



HAL
open science

Géomusicologie

Jérôme Cler

► **To cite this version:**

Jérôme Cler. Géomusicologie : Réflexion sur la notion de géo- musicologie, à partir de l'exemple d'une recherche en Turquie méridionale. "Arts et musiques tunisiens, dimensions arabo-musulmanes africaines et méditerranéennes: l'empreinte maghrébine"., Institut supérieur des arts et métiers de l'université de Gabès, Tunisie, Apr 2017, GABES, Tunisie. halshs-04580652

HAL Id: halshs-04580652

<https://shs.hal.science/halshs-04580652>

Submitted on 20 May 2024

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.

Copyright

Jérôme CLER
« Géomusicologie »

Présentation du 15 avril 2017, au colloque international : “Arts et musiques tunisiens, dimensions arabo-musulmanes africaines et méditerranéennes : l’empreinte maghrébine”. Congrès de Du 14 au 17 avril s’est tenu à l’Institut supérieur des arts et métiers de l’université de Gabès, Tunisie. Sur l’invitation du très regretté Mohammed Gouja, décédé en 2023.

1. Une approche

Je suis enchanté d'avoir été invité à Gabès, aux portes du désert, pour présenter « juste une idée¹ ». Certes, mes travaux d'ethnomusicologue n'ont jamais porté sur ces rives sud de la Méditerranée, car j'étais toujours porté vers le « nord de l'orient », Balkans, Turquie, Asie Centrale, la route de la grande steppe. Et depuis longtemps déjà, j'avais cru comprendre que toute notre histoire, en Europe ou ailleurs sur notre continent, se résume aux relations entre nomades et sédentaires, entre « barbares » déferlant des espaces sans limite, et empires centrés, concentriques (Chine, Perse, Byzance, etc.). Il en va sans doute de même au sud de la méditerranée, et au-delà, nomades du désert bédouins, villes et royaumes sédentaires. Il m'a fallu lire les ouvrages de Xavier de Planhol, en particulier ses *Fondements géographiques de l'histoire de l'islam*, pour apprendre à regarder l'histoire du point de vue de la terre habitée elle-même. Territorialités, dé- et re-territorialisation, trajectoires décentrées ou expansion depuis le centre, tout cela compose, tout comme la nature des espaces investis, la trame même de l'histoire. Un autre texte avait marqué mon parcours théorique à travers les faits de l'ethnologie, le « traité de nomadologie », un des *Mille Plateaux* (Deleuze-Guattari).

De même, dans mon trajet de musicien, venu à l'ethnomusicologie par la pratique du luth saz, dès qu'après quelques séjours en ville je me trouvais « sur le terrain », dans les massifs montagneux du Taurus (sud-ouest de la Turquie), j'eus la perception immédiate d'un lien profond entre les musiques que je découvrais, vallée après vallée, dans les montagnes ou les moyens-plateaux, et le paysage où elles prenaient forme. Et ce lien ressenti était confirmé par le discours des musiciens eux-mêmes, toujours enclins à rapporter les airs à des lieux, soit par association individuelle (souvenir), soit collectivement (un village, un toponyme et les villages environnants). Les styles, avant d'être individuels ou familiaux, sont locaux.

Comment se présentait cette singularité locale ? Des nomades *turks* sédentarisés tant bien que mal

1 Je me revendiquerai ici de cette citation de Deleuze pastichant Godard : « non pas des idées justes, juste une idée »...

sur leurs anciens campements d'été² (1500 m. d'altitude), portant en eux la mémoire de la « vie sous la tente », alors qu'ils assurent désormais, dans des conditions difficiles, une maigre agriculture de subsistance, subissant de longs et rudes hivers. Habitat dispersé dans la montagne, construit à la place des anciens abris de bergers.

Plus bas, sur les plateaux de moyenne altitude (1000 m.), une sédentarité bien plus ancienne (depuis le 14^e siècle), une relative richesse, l'équilibre entre une agriculture riante et la vie pastorale ; la petite sous-préfecture, une bourgade paysanne dans les années 50, est devenue un centre urbain et industrialisé. Pourtant, là, on célèbre encore dans les chants le souvenir mythifié des chefs nomades du passé, les Avşar Beyleri, Seigneurs Avşar, qui ont occupé ces hautes plaines pendant la période seldjoukide.

Deux milieux d'occupation humaine, deux sociologies, mais aussi deux relations très différentes à l'expressivité musicale. « En bas », dans l'espace de la plaine ou du haut-plateau, une certaine insistance sur les tempos lents (danses de *zeybek*), ou les « airs longs », mélismatiques et non-mesurés, dont les principaux affects exprimés sont la séparation, la nostalgie, mais aussi l'appel du lointain ; « en haut », chez les nomades récemment sédentarisés, des tempos vifs, des ritournelles répétitives, formulaires, sur une métrique *aksak* invariable en 2+2+2+3. Là, c'est la danse qui prédomine, et le souvenir de la vie pastorale revivifié par les airs de danse, eux-mêmes imitation des mélodies de « chant de gorge » des femmes. Et surtout, ce qui frappe l'observateur étranger, c'est le refus de l'expression d'un *pathos* de la nostalgie et de la séparation, totalement étranger à l'esthétique de ces hauts pâturages. Dans le discours des musiciens, la relation entre la musique et le paysage est affirmée, en termes de causalité quasi-mécaniste : « en bas », il fait plus chaud, les rythmes sont donc lents, et la sédentarité ancienne « creuse » l'affect de la séparation³ ; en haut, l'air vif et le relief inégal seraient cause de cette propension à former le cercle de danse, et à produire des rythmes *aksak* rapides et sautillants. Comme si, dans cette sédentarité plus récente et parfois maladroitement assumée, la danse était un moyen de réaffirmer le rapport à l'« ici », à la terre : et bien souvent il m'a été affirmé que la danse, et le répertoire *aksak*, « installaient » le danseur en son lieu, acte de recentrement, alors que les airs d'exil ou d'appel du lointain expriment un affect totalement opposé. Immédiatement, ce disant, le paysage natal des musiques est implicite.

Ainsi se définit une géomusicologie : la musique exprime dans son déploiement temporel une certaine relation à un territoire, autant sinon plus qu'à une sociologie. On pourrait même dire, de façon plus concise : elle exprime un territoire. Qu'est-ce qu'un « territoire » en ce sens ?

Certainement pas un espace délimité, et « approprié » : le territoire ne définit pas ses contours, et la zone d'indétermination qui le sépare du territoire voisin (celui de l'autre, des autres...) ne cesse de se

2 Ce que l'on explique simplement par la sédentarisation trop tardive, puisqu'il ne restait plus de place « en bas », dans les résidences d'hiver.

3 Cet affect de la séparation est fondamental, générateur d'une grande quantité de genres musicaux en Orient.

déplacer, d'osciller. Le territoire est traversé de forces, qui portent vers le centre ou au loin (« ah les hautes montagnes enneigées au loin !... » *yüce dağlar başında...Aman aman*), il n'est jamais statique. Il est doté d'une puissance d'expression propre ; en cela il coïncide avec la musique, pour l'homme qui l'habite, — inexplicablement, puisque chacun naît dans cette unité déjà constituée, profonde, de la musique et du territoire, du milieu de vie.

Gilles Deleuze et Félix Guattari ont mis en avant deux concepts complémentaires, dans leur philosophie esthétique, que Deleuze reprend dans ses ouvrages sur le cinéma : la ritournelle et le galop. Ils rejoignent François-Bernard Mâche (*Mythe Musique Nature, les Dauphins d'Arion*) qui désigne comme modèles musicaux « universels » (à l'échelle de notre continent tout au moins) le chant de l'oiseau et le galop du cheval. La ritournelle et le galop, nous les retrouvons dans le rapport au paysage, et ce sont des concepts géomusicologiques : la « course » dans la steppe, la fuite en avant, portent d'autres affects et musiques que le cercle des montagnes et ses éternels retours. Tous deux sont des composantes : chaque musique tend vers la ritournelle, ou tend vers le galop, il s'agit de tendances où l'un compose avec l'autre, donnant à la musique son caractère singulier.

Dans la présentation que j'ai donnée des répertoires de ces montagnes de Turquie méridionale (*Yayla, musique et musiciens de village en Turquie méridionale*, Geuthner, Paris 2011), j'ai tenté de proposer une analyse d'un genre des musiciens « d'en-bas », le *gurbet havası*, air d'exil, dont la caractéristique est une dirythemie, où l'accompagnement au luth *saz* s'emballé dans une rythmique *aksak* (galop), alors que le chant se déploie par-dessus, non-mesuré, mélismatique (ritournelle) ; le texte de ces chants évoque inmanquablement la séparation, l'exil (celui des travailleurs journaliers, ou, aujourd'hui, de l'émigration) : le cercle de la ritournelle se conjugue parfaitement ici avec la course dans la steppe, la musique posant la tension entre les deux aspects, le galop des adieux, de la ligne de fuite, et la grande ritournelle du retour.

Par contre, « en-haut » chez les sédentarisés récents, la ritournelle est comme condensée, s'affirmant d'abord, mais avec l'allure du galop : ne cessant de se recentrer sur elle-même, la mélodie formulaire, répétitive, est confirmée par les danseurs, dont la chorégraphie à deux ou quatre, en cercle, ressemble à une conquête périodique du centre. L'acte de danser est par excellence « territorialisant », puisqu'il crée une aire, qui devient, par la chorégraphie spontanée, l'enjeu de figures et de forces, mouvements vers le centre qui se relancent ensuite vers la périphérie et reviennent vers le centre : ici, la ritournelle dompte le galop, le fait s'incurver, tourner sur lui-même. Par conséquent, ceux dont l'ascendance nomade est encore proche affirment le lieu, l'ici, et se re-territorialisent dans l'acte de danser. Les « vieux sédentaires », par contre, préfèrent faire filer la ritournelle dans la steppe : comme si les signes s'inversaient, les nomades expriment une sédentarité musicale alors que les sédentaires sur-jouent l'affect nomade de la musique.

2. Géo- contre ethno- ?

Je viens de donner quelques éléments de ce que j'appelle géo-musicologie : où l'on voit qu'il ne s'agit pas d'une discipline particulière, mais d'un regard, d'une approche. Cependant, la discipline elle-même est interrogée par ce regard : souvent les ethnomusicologues tentent de prendre distance avec le nom de leur science, lui préférant l'idée d'anthropologie de la musique. De fait, le préfixe « ethno- » dérange. Même si l'on défend ce nom en expliquant qu'il s'agit d'un mixte entre ethnologie et musicologie, et non d'une musicologie appliquée aux « ethnies », reste à défendre encore pourquoi nous tenons à l'idée d'ethnologie, — que seuls les Français continuent à employer, quand on lui préfère ailleurs les noms d'anthropologie culturelle, sociale, etc. La difficulté inhérente à ce nom tient en particulier à la notion d'ethnie qu'il sous-entend. Or ce que nous enseigne, dans bien des cas étudiés, l'approche géo-musicologique est la *prédominance du territoire sur le lignage et l'ethnie*. Plus particulièrement, dans l'aire culturelle de l'ex-empire ottoman, les preuves de cette prédominance sont nombreuses : tout d'abord il est clair que le peuple (ethnie, tribu?) d'Othman/Osman, venu de la grande steppe, et qui s'est approprié Constantinople, a développé sa tradition musicale dite « ottomane » à partir d'une confluence territoriale liée à la ville même de Constantinople et mêlant les ethnies (Grecs, Juifs, Iraniens, Arméniens, Turcs, etc.) : les Ottomans ont développé des pratiques et des systèmes musicaux qui étaient déjà présents sur place, et l'on pourrait opérer le même constat des Arabes huit siècles plus tôt, qui découvrent la modalité moyen-orientale au cours de leur expansion, et se l'approprient. Nous le constatons à plus petite échelle : même les populations les plus endogames de l'Anatolie, et les plus « *turkes*⁴ », comme celle avec laquelle j'ai longtemps travaillé à l'ouest du pays, se sont approprié une musique déjà présente à leur arrivée : du point de vue des caractéristiques rythmiques et mélodiques, leurs répertoires, avec prédominance de l'*aksak* 2+2+2+3, sont très clairement « balkaniques », et n'ont pas grand'chose à voir avec les musiques des turcs d'Asie Centrale, sauf pour l'instrumentarium (vièle ou aérophone+luth), le chant et les timbres. Cette géomusicologie, sur notre continent, et peut-être également en Afrique, s'applique avec d'autant plus de pertinence que nous y sommes constamment confrontés à la rencontre, coexistence, de peuples nomades et sédentaires, les premiers s'appropriant les traits culturels des autres, à travers leurs routes migratoires, ou se sédentarisant, etc., dans une perpétuelle dynamique, un devenir qui se fonde dans cette coexistence.

Et de ce point de vue, à l'échelle de l'Anatolie et de l'Asie intérieure, il semble que la part la plus autochtone de la musique soit le rythme : la métrique de la danse, en particulier, est puissamment territorialisée, alors que les profils mélodiques migrent plus aisément, se transportent loin, s'habillant de tous ces divers rythmes géo-centrés.

4 Rappel : si « turc » signifie citoyen de l'actuelle Turquie, *turk* (ou *turcic* en anglais) désigne les peuples nomades turcophones de la grande steppe.

Il nous reste maintenant à exercer notre regard géomusicologique sur les divers contextes que nous étudions, connaissons : par exemple, comment porter ce regard sur les exils, ou pire encore, les déportations de masse ? L'ethnomusicologue est toujours impressionné par le destin des musiques afro-cubaines, perpétuées par des esclaves, pour qui la « déterritorialisation » a été absolue et violente. Pourtant l'africanité s'est transportée au-delà de l'Atlantique, re-territorialisée ailleurs, avec ces condensés de pratique que sont les rituels des diverses religions cubaines⁵. Cette africanité est prise, ici ou là, dans des processus d'ethnicisation⁶ dont l'ethnomusicologue doit d'autant plus se dégager pour reprendre pied sur la terre même, et reprendre l'étude des pratiques d'un point de vue géo-musicologique.

Le regard géo-musicologique permet aussi de s'affranchir des discours des origines, qui très souvent soutiennent des revendications national(ist)es ou « identitaires », —surtout dans l'aire turco-balkanique, mais sans doute ailleurs également. Il propose une anthropologie des devenirs et des métamorphoses, plutôt qu'un discours de l'identité, de l'être et de la permanence.

Références bibliographiques :

CLER, Jérôme : *Yayla, musique et musiciens de village en Turquie méridionale*, Librairie orientaliste Geuthner, Paris, 2011.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix : *Mille Plateaux*, Minuit, Paris 1980

MÂCHE, François Bernard : *Mythe, Musique, Nature, les Dauphins d'Arion*, Klincksieck, Paris, 1983

PLANHOL, Xavier de : *Fondements géographiques de l'histoire de l'islam*, Flammarion, Paris, 1968

5 Voir la thèse d'Ana Koprivica : *Musique et rituel à Cuba. Appeler les esprits au son des cajones à la Havane*, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne, décembre 2015.

6 La redécouverte de l'afro-descendance, les discours qui l'accompagnent, et surtout la revendication sociale des « comunidades negras » évite difficilement la question de l'« ethnicité », qu'assument parfaitement les populations amérindiennes : j'ai été sensible à cette dimension en Colombie, où j'ai étudié le processus appelé localement « ethno-éducation » (cf. *Journal de Recherche en Éducation Musicale (JREM)* n°9, 1 et 2, 2012 : Jérôme Cler : « ETHNOÉDUCATION EN COLOMBIE, ETHNOMUSICOLOGIE EN FRANCE : QUELQUES NOTES SUR DES PRATIQUES UNIVERSITAIRES CROISÉES »).