

Notation du début de l'œuvre
'Kardeşlik Töreni - Samah'
de la compagnie de théâtre amateur
Ankara Deneme Sahnesi (Turquie)

THE RITUAL OF BROTHERHOOD – SAMAH

ANKARA DENEME SAHNESİ
1956 -2007 51. YIL

KARDEŞLİK TÖRENİ
SAMAH
Yöneten
Prof. Dr. Nurhan Karadağ

Araştırma
Prof. Dr. Nurhan Karadağ, Belgin Aygün Kardeşier, Faysal İhan, Nevzat Üçyıldız, Hasan Yükselir

Metin – Kurgu - Yönetim : Prof. Dr. Nurhan Karadağ

Dans: Selçuk Göldere

Müzik Düzenleme : Nedim Yıldız

Bağlama : Erkoç Torun, Hasan Ballıktaş, Cem Dertsiz

Keman – Cura : Nedim Yıldız



Giysi: Tokat Otantik **Giysi Uygulama** : Nazan Ön

Işık : Erkan Ergin, Mehmet Yaşayan

Oynayanlar

S. Gözde Akal	Aynur Demirci	Celalettin Aksoy	Ulaş Karadağ
Sevinç Aksay	Fusun Gençay	Hasan Ballıktaş	Yasin Öksüz
Emine Ateş	Sevgi Gülçiçek	Özgür Başkaya	Turgay Ön
Alev Aydemir	Burçin Gülay	Taşkın Ermişoğlu	Yusuf Sağlam
Emine Bardakçı	Umay Karadağ	Ömer Eryiğit	Levent Sumer
Kübra Bilgili	Derya Tiryaki	Cem Dertsiz	Erkoç Torun
Hanife Birben	Sevgi Yavuz	Devrim Gençay	Gündüz Turan
Filiz Can	Azime Yıldız	Hakan Güngör	Nedim Yıldız
Gökçen Eroğlu	Arzu Yolgösteren	Fuat Kale	
Melis Erol			

Ankara Deneme Sahnesi
İlkyerleşim Mahallesi Barış Çarşısı No: 1 Batıkent / Ankara
0 (312) 385 32 71 - 0505 850 65 85
www.ads.org.tr - ads@ads.org.tr



Direction Artistique : Nurhan Karadağ

Chorégraphie : Selçuk Göldere

Notateur : Sinibaldo De Rosa, premier cycle supérieur de la formation en 'Notation du mouvement: Laban' au Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris (CNSMDP), deuxième année.

Année scolaire : 2014/2015

Titre de l'œuvre : Samah Kardeşlik Töreni

Direction Artistique : Prof. Nurhan Karadağ

Chorégraphe : Selçuk Göldere

Date et lieu de création de l'œuvre : Ankara, 1982

Musique : Semah traditionnelles dirigés par Nedim Yıldız

Distribution : 32 Acteurs amateurs (15 femmes et 17 hommes, dont 3 musiciens)

Durée totale de l'œuvre : Une petite heure

Durée de la partie notée : Le premières 4 minutes et 30 secondes (Entrée sur scène du Dede et du group des Canlar - Un homme, une femme et le Kapici s'insèrent dans le group - Discourse d'ouverture du Dede - Début du premier Semah : Beylerimiz Elvan).

Notateur : Sinibaldo De Rosa

Version noté et context : Notation après différentes vidéo collectés ou enregistrés pendant une recherche de terrain conduit à Ankara par le notateur.

Sommaire

LE SEMAH DES ALEVIS	IV
SAMAH : KARDEŞLİK TÖRENİ	VIII
ASPECTS RYTHMIQUES RÉCURRENTS	X
ORGANISATIONS DU CORPS RÉCURRENTES	XIII
LE PROCESSUS DE NOTATION	XVI
L’AFFICHE	XIX
ENTREE SUR SCENE DU DEDE ET DU GROUP DES CANLAR	1
UNE HOMME, UNE FEMME ET LE KAPICI S’INSERENT DANS LE GROUP	3
DISCOURS D’OUVERTURE DU DEDE	8
DEBUT DU PREMIER SEMAH – BEYLERIMIZ ELVAN	9

Le semah des Alevis

Le terme *semah* indique une pratique rituelle qui implique soit une dimension musicale, soit une dimension kinesthésique. Avec 'semah', en effet on peut indiquer aussi bien une chanson appartenant à un spécifique répertoire des musiques spirituelles Alevi, que les mouvements circulaires qui l'accompagnent. Les Alevis qui le pratiquent sont un groupe ethno-religieux qui réside dans les confins de la Turquie contemporaine ainsi que dans des communautés diasporiques à l'étranger. Bien que les Alevis ne soient pas reconnus publiquement par le gouvernement turc, qui le considère comme des musulmans au même titre que les autres, ils constituent le deuxième groupe religieux de la Turquie d'aujourd'hui, après les Sunnites. En fait, même si les Alevis se définissent en contraste à ces derniers, ils sont normalement reconnus par le discours public comme l'une des nombreuses sectes ou communautés hétérodoxes internes à l'Islam majoritaire des Sunni. En dépit de l'absence des statistiques officielles, des approximations estiment que les Alevis représentent entre 10 et 30 % de la population Turque.

Le semah n'est pas forcément reconnue comme une 'danse' pour ceux qui le pratiquent. La raison pour laquelle ils préfèrent ne pas parler du semah comme d'une danse est liée à l'importance dévotionnelle avec laquelle ils s'engagent dans l'exécution de ces mouvements. Le semah constitue en effet une composante essentielle des certains rituels complexes et presque secrets nommés 'Ayin-i Cem' pendant lesquelles on reproduit et incorpore la narration cosmogonique sur la création de leur communauté Alevi. Le rituel peut bien être analysé par rapport à son caractère performatif : ici douze participants interprètent des rôles spécifiques (*oniki hizmet*) en assurant la bonne réussite

du cérémoniel : le *dede*, chef spirituel de la communauté ; les *aşık* ou *zakir*, musiciens traditionnels ; le *kapıcı*, gardien de la porte ; le *çerağcı* qui s'occupe des lumières ; le *süpurgeci* qui, avec un balai, assure la propreté l'espace ; le *saki* qui s'occupe des boissons ; le *sofracı* qui prépare le repas communale consommé à la fin... Par rapport aux autres, le *dede* a un rôle proéminent car il doit garantir un patrimoine culturel intangible de l'humanité climat de paix et d'amour parmi les participants, normalement appelés *canlar* (litt. 'âmes') ou *erenler* ('ceux qui ont atteint la perfection spirituelle'). Ce rituel peut être utilisé par le *dede* pour officialiser des liens parentaux ou d'aides mutuelles entre deux membres de la communauté et leurs familles (*musâhiplik*, 'fraternité'), ainsi que pour régler les disputes qui peuvent éclater entre les fidèles. Dans ce sens là, le rituel fonctionne aussi comme un tribunal populaire (*halk mahkemesi*). En même temps, l'*Ayin-i Cem* constitue un moment de détente et de rencontre pour les dévots, circonstance dans laquelle ils peuvent exprimer leurs émotions et élans spirituels, ainsi que leur ressentiments liés aux persécutions qu'ils ont vécu historiquement et qu'ils vivent dans leur quotidien. Ces sentiments sont teintés d'amertume, liés au souvenir de la défaite subi par les fils du prophète Ali (vénéré par les Alevites, comme par les Shiites, autant que maxime porteur du message Islamique) pendant la bataille de Kerbela. Cette défaite sur fond de tricherie eu lieu après la mort du prophète Mohammed, à l'occasion de disputes pour la succession au guide de l'Islam. Pendant ce rituel on rappelle cette rancœur, mémoire qui se renforce encore au quotidien à cause de leur marginalité en tant que citoyens de 'seconde zone'. Pour faciliter l'expressions des sentiments, les *aşık* guident toute

la cérémonie en jouant des instruments traditionnels à corde comme le *kemence*, et surtout le *bağlama* (aussi nommé *saz*). Le rôle de la musique est tant prépondérant dans cette tradition que l'on considère cet instrument comme un *telli Kur'an* ('Coran à cordes'). Avec l'accompagnement de ces instruments, tous les participants chantent les différents *semah* et d'autres hymnes, et vers la fin du cérémoniel, ceux qui le souhaitent peuvent se lever pour tourner (ils n'utilisent pas le verbe 'danser') le *semah*, en exécutant des mouvements circulaires.

Comme toutes les pratiques rituelles, l'*Ayin-i Cem* est immergé dans des complexes dynamiques historiques qui en fait ont transformé beaucoup sa forme et son sens dans son existence contemporaine. Cependant, après une migration et une urbanisation continue, beaucoup d'Alevis ont abandonné leurs lieux de naissance, parfois ruraux et dispersés, et ont adopté des styles de vie de plus en plus urbains et transnationaux. C'est dans ce contexte migratoire qu'à partir des années 70, dans les villes de la Turquie occidentale et en Europe, le *semah* a commencé à être dissocié de son contexte religieux et présenté sur scène comme une composante particulière du folklore national turc. Selon l'historienne Arzu Öztürkmen¹, ce changement de contexte et de méthode de transmission a été initié à Istanbul par le travail personnel d'un seul individu, Durmuş Genç, qui a réussi à obtenir les moyens et l'intérêt pour l'enseignement du *semah* dans le cadre d'activités culturelles à l'Université du Bosphore, où il a été placé à côté des autres danses folkloriques. Finalement, en 2010 le *semah* a acquis une nouvelle

¹ 2005 "Staging a Ritual Dance Out of its Context: The Role of an Individual Artist in Transforming the Alevi *Semah*." *Asian Folklore Studies* 64(2): 247-260.

visibilité quand l'UNESCO l'a inscrit dans la liste des pratiques représentatives du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Cette reconnaissance fait naître de nouvelles discussions publiques sur ce sujet et de différents discernements de sa valeur, bien qu'apparemment elle ne contribue pas à l'émancipation des Alevis au niveau social et politique.

Samah : Kardeşlik Töreni

Pour écrire le mémoire de mon Master de Recherche en 'Etudes Régionales : Asie et Moyen Orient' à l'Université de Leiden (Pays-Bas), j'ai conduit une recherche sur la pièce théâtrale intitulée *Samah : Kardeşlik Töreni* ('Samah': le Rituel de la Fraternité) réalisée par le groupe de théâtre amateur *Ankara Deneme Sahnesi* (Ankara Scène Expérimentale) dirigé par le professeur émérite et metteur en scène dr. Nurhan Karadağ. Créé à Ankara au début des années 1980, *Samah : Kardeşlik Töreni* propose une transposition sur la scène de certains matériaux ethno-chronologiques et musicaux recueillis par un groupe de chercheurs affiliés au département des Etudes Théâtrales de l'Université d'Ankara, desquels l'étudiant Aydın Bilgin a été le pionnier. J'ai conduit une recherche de terrain dans le contexte de cette pièce en collectant et produisant des matériaux ethnographiques (textes, audio, photos et vidéos). Dans mon mémoire j'ai analysé le semah en tant que 'système structuré des mouvements' et je me suis interrogé sur les adaptations formelles qui ont permis à cette pratique d'être conceptualisée à nouveau et transposée sur scène. C'est pendant cette exploration que j'ai découverte l'existence de la notation du mouvement, et que j'ai appris que celui-ci pouvait constituer un utile instrument de documentation et d'analyse dans un but de recherche ethno-anthropologique.

C'est important de clarifier que *Samah : Kardeşlik Töreni* constitue une présentation dramatique expérimentale qui offre une représentation du rituel Ayin-i Cem duquel elle emphatise la partie musicale et choréologique. En ce sens il constitue un indicateur précieux pour apprécier la vitalité des méthodes locales d'archivage et de transmission des savoirs performatifs

et rituels traditionnels. Le metteur en scène et créateur de *Samah : Kardeşlik Töreni* est le Prof. Nurhan Karadağ, personnalité respectée dans le panorama théâtrale et académique turc pour son expérience en tant que acteur, pédagogue, metteur en scène et expert chercheur de tous formes populaires de théâtre, danse et jeu en Anatolie.

Bien que dans le rituel les semah arrivent normalement vers la fin et durent un très court temps par rapport à la longue durée de la totalité de la cérémonie, ils sont ici entrecoupés par quelques morceaux théâtraux conçus pour exposer l'Alévisme au public. Les acteurs sont pour la plupart amateurs et parmi eux beaucoup ne sont pas Alevites. Parmi eux celui qui intervient le plus souvent est celui qui interprète le dede, parlant dans un jargon sophistiqué et cérémoniel. Les semah exécutés sont au nombre de dix et s'inspirent de différentes versions originaires de plusieurs régions de l'Anatolie. En général dans cette pièce les acteurs se présentent sur un cercle ouvert au public avec une séparation entre les deux genres, séparation qui rappelle celle existant dans les rituels Ayin-i Cem 'authentiques' et qui est marquée aussi par deux différents costumes avec lesquelles les acteurs sont vêtis. L'acteur qui interprète le dede est assis au centre, entouré par trois musiciens interprétant les aşık. D'autres acteurs interprètent quelques uns des douze services (*oniki hizmet*). Vers la fin, une femme reste seule à tourner en interprétant le rôle de la *pervane*, qui constitue l'unique moment où l'on peut voir le tournoiement d'un semah en solo.

Aspects rythmiques récurrents

Habituellement on peut démonter la progression des mouvements des semah en trois phases distinctes, marquées par trois différentes structures rythmiques: une partie initiale plus lente (*ağırlama*) caractérisée par des pulsations binaires à sept ou neuf temps; une partie centrale (*yürüyüş*) pendant laquelle les acteurs se promènent en cercle tout en accélérant ; et un partie finale (*yeldirme*) pendant laquelle les mouvements des bras et des pas s'accélèrent considérablement, en changeant souvent au temps ternaire (dans un rythme qui est similaire à une valse). Entre ces rythmes, on peut trouver l'*aksak* (litt. 'boiter'), une forme asymétrique qui est typique de la musique populaire turque et qui donne beaucoup de problèmes quand on cherche à la cadrer à l'intérieur des structures binaires ou ternaires plus simples².

Pour comprendre la structure typique des semah en tant que progression du *ağırlama* au *yürüyüş* et enfin au *yeldirme* on peut avoir un regard sur le semah de Urfa³, que j'avais noté pour le travail final de mon premier an d'étude au CNSMDP (min 22.16- de la vidéo enregistrée en 2004). Ici ces phases rythmiques sont interposé par un refrain en 7 temps. En regardant le semah d'Urfa on peut au même temps apprécier les adaptations novatrices esquissées par l'Ankara Deneme Sahnesi.

Pour se détacher du rituel 'authentique' d'une manière innovatrice, dans la mise en scène le semah commence par un

² Voir article de Jérôme Cler « Aksak : les catastrophes d'un modèle », Cahiers d'ethnomusicologie [En ligne], 10 | 1997, mis en ligne le 06 janvier 2012, consulté le 18 juin 2014. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/831>.

³ Şanlı Urfa est la ville du sud-est Anatolien d'où ce semah est originaire et d'où il prend son nom.

‘prélude’ durant lequel les acteurs déambulent en ordre libre dans la scène en exécutant de pas suivis par des tours sans frottement. Pendant ce ‘prélude’ précédant le cercle, beaucoup d’acteurs, chacun à son temps, se dirigent vers la périphérie de la scène pour s’asseoir sur ses genoux, tout en formant un grand cercle qui entoure le cercle plus petit formé par ces qui restent debout. Les douze acteurs qui restent au centre continuent à déambuler en formant un cercle qui avance dans le sens antihoraire. Cette partie constitue le *ağırlama* (min. 24.00-25.13). Pendant la deuxième partie (min. 25.13-25.33), le *yürüyüş*, les acteurs cherchent dans leurs poches ou dans leur vêtements deux foulards, un vert et l’autre rouge (couleurs symbole de l’Alevisme), qu’ils agitent pendant la troisième partie. L’utilisation de ce foulard constitue aussi une innovation apportée par la dramaturgie, afin de rendre plus enthousiasmante la forme existante dans le semah ‘authentique’. Dans la troisième partie (25.33-26.43), le *yeldirme*, tandis que le parcours circulaire se poursuit, le rythme accélère et change au ternaire. Pour la visibilité ici la dramaturgie a accompli une autre grande innovation par rapport au rituel ‘authentique’ en tant que les acteurs redoublent une révérence qui dans le rituel était adressée seulement vers le dede, en l’exécutant aussi vers le public. Même si très récurrentes, ces structure ne sont pas nécessaire alors que il y a des semah dans les quelles la structure rythmique ne change pas fortement.

Comme pour la plupart des semah dans l’œuvre, le semah d’Urfa aussi se conclue avec une autre double salutation, une adressée vers le centre du cercle formé par les acteurs, l’autre vers l’extérieur. Après ce dernier salut, les acteurs se

dirigent vers le cercle plus grand qui les entoure pour s'asseoir près des autres.

L'analyse de la structure rythmique m'a aussi donné des problèmes, car une distinction nette entre qualité binaire ou ternaire me paraissait un peu trop radical. La rencontre avec l'ethnomusicologue et chanteuse Françoise Arnaud-Demir, que je remercie beaucoup, m'a aidé à mieux comprendre cette structure rythmique. Je remercie aussi David Katona qui m'a donné des suggestions pour affiner mon écoute.

Organisations du corps récurrentes

On peut remarquer que sur plusieurs niveaux la présentation sur scène du Semah a apporté des changements notables aux pratiques que l'on pourrait contempler dans le contexte des rituels 'authentiques' de *L'Ayin-i cem*. On pourrait dire que généralement dans la présentation sur scène la qualité des mouvements a été raffinée ou stylisée, comme me le disait pendant ma recherche de terrain Selçuk Göldere, un des chorographes qui a travaillé au cours de nombreuses années comme assistant à la composante dansée de la pièce. L'action de transposer le rituel sur un espace scénique a fixé le caractère spontané de la pratique. Mais en traçant l'évolution et la maturation des acteurs, on remarque que beaucoup de mouvements scéniques ont aussi évolués. On s'aperçoit bien de cela en analysant les captures vidéo de la pièce, produites pendant différentes années (1998, 2004 et 2011). Dans ce sens là la forme théâtrale n'a pas donc arrêté le dynamisme des mouvements dans le rituel.

Les acteurs prennent des poses typiques de la gestuelle qui caractérise les rituels Alevis déjà dans l'entrée sur scène. Ces sont des saluts que les acteurs s'adressent les uns aux autres, qu'ils donnent au *dede* ou qu'il distribuent au sol sur lesquelles ils se réunissent. En ce sens, l'action de se mettre aux genoux est récurrente, afin de toucher par terre avec les mains pour après porter ces doigts sur les lèvres et sur la poitrine.

De l'autre coté une forme très particulière qui s'instaure est une pose de fermeture des pieds en dedans, avec la plante du

pied gauche qui s'appuie sur le pied droit. Cette posture est typiquement appelé *darda durmak* (en Français cela pourrait être traduit comme 's'arrêter dans l'endroit étroit') et matérialise une pose canonique qui revient plusieurs fois avec des petites variations. D'abord elle caractérise le salut que le *kapıcı*, le gardien de la porte, adresse au *dede*, pendant que son buste est penché en avant et ses bras sont aussi croisés avec les mains attrapés aux épaules. Dans un deuxième temps, le *darda* revient dans le première *Semah* qui est exécutés par un homme et un femme, lesquelles reviennent sur cette pose après le pas en reculant et en même temps, ils ouvrent le bras à l'avant avec le regard qui s'adresse à la paume. cette pose incorpore l'intention de se détacher du monde pour s'abandonner avec toute l'âme, le corps et l'esprit à Dieu. Le corps devient donc un 'sceau' de ce chemin spirituel pour lequel le dévot témoigne son engagement jusqu'à la mort. En fait 'darda durmak' est aussi expliqué avec l'idée de 'mourir avant de mourir', et ça rappelle le motif du martyr, parfois par pendaison, vécu par beaucoup de saints vénérés par les Alevi. Plus tard le *darda* reviendra aussi pendant que les acteurs chantent avec le buste légèrement penché à l'avant-gauche et la tête délicatement penché en avant, avec une forme qui rappelle l'image du *güvercin*, le pigeon qui se protège et qui est prêt au vol. Comme aussi la grue, le pigeon a un rôle éminent dans la symbolique Alevi, où il est considéré sacré et incarne l'image de la paix.

Je me suis donc interrogé sur les relations entre le *darda* et la situation politique et les persécutions que les Alevi et leurs ancêtres, les *Kızılbaş*, ont vécu. En ce sens cela pourrait être interprété soit comme le résultat inscrit dans le corps de ces processus historiques, soit comme l'ingrédient gestuel qui a

beaucoup pesé sur leur perception en tant que communauté ségréguée et semi-secrète.

Les autres gestes significatifs sont exécutés dans les saluts initiales entre le *dede* et le *kapici*, ainsi que par le couple qui attend au début sur l'avant droit de la scène. Ici on voit les deux acteurs rapprocher leurs bustes et croiser leurs bras sur les diagonales avant-haut-droit et arrière-bas-gauche et après avant-haut-gauche et arrive-bas-droit. A mon avis, dans cette posture on peut lire une certaine intention de protection réciproque qui comporte un contact proximaux mais pas physique, et en même temps une forme zoomorphe dans la quelle on mime des oiseaux et surtout la grue qui couvre un rôle prédominante dans la symbolisation Alevi. En ce sens, on s'aperçoit dans ce mouvement de la forte hérédité d'un substratum shamanique animiste qui relie les Alevi aux cultes des autres groupes dispersés dans le Moyen Orient et surtout en Asie Centrale.

Une geste des bras est aussi très récurant : pendant qu'une main touche le centre du haut du corps, l'autre est levée face au visage. En même temps, le regard est dirigé vers la paume de cette main levée. Comme il est généralement reconnu, cette pose est associée à la phrase attribuée à Mehmet Ali Hilme Dede Baba: *Aynayı tuttum yüzüme, Ali göründü gözüme* ('J'ai tenu le miroir devant mon visage, Ali est apparu à mes yeux'). Ce geste renvoie à un miroir symbolique qui est imaginé entre les mains des acteurs, qui cherchent à se reconnaître dans la beauté du Prophète Ali. L'image de Ali offre donc une source de motivation et d'inspiration pour le développement spirituel du dévot.

Le processus de notation

Bien que j'avais participé aux répétitions de l'Ankara Deneme Sahnesi au cours de ma recherche de terrain en 2010/2011, je me suis surtout appuyé sur trois enregistrements vidéo pour noter cet extrait, processus qui m'a donné quelques problèmes au niveau analytique.

Le premier document, qui date 1998⁴, constitue un enregistrement de la pièce exécutée sans la présence du public, dont les pistes audio et vidéo ont été enregistrées à deux moments différents et superposées par la suite. Le montage ici combine différents angles de vue. Ici, la partition notée correspond aux minutes 01.15-04.54. Le deuxième, qui date de 2004⁵, constitue un enregistrement de la pièce avec la présence du public. Les spectateurs entourent la scène sur trois côtés. A partir d'un de ces côtés, la camera pointe sur la scène et la luminosité est plutôt réduite. Ici, la partition notée correspond aux minutes 00.00-04.33. Le troisième est une vidéo que j'ai enregistrée pendant des répétitions auxquelles j'avais participé en 2010⁶. Cela a été enregistré dans la salle pour les répétitions de l'Ankara Deneme Sahnesi dans le quartier de Batıkent à Ankara. Ici, la partition notée correspond aux minutes 00.00-03.24.

J'ai normalement préféré ressortir au deuxième document parce que celui-ci semblait donner moins d'ambiguïtés au niveau visuel et audio. Il est quand même très intéressant de faire attention aux dissimilitudes d'exécution dans les différents documents. A la foi j'ai fait attention aussi à des

⁴ <https://youtu.be/u0NeQE3FDNo>

⁵ <https://youtu.be/rSdEm3sjQH8>

⁶ <https://youtu.be/VHRvPlaIEas>

dissimilitudes d'exécution par le même acteur pendant des années différents (pour exemple les mouvements du Kapıcı, interprétés par l'historien du théâtre Levent Suner dans la video enregistrée en 1998 et 2004). Cette notation doit alors être conçu comme un exercice de synthèse et de 'compromis' entre les éléments que j'ai pu apprécier en regardant des différentes captations vidéo. Pour exemple j'ai indiqué que au début la couple de homme et femme et le Kapıcı attendent sur l'avant gauche de la scène bien que dans la vidéo enregistrée en 2004 ils sont sur l'arrière droit, presque déjà insérés dans le groupe.

J'ai été en mesure de surmonter quelques ambiguïtés que j'avais par rapport au vidéo quand, au début de Juin 2014 j'ai rencontré le chorégraphe Selçuk Göldere durant son sejour de creation dans l'academie de Remscheid en Allemagne. Selçuk Göldere a collaboré avec le metteur en scene Nurhan Karadağ pendant beaucoup d'années comme chorégraphe de la pièce, et il a participé en tant que danseur à l'exécution enregistrée en 1998. Durant cette rencontre, le chorégraphe m'a donné plusieurs conseils précieux dont je lui suis reconnaissant. Ces conseils étaient plus dirigés a ma notation du semah de Urfa que j'ai noté en 2014/2015 Pour exemple il m'a invité à considérer que dans la position de départ du semah d'Urfa, le corps cherche presque à former une légère courbe en renvoyant à l'image du pigeon. Après cette indication j'ai donc préféré noter que tout le haut du corps, les genoux en haut, est engagé par le repliement. J'attends donc de rencontrer Selçuk et les autres acteurs de l'Ankara Deneme Sahnesi pendant mes futures recherches de terrain en Turquie au cours de l'année scolaire 2015/2016 dans le cadre de ma formation doctorale en Théâtre et

Ethnomusicologie entre l'Université de Exeter et l'Université de Cardiff en Angleterre. Effectivement je suis très curieux de chercher de retour 'locale' sur la notation de l'extrait que je viens d'écrire et de finalement tester mes nouvelles compétences en notation pendant mes futures recherches de terrain.

Le texte récité ou chanté par les acteurs a été inséré sur le côté gauche de la page en concordance avec l'exécution des mouvements.

L'affiche

L'image de couverture constitue la première trace qui m'a dirigé sur cet sujet de recherche et de notation. J'ai trouvé cette affiche dans les archives de l'ISTA (International School of Theatre Anthropology) qui sont gardées à Holstebro au Danemark, où il y a le siège de la compagnie de théâtre Odin Teatret. Je me suis rendu là-bas en Octobre 2008 afin d'établir une piste de recherche pour mieux connaître les relations entre théâtre et religion en Turquie. Je connaissais le travail de l'Odin Teatret car ce groupe avait beaucoup travaillé en Italie. J'avais eu l'occasion de voir un spectacle interprété par une de ses actrices les plus connues, Julia Varley, et de participer à un atelier de travail physique avec Naira Gonzales, une actrice qui s'était formée au Danemark avant de retourner en Amérique du Sud pour enfin déménager et fonder une compagnie en Italie.

J'étais curieux de connaître les relations entre l'Odin Teatret et la Turquie car je connaissais les grands efforts de collaborations internationales de cette compagnie et leur intérêt pour les aspects « universel » ou « pré-culturel » sous-jacents à toute forme de représentation dramatique. En fait j'étais sûr que les acteurs et collaborateurs qui travaillaient dans ce network auraient des contacts en Turquie qui me seraient utiles pour définir le sujet que je voulais explorer pour mon Master de Recherche. Je m'étais déjà intéressé à la Turquie où je m'étais rendu avec une bourse Erasmus à l'Université de Marmara à Istanbul, de janvier à juillet 2006. A mon retour j'avais écrit une petite thèse pour terminer mon diplôme en Anthropologie Culturelle à l'Université de Bologna en Italie. Pour ce travail je m'étais occupé de la confrérie soufie des

Mevlevi, bien connue à l'étranger en tant que « derviches tourneurs ». J'étais très curieux de la position de liminalité de leur pratique entre spectacle de danse et rituel religieux et je voulais mieux comprendre les phases d'interdictions et libéralisations que ce groupe avait vécu pendant le dernier siècle, après la fin de l'Empire Ottoman et au cours des vicissitudes tourmentées de la République fondé par Mustafa Kemal Atatürk en 1923. Même si pendant mon premier séjour à Istanbul je n'avais pas conduit un travail ethnographique sur ce sujet, j'avais cherché à relier dans mon mémoire quelques commentaires des érudits orientalistes sur le rituel des Mevlevi avec ma perception d'un phénomène fortement touristique. J'étais alors curieux de continuer à m'occuper de la Turquie, mais je voulais m'orienter plutôt vers le domaine des arts vivants que de la religion. Aussi j'avais hâte de connaître des phénomènes moins publics et peut être plus critiques des conventions des représentations officielles de l'état et de l'industrie touristique.

Francesca Romana Rietti, une chercheuse de l'Université de Roma La Sapienza et responsable de documentation du travail de l'Odin Teatret et de l'ISTA, m'avait accueilli à Holstebro et m'avait ouvert les portes des archives. Elle m'avait alors guidé sur toutes les revues de presse et les autres documents relatifs aux liens entre l'Odin Teatret et l'ISTA avec la Turquie. J'ai alors photocopié tous ces articles de journaux parus en Turquie au sujet des performances, workshop, publications et conférences de l'Odin Teatret, ainsi que quelques autres feuilles avec les traces des correspondances entre l'Odin et des artistes turques et leurs programmes de voyage. Parmi ces documents je suis alors tombé sur cette affiche du spectacle « Samah : Kardeslik

Toreni » qui tout à coup a attiré mon attention. Le directeur de la compagnie et Julia Varley avaient assisté à cette représentation, organisée sous forme intime exclusivement pour eux au cours d'un de leurs passages à Ankara en 2007.

Jusqu'à ce moment j'avais reçu très peu d'informations par rapport aux Alevis et à leurs rituels, et je n'étais pas au courant qu'il existait une pièce dramatique à ce sujet. Mes seules connaissances venaient d'une amie à l'Université de Marmara qui m'avait raconté que sa famille était Alevi. Elle m'avait expliqué que cela signifiait surtout qu'ils n'allaient pas à la mosquée pour prier comme les autres musulmans. Mon amie avait grandi à l'étranger et comme moi elle avait demeuré pour la première fois à Istanbul grâce à la bourse Erasmus. Ce qui me semblait très intéressant c'était que même si elle se reconnaissait comme Alevi, ce n'était pas tant au niveau religieux mais plutôt culturel. Pour elle, il était plus facile de comprendre l'Alevisme comme style de vie ou philosophie que comme dogme. Peut-être que cette conception pouvait expliquer l'existence d'une représentation dramatique sur les rituels Alevi ?

C'est alors par l'ouverture de sa représentation théâtrale que je me suis intéressé au semah des Alevis, qui se distingue du sema des Mevlevi, mais qui l'un comme l'autre impliquent des mouvements de rotation à l'écoute de la musique. Je suis arrivé quelque mois après à Ankara pour avancer avec mon étude de la langue Turque et pour enseigner Italien en retour. C'est en ce moment que j'ai fait la connaissance du régisseur, le professeur émérite de l'Université de Ankara Nurhan Karadağ, l'acteur et chercheur Yusuf Sağlam, le chorographe Selçuk Göldere et les autres acteurs du groupe Ankara Deneme Sahnesi (Ankara Scène

Expérimentale) au cœur du quartier de Batıkent qui est indiqué sur l'affiche. Quand je suis retourné à Ankara un an après, encore une fois avec une bourse Erasmus mais pour étudier à l'Université Technique du Moyen Orient, j'ai alors décidé de conduire une recherche ethnographique sur ce sujet et de participer pour quelques mois à des répétitions de ce groupe formé par des acteurs amateurs. Quelques mois après j'ai assisté tous les lundis soirs à la représentation de la pièce dans le théâtre Ertan Gösteri Merkezi dans le quartier de Bahçelievler et j'ai alors documenté des traces laissées par cette pièce dans mes cahiers de terrains et dans des entretiens enregistrés qui ont été joints à mon mémoire de Master en Etudes Turques à l'Université de Leiden aux Pays Bas. En ce sens cette affiche a fonctionné comme l'indice qui a marqué et dirigé mon parcours d'étude ces sept dernières années.