spontanément Gökhan me parle de l'expérience de la montagne. Il me dit qu'il faut le vivre pour comprendre la façon de se mouvoir et l'état d'esprit des *efe*, leur façon de regarder clairement, le regard alentour, d'être aux aguets du moindre danger, le sens des responsabilités, l'autorité. C'est ainsi qu'il évoque la « psychologie » particulière des *efe* lorsqu'ils sont dans la montagne. Il m'explique qu'eux, aujourd'hui, n'ont pas la chance de se figurer cela autrement que par l'imagination *(hayal)* (notes de terrain, novembre 2015).

36. L'altération de l'équilibre dans la danse zeybek permet au danseur de densifier sa présence en éprouvant son poids. La réduction volontaire de la base d'appui du pied sur le sol dans les déplacements du danseur et la succession de pas en équilibre précaire servent aussi à transmettre au spectateur une « manière d'être et de se sentir vivant »[20] (Barba et Savarese, 2008 : 176). Ce que nous désignons communément comme étant de la « présence » dépend de la capacité du danseur à faire expérimenter au spectateur le *corps-en-vie*, au-delà même de ses gestes chorégraphiques. Comme l'indique Michel Bernard, « la corporéité "n'entre en danse" qu'à partir du moment où elle se prend à moduler à sa guise et à ruser avec la force gravitaire permanente qui la traverse » (Bernard, 2001 : 173). C'est également une composante fondamentale de l'apparition d'une altérité dans la danse. Car la succession de pas en équilibre précaire suggère aussi le répertoire d'action du héros. Le pied plat de la promenade avec laquelle le danseur impose son autorité contraste avec le pied dansant successivement en équilibre précaire, comme autant d'allers-retours entre deux présences, celle de la personne « ordinaire » et celle du héros *efe*.

---

17. Le verbe *çıkmak* a une valeur extrêmement polysémique en turc moderne. Selon le contexte, il peut signifier sortir, monter, paraître, éclore, pousser, etc.

18. En effet, selon Jean-Paul Sartre, l'identité est non réflexive, d'où la nécessité d'un « rapport à », car le « sujet sans rapport à soi se condenserait dans l'identité de l'ensoi » ([1943] 1994 : 112).

19. Certains hommes prétendent être descendants de *efe*, d'autres utilisent le nous inclusif pour évoquer les *efe*, etc.

20. Rappelons que cette savante alchimie du déséquilibre serait commune à toutes les formes théâtrales selon Eugenio Barba.

37. La constitution du cadre de la performance s'ancre fortement également dans la recherche d'une entente entre danseur et musiciens. Une question se pose d'emblée, relative au rapport presque intuitif qui les unit : comment, à partir de temps étirés qui ne sont pas métronomiquement homogènes, danseurs et musiciens parviennent-ils néanmoins à une synchronicité[21] ? En effet, dans une performance réussie, on ne peut distinguer qui devance l'autre. La relation privilégiée qui s'élabore entre le danseur et les musiciens sur la base d'une improvisation commune crée une distance avec l'assemblée environnante. Plus encore, la recherche d'une impossible coïncidence entre musique et danse révèle un écart qui favorise l'apparition d'une altérité, le rapport à un troisième terme : le *efe*. Autrement dit, du point de vue du danseur, l'absence de coïncidence avec les musiciens rend perceptible une absence de coïncidence avec lui-même, qui fait apparaître en creux la possibilité d'être Autre. Entre la personne et le collectif, se crée, par la danse et par la musique, une brèche et une perspective. Le personnage culturel *efe* transparaît à travers le corps dansant. Cette relation à trois termes — danseur, musiciens, personnage du *efe* — ne vaut que le temps de la performance : elle ne dure pas, mais fournit à l'individu qui danse les moyens sensibles de synthétiser les relations qui l'unissent de manière à la fois locale et dislocale[22] à la société.

*
* *

38. En explorant les conditions d'apparition de la danse, j'ai souhaité montrer comment, en exhibant son individualité à travers une marche solitaire et ostentatoire, le danseur de zeybek parvient également à faire sentir le héros *efe*. En opérant le passage de la marche à la danse, le danseur associe ces deux entités. Autrement dit, la performance zeybek fait advenir simultanément de l'individualisme au sein d'une collectivité et la référence puissante à un héros culturel local.

39. La mise en état de danse apparaît comme un enjeu important auquel participe un dispositif particulier (la promenade), solidaire de la conjonction entre une consommation exceptionnelle d'alcool et le contrôle social ordinaire qui se manifeste notamment à travers la référence à la figure du censeur. Ce dispositif valorise l'affirmation individuelle et la recherche d'un état-limite, autant qu'il incite à l'exercice d'une certaine maîtrise de soi. La promenade est le moment où le danseur domine les musiciens et improvise avec eux, ainsi que celui où il est confronté au regard et à l'évaluation d'autrui (les musiciens et les spectateurs). C'est une prise de pouvoir qui autorise le danseur, en tant que sujet moral, à se distinguer de la collectivité, tout en faisant advenir un double virtuel par l'incarnation dansée du personnage de bandit au cœur de la tradition zeybek. Ainsi, dans un cadre fourni par la collectivité, les qualités individuelles trouvent non seulement à s'énoncer, mais surtout à s'expérimenter différemment. L'expérience de la danse permet au soliste d'exposer son individualité tout en produisant, par le biais du dispositif musical et choréologique, des écarts avec lui-même qui font apparaître le *efe*, ou du moins ouvrent le champ de l'interprétation sur l'identité de la personne dansée.

40. Le doute n'est pas ici ontologique, il s'agit de souligner comment une pratique chorégraphique instaure une tension, entre l'individu et le modèle culturel, et de montrer en quoi la danse possède cette qualité particulière de pouvoir condenser diverses propositions sur le monde. C'est pourquoi j'ai tenté d'esquisser les moyens sensibles mis en œuvre à travers l'expérience de la danse et d'analyser plus particulièrement le surgissement de l'état de danse et ses implications. La promenade nous informe ainsi sur les manières non seulement de révéler une partie de soi et de prendre sa place au milieu des autres, dans une société où l'affirmation d'une posture par trop individualiste est peu valorisée, mais aussi de s'identifier à une figure de l'intimité culturelle. Mise en abyme du danseur dans le récit de la performance et expression d'un rapport au temps spécifique, cette séquence est considérée localement comme une marque de traditionnalité, ce qui nous invite également à réfléchir aux différentes formes de ce que nous appelons « tradition ».

---

21. Je suis reconnaissante à Jean During pour m'avoir soufflé cette question importante lors du séminaire du Centre de recherche en ethnomusicologie (Lesc-Crem, UMR7186), séance du 24 avril 2017 « Observer la danse. Regarder le corps en mouvement » coordonnée par Laura Fléty.

22. J'emploie ici le terme « dislocale » en référence aux travaux de François Cooren ([2010] 2013 : 15) qui désigne ainsi l'intervention d'entités non visibles, par le biais de la parole, sur le lieu de l'interaction.

RÉFÉRENCES CITÉES

Akdoğu, Onur
2004 *Bir Başkaldırı Öyküsü : Zeybekler Tarihi, Ezgileri, Dansları* (Ankara, Kişisel Yayınlar).

Arnaud-Demir, Françoise
2013 Garder le rythme : écoute et danse rituelle dans le semah des Alévis de Divriği (Turquie), *Cahiers de littérature orale*, 73-74 : 79-100 ; DOI : 10.4000/clo.1965.

Barba, Eugenio et **Savarese, Nicola** (éd.)
2008 *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (Montpellier, L'Entretemps).

Bateson, Gregory
1977 *Vers une écologie de l'esprit*, t. I (Paris, Le Seuil).

Benoist, Jocelyn
2016 *Logique du phénomène* (Paris, Hermann).

Bernard, Michel
2001 *De la création chorégraphique* (Pantin, Centre national de la danse).

Boyer, Pascal
1988 *Barricades mystérieuses et pièges à pensée : introduction à l'analyse des épopées fang* (Paris, Société d'ethnologie).

Chabbi, Jacqueline
1997 *Le seigneur des tribus : l'Islam de Mahomet* (Paris, Noêsis).

Chemillier, Marc
2014 La machine *aksak* et les fascinantes formules asymétriques du petit luth de Turquie, *L'Homme*, 211 : 129-140 ; DOI : 10.4000/lhomme.23634.

Citton, Yves
2012 *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques* (Paris, Armand Colin).

Cler, Jérôme
1997 Aksak : les catastrophes d'un modèle, *Cahiers d'ethnomusicologie*, 10 : 60-80.

1998 Le sens du rythme, une approche ethnomusicologique, *in* C. Méchin, I. Bianquis et D. Le Breton (éd.), *Anthropologie du sensoriel : les sens dans tous les sens* (Paris, L'Harmattan) : 107-121.

2000 Le bandit d'honneur, « double » du danseur en Turquie occidentale, *in* C. Méchin, I. Bianquis et D. Le Breton (éd.), *Le corps, son ombre et son double* (Paris, L'Harmattan) : 185-197.

2011 *Yayla : musique et musiciens de villages en Turquie méridionale* (Paris, Geuthner).

Cooren, François
[2010] 2013 *Manières de faire parler : interaction et ventriloquie* (Lormont, Le Bord de l'eau).

During, Jean
1994 *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical* (Lagrasse, Éditions Verdier).

1997 Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle, *Cahiers d'ethnomusicologie*, 10 : 17-36.

Elias, Nicolas
2016 La discipline de l'ivresse dans une confrérie musulmane de Turquie, *Archives de sciences sociales des religions*, 174 : 241-254 ; DOI : 10.4000/assr.27818.

2019 *La république des danseurs : enquête sur le partage de la musique dans les montagnes de Turquie* (Paris, Karthala).

Elias, Norbert
1973 *La civilisation des mœurs* (Paris, Calmann-Lévy) [1re éd. all. 1939].

Fliche, Benoît
2007 *Odyssées turques : les migrations d'un village anatolien* (Paris, CNRS Éditions).

Gangloff, Sylvie
2015 *Boire en Turquie : pratiques et représentations de l'alcool* (Paris, Éditions de la MSH).

Gibert, Marie-Pierre
2008 Danse et catégorisation : quelques pistes de réflexion pour une anthropologie de la danse, *in* F. Alvarez-Pereyre (éd.), *Catégories et catégorisation : une perspective interdisciplinaire* (Louvain-Paris-Dudley, Peeters) : 193-236.

Hamayon, Roberte
2012 *Jouer : une étude anthropologique* (Paris, La Découverte).

Hirschon, Renée (éd.)
2003 *Crossing the Aegean : An appraisal of the 1923 compulsory population exchange between Greece and Turkey* (New York, Berghahn Books).

Houseman, Michael
2016 Comment comprendre l'esthétique affectée des cérémonies New Age et néopaïennes ?, *Archives de sciences sociales des religions*, 174 : 213-237 ; DOI : 10.4000/assr.27807.

Ingold, Tim
2011 *Une brève histoire des lignes* (Bruxelles, Zones sensibles) [1re éd. angl. 2007].

Lambert, Jean
2004 Temps musical et temps social au Yémen : la suite musicale et le *magyal* de Sanaa, *L'Homme*, 171-172 : 151-172 ; DOI : 10.4000/lhomme.24879.

Leiris, Michel
1958 *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar* (Paris, Plon).

Ödemiş, Sonay
2011 Zeybeklerde dans ve müzik ilişkisi. Dansa eşlikte ayağa çalma, *Müzik ve dans araştırmaları dergisi*, 2 : 383-387.

Öztürk, Murat O.
2006 *Zeybek kültürü ve müziği* (Istanbul, Pan Yayıncılık).

Öztürkmen, Arzu
2002 I dance folklore, *in* D. Kandiyoti et A. Saktanber (éd.), *Fragment of culture : The everyday of Modern Turkey* (New Brunswick, Rutgers University Press) : 128-146 ; DOI : 10.5040/9780755611881.ch-006.

Sartre, Jean-Paul
[1943] 1994 *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (Paris, Gallimard).

Sauner-Leroy, Marie-Hélène
2008 La circoncision, le mariage et le corps : une blessure en partage (Turquie contemporaine), *Journal des anthropologues*, 112-113 : 47-74 ; DOI : 10.4000/jda.687.

Schaeffer, Jean-Marie
2015 *L'expérience esthétique* (Paris, Gallimard).

Shay, Anthony
1999 Parallel traditions : State folk dance ensembles and folk dance in "The Field", *Dance Research Journal*, 31 (1) : 29-56 ; DOI : 10.2307/1478309.

Valéry, Paul
[1939] 2018 *Philosophie de la danse* (Paris, Éditions Allia).

Yetkin, Sabri
1997 *Ege'de eşkiyalar* (Istanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları).

Youssefzadeh, Ameneh
2004 Musique en terre d'islam : Moyen-Orient et Asie centrale, *L'Homme*, 171-172 : 489-498 ; DOI : 10.4000/lhomme.24989.

Zeghmar, Lydia
2018 Tradition makers. The recognition process of a local dance : From the village to the institutions, *in* M. Girard, J.F. Polo, C. Scalbert-Yücel (éd), *Turkish cultural policies in a global world* (Cham, Palgrave Macmillan) : 209-232 ; DOI : 10.1007/978-3-319-63658-0_9.

Zerouali, Basma
2006 Le creuset des arts et des plaisirs, *in* M.-C. Smyrnelis (éd.), *Smyrne, la ville oubliée ? : mémoires d'un grand port ottoman, 1830-1930* (Paris, Autrement) : 138-154.