



HAL
open science

Marche sur la neige mais que ta trace ne soit pas visible : la démarche d'un ethnomusicologue à l'aune de la globalisation

Nicolas Elias

► To cite this version:

Nicolas Elias. Marche sur la neige mais que ta trace ne soit pas visible : la démarche d'un ethnomusicologue à l'aune de la globalisation. Bouët J, Solomos M. Musique et globalisation : Musicologie - ethnomusicologie, L'Harmattan, pp.203-225, 2011. halshs-00722336

HAL Id: halshs-00722336

<https://shs.hal.science/halshs-00722336>

Submitted on 8 Jun 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.

Musique et globalisation : musicologie – ethnomusicologie

sous la direction de

Jacques Bouët, Makis Solomos

Actes du colloque *Musique et globalisation*
Université Paul Valéry – Montpellier 3, Rirra21, Cerce

Octobre 2008

**« MARCHE SUR LA NEIGE, MAIS QUE TA TRACE NE SOIT
PAS VISIBLE »**

La démarche d'un ethnomusicologue à l'aune de la globalisation

Nicolas Elias

Paris, EHESS, printemps 2009 : trois musiciens d'un village montagnard de la région de Denizli (Turquie) clôturent la journée d'Études Turques par un concert bien rôdé. Violon, luth *bağlama* et petit luth *üçtelli* interprètent des airs de danse répétitifs et enjoués pour un public conquis. Quelques jours plus tard, après un détour par Bruxelles, même scénario à Istanbul, dans un centre culturel de la rive asiatique. Hayri Dev, le patriarche du groupe, septuagénaire goguenard au béret vissé sur la tête, n'en est pas à son coup d'essai, comme en témoigne son passeport parsemé de visas : paysan réputé dans sa région pour sa pratique du *üçtelli*, il a eu l'occasion de tenir la vedette au cours de plusieurs enregistrements et documentaires édités en France et en Turquie. À ses côtés, au *saz bağlama*, son fils d'âge mûr Zafer Dev, dont la vie a oscillé entre son village natal et la ville pas si voisine de Denizli, et chez qui perce l'influence de l'*arabesk* urbaine et la figure de l'*aşık*, ces ménestrels aujourd'hui « starifiés »¹ ; enfin Kismet Dev, le cadet du groupe, jeune virtuose du *saz* et du synthétiseur, un habitué des mariages locaux reconverti au violon, quittait pour la première fois son pays à l'occasion de ces concerts. Trois générations de musiciens réunis autour d'une musique de village faite de « petits airs de danse formulaires et répétitifs »² propulsée à Paris par

¹ « [Zafer] vécut jusqu'à trente ans cette vie libre [de musicien en ville], non sans s'identifier au héros de la culture urbaine *arabesk*, avec sa théâtralité où se mêle le pathos de l'échec sentimental, de la déréliction, de la solitude, et le vif plaisir d'une marginalité de musiciens approuvée, sinon enviée, de tout un public de la même génération » (Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Acıpayam et Çameli, Denizli)*, Thèse de doctorat, Université Paris X, 1997, p. 93).

² Jérôme Cler, « Le terrain et son interprétation, quelques aspects de l'herméneutique en ethnomusicologie », in Jacques Viret (éd.), *Approches Herméneutiques de la musique*, Strasbourg, 2001.

l'entremise d'un ethnomusicologue sous le nom pour le moins abscons de « musique des *Yayla* ».

Le « terrain » de l'ethnomusicologue en question – Jérôme Cler – se tient pourtant à bonne distance des questions de globalisation : arrières-pays de villages isolés, musiciens âgés aux pratiques déjà quasi-éteintes et sociabilité rurale s'exerçant dans une relative autarcie. Ce mot – globalisation – n'est d'ailleurs à aucun moment cité par l'auteur. Pourtant, en interrogeant le devenir des musiques de ces anciens nomades fraîchement sédentarisés au sein de la « société englobante », en prêtant l'oreille à leurs musiques dédaignées par les folkloristes, en s'engageant lui-même dans ce devenir, à la fois en France mais également en Turquie, il rend compte de la complexité insoupçonnée de ces quelques villages et de la singularité de leur pratique musicale – qui mettent en déroute toute analyse binaire –, et pose un regard original sur les processus contemporains affectant la musique.

En proposant une relecture de ce « terrain » – emprunté pour l'occasion à son auteur – à l'aune de la globalisation, nous voudrions montrer comment sa démarche singulière, par son positionnement aux marges de ce processus (ces villages isolés et leur pratique musicale), peut être porteuse d'une réflexion pertinente sur quelques uns de ses enjeux et de ses modalités. Non pas une réflexion « de front » sur la globalisation, mais – partant de ce devenir commun fort d'une quinzaine d'années qui lie un ethnomusicologue et quelques musiciens de villages reculés des montagnes du Taurus – tenter de rendre compte d'une réalité plus complexe qu'il n'y paraît, des pressions qui s'y exercent, de même que de quelques phénomènes de résistance. Comment ce travail ethnomusicologique de longue haleine, à travers la notion de *musique mineure* forgée pour l'occasion, peut-il nous éclairer sur le processus de globalisation, sur le rôle qu'y joue l'ethnomusicologue et sur ce que peut signifier « musique globalisée » ?

ARCHÉOLOGIE DE LA GLOBALISATION

Le « terrain » de Jérôme Cler – une poignée de musiciens éparpillés dans quelques villages montagnards voisins – s'inscrit dans une

tradition ethnographique bien rôdée où l'observateur établit une « unité territoriale » qui lui servira de cadre analytique : ici, se sont les *yayla* – « hauts plateaux » – de l'arrière-pays de Çameli (préfecture de Denizli, Turquie) où se sont sédentarisés, il y a peu, des communautés transhumantes d'anciens nomades (*yörük*, « marcheurs »), vivant depuis lors dans une semi-autarcie et un relatif oubli. Et si le lieu n'est pas vierge de traces de « globalisation », le choix de l'auteur se porte délibérément sur ce qui pourrait être interprété comme « le plus traditionnel » :

« Nous arrivâmes là-bas [un village reculé, situé entre Çameli et Gölcük] vers huit heures du soir : jusqu'à quatre heures du matin ces trois musiciens, Hayri Dev, Hasan Yıldırım, et Ali Gen, à raison de deux *üçtelli* et d'un *violon*, n'arrêtèrent pas de jouer. Dehors, un groupe de jeunes, *elektro-saz*, et darbouka, chantait le répertoire *arabesk* pour une assistance qui écoutait assise, buvant de la bière, du raki ou du thé, et qui parfois se levait pour quelques airs de danse. Mais là où la danse manifestait une énergie impressionnante, c'était dans la maison où se tenaient les anciens, et où ne pénétrait pas trop le son de l'*elektro-saz* [...]. À un moment, l'*elektro* prit un repos mérité, et nous en profitâmes pour enregistrer les airs de danse, et les chants. Le répertoire me paraissait simple, et j'étais fasciné par la poésie musicale qui s'exprimait, de concision dans la forme répétitive, musique "minimaliste" mais produisant un maximum d'effet. Après deux heures d'enregistrement, comme l'*elektro-saz* avait repris ses fonctions, les trois anciens nous donnèrent rendez-vous au lever du soleil, où l'on aurait sûrement le silence. Ils me demandaient, rieurs, et d'un air entendu : "*bu gaidalarm hastası mı oldun ?*" "tu es devenu malade de ces airs ?" (C'est-à-dire : toi aussi tu es "accro", tu ne peux plus t'en passer ?)»³.

Ce parti pris – lié d'abord à un appel esthétique (et non idéologique, il est important de le préciser) –, s'il peut paraître d'arrière-garde, constitue pourtant un poste d'observation privilégié pour constater les effets et la perception de la globalisation vue de ses marges, et ce d'autant plus qu'il devient alors lui-même un élément perturbateur. Partant à la recherche de ce monde dont témoignent les « anciens », cette société pastorale de bergers transhumants dont les moments clés étaient les jeux de bergers isolés dans la montagne et le *yarenlik* – les veillées dans une maison du

³ Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Açapayam et Çameli, Denizli)*, op. cit., pp. 17-18.

village –, l'auteur prête grand soin à mettre en évidence, chemin faisant, ce qu'il nomme les « stratifications de la mémoire »⁴, temporalités distinctes qui se superposent, et témoignent de l'hétérogénéité du présent. Au travers de cette fouille minutieuse – une « archéologie synchronique »⁵ – l'auteur nous permet d'appréhender plusieurs strates de globalisation – entendons ici « détermination par un élément extérieur à vocation globalisante » – qui, si elles se présentent de manière diachronique selon une simple succession chronologique, représentent en fait autant de forces synchroniques qui en s'opposant, se superposant ou s'annulant, modèlent le territoire. Ainsi, ce ne sont pas moins de trois « globalisations » d'ordre musical dont nous aurons à rendre compte :

- la fondation de l'État turc et la « tradition réinventée » par les folkloristes,
- le mouvement *arabeske* urbain et le succès de la musique alévie,
- la venue de l'ethnomusicologie.

Et si chacune d'elle permet à cette « unité territoriale », fictive, d'établir des liens avec un extérieur supposé global, nous verrons que ces rapports sont loin d'être de même nature, amenant à se demander s'il s'agit là des strates d'une même et unique dynamique de globalisation, de dynamiques distinctes, ou de processus extérieurs à la globalisation.

La tradition réinventée : le modèle étatique

La fondation de l'État turc change la donne prévalant jusqu'alors et sort les musiques rurales du mépris dans lequel les tenaient les élites ottomanes. Dans la nouvelle idéologie officielle, la musique populaire, *halk müziği*, turque par excellence, représente l'âme de la nation et la réforme kémaliste, qui a tant emprunté aux coutumes européennes, s'est étendue jusqu'à l'ethnomusicologie. Ce ne sont d'ailleurs pas moins de deux

⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵ « Certes, l'ethnomusicologue découvre lui aussi des stratifications, mais celles-ci se trouvent dans l'esprit humain créateur des formes musicales, à titre de processus cognitifs, et dans les diverses représentations sous-jacentes à la pratique. En un sens, il propose bien une archéologie, dans la mesure où il recherche l'*arkebè*, le fondement, principe de la production musicale orale : il s'agit alors d'une archéologie synchronique » (Jérôme Cler, « Paysages musicaux : une approche ethnomusicologique », in *Ktéma* n°24, Strasbourg, 1999, p. 259).

musicologues européens, Hindemith et Bartók, qui sont venus superviser les collectes entreprises dans les campagnes par les folkloristes turcs. Mais, malgré leurs conseils, ces collectes se sont succédées dans une indifférence partagée. Les folkloristes s'installaient dans une ville de moyenne importance et attendaient que les informateurs leurs amènent les musiciens⁶, ces derniers, de leur côté, se contentaient de livrer quelques airs connus et déclaraient qu'ils ne connaissaient rien d'autre : *o kadar*, « c'est tout »⁷.

Le répertoire ainsi récolté fut ensuite figé dans des transcriptions à l'usage des musiciens de la Radio puis du Conservatoire, nouveaux interprètes de ces « styles régionaux ». Institutionnalisation, donc, évidente si l'on considère que l'unique objectif de ces mesures était la formation d'une identité nationale dont les fondements seraient cette tradition réinventée par les folkloristes. Or il ne viendrait à l'idée d'aucun officiel de confier les clés de la nation à des paysans ignares et imprévisibles, et ce savoir se devait d'être codifié et récupéré par l'État, devenu unique garant et seul juge en la matière⁸.

Si la campagne turque est fêtée à Ankara, la réalité est toute autre pour ces *yayla* de Çameli. La relative autarcie rompue, la vie de ces anciens nomades s'assombrit. L'accès aux forêts interdit (1946), les habitants de plateau de Taşavlu abandonnent le métier de berger pour se sédentariser sur les pâturages d'hiver, se consacrant uniquement aux cultures. L'échec de cette reconversion entraîne la déliquescence de la société :

« L'impression générale que donne la communauté villageoise de Taşavlu est celle d'un surprenante inadaptation au milieu : en hiver, je n'ai jamais vu personne porter de vêtements efficaces contre le froid, alors que la saison froide s'installe pour au moins cinq mois, de novembre à mars »⁹.

⁶ Ce que déplorent à l'unisson Hindemith et Bartók.

⁷ « Le secret, c'est aussi l'extrême prudence avec laquelle les musiciens commencèrent à me livrer le répertoire. Tout d'abord, il s'agissait de me contenter en fonction des *habitus* déjà créés par les collectes des chercheurs des Conservatoire ou de la Radio. On "donne" quelques airs, puis l'on déclare qu'il n'y en a pas d'autres : "*o kadar*", c'est tout » (Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Acıpayam et Çameli, Denizli)*, *op. cit.*, p. 21).

⁸ Sur ce sujet, le distinguo en turc entre *Usta* (le musicien praticien) et *Hoca* (celui qui sait lire la musique, et qui a donc appris au conservatoire), et la différence de respectabilité qu'il implique, est révélateur.

⁹ *Ibid.*, pp. 60-61.

Les dettes s'accumulent¹⁰, une partie des traditions orales se perd¹¹... comme si, sitôt assimilés à l'État, ces tribus éparses semblaient promises à l'extinction.

Musicalement, leurs pratiques – très éloignées de ces épopées turciques flatteuses que chantent leurs voisins de la plaine – restent à la marge du circuit, le circuit étant ce marché musical complet – de la Radio-Télévision (TRT) aux associations de quartier – dont le référent et la limite sont constitués par cette tradition réinventée par l'état, et incarnée par le *sağ* aux dimensions standardisées. Ainsi, la globalisation étatique se résume en une simple translation, résultat de l'instauration du modèle « musique traditionnelle » : de ces lieux incontrôlés et flous, la musique se déplace vers le champ clôturé de la protection idéologique¹² étatique (et son discours obligé : « musique villageoise », « musique pure », « musique *turque* »...) hors duquel elle est simplement inexistante.

L'arabesque et les mouvements alévis : les contre-modèles

Face à cette omniprésence d'un modèle officiel se développent deux contre-modèles issus de milieux distincts mais qui convergent à la fois comme résistance à la globalisation étatique et comme dynamiques globalisantes :

- En premier lieu, un mouvement musical urbain récent qui traverse en sous-main la Turquie : l'*arabesque* :

« [...] dans les années 30, les goûts étaient forts éloignés du *sağ* anatolien et de la musique rurale. On écoutait les radios égyptienne et libanaise, et le cinéma égyptien jouissait d'une très grande popularité. [...] aussitôt des musiciens d'Istanbul se mirent à traduire les chansons arabes, et à commercialiser leur imitation. Cela mouvement culmina dans la grande mode *arabesque* des années 70-80 »¹³.

Prenant appui sur ces mêmes moyens de communication (cinéma, radio, cassettes), ce genre connaît en Turquie un succès fulgurant parmi les jeunes générations urbaines, structurant des attitudes et des clichés

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Ibid.*, p. 320.

¹² Protection idéologique qui devient *de facto* charge idéologique.

¹³ *Ibid.*, p. 340.

poético-musicaux tout en suscitant la réprobation ou le mépris des tenants officiels de la culture¹⁴. Aujourd'hui répandu à toute la Turquie, des grandes mégapoles aux villages reculés, l'*arabesk* est devenu un répertoire incontournable pour nombre de musiciens soumis aux *desideratas* du public. Bien qu'il soit difficile d'en dresser un portrait complet (et l'on ne peut que renvoyer à l'étude de Martin Stokes, *The Arabesk Debate, Music and Musicians in Modern Turkey*¹⁵), il est intéressant de constater que cette bande son de l'urbanisation découle d'une autre dynamique de globalisation, à l'échelle de la Méditerranée musulmane.

- Autre contre-modèle, une hétérodoxie religieuse – l'alévisme – qui est aussi une hétérodoxie musicale, passée du statut de religion cachée et décriée à celui de minorité contestataire et fédératrice. Sa musique connaît hors du cercle communautaire un succès similaire à celui de l'*arabesk*, et les ménestrels traditionnels, *aşık*, deviennent des *superstars* capables de remplir des stades (tel le virtuose Arif Sağ), développant un jeu de *saz* nouveau (dont aucun musicien actuel ne peut faire l'économie) ainsi qu'une puissante rhétorique politico-poétique. Son évolution fulgurante, de même que son influence hors du milieu alévi, sont attestées par Jérôme Cler :

« Dans les campagnes j'ai pu m'entretenir avec deux générations de musiciens sunnites, le père [Hayri Dev] reproduisant à propos des Alévis le discours ancien, coutumier aux sunnites ("ceux-là sont plus loin de nous que les djinns" me dit-il un jour), alors que le fils [Zafer Dev], plus au fait des mutations, à l'affût de l'excellence du *saz* de sa génération, me disait cette phrase étonnante : "*Aleviler bizden*", "les Alévis sont des nôtres" (sous-entendu : nous les paysans d'origine *yörük*, pauvres, marginalisés et musiciens) »¹⁶.

Lignes de fracture dans les folklores rigides, « victoire de la périphérie »¹⁷ sur la « réforme culturelle imposée depuis le centre »¹⁸, ces

¹⁴ Sur la haine de l'*arabesk* par idéologie dominante, cf. *ibid.*, p. 341.

¹⁵ Martin Stokes, *The Arabesk Debate, Music and Musicians in Modern Turkey*, Clarendon Press, Oxford.

¹⁶ Jérôme Cler & Bruno Messina, « Musiques des minorités, musique mineure, tiers-musical », *Cahiers d'ethnomusicologie* n°20, Genève, 2007, p. 254.

¹⁷ Martin Stokes, *op. cit.*, p. 90.

¹⁸ Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Açapayam et Camelî, Denizli)*, *op. cit.*, p. 340.

deux mouvements s'organisent eux aussi comme des dynamiques globalisantes, hégémonies non pas imposées mais fédératrices, contre-modèles ne pouvant à terme que s'établir comme modèles. Modèle et contre-modèle ne sont alors que les deux pôles d'un même processus. L'un se construit en tant que contrôle et l'autre en tant que résistance à ce contrôle, l'un est idéologique, l'autre contestataire, l'un étatique, l'autre minoritaire... Mais c'est bien dans cette opposition binaire majoritaire/minoritaire, modèle/contre-modèle que réside le cœur¹⁹ du « processus de globalisation ». Se positionner, s'identifier face à un référent globalisé : faire sens, comme vainqueur (modèle) ou challenger (contre-modèle), les perdants étant d'office dépossédés de la parole. La musique est, dans cette optique, un prolongement de l'identité, qui ne vaut que par sa complexité, sa pureté originelle, sa profondeur, son enracinement dans la terre, sa valeur contestataire...

L'ethnomusicologue étranger : quel modèle ?

La venue de l'ethnomusicologue étranger ne constitue-t-elle, dans cette logique, qu'une énième strate de globalisation, qu'un énième discours sur la musique censé faire modèle ?

Au premier abord, l'ethnomusicologue est porteur d'un modèle, celui d'une musique villageoise « traditionnelle » qu'il est venu chercher de l'université jusque dans ces villages isolés, vecteur d'une « globalisation » qui portera quelques musiciens de ces mêmes villages vers Istanbul et Paris, leur permettant également d'enregistrer leur musique et de tenir l'affiche de deux documentaires et d'un site Internet.

Mais à y regarder de plus près, se dessine une différence fondamentale entre ce supposé modèle et les précédents. Observateur extérieur, premier étranger à venir s'intéresser à ces musiques « simplistes » d'anciens nomades, la position de Jérôme Cler découle d'un constat simple : « S'ils entretiennent des relations obligées avec la société englobante, c'est en tant qu'objets d'un contrôle ou d'une protection idéologique, et non en tant que sujets ou interlocuteurs »²⁰.

¹⁹ Disons plus humblement que cette opposition est l'un des vecteurs de « la globalisation ».

²⁰ *Ibid.*, p. 110.

Par cela, il ne pointe pas une inadéquation des paysans à la globalisation : au besoin, ils en jouent le jeu (et les mélodies). Au contraire, il met le doigt sur l'impuissance de la globalisation à exprimer ces hommes et leur musique dans leur spécificité. L'autarcie évoquée précédemment doit se comprendre comme le résultat d'une absence de dialogue. Si la globalisation musicale les touche de plein fouet, ils en sont eux-mêmes rejetés par l'incompréhension que leur musique suscite :

« Parfois des visiteurs venus des plaines aiment goûter le bon air des lieux, se préparent un feu pour griller de bonnes viandes agrémentées de yoghourt et de légumes frais, pour le plaisir de convier le maître du petit luth [Hayri Dev] et se délasser au contact de son humour. [...] Mais ils se permettent parfois des remarques sur sa "petite musique" : "ah bon, c'est ça que tu joues ? Tu n'as rien d'autre à dire quand tu chantes ?" »²¹.

Ou « musique d'enfant »²² ou « patrimoine local », dénigrée ou protégée, leur pratique est rejetée hors du champ des échanges musicaux.

En cela, la présence de l'étranger²³ désireux d'apprendre ces musiques locales replace ces musiciens comme sujets, interlocuteurs ou, mieux, comme professeurs²⁴. À la logique appauvrissante du modèle à imiter, il substitue celle de l'échange où l'un et l'autre s'enrichissent mutuellement. Si les musiciens enseignent longuement leur art, l'ethnomusicologue lui, pour sa part, « prête l'oreille » – au sens fort – et cette écoute change la donne qui prévalait jusqu'alors :

« Pour le dire mieux, le "tiers" étranger [est] une manière d'échapper aux oppositions duelles, et sans issue puisque la minorité y [est] par

²¹ Jérôme Cler & Bruno Messina, *op. cit.*, p. 258.

²² « Un jour de printemps 1992, je profitai de la voiture d'un avocat, qui avait affaire à Fethiye [...]. Au retour, dans la voiture, je tenais l'instrument, jouais quelques notes, et nous conversions, sans grand enthousiasme, faute d'intérêts communs, à propos de musique populaire (*balk müziği*). Soudain, à l'orée de l'agglomération d'Acıpayam, il me dit : "range ça, qu'est-ce qu'on va penser de moi si on voit ce jouet d'enfant !" », Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Acıpayam et Çameli, Denizli)*, *op. cit.*, p. 95.

²³ On ne saurait répéter combien la présence d'un étranger « occidental », « spécialiste » de surcroît, et son attention pour leurs musiques négligées peut être gratifiante pour ces musiciens.

²⁴ *La visite du maître de musique*, version 52 mn du film *Derrière la forêt*, auteurs : Jérôme Cler et Gulya Mirzoeva, réalisatrice : Gulya Mirzoeva, 1999, diffusion La Cinquième.

essence perdante, ou de leur permettre de s'exprimer silencieusement ».

L'étranger n'offre pas moins que la possibilité d'échapper aux logiques des (contre-)modèles et d'établir, dans le long terme, un autre rapport au global – entendons « société englobante » –, d'y faire entendre leur voix et leur musique à travers un lent « *devenir-commun* » (ce ne sont pas moins de quinze ans de fréquentations que laisse entrevoir cet échange) qui conduira l'ethnomusicologue à objectiver l'esthétique singulière de ces marges laissées pour compte et, dans un second temps (comme signe visible de ce cheminement), conduira ces musiques à sortir de ces hauts plateaux et à être entendues ici et là, dans d'autres marges de la « société globale ».

UNE MUSIQUE MINEURE

Ces musiques ? « De courtes mélodies d'ambitus restreint sont répétées indéfiniment pour faire danser »²⁵, des ritournelles que l'on joue pour soi ou pour des amis. Le répertoire ?

« Une trentaine d'«individus» musicaux, petits airs tous ressemblants, mais tous finement différents : «quand on vient d'ailleurs, on nous dit 'Eh ! Mais vous jouez toujours la même chose !'. Il faut comprendre les différences, en restant longtemps, en apprenant'. De plus les désignations de ces airs sont très floues, on ne sait jamais comment les appeler »²⁶.

Le cadre ? Un entre-soi, voire un en-soi²⁷ où prime une esthétique de la discrétion (« tu joues derrière cette forêt et derrière l'autre on ne t'entend

²⁵ Jérôme Cler, « L'inouï dans une musique de tradition orale », disponible sur le site de Jérôme Cler, « Yayla » in <http://web.mac.com/jcler/yayla/textes.htm> consulté en juin 2009. Publié in Claire Kappler & Roger Grozelier (éds.), *L'inspiration, le souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen-Âge européen et proche oriental*, L'Harmattan, 2006.

²⁶ *Idem*.

²⁷ « [...] un jeune musicien de mariage [...] me confiait un soir que rien ne le reposait plus (au sens propre du verbe, compris ici comme le fréquentatif de "poser") que les petites ritournelles des hauts pâturages, sur le petit luth. Il disait qu'en les jouant, il se retrouvait "dans son assiette", comme bien installé, alors que les autres musiques lui apparaissaient comme un flux qu'il ne savait retenir, qu'il devait sans cesse s'exercer à se remémorer, avec peine » (Jérôme Cler et Bruno Messina, *op. cit.*, p. 259).

pas »²⁸) et du non-sens²⁹, qui témoigne d'un laisser-aller, d'une désinvolture caractéristique – selon l'auteur – de ces anciens nomades des hauts-plateaux.

Ce que l'ethnomusicologue met en évidence, c'est un système musical cohérent, une pratique qui n'a pas besoin de référent extérieur pour faire sens : au contraire, le sens s'en échappe. Vu de ces marges, le rapport entre la globalisation – entendons par là cette « société englobante » qu'évoque l'auteur – et ces pratiques musicales peut se résumer comme suit :

1. Cette globalisation (modèle et contre-modèle) qui façonnent la réalité locale n'empêche pas la coexistence d'une autre pratique musicale, singulière et spécifique.

2. Cette pratique marginale n'est jamais, dans ces questions de globalisations, que l'objet d'un contrôle auquel elle échappe. Jamais appréhendée en tant que pratique musicale singulière, elle demeure hermétique depuis l'extérieur : en cela, « la globalisation » ne rend compte que d'elle-même.

3. Dans cette résistance (par hermétisme), « qui prend la forme d'un désintéressement apparent »³⁰ réside une caractéristique fondamentale de ces musiciens et de leur musique, que Jérôme Cler objectivise en forgeant la notion de « musique mineure ».

« Marche sur la neige, mais que ta trace ne soit pas visible »

Karda yörii, izjini bell'etme (« Marche sur la neige, mais que ta trace ne soit pas visible »)³¹, c'est par cette jolie formule que les informateurs-musiciens les plus âgés se positionnent face au lent délitement du monde qui était le leur : une fin de non-recevoir, un refus de faire sens dans le cadre d'un référent global où ils seraient irrémédiablement perdants. Et si – à la demande de l'ethnomusicologue – les « anciens » évoquent avec un vif plaisir ces réunions nocturnes de leur jeunesse – le *yarenlik*,

²⁸ *Ibid.*, p. 260.

²⁹ « Il chante des bribes de poèmes ressemblant à des poèmes, brefs mots d'esprit, jeux de mots, *nonsense* » (*Idem*).

³⁰ Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Acapayam et Çameli, Denizli)*, *op. cit.*, p. 110.

³¹ *Ibid.*, p. 349.

aujourd'hui disparu –, répondant à une question concernant son enfance, l'un d'eux la résume en un mot : *fakirlik*, « la pauvreté »³². Ainsi, eux-mêmes ne se constituent pas en minorité non pas par esprit de contradiction ou par opposition radicale à toute forme de globalité, mais par une conscience aigüe d'un mode de vie condamné, conscience exprimée sur le mode dépassionné de la reconnaissance d'un état de fait.

La notion de « musique mineure » est avant tout une manière de donner forme à cette résistance passive, cette désinvolture moins anodine qu'il n'y paraît. Face à cette nonchalance, toute velléité de sentimentalisme ou d'infantilisation de la part de l'étranger est rendue caduque : s'il peut « constater statistiquement les disparitions progressives »³³, « ce n'est pas à lui de se permettre de figer les processus qu'il étudie dans la consistance d'une soi-disant "identité" »³⁴.

Ce refus de dénommer, d'exercer ce pouvoir du *logos* de l'ethnomusico-logue, résulte de l'échange évoqué précédemment : par le biais de cette notion théorisée, Jérôme Cler ne propose pas uniquement une ethnographie de ce laisser aller caractéristique du « terrain », mais évoque également le processus qui les a conduit, musiciens et ethnomusicologue, à construire un rapport singulier au global. Sans entrer dans le détail des changements que cette irruption d'un étranger à l'écoute a pu provoquer dans la perception par les musiciens de la « société englobante » (et donc forcément oppressante), et des opportunités ainsi créées, nous n'évoquerons qu'un point : cette question identitaire, qui est d'abord celle d'une identification nécessaire pour entrer dans le bal des musiques traditionnelles, et qui résume parfaitement la démarche entreprise.

Les paysans vivant sur ces hauts-plateaux sont considérés comme faisant partie d'une minorité spécifique dénommée *yörük* (« ceux qui marchent »³⁵) présente dans les montagnes du sud-est du pays. Ils sont également quelquefois appelés turcomans en raison de leur origine turque tribale.

³² Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Acıpayam et Çameli, Denizli)*, *op. cit.*, p. 67.

³³ Jérôme Cler et Bruno Messina, *op. cit.*, p. 261.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Dérivé de la racine *yürü-* du verbe *yürümek*, « marcher ».

En dépit de ces conventions, c'est sous l'appellation « musique des *yayla* »³⁶ – nom au sens abscons en France et générique en Turquie – que Jérôme Cler présentera ces musiciens *yörük* à travers plusieurs enregistrements (édités en France comme en Turquie³⁷), un site Internet et de nombreux concerts. Si elle fait appel à un imaginaire commun à toute la Turquie (celui des pâturages estivaux, lieu de pique-nique assimilé à un espace de traditions³⁸), cette dénomination n'en reste pas moins problématique puisque très peu évocatrice musicalement parlant. Mais l'objectif est autre, ce mot à la fois générique et poétique permet de couper court à toute référence ethnique ou territoriale spécifique : dire « musique mineure des *yayla* » c'est avant tout ne pas dire « musique traditionnelle *yörük* ». Absences d'autant plus remarquable en Turquie que la mainmise des folkloristes et du « circuit » étatique, l'opposition aiguë entre minorité et majorité (turcs sunnites contre hétérodoxes alévis ou kurdes³⁹), l'émergence enfin de nouvelles identités minoritaires consensuelles (Laze, Hemşin...), tendent à y polariser la musique sur le fait identitaire.

Musique mineure/musique des minorités

Musique « mineure » en tant que résistance (au sens de la résistance d'un matériau), soit, mais quelle différence entre cette musique et les musiques alévis, musiques des minorités et symboles d'une résistance (au sens politique) ? Ou plus exactement, le mineur n'est-il pas l'apanage d'une minorité, et en cela destiné à faire modèle ?

Entre « mineur » et « minorité » se glisse cette distinction, qu'effectue Deleuze, d'un *devenir-minoritaire* comme processus qui

³⁶ *Yayla* désignant, rappelons-le, les hauts plateaux où les bergers transhumants s'établissaient l'été.

³⁷ Pour la Turquie : Mehmet Şakır, Hayri Dev, Zafer Dev, Bayram Dev, Hasan Yıldırım, « Yayla », *Kalan Müzik* (395), 2007. En France, ce ne sont pas moins de quatre CD aux éditions Ocora-Radio France.

³⁸ « Le terme *yayla* est très valorisé dans l'imaginaire turc, depuis les villes jusqu'aux villages » (Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Acıpayam et Çameli, Denizli)*, *op. cit.*, p. 32).

³⁹ Ces deux minorités, l'une religieuse (alévi) l'autre ethnique (kurde) se recourent partiellement mais pas totalement.

n'aboutit jamais à une minorité déclarée : le mineur « ne se pose jamais en tant qu'intention ou projet »⁴⁰.

En s'affirmant comme minorité, en faisant front, les contre-modèles *arabesk* et « musique alévie » se définissent par rapport à un modèle préexistant, par rapport à une majorité supposée, et sont entraînés dans un devenir-majorité qui est d'abord un rapport de force majorité/minorité. Dans cette opposition, la musique devient vitrine, support de l'identité, enjeu de pouvoir, la pratique est investie d'une charge idéologique. Ainsi l'on pouvait voir à Sivas, haut-lieu de l'alévisme, une statue de Pir Sultan brandissant son *saç* comme une arme, statue symboliquement déboulonnée lors des événements de juillet 1993 où des extrémistes sunnites mirent le feu à un hôtel abritant une réunion alévie.

Alors que la minorité se dresse contre le modèle dominant, le mineur s'inscrit en deçà de ce modèle, refusant de se définir par rapport à lui, refus jamais énoncé de « jouer le jeu » des identités. Si la minorité est un devenir-majoritaire (et engendre une dynamique de globalisation), le mineur est un devenir-minoritaire, processus où la musique se déleste de ces charges identitaires qui pourrait peser sur elle :

« Une musique devient sans cesse mineure, dans certaines conditions de pratique sociale, et le “résultat” pressenti, où elle se déclare “de telle ou telle minorité”, sur le mode déclaratif d'un discours, reste sans cesse évité »⁴¹.

À l'inverse de la minorité, la musique mineure ne recherche pas cette « victoire de la périphérie » sur le « centre », elle est son propre centre : « pure immanence » de la musique, celle-ci s'appréhende dans un mouvement d'intériorisation (écoute) et non d'extériorisation (discours identitaire).

Notion de mineur volontairement floue : entre mineur et minorité, il y a cet acte de nommer, de mettre en ordre de bataille. Nommer sa musique, définir son répertoire, s'identifier, autant de déclarations d'intention... En cela le mineur n'a pas vocation à faire modèle, il témoigne au contraire de son impossibilité.

⁴⁰ Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Actayam et Çameli, Denizli)*, *op. cit.*, p. 110.

⁴¹ Jérôme Cler et Bruno Messina, *op. cit.*, p. 260

Le point aveugle de la globalisation

Notion singulière forgée pour un cas spécifique – ces ritournelles insaisissables d’anciens nomades – l’idée d’une musique mineure ne réside pas dans une opposition devenue tripartite (majorité/minorité/mineur), ni dans un jugement esthétique : « mineur » ne présume pas de la qualité de la musique, mais rend compte d’une pratique qui serait « mineure ». Le mineur habite l’opposition majorité/minorité, car ni l’un ni l’autre ne sont exempts de ces pratiques mineures : les anciens nomades évoqués par l’ethnomusicologue, les *yörük*, sont ethniquement turcs et constituent malgré eux le ciment de l’idéologie nationale majoritaire en *raison même de leur passé nomade*⁴² ; ce dernier raconte également comment les habitants d’un village de la minorité hétérodoxe récusent le nom d’*azık* pour désigner leurs bardes, puisque ce nom renvoie maintenant aux talentueuses stars nationales de ce style musical⁴³. Plus exactement, « mineur » désigne une pratique occultée par le discours globalisant, par la fascination qu’exercent les oppositions : « la pratique mineure opère comme point aveugle dans la cartographie des échanges musicaux »⁴⁴. Ou, pour être plus concis, ces musiques sont le point aveugle de la globalisation.

DE QUELQUES OUVERTURES

Quitte à s’écarter du chemin ou faire fausse route, nous voudrions essayer d’explorer plus avant ces quelques pistes que propose Jérôme Cler.

À propos d’identité

Oppositions des modèles, refus de l’identité provenant des marges, pratique mineure qui « conjure la constitution d’une identité »⁴⁵... Cette polarisation sur le fait identitaire qui transparait dans le rapport entre « les marges » et la « société englobante » atteste de sa centralité dans le processus de globalisation. N’y a-t-il pourtant pas

⁴² Selon l’idéologie officielle, les turcs sont les descendants de ces tribus turciques nomades qui ont conquis l’Anatolie.

⁴³ Jérôme Cler et Bruno Messina, *op. cit.*, p. 256.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁵ Jérôme Cler et Bruno Messina, *op. cit.*, p. 260.

contradiction entre la supposée uniformisation de « la globalisation » – entendons par là ce phénomène mondial qui menacerai la diversité culturelle – et cet émiettement des identités ? Arrêtons-nous un instant sur ce mot. *Identité* : du latin *idem* (« le même »), « le fait d'être identique » dans son sens premier. Cette étymologie amène une première remarque : l'identité se construit en rapport avec un ou plusieurs référents, elle englobe une pluralité d'éléments. Deuxième remarque, l'identité place l'accent sur la similarité qui unit ces divers éléments ; en ce sens elle s'oppose à *singularité*, du latin *singularitas*, « le fait d'être unique ».

La multiplication des revendications identitaires et leur prégnance dans le processus de globalisation prennent sous cette étymologie une autre tournure : elles ne sont pas tant une réaction à ce dernier qu'elles n'en sont constitutives. Ces identités se déclinent sur le mode – toujours similaire – du modèle (nous avons évoqué cette vocation globalisante du contre-modèle) et se construisent à travers le prisme d'un autre modèle (global, central, dominant...). En cela, l'émergence d'une identité nouvelle affirme moins sa spécificité qu'elle n'entérine son entrée dans l'« espace global ».

Derrière l'image d'une globalisation en tant que volonté d'uniformisation générant des réactions identitaires extérieures se profile donc une globalisation comme processus d'identification. Identification volontaire ou imposée, les critères sont les mêmes, (s')identifier, c'est bien sûr ramener à du semblable, créer de l'identique. Car l'identité n'est pas uniquement nominale, elle est esthétique au sens où elle fait modèle et se conforme à des modèles : en musique l'identité n'est pas seulement ethnique ou territoriale, elle implique aussi un jugement (classement ?) esthétique : « musique traditionnelle », « moderne », « globalisée »... En cela, la globalisation s'effectue sur un mode consensuel : la parole n'est pas confisquée, elle est orientée, embrigadée. À la manière de ces questionnaires à réponses limitées, ce processus d'identification offre l'illusion d'une parole libérée quand il réduit l'altérité à la différence, formate la pratique en maîtrisant le discours. Le processus d'identification c'est la mise en place progressive d'un ordre et d'un contrôle (protection idéologique ou coercition).

Il n'est pas anodin de noter que ce processus est l'un des fondements de l'appareil d'état : identifier ses citoyens, identifier son territoire pour pouvoir exercer un contrôle, l'uniformisation n'intervenant que comme conséquence de ce contrôle qui ne peut

appréhender l'extériorité. L'analogie entre état et globalisation est-elle pour autant pertinente ? Sans trop grossir le trait, envisageons quelques-unes de leurs caractéristiques communes.

De l'État à la globalisation ?

Rapprochement périlleux, évidemment, on peut cependant émettre l'hypothèse d'une parenté entre ces deux processus (l'instauration de l'État également ne peut-elle pas être considérée comme un processus, avec phases de progression et de régression ?), évidente sous deux aspects :

- lorsqu'on évoque des phénomènes de globalisation ayant eu lieu par le passé, ce sont surtout à des phénomènes d'ordre « étatique » que l'on renvoie (malgré l'anachronisme des termes globalisation et état dans ces cas)⁴⁶,

- la globalisation n'est possible, dans sa forme actuelle, que grâce au travail préalable de l'appareil d'état (identification et instauration d'un modèle global), qu'elle lui succède, l'intègre, le légitime ou l'utilise. Ainsi nous avons vu qu'en Turquie, la globalisation des musiques s'organise autour du modèle étatique (processus d'identification du « répertoire » au travers des collectes puis protection/contrôle par les institutions), quand bien même se serait par opposition (contre-modèles alévi et *arabeské*).

Point aveugle de la globalisation, les musiques mineures sont avant tout, par la société qu'elles expriment, point aveugle de l'appareil d'État :

« Ces milieux, en effet, sont au point de contact extrême des "tentacules" de l'appareil d'État : à la fois ce dernier pèse sur eux de tout son poids, et eux-mêmes en réchappent, selon leur musique déshéritée, ou pour mieux dire, dans leur non-identité : ces sociétés sont mineures, sans se constituer en minorité, elles sont la condition d'existence de cette pratique musicale mineure et infiniment fragile »⁴⁷.

⁴⁶ « Le monde a déjà connu par le passé l'expansion considérable de certaines cultures que l'on pourrait être tenté aujourd'hui de nommer « globalisation » : l'empire romain, l'installation arabe sur le pourtour méditerranéen au Moyen-Âge, la conquête de l'Amérique par les Espagnols... » (Makis Solomos, présentation du colloque « Musique et globalisation », 9, 10, 11 octobre 2008, Cité de la musique/CDMC).

⁴⁷ Jérôme Cler et Bruno Messina, *op. cit.*, p. 260.

Cet exemple met en exergue un autre élément fondamental : si ces deux processus se présentent en leur centre comme une agora où se fait entendre la *vox populi*, ils exercent sur leurs marges une forte pression. Ainsi, témoignant de ces marges, Jérôme Cler n'évoque la perception que d'une « société englobante » où État et globalisation ne sont plus spécifiquement discernables. Corrélation qui s'explique par la similarité des phénomènes de résistance qui leur sont opposés : le travail d'un ethnomusicologue sur ces petites musiques d'anciens nomades, dans son constat d'une extériorité des musiques mineures à la globalisation (ce point aveugle), renvoie à la réflexion de Deleuze et Guattari sur l'extériorité de la machine de guerre à l'appareil d'État.

Études de nomadologie

Ces quelques musiciens isolés sur leurs hauts plateaux, se trouvent emportés – par le travail d'écriture et cette notion de « mineur » – vers d'autres plateaux, ces *Mille Plateaux* philosophiques de Deleuze et Guattari, et plus particulièrement le « Traité de nomadologie » où les auteurs décrivent la « machine de guerre » nomade et son extériorité à l'appareil étatique qui cherche à se l'approprier. De cela, les *yöriik* des *şayla*, d'ascendance nomade et aux noms de géants (*Dev* en turc), sont une parfaite illustration : ils sont eux-mêmes les lointains descendants de ces tribus turciques qui, après avoir servi de cheville ouvrière à la conquête anatolienne, ont été une épine dans le pied de l'Empire Ottoman, tribus incontrôlables, rétives à la logique étatique. Ancienne machine de guerre nomade donc, aujourd'hui sédentarisés⁴⁸, inoffensifs, mais insoumis et vecteurs d'une altérité rebelle à la logique dominante – à travers ce point aveugle de la globalisation que représente leurs pratiques musicales mineures – ces paysans valident *a posteriori* les hypothèses de Deleuze et Guattari quant au devenir de la logique nomade vaincue au sein de l'État :

« Se peut-il qu'au moment où la machine de guerre n'existe plus, vaincue par l'État, elle témoigne au plus haut point de son irréductibilité, elle essaime dans des machines à penser, à aimer, à créer, qui disposent de forces vives ou révolutionnaires susceptibles de remettre en question l'État vainqueur ? C'est dans le même

⁴⁸ En partie.

mouvement que la machine de guerre est déjà dépossédée, condamnée, appropriée, et qu'elle prend de nouvelles formes, se métamorphose, en affirmant son irréductibilité, son extériorité : déployer ce milieu d'extériorité pure, que l'homme d'État occidental, ou le penseur occidental, ne cessent de réduire ? »⁴⁹

« Occidental » est ici obsolète : c'est l'homme d'état ou le penseur qui cherche à réduire l'altérité. Réduire n'est-ce pas là encore identifier, ramener à du semblable, pour s'approprier ces musiques, comme objet de pouvoir (idéologique) pour l'état, de consommation pour la globalisation. Machine de guerre nomade ou pratique musicale mineure, pratique musicale mineure comme machine de guerre nomade, c'est par le mouvement même qui, croit-on, les condamne qu'elle met en échec l'appropriation par l'appareil d'état ou la globalisation : « marche sur le neige, mais que ta trace ne soit pas visible »... Elle déjoue sans cesse l'établissement d'un ordre en lui opposant son extériorité, son devenir-mineur.

Le mineur contre le global ?

Point aveugle de la globalisation, avons-nous convenu plus tôt, en détournant une phrase de Jérôme Cler, au sujet des pratiques mineures. Il ne faudrait pas pour autant réduire ce *mineur* à une insuffisance de la globalisation : l'analogie avec la machine de guerre en appelle aux thèses de Clastres pour attester de cette opposition, de ce refus inscrit au sein même du système. Dans son analyse des dispositifs par lesquels les sociétés sans état s'opposent sans cesse à la formation de l'appareil étatique (*La société contre l'État*⁵⁰), nous retiendrons trois points :

1. Quoiqu'inconsciente, la résistance s'organise autour de dispositifs clairement analysables : marquage du corps, contrôle démographique, fragilité de la chefferie... « maîtrise du milieu naturel et maîtrise du projet social, comme volonté libre de ne laisser glisser hors de son être rien qui pourrait l'altérer, le corrompre et le dissoudre »⁵¹.

2. Le phénomène contre lequel sont mis en place ces dispositifs est un changement qualitatif interne, changement de valeurs (par exemple :

⁴⁹ *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 441.

⁵⁰ Pierre Clastres, *La société contre l'État*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974.

⁵¹ *Ibid.*, p. 169.

« la tribu au service du chef et non plus le chef au service de la tribu »⁵²) qui prend racine en son sein.

3. Ces sociétés « ne sont pas les embryons retardataires des sociétés ultérieures, [...] elles ne se trouvent pas au point de départ d'une logique historique conduisant tout droit au terme inscrit d'avance, mais connu seulement a posteriori, notre propre système [...]»⁵³.

Comme les sociétés sans état, les musiques mineures ne sont pas « des sortes de laissés pour compte de l'histoire universelle, des survivances anachroniques d'un stade lointain partout ailleurs depuis longtemps dépassé »⁵⁴ ; elles ne doivent pas être perçues comme coupées du phénomène de globalisation ou comme pré-globalisées mais comme en perpétuelle résistance (passive ou inconsciente précise Clastres) face à celui-ci. Si la globalisation a vocation universaliste, la réciproque n'est pas vraie, toutes les musiques n'ont pas vocation à être globalisées.

Plus important, cette résistance n'est pas dirigée vers l'extérieur (« le monde moderne »), elle ne consiste pas à tracer des frontières (affirmer sa différence, s'identifier), mais elle s'applique en son sein même – comme phénomène de régulation – pour y empêcher ce glissement que relève Clastres (« la tribu au service du chef et non plus le chef au service de la tribu »). En d'autres termes, la résistance du mineur s'effectue non pas contre l'irruption du moderne mais contre l'invention du traditionnel. Elle contrecarre l'idéologisation de la musique, sa mise sous scellés, s'oppose à la domination de la parole sur la musique. En ce sens, ces musiques mineures ne sont pas forcément dans la « non-identité »⁵⁵ : les musiciens de *yayla* peuvent être – pourquoi pas ? – *yörük* comme leur musique – selon nos critères – traditionnelle. La différence réside dans le fait qu'eux-mêmes – à la manière des indiens Guayaki qui se font un devoir de ne pas écouter les discours de leur chef⁵⁶ – ne cèdent pas aux sirènes de la parole : ils ne font pas corps avec cette identité, ne s'y identifient pas.

Point aveugle par lequel les musiques mineures tiennent en échec la globalisation ? Non-identité qui échappe au processus d'identification ?

⁵² *Ibid.*, p. 178.

⁵³ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁵ « [...] leur musique déshéritée, ou pour mieux dire, dans leur non-identité [...] », Jérôme Cler et Bruno Messina, *op. cit.*, p. 260.

⁵⁶ « Personne ne prête attention au discours du chef », Pierre Clastres, *op. cit.*, p. 135.

Musiques d'anciens nomades luttant contre l'ordre globalisé ? Nous voilà déjà trop loin, les ritournelles qu'évoque Jérôme Cler sont restées à mi-chemin, dans le non-dit, la non-opposition :

« La “résistance” en question est un *devenir-mineur*, ne se posant jamais en tant qu'intention ou projet, de sorte que l'on y retrouve ce même “laisser-aller”, qui prend la forme d'un désintéressement apparent, aux yeux de la majorité, de la société englobante »⁵⁷.

Mais le mineur est aussi une machine de guerre épistémologique, celle d'un ethnomusicologue qui hérite de cette résistance : « vaincu par l'État, elle témoigne au plus haut point de son irréductibilité, elle essaime dans des machines à penser ». Refuser d'assigner une identité (ethnique ou esthétique) c'est refuser la logique de contrôle, refuser également l'échelle de valeur de la globalisation : ne pas réduire ces musiques dans l'opposition moderne/traditionnel. En mettant en évidence un système musical cohérent, une pratique de l'en-soi et de l'entre-soi qui n'a pas besoin de référent extérieur pour faire sens – au contraire, le sens s'en échappe –, ce que démontre finalement l'ethnomusicologue c'est que, malgré les débats sur les traditions qui agitent les milieux institutionnels ou académiques, cette pratique n'a rien de « traditionnelle » au sens où elle ne met pas en avant la tradition, mais le plaisir du jeu, l'entre-soi, au mieux le souvenir d'enfance⁵⁸.

CONCLUSIONS

Jérôme Cler n'écrit à aucun moment le mot *globalisation*. Engagé aux côtés d'une société à l'équilibre fragile et de ses musiques, il limite son analyse aux rapports avec ce qui est perçu comme la société englobante. De manière paradoxale, cette absence permet d'évoquer un aspect spécifique de ce phénomène confus : à travers la situation musicale en Turquie – et notamment ces deux circuits commerciaux que constituent le modèle étatique et les contre-modèles *arabesk* et *alévi* – à

⁵⁷ Jérôme Cler, *Musique et musiciens de village en Turquie méridionale (Régions d'Acıpayam et Çameli, Denizli)*, op. cit., p. 110.

⁵⁸ Ce qui ne revient pas à remettre en cause l'existence de « la tradition » comme sentiment central dans certaines pratiques musicales, mais simplement à admettre que « le traditionnel » n'a pas cours dans toutes les musiques dites « traditionnelles ».

travers également le refus de « jouer le jeu » énoncé par ces musiciens déshérités, l'auteur met en lumière le processus d'identification à l'œuvre au sein de la globalisation, de même que les résistances qu'il génère. Et en traçant les limites d'une « musique mineure », notion qu'il développe au contact de ces musiques mouvantes et discrètes des hauts plateaux du Taurus, il renvoie, par jeu de miroir, à la notion de « musique globalisée » : définie non pas *par* mais *pour* la globalisation, jouant le jeu identitaire, musique identifiable selon des critères édictés.

Engagement aux côtés d'une musique mineure donc, focalisation sur l'identité, son refus et la prédominance du discours, qui place l'ethnomusicologue (et plus généralement le musicologue) au cœur d'une analyse de la globalisation. Non pas par sa présence, ni même par l'intrusion éventuelle de la « technologie » ou de l'« extérieur », mais par le pouvoir de parler qui lui est dévolu. En cela le *mineur* est avant tout l'adéquation entre une musique et une démarche ethnomusicologique ; ce que développe Jérôme Cler au contact de ces musiciens désinvoltes et joyeux, c'est une éthique :

« [...] si, comme c'est le cas pour moi, [l'ethnomusicologue] partage la pratique de cette musique, et entre dans ses processus, son système, sa création permanente et continuée, il se révèle à même de *décrire* un devenir-mineur, rien de plus : en aucun cas, il ne saurait être le garant (au sens du mot latin *auctor* d'où provient *auctoritas*) d'une désignation. [...] Il n'est du reste pas plus le sauveur d'un monde en voie de disparition, ou investi d'aucune mission de cet ordre. Il est témoin, participant, pris lui-même dans ce mouvement, dans ce devenir, il l'accompagne aussi humblement possible »⁵⁹.

Mettre au centre la « pure immanence » de la musique, c'est opposer le devenir des pratiques musicales à l'inertie des discours, rendre obsolètes les réactions épidermiques et caducs les cadres préétablis. La notion de mineur ne vient alors qu'objectiver ce refus de faire sens auquel le chercheur est confronté dans ses recherches, rendre compte de ce flou taxinomique qui pose un problème éthique : réduire ou laisser s'échapper l'altérité. À l'instar de cette « science mineure » ou « nomade » que proposent Deleuze et Guattari où « le modèle est problématique et

⁵⁹ Jérôme Cler et Bruno Messina, *op. cit.*, p. 261.

non plus théorématique »⁶⁰, cette démarche qui n'est pas isolée – et l'on se reportera au « tiers-musical » qu'évoque Bruno Messina⁶¹ – renverse le problème en recherchant la globalisation à l'intérieur même de la notion de musique : la globalisation est avant tout en soi, dans les oreilles et dans les esprits.

⁶⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 447.

⁶¹ Bruno Messina, « Le tiers musical », in Makis Solomos (éd.), *Filigrane* n°5 : « Musique et globalisation », Sampzon, Delatour, premier semestre 2007, pp. 165-175.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Introduction</i>	5
François-Bernard Mâche, <i>Musique au singulier</i>	13
Jacques Bouët, <i>Qui a peur des usages ethnomusicaux ? La patrimonialisation est-elle une utopie ?</i>	25
Jean During, <i>Globalisations de l'ère préindustrielle et formatage de l'oreille du monde. L'écoute de l'ethnomusicologue</i>	39
Philippe Lalitte, <i>Le tempérament « équitable » de La Monte Young</i>	69
Laurent Aubert, <i>Nouveaux objets, nouveaux enjeux : repenser l'ethnomusicologie</i>	87
Julie Brown, <i>Listening to Bartók</i>	107
Pierre Albert Castanet, <i>Giacinto Scelsi et l'Orient : vers une archéologie du sonore</i>	121
Claude Chastagner, <i>Danser le basculement du monde. La musique bhangra</i>	139
Christine Guillebaud, <i>Création musicale et politique culturelle : ethnographie de festivals au Kerala (Inde du Sud)</i>	157
Giancarlo Siciliano, <i>Le champ jazzistique et ses extensions : réflexions autour de l'hyperindustrialisation et de la mondialisation</i>	173
François Borel, <i>Musiques tonarègues : de la tradition au « Blues des hommes bleus »</i>	185
Sara Bourgenot, <i>« Je suis et je rencontre l'autre ». À propos de la démarche de Patrick Portella</i>	193

Nicolas Elias, « <i>Marche sur la neige, mais que ta trace ne soit pas visible</i> ». <i>La démarche d'un ethnomusicologue à l'aune de la globalisation</i>	203
Makis Solomos, <i>Xenakis, du Japon à l'Afrique</i>	227
Aurélie Helmlinger, « <i>Pan could play any music</i> ». <i>L'appropriation de l'étranger dans le répertoire des steelbands de Trinidad et Tobago</i>	241
Carmen Pardo Salgado, <i>L'oreille globale</i>	253
Résumés des articles	271
Les auteurs	279