

Musiques des minorités, musique mineure, tiers-musical

JÉRÔME CLER et BRUNO MESSINA

Note préliminaire

Un peu à la manière du diptyque turco-cubain que nous avons proposé il y a dix ans, Jean-Pierre Estival et moi, dans le cahier « Rythmes » (1997), de nombreux entretiens, fruits de l'amitié entre Bruno Messina et moi, ont fait émerger l'idée de proposer un article à deux voix sur un thème commun, celui de la *non-identité*. Evidemment, il peut paraître facile, à l'heure où ce concept d'identité est très présent, ainsi que l'adjectif dérivé « identitaire » (sous-entendez « crise », aurait écrit Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*), d'arriver en disant « nous allons vous parler de la non-identité, de la non-pertinence de l'identité ». Mais pour Bruno Messina comme pour moi, il s'agit bien de traduire une expérience commune, incontestable, à laquelle seul le terrain, sa fréquentation « empathique » ou « sympathique », nous a menés l'un et l'autre, chacun de son côté.

C'est la formulation de cette expérience qui se donne à lire ci-dessous. Dans mon cas, il s'agit d'un article qui résume plusieurs « terrains » différents sur la même aire géographique et culturelle ; j'en ai déduit l'idée du « mineur », en pensant bien sûr à cette « littérature mineure » qu'évoquaient Deleuze et Guattari dans les années 1970 à propos de Kafka, et à ces « devenirs-mineurs » que les mêmes présentaient dans *Mille Plateaux* et d'autres textes, qui disaient à peu près « il ne suffit pas de se déclarer minorité, encore faut-il le devenir »... Ces notions, ces phrases, ont cheminé en moi au long de mes travaux d'ethnomusicologue : elles étaient juste les points de départ d'une réflexion qui a progressé dans l'ombre au fil de ma fréquentation des villages où j'aimais m'arrêter en Turquie méridionale, et dont j'essaie ici une illustration, sans pour autant prétendre me conformer à un modèle de pensée : simplement, il s'agit de formuler

ce que m'a dit le terrain lui-même, dans sa complexité constitutive, à la fois pour expliciter une seule pratique, et au-delà de la suffisance territoriale du village ou de la pratique.

En ce qui concerne Bruno Messina, il s'agit de la proposition d'un concept, celui de « tiers-musical », qui forme en somme un prolongement théorique de mon approche. C'est pourquoi, plutôt que d'en faire un article à part entière, Bruno, dans sa modestie, a préféré le présenter comme une « coda », lançant des pistes, qui peut-être se formulent à certains moments comme une sorte de « manifeste en faveur de... ». Reste que ce travail commun prétend à une unité que, nous l'espérons, le lecteur percevra sans peine.

Musiques des minorités, musique mineure : l'exemple de la Turquie méridionale

JÉRÔME CLER

Les lignes qui suivent se sont élaborées parallèlement à la confection d'un CD consacré au plus petit des luths de Turquie, le *üçtelli bağlama*¹, dont j'avais enregistré, depuis 1991, les principaux maîtres dans les montagnes du Taurus occidental. En méditant sur ce format « minimal » du *saz*, instrument national de Turquie, sur l'esthétique de la discrétion qui lui est indissolublement liée et à la circularité des formes répétitives dont il est la principale voix, j'ai tenté de rassembler tous les éléments nécessaires à l'explicitation de cet art particulier, mineur, pratiqué à une « extrémité » du monde musical de la Turquie contemporaine. Cela correspondait également à ma démarche d'ethnomusicologue, puisque j'avais commencé par fréquenter les villes et les grands maîtres de l'art du *saz* « standard », national, ou valorisé comme symbole de plusieurs cultures à l'intérieur de ce vaste pays ; un mouvement irrésistible m'avait à plusieurs reprises poussé à quitter les grands centres, pour gagner les périphéries, jusqu'à cette zone ultime où je m'installai pour construire ce qui allait être le sujet de ma thèse : les *yayla*, hauts-pâturages où se sont sédentarisés les derniers nomades « turcomans ». Mon regard sur la culture du *saz* s'est ainsi, en quelque sorte, inversé, dans la mesure où je me suis mis à observer l'ensemble de ce monde du *saz* depuis son bord extrême, et non plus depuis le centre. Du même coup, les multiples échos du monde musical « global » parvenaient jusqu'à cette périphérie, et contribuaient à construire son sens, même si celui-ci n'en avait pas tant besoin pour s'effectuer, dans son autosuffisance et son autonomie locales. Petit instrument,

¹ A paraître : Turquie. *L'art du bağlama*, Ocora-Radio-France.

milieu restreint d'interconnaissance sur des plateaux isolés, « petites musiques » formulaires et répétitives, tels sont les éléments de base à partir desquels je me crus obligé de penser à la notion de musique mineure – en deçà même, nous allons le voir, de la notion de minorité. C'est pourquoi je tenterai de proposer un tableau aussi exhaustif que possible des courants ou du réseau d'interactions permettant une compréhension de cette notion. Je rappellerai donc quelques données historiques et sociologiques indispensables, puis un nombre limité de données ethnographiques, pour montrer en quoi consiste ce point de non-retour, cette singularité que j'appelle ici « mineure ». L'enjeu est tout autant de définir le contenu même d'une pratique marginale, ou marginalisée, que de mettre en relief le rôle délicat de l'ethnomusicologue, ou prétendu tel, dans cette pratique : car il n'est question ici que de « raison pratique », d'inscription dans un temps et dans un espace bien définis.

Quelques données liminaires

Musique nationale et saz

En Turquie, la politique musicale nationale de la République a promu le *saz*, luth à long manche fort répandu dans les campagnes anatoliennes, comme instrument national : la facture, du coup, en a été rationalisée et standardisée – au détriment progressif des nombreuses formes locales de l'instrument qui, dans les campagnes anatoliennes, se distinguaient par leur taille, le volume et la forme de leur caisse, la longueur du manche. Cette standardisation « nationale » s'est faite pour adapter l'instrument aux grands ensembles de la Radio Nationale Turque (T.R.T.), et assurer leur homogénéité. L'éducation musicale nationale, commanditée par le gouvernement (ministères de la Culture et de l'Éducation nationale), s'est développée dans les universités où les départements de « musique turque » sont devenus des conservatoires nationaux, comportant une section de lutherie : là, les étudiants peuvent apprendre à fabriquer toutes sortes d'instruments du patrimoine national, y compris bien sûr le *saz*, dont la pratique, par ailleurs, est obligatoire, quel que soit l'instrument de spécialité choisi par l'étudiant².

² J'évoque ici une situation encore stable au tournant des années 1980-90, où j'effectuais mes premiers voyages. Je renvoie le lecteur à la des-

cription très précise qu'en a faite Martin Stokes dans son livre *Arabesk Debate* (1992), en particulier dans le chapitre sur « *rule, system, technique* ».

Minorités en Turquie

La question des « minorités » en Turquie a longtemps été problématique. Les recensements officiels ne faisaient état que de trois appartenances religieuses (islam, christianisme, judaïsme); quant à l'ethnicité, un recensement eut lieu en 1965, prenant en compte la langue maternelle – mais dépourvu de tout détail sur les diverses langues turques, considérées simplement comme « dialectes anatoliens ». Ainsi fallut-il attendre 1989 et l'étude impressionnante de Peter A. Andrews, *Ethnic Groups in the Republic of Turkey*, pour voir un premier inventaire de la diversité ethnique et religieuse qui compose la Turquie contemporaine : cet ouvrage passionnant, foisonnant d'informations, prenant en compte l'interactivité et la relativité de la notion d'ethnicité, ainsi que la diversité des ethnonymes, a longtemps été interdit en Turquie. Aujourd'hui, par contre, la notion de « minorité » n'est plus un tabou, aussi bien à l'échelle globale de la nation qu'au niveau local : je peux en témoigner, car dans la sous-préfecture d'Acıpayam, des amis fonctionnaires de l'appareil d'état à qui j'allais rendre visite au moins une fois par séjour, au cours de ces soirées festives qui nous ont toujours été coutumières en ces occasions, la question me fut posée : « Avez-vous des minorités chez vous ? ». Je me souviens fort bien que ma réponse, évoquant l'Alsace, la Bretagne, le pays basque, etc., avait suscité le plus vif intérêt. Nous avons pendant un bon moment discuté des notions de minorités linguistiques, de « race », d'ethnie : et mon évocation du modèle espagnol, et de ses autonomies, avait impressionné ces partisans convaincus de l'unité nationale... Nous étions en 1997 : à la même époque, une prestigieuse production de CD appelée *Kalan Müzik*, commençait à publier des enregistrements de musique kurde chantée en kurde, des enregistrements « revivalistes » des musiques populaires arméniennes de Turquie (en arménien), et autres... Je me souviens bien par ailleurs avoir évoqué la même thématique sept ou huit ans auparavant, dans le même milieu, au prix d'une nette réprobation, la notion même de « minorité » demeurant hors-champ pour les consciences... Les temps ont donc bien changé.

Les Yörük

Parmi les minorités recensées par Andrews, il en est une qui n'est pas ethnique au sens d'un lignage identifié et revendiqué, mais plutôt sociale – ce qui n'exclut pas un passé commun, une histoire, celle des *yörük*, littéralement « marcheurs », à savoir les nomades, ou semi-nomades qui continuent, en nombre à vrai dire fort limité désormais, à conduire leurs vastes troupeaux d'ovins des basses-plaines où ils séjournent en hiver, aux estivages, souvent fort éloignés – jusqu'à 200 km – qu'ils rejoignent à partir du mois de mai. Dans les campagnes de Turquie, on peut également désigner de ce nom des sédentaires dont l'ascendance nomade

est encore proche, comme c'est le cas pour les musiciens auxquels était consacrée ma thèse, et que je fréquente depuis maintenant une quinzaine d'années : dans les montagnes du Taurus de l'ouest, ils se sont fixés sur leurs anciens campements d'été, en altitude, connaissant ainsi des conditions de vie austères à cause des longs hivers.

Minorités religieuses, hétérodoxies musulmanes

Un fait marquant de l'identité religieuse de la Turquie est la coexistence multi-séculaire d'un islam officiel sunnite majoritaire et de groupes d'obédience shi'ite duodécimaine, longtemps clandestins par crainte des persécutions. Ces derniers, au nombre de 15 à 25 millions selon les estimations et le point de vue, se distinguent par la divinisation d'Ali, et, sous couvert d'un « credo » shi'ite, héritent de plusieurs conceptions religieuses adoptées tout au long des migrations des nomades turciques (manichéisme, culte du soleil, croyance en la réincarnation, entre autres). Ce qui a toujours scandalisé les sunnites, c'est que ces groupes n'ont pas de mosquée, n'observent pas le jeûne du ramadan, et pratiquent des rituels nocturnes où les femmes sont présentes, dansant avec les hommes la danse sacrée du *semah*. Enfin (comble d'impiété !), la boisson « communuelle » du *dem*, alcool, au nom des « Trois », Allah, Muhammed, Ali. Je ne détaillerai pas ici l'histoire de cette appartenance religieuse³, mais me bornerai à distinguer deux grandes désignations les concernant : quand il s'agit des peuples ruraux ou d'ascendance nomade, dont l'appartenance religieuse se transmet par hérédité, selon un modèle lignager, tribal, ils sont appelés *alevi* (alévis), d'un nom calqué sur l'arabe *'alawi*, soit : « gens de 'Ali ». Mais en tant que confrérie, où l'on entre par cooptation, et non par hérédité, ils se désignent comme *bektashis*, du nom de Hadji Bektash, le saint fondateur qui vécut au XIV^e siècle : le bektashisme était plutôt répandu en Anatolie occidentale et dans les Balkans, c'était la religion officielle des janissaires. Pour résumer la différence entre alévis et bektashis, je me bornerai à reprendre ce que nombre de spécialistes ont coutume de déclarer : d'une part, alors que l'on naît alévi, on peut devenir bektashi ; d'autre part, l'alévisme a plutôt trait au monde rural ou nomade de l'Anatolie, alors que le bektashisme renvoie au monde urbain et aux classes cultivées (pourtant il sera question ci-dessous, on le verra, d'un village bektashi paysan et résolument non urbain). Conséquence de l'exode rural, l'alévisme est sorti peu à peu du secret à partir des années 1970, et les persécutions qu'il subissait se sont estompées⁴. Sa philosophie religieuse et mystique s'est sécularisée, au point de devenir un humanisme social : si, dans cette pensée, le divin doit être cherché en l'homme, l'organisation sociale sous-jacente à la vie des villages alévis, une fois déplacée

³ Pour cela, cf. Melikoff 1998.

⁴ Tout est relatif : cf. plus bas.



Fig. 1. Les musiciens officiants du rituel de *cem* bektashi, village de Tekke Köyü, Elmali, Antalya. Photo Jérôme Cler, 2003.

dans les villes, devient un modèle souvent assimilé au socialisme ou à la gauche (et comme il existe également des kurdes alévis, l'amalgame a souvent été fait entre identité kurde/alévi/marxiste-léniniste). De plus, comme l'alévisme historique fut constamment associé aux révoltes des groupes nomades ou paysans contre l'État central ottoman sunnite, l'alévisme sécularisé moderne a également incarné des idéaux révolutionnaires.

Musique et hétérodoxie

C'est un point fondamental à rappeler ici, puisque notre propos est la musique : les rituels alévi-bektashi, appelés *cem* ou *birlik* (l'unité, l'union) reposent sur l'expression musicale d'une poésie accompagnée principalement au *saz*, et sur une pratique de danses sacrées. Un des saints et héros (héraut!) de l'appartenance religieuse alévie moderne est Pir Sultan Abdal, qui, au XVI^e siècle, a été pendu à Sivas pour son « hérésie », et son opposition au pouvoir central, et que l'on aime aujourd'hui représenter brandissant son *saz* les bras tendus au-dessus de sa tête comme un fusil. De ses poèmes transmis par la tradition orale, les plus prisés de nos jours sont ceux où prédomine l'aspect social et politique.

On peut dire qu'une des conséquences de l'exode rural a été l'effritement des anciennes structures politiques « tribales », et la fin de la chefferie traditionnelle ; dans une certaine mesure, les grands *aşık*, bardes, de la communauté ont

en partie assumé ce rôle de « leaders ». Depuis les années 1980, la diffusion de cassettes d'*aşık* alévis (dont le plus célèbre est Arif Sağ) propose ainsi à l'ensemble de la population de Turquie une forte alternative au modèle national représenté par les artistes de la *halk müziği*. Arif Sağ, avec quelques autres, devient le maître incontesté du *saz* : il sera non seulement un musicien abondamment diffusé, mais aussi un homme politique, en tant que député. De fait, si les classes issues des migrations internes s'identifient de moins en moins à la musique officielle de la radio nationale – simple « folklore » – cette poésie alévie à la fois multi-séculaire, et renouvelée par ces maîtres du *saz* conquiert une grande partie de la population. Ailleurs, en émigration, certains *aşık* alévis se déclarent ouvertement politisés, et deviennent les porte-parole d'un peuple exploité, déshérité, déraciné par l'émigration économique, comme Nesimi Çimen. Mais, il faut y insister, une caractéristique des plus intéressantes de cette évolution, pour un observateur d'Europe occidentale, est le lien profond avec la tradition : même quand les *aşık* d'aujourd'hui composent de nouvelles poésies, celles-ci empruntent naturellement les formes et les tournures du passé, au point qu'elles peuvent aussi bien être chantées dans les rituels.

Modèle, contre-modèles

Durant mes premiers séjours en Turquie, autour de 1990, je commençai par fréquenter les tenants d'une « orthodoxie » de la *halk müziği*, soit dans les conservatoires de musique turque (en particulier le département de musique de l'université d'Izmir), soit par l'intermédiaire du luthier qui m'avait accueilli lors de mon tout premier voyage. Or très vite j'ai été confronté à des controverses : il y avait d'abord l'opposition souvent véhémente, entre *halk müziği*, et *arabesk*, bien décrite par Martin Stokes (1992)⁵. Mais un jour, un maître du conservatoire d'Izmir m'expliqua que le *saz* s'apprenait obligatoirement dans l'institution sur un accordage bien précis, appelé *karadüzen* – accordage en quintes résumé, de haut en bas, sol-ré-la⁶, en hauteurs relatives –, et qu'il était hors de question de jouer un autre accordage, mi-ré-la, appelé accordage « *bağlama* » propre aux *aşık* alévis, et présenté quasiment comme « interdit », en tout cas extérieur au champ de l'orthodoxie musicale, à la

⁵ Le courant culturel appelé *arabesk* n'était pas qu'une musique inspirée de la variété égyptienne des années 1950, très populaire dans toute la méditerranée orientale, mais aussi un style de vie, et avait pour emblème le personnage du *gariban*, le migrant anatolien venant à Istanbul chercher du travail, et en proie, dirait-on aujourd'hui, à une profonde « crise d'identité » (sociale, s'entend).

⁶ Je rappelle qu'une particularité du *saz* est que les cordes des « bords » sont du même registre, se différenciant de celle du milieu, de sorte que cet accord « en quintes » ne peut s'écrire, par exemple : sol¹-ré²-la² : il y a coexistence d'une logique de l'accordage en quintes, empruntée à des cordophones occidentaux, et celle, proprement « sazistique », où les deux cordes des bords sont distantes d'un ton : dans l'autre accordage, il s'agit simplement d'un renversement du système.

fin des années 1980 : par la suite, je constatai dans les campagnes anatoliennes que c'était bien ce dernier accordage le plus couramment pratiqué, en particulier sur les plus petits des *saz*. Il est certain que de nos jours, un tel clivage n'est plus aussi marqué, mais j'avais au moins appris, à cette occasion, que non seulement la valeur symbolique de l'instrument pouvait changer (national/alévi), mais qu'un paramètre aussi « innocent » que l'accordage de l'instrument se retrouvait lourd d'une forte charge idéologique.

Enfin, l'école d'Arif Sağ a également produit son modèle de *saz*, particulièrement adapté à l'accordage *bağlama*, imposant un manche plus court que celui du modèle « national », et fabriqué dans un grand atelier de lutherie portant son nom.

Sivas, juillet 1993

Dernier événement, ou fait, nécessaire à la compréhension de tout ce qui suivra : Pir Sultan Abdal avait été pendu à Sivas, au XVI^e siècle, sous les ordres d'un de ses anciens disciples devenu vizir. Sivas, l'ancienne Sébaste déjà célèbre pour ses 40 martyrs des temps chrétiens, redevint *kanlı Sivas* « Sivas la sanglante » en 1993, lorsqu'à l'occasion d'une rencontre d'intellectuels en majorité alévis, une foule de fanatiques mêlée de nationalistes et de sunnites intégristes mit le feu à l'hôtel où logeaient les principaux participants. Trente-sept intellectuels et *aşık*, parmi les meilleurs de la nouvelle génération des joueurs de *saz*, moururent dans les flammes devant une foule qui applaudissait, les autorités n'intervenant qu'au dernier moment, alors qu'il était trop tard. Arif Sağ en réchappa, sain et sauf. Il est vrai que, suite à ce terrible événement, il put asseoir sa gloire sur de nouvelles bases, participant à tous les hommages aux martyrs, et renouvelant les techniques du *saz* avec quelques compagnons-disciples, dont Erdal Erzincan et Erol Parlak⁷ : au début des années 1990 en effet, à la faveur de la découverte, récente en Turquie, des *dotar*, *dombra*, *khomuz* d'Asie centrale, suite à l'effondrement de l'U.R.S.S., plusieurs joueurs de *saz* avaient développé de nouvelles techniques de jeu, regroupées sous la désignation de *şelpe* : abandon du plectre, élaboration de subtilités digitales pour la main droite, jeux en « tapping », ou « hammering » (main droite sur le manche : à la manière de Stanley Jordan pour la guitare électrique, techniques courantes sur le *üçtelli* de la région de Fethiye et alentour). Ces nouvelles techniques étaient autant inspirées des luths d'Asie centrale, que des vieux maîtres anatoliens, et surtout *yörük* du Taurus. On sera peut-être étonné que je mette en relation l'événement de Sivas, et le jeu en *şelpe*. La relation n'est que temporelle : c'est à la même période, et après Sivas, que ces nouvelles techniques ont connu un fort développement (jusqu'à un concert en

⁷ Auteur d'une méthode détaillant toutes ces techniques, *şelpe bağlama metodu*. Istanbul : Ekin yayınları, 2001.

1996 avec l'orchestre symphonique de Cologne). En fréquentant les milieux du saz alévi, j'ai pu entendre dire qu'Arif Sağ et son trio ont en quelque sorte « profité » de la disparition de certains de leurs camarades – mais il serait excessif, sans doute, de les accuser de cynisme, ou d'un morbide opportunisme.

Un peu d'ethnographie : le *üçtelli bağlama* de Topal Ramazan

Topal Ramazan

Dans la ville de Fethiye, au sud-ouest de la Turquie, dans le vieux quartier épargné par le tremblement de terre de 1957, au milieu de restaurants aux terrasses ombragées et bien remplis jusque fort tard dans la nuit par les touristes à partir du mois d'avril, une petite maison dans le coin d'une place attirait à peine le regard. Par la porte entrouverte, le matin, les passants pouvaient apercevoir un homme âgé, agenouillé par terre en train de travailler le bois. En s'approchant, ils discernaient alors la forme d'un luth, singulièrement petit, et dont plusieurs spécimens étaient suspendus à des clous sur le mur. Le soir, le vieil homme, s'appuyant sur de grosses béquilles, allait s'asseoir sur un banc, et parfois jouait de son petit luth à un auditeur de passage. Mais très vite les sonos environnantes en écrasaient le son ténu, et le lieu se dédiait aux plaisirs des touristes. Et Topal Ramazan, Ramazan le Boiteux, allait dans sa petite maison s'étendre et regarder la télévision.

Un petit nombre de gens bien sûr connaissaient le raffinement de Ramazan, et de son art du *bağlama* à trois cordes, *üçtelli bağlama*. Mon maître de Paris, Talip Özkan, m'avait recommandé de lui rendre visite, à la fois pour enregistrer son répertoire et pour lui acheter des instruments. A Izmir durant mes premiers voyages en milieu académique, un professeur du Conservatoire spécialiste de cet instrument, Hamit Çine, m'avait également parlé de Ramazan comme d'une référence...

Je m'étais une fois rendu chez lui en partant d'une petite ville de l'arrière-pays, Acıpayam, située à 150 km, soit une matinée de bus. Mais par chance, les amis qui m'hébergeaient connaissaient un avocat de la ville qui, ayant affaire à Fethiye, pourrait m'y conduire en voiture, et me ramener le lendemain matin. Nous partîmes donc tôt le matin, et trouvâmes la maison de Ramazan. Mon chauffeur alla lui serrer la main, et le complimenter pour son art, renommé dans toute la région et même le pays entier, disait-il. Puis il nous laissa. Je passai là une journée paisible en compagnie de Ramazan, l'enregistreur, conversant avec lui. Le lendemain matin, l'avocat vint nous chercher, but un thé avec Ramazan qui lui joua quelques airs, et nous repartîmes, moi muni de deux petits luths, dont je jouai l'un tout au long de la route, tout en parlant avec mon chauffeur. Celui-ci professait son goût pour la « musique populaire », qui représentait pour lui les vraies valeurs

de la nation, et me témoignait son intérêt pour ma démarche, qu'il voyait comme un service rendu à la fierté nationale... Mais soudain, à l'entrée de notre ville de départ, il me demanda, désignant l'instrument : « Cache ça ! Penses-tu, si on nous voyait ! »... Un peu gêné par ma surprise, il m'expliqua que ce luth n'était en somme qu'un jeu d'enfants. Sans plus : il changea de sujet assez vite, de toute façon nous étions arrivés, et il me déposa.

La « reconnaissance » de Topal Ramazan

Octobre 1995. Je suis invité à me rendre à Fethiye pour un vaste rassemblement de joueurs de *saz* et d'*aşık*, dont le produit du concert, qui serait donné au grand stade de la ville, devait être versé à Ramazan Güngör, pour qu'il bénéficiât d'une maison décente et d'une retraite... Je descendis de mes *yayla*, avec un autre représentant du *üçtelli bağlama*, Hayri Dev : nous devons tous deux faire partie du programme, par l'entremise d'un mécène local de la musique « populaire », propriétaire fortuné d'un hôtel-village de vacances qui consacrait tous ses loisirs à la promotion des artistes régionaux. Toutes les classes allaient être représentées : outre de nombreux musiciens nationaux de la Radio d'Izmir et des artistes régionaux, la vedette de la soirée devait être Arif Sağ, mentionné plus haut, accompagné de ses deux acolytes virtuoses du *saz*. Ils avaient emprunté à Ramazan et aux maîtres du petit luth à trois cordes une grande part de leurs nouvelles techniques de *şelpe*. Cela justifiait donc pleinement la présence de ces grandes stars du *saz* pour la célébration du vieux maître Topal Ramazan : il était en effet connu comme le dernier représentant de techniques de jeu de ce type. Topal Ramazan ce soir-là était malade, fiévreux. L'après-midi, il avait été conduit à un studio de télévision privée régionale (Kanal-F), pour y être interviewé, entouré de musiciens de Fethiye. Puis, pour le grand concert du soir, au stade de foot de la ville, il dut jouer un peu devant tout le monde : mais une sonorisation peu adaptée à son instrument et l'agitation générale de tous ceux qui, s'employant ce soir-là à l'entourer et à le servir, ne parvenaient qu'à le harceler et l'épuiser, l'empêchèrent d'accorder correctement son instrument, et rendirent sa prestation pathétique... Ensuite, tous les artistes se succédèrent sur la scène, jusqu'à celui que le public attendait, Arif Sağ : comme un des faubourgs de Fethiye, Günlükbağı, est alévi, une intense jeunesse était venue là pour acclamer le maître, qui, deux ans auparavant, avait échappé à l'incendie meurtrier de l'hôtel de Sivas. Durant la dernière partie du concert, Ramazan n'était plus aux tribunes : étant donné son état de santé, il s'était déjà retiré dans les vestiaires du stade qui faisaient office de coulisses. Il avait froid, entre ces murs de béton, et nous étions quelques-uns à rester auprès de lui. Quand, après le concert, tout le monde se retrouva dans cette loge sans charme, Arif fut assailli par ses admirateurs, qui lui apportaient de grands bouquets, se faisaient photographier à ses côtés, pendant que Topal Ramazan, proclamé pourtant héros de la soirée, restait seul dans un coin avec sa fièvre.

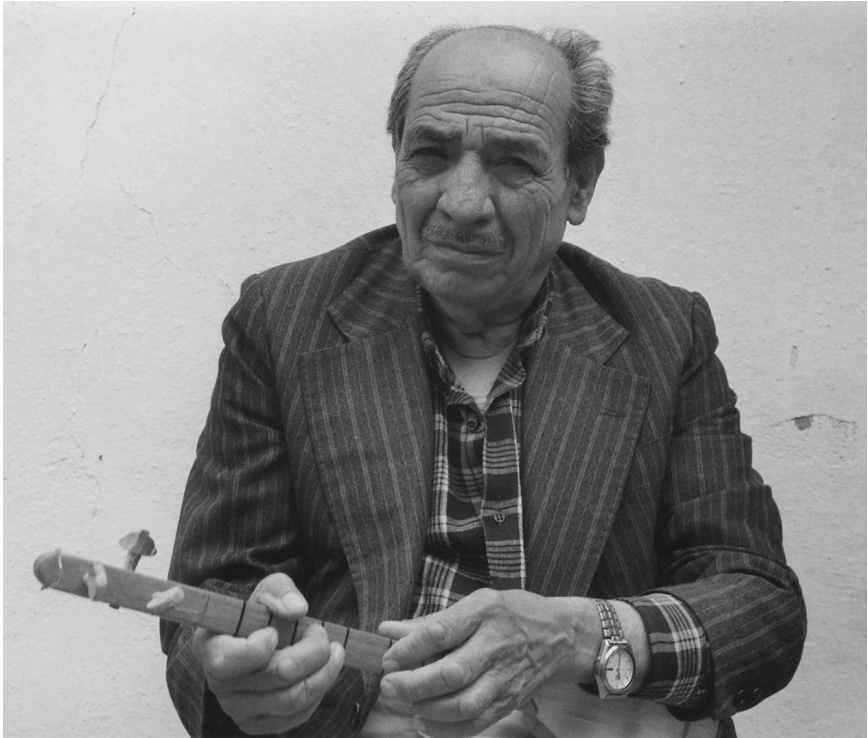


Fig. 2. Ramazan Güngör et son *üçtelli bağlama*, Fethiye. Photo Jérôme Cler, 1994.

Premiers points d'interprétation

Toutes les explications et récits qui précèdent ne concernent, on l'aura compris, que la musique, sa pratique, et plus spécialement le *saz* – dont le nom générique, qui désigne tous les types de luths à long manche de Turquie, est emprunté au persan et signifie originellement dans cette langue : musique, accordage, agencement musical, etc. Mais il nous faut rendre compte à présent de la concaténation de tous ces thèmes et scènes fragmentaires.

Tout d'abord, il faut bien considérer que le *saz* a fonction d'«emblème identitaire», (même si cette expression semble lourde et ressassée). Qu'il soit standardisé, orthonormé, ou brandi comme une arme par une communauté, il s'agit bien du même espace idéologique de ce que Mark Slobin appelle *superculture*⁸ : d'un côté l'unification républicaine, et de l'autre la venue au grand jour des communautés minoritaires aléviées produisent par cet emblème, au bout du compte et

⁸ En anglais dans le texte (cf. Slobin 1993).

au-delà de leur rivalité de modèles, le même effet d'hégémonie. Au point que dans les campagnes j'ai pu m'entretenir avec deux générations de musiciens sunnites, le père 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, 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). Le même fils me demandait ainsi, un jour où je quittais son village pour me rendre à Ankara, de lui rapporter des livres de Pir Sultan Abdal, pour qu'il en apprenne les poèmes et s'en inspire dans son propre répertoire « car ces poésies ont un sens profond ». Par conséquent, ceux qui avaient été minoritaires, producteurs de stratégies, ou porteurs par leur musique de messages subversifs, dans les années 1070-80, avaient conquis à leur tour une hégémonie incontestable, allant jusqu'à remplacer le modèle national, étatique.

L'anecdote de l'avocat qui, un temps, me chante les louanges de la musique originelle, des « sources vivantes » comme on dit là-bas des musiciens objets de collectes par les « officiels » de la musique, pour ensuite me demander de cacher l'instrument au regard de ses pairs, révèle bien un rapport de classe : sa position d'avocat faisait de lui un notable, au même titre que certains fonctionnaires, et en aucun cas un « objet » venant de la classe paysanne ne devait sembler soudain intégré à son univers quotidien, la coupure devait rester totale, en définitive. Cet épisode révèle également les limites de l'identification : car ici aussi, le problème n'est pas celui d'une identité (nationale, ou *yörük*), mais celui de l'identification d'une série de processus qui n'ont de sens que par rapport à l'autre, mais jamais seulement par rapport à soi. Le concept même d'identité se révèle ainsi une sorte de coquille vide, de contenant abstrait qui n'a de contenus que provisoires et mutants, liés à une praxis sociale.

Il faut considérer également que la rivalité des modèles (« national »/« alévi ») au sein du phénomène appelé *superculture*, prend alors tout son sens du point de vue de la *subculture*⁹. C'est pourquoi le concert donné en l'honneur de Ramazan ne peut être appréhendé, en tant que fait social total, qu'une fois connus tous les autres composants. Topal Ramazan est alors le dernier maillon d'une longue concaténation, ou encore, l'individu singulier pris comme élément unique à l'intersection de plusieurs ensembles : ce qui à la fois le promeut comme l'origine par excellence, et du même coup le place hors-jeu, le rejette au-dehors de l'événement. Pour décrypter ce fait social, il devient superflu de reprocher aux grandes vedettes du *saz* leur ingratitude ou leur égoïsme. Quand bien même l'on accuserait un « larcin » de la part des champions de l'instrument, ou qu'on leur reprochât leur orgueil, le fait dans son objectivité dépasse cet aspect simplement « moral » ou individuel.

⁹ Toujours en anglais dans le texte.

Les arrière-pays : pour une musique mineure

Tout ce dont j'ai parlé plus haut ne concerne que des musiques sans territoires, ou à territoires multiples, des musiques déterritorialisées. Même Ramazan, qui pourtant vivait dans sa région, s'est retrouvé en ville et a été victime, à son échelle, de l'exode rural. Maintenant, qu'en est-il si nous ne considérons que des musiques bien enracinées dans leur sol, fortement territorialisées ?

Alévis ? Bektashis ?

À une centaine de kilomètres à l'est des hauteurs évoquées ci-dessus, un village sur un vaste plateau, d'environ 1500 habitants, et construit autour du mausolée d'un des plus grands saints de l'ordre bektashi, Abdal Musa. A la belle saison, de fin mars à novembre, les paysans sont fort occupés, fonçant allègrement sur leurs tracteurs, pour cultiver un vaste territoire de terres arables et de vergers. En hiver, ils passent de nombreuses nuits à accomplir leur rituel d'« unité » (*birlik, cem*). Dans le village, quatre dignitaires *baba*, réélus chaque année ainsi que les autres officiants du rituel, ont chacun un cinquantaine d'âmes (*talip*, disciples, enfants spirituels) à leur charge. Comme chaque *talip* « doit » à la communauté un rituel par an, et que les rituels sont offerts à chaque fois par deux disciples – donc deux foyers, car l'épouse et la parenté sont autant concernées que le chef de famille – l'activité rituelle est fort intense à la morte saison, de novembre à fin février-début mars, selon la durée de l'hiver. Tout cela se répartit entre deux maisons de rituel, mais un quatrième *baba* officie plutôt dans les domiciles de ses *talip*. Cette vie rituelle et confrérique intense se nourrit de controverses, d'une permanente re-construction de la tradition : il s'agit en effet d'un lieu majeur de l'ordre bektashi, et dans le passé, jusqu'à l'abolition des confréries par Atatürk, la vie du couvent était intense, accueillant de nombreux pèlerins pour qui, disait-on, les marmites étaient toujours en train de chauffer. Après 1926, il y eut une rupture dans la tradition du village, réassumée ensuite, peu à peu, par les paysans eux-mêmes (selon leurs propres récits). Et ce n'est que depuis une trentaine d'années que l'intensité rituelle a été retrouvée pleinement, avec cette note originale d'un questionnement collectif permanent sur les institutions de cette tradition, mode de vie communautaire « démocratique » comme aiment à le dire les *baba*, qui ne se privent pas d'être en désaccord – entre tendances « conservatrices », « progressistes », « sunnisantes », « alévisantes », etc. Là encore, il serait bien trop long de détailler tous les aspects de ce « terrain » très riche, dont je commence à peine à maîtriser la sociologie, et à proposer une description : je me bornerai donc à quelques notations.

Dès mes premiers séjours, j'ai été frappé par deux faits : la musique dans les rituels est d'une beauté singulière, et d'une allure mélodique atypique au

sein de l'environnement régional. Mise à part la norme métrique de « l'aksak à 9 temps » (2+2+2+3), les chants, nourris par la tradition poétique propre au lieu même où de nombreux paysans continuent du reste à créer leur hymnographie, se laissent difficilement comparer aux chansons de la région alentour : grands ambitus mélodiques, sauts d'intervalles fréquents (quartes, septièmes). Dans le rituel, c'est un chœur, à l'unisson, qui assure la continuité musicale, là où habituellement, un ou deux *aşık* suffisent. On peut distinguer deux catégories importantes de chants (*nefes*, « souffle »), comme pour les liturgies chrétiennes : fixes et mobiles. Fixes, donc « obligés », les chants invoquant les douze imams, ceux accompagnant la danse du *semah*, ceux du *dem* (moment où l'on boit trois fois l'alcool rituel), ceux enfin de Kerbela, thrones commémorant le martyr de l'imam Hüseyin ; mobiles et librement choisis par les *aşık* pour ce jour-là, les chants destinés à être écoutés pendant le « festin » (*sofra*). C'est parmi ces derniers que l'on entendra à l'occasion quelques *nefes*, hymnes venant du « monde extérieur », entendus sur des cassettes, et chantés par un *aşık* célèbre ou « ami » du village, ainsi que d'autres composés par les poètes autochtones. Mais d'une manière générale, en aucune manière les joueurs de *saz* qui officient dans le rituel ne se soucient de se conformer à un modèle venu du monde urbain ou de la diffusion alévie « de masse » : instruments souvent peu raffinés, de qualité sonore moyenne, jeu appris et transmis dans l'autarcie du milieu rituel et villageois. Preuve en est la réponse à la question que j'avais posée lors de ma toute première visite : « pourrais-je entendre les *aşık* de chez vous ? ». On m'avait répondu « mais nous n'en avons pas, ici ! », alors que pas moins de douze chanteurs peuvent être présents durant la célébration, parmi lesquels d'authentiques poètes : simplement, derrière le nom d'*aşık*, s'entendait la figure venue de la *superculture*, célébrité du monde de la diffusion de masse, ville, cassettes, etc. Enfin, pour tous ces musiciens, la poésie est au premier plan, l'ordre musical de l'expression faisant corps avec le texte : car même si un nombre limité de mélodies sert de moule (« timbre ») à de nombreux textes, inversement, aucun de ces poètes ne saurait simplement *dire* son texte sans le chanter, même quand il s'agit d'un texte créé, composé, par lui. Or la mélodie sera toujours autochtone, ou traduira la forte appropriation par le milieu local des sons, des mots venus du dehors.

Un deuxième fait important est l'affirmation que j'ai fréquemment entendue : « nous sommes bektashis, et non alévis ». Certains le disent comme un simple constat d'identité, d'autres, avec un accent presque indigné. Certes, à la différence de ceux que l'on nomme aujourd'hui alévis dans toute la Turquie, et dont les dignitaires se succèdent par hérédité et rapportent leur généalogie au Prophète, les bektashis d'Abdal Musa élisent leurs *baba*.

Cette volonté de se distinguer nettement des « autres » (et donc pratiquement de tout le monde !) peut s'expliquer de plusieurs manières : à cinq kilomètres de chez eux, le village d'Akçaeniş, où Alain Gheerbrant avait fait ses

enregistrements dans les années 1950¹⁰, est peuplé de Tahtacı sédentarisés, ces nomades de la forêt décrits par Jean-Paul Roux (Roux & Özbayri 1970), également alévis. Donc affirmer sa différence avec eux peut n'être qu'une distinction de classe, et de dignité.

Une autre raison pourrait être «l'agitation» du monde alévi dans toute la Turquie – encore une fois: l'hégémonie d'une *superculture* –, le pullulement des associations dans les villes, se fédérant toutes sous diverses obédiences¹¹, les récupérations politiques auxquelles nos paysans d'Abdal Musa sont rétifs. Pourtant, chaque année au mois de juin, un grand «festival» (en turc dans le texte: en l'occurrence, nom laïc de «pèlerinage», *ziyaret*) rassemble des Alévis de toute la Turquie dans le village, dont les habitants accomplissent leur devoir d'hospitalité. Mais j'ai souvent entendu cette remarque, de la part de visiteurs venus pour le «festival»: «c'est étonnant, les villageois ne participent pas beaucoup aux festivités, on ne les voit pas, ils vaquent à leurs occupations». Evidemment, en plein mois de juin, les travaux des champs les sollicitent beaucoup. Mais il y a autre chose, que je pourrais résumer comme la conviction d'être au centre du monde, et de se suffire à eux-mêmes. Durant le festival-pèlerinage, les *baba-aşık* préfèrent recevoir quelques *aşık* visiteurs chez eux, discrètement, dans le jardin de la maison (arrière-cour) plutôt que se mêler aux grandes manifestations et concerts du festival qui ont lieu non loin du tombeau du saint dans un amphithéâtre construit *ad hoc* – désormais augmenté d'un grand édifice appelé «maison de la culture», construit avec les fonds émanant de fondations aléviées nationales.

Au fond, il en va de même que pour la musique, il s'agit bien d'une singularité, vécue comme telle; mais selon les paysans du village, si la musique est immuable, «a toujours été la même», les institutions, elles, au gré des vicissitudes historiques, se trouvent en permanente auto-constitution. Ce qui va de pair avec l'indifférence, sinon la résistance, à l'extériorité du monde, et de la société globale, pour qui vit au centre d'un plateau et de montagnes dont tous les lieux, arbres, pierres, sont emplis de sens, chargés d'une histoire sainte et légendaire, vaste domaine, «arrière-pays» avec lequel nul autre lieu ne peut rivaliser, sauf peut-être le grand couvent de Hacı Bektaş où se tient chaque année, autour 16 août, un autre pèlerinage-festival.

¹⁰ Cf. le double 33 t. paru chez Ocora, *Voyages d'Alain Gheerbrant en Anatolie 1956-1957* (Ocora Radio-France 558634). A l'époque de son voyage, Alain Gheerbrant n'avait pas voulu publier ses enregistrements, à cause du secret de l'appartenance religieuse alévi-bektashi. Il le fit plus tard, dans les années 1970.

¹¹ Pour tous les aspects politiques liés à l'alévisme contemporain, cf. Massicard 2005. Quant à l'alévisme et au bektashisme historiques, voir Melikoff 1998.

Hauts-pâturages

Toujours le *üçtelli bağlama*, petit luth à trois cordes évoqué au début de cet article, mais 1500 m plus haut que chez Topal Ramazan, au sein des hauts pâturages, où les ancêtres se sont fixés vers le début du siècle dernier. Nous ne sommes plus là en milieu alévi-bektashi, mais sunnite, moyennant tout de même la forte particularité que représente l'univers *yörük* des nomades sédentarisés. Dans de petits villages dispersés dans la montagne et situés à l'emplacement des anciens campements d'estivage, jeunes et vieux savent « manipuler » le petit luth à trois cordes, – mais bien sûr, certains en ont fait une spécialité, et sont considérés comme des « maîtres », à qui l'on fait appel çà et là dans les fêtes de mariage. Leur répertoire est généralement partagé par tous, moyennant des finesses locales qui permettent d'identifier l'origine des airs. Un des grands maîtres, Hayri Dev (cf. fig. 3), est célèbre alentour pour son style inimitable – on fait encore appel à lui pour des noces – et sait de lui-même susciter la fête, à l'improviste, chez tel ou tel voisin. Il chante des bribes de poèmes ressemblant à des proverbes, brefs mots d'esprit, jeux de mots, *nonsense*. Un ou deux vers, répétés indéfiniment sur des airs également répétitifs, formulaires, soumis à l'invariable contrainte métrique de l'*aksak*. 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 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 ? » Et lui de répondre en évoquant ses souvenirs d'enfance, garde des troupeaux dans la montagne, divertissements des filles et des garçons non mariés, et d'ajouter : « oui, tous ceux qui viennent de l'extérieur nous disent que notre musique, c'est toujours pareil... Mais s'ils restent longtemps, ils commencent à faire la différence »... Il faut dire que le répertoire consiste en effet en une combinatoire entre quatre positions de la main gauche sur le manche du luth, quatre notes dirions-nous – sauf que les ornements, les ambiguïtés perceptives dues au jeu en quintes parallèles, induisent de très subtiles variantes qu'effectivement l'expert sait entendre... Quant au « musicologue » qui se promène dans la région, il doit bien se rendre à l'évidence d'une singularité locale, d'une musique qui ne s'entend que là, selon des frontières géographiques précises, à la fois horizontales (une vingtaine de kilomètres de rayon) et verticales (toujours au-dessus de 1000 m d'altitude). Il s'agit de la « ritournelle territoriale » que j'ai déjà évoquée ici où là¹². Ceux des plaines (500 mètres plus bas), en particulier la plaine d'Acipayam, ont cultivé à travers les siècles la conscience de leur identité avshar – grand groupe turkmène célèbre de l'Iran à la Turquie de l'ouest, qui s'est approprié cette plaine au XIV^e siècle : la bataille qui les en

12 Cf. 1999, 2005.



Fig. 3. Hayri Dev et son üçtelli bağlama, hameau de Taavlu, Çameli, Denizli.
Photo Georges Andres, 2004.

rendit maîtres est encore célébrée dans un chant à tonalité épique, bien connu dans toute la région. Car là « en bas », ils ont de « grandes musiques », airs longs mélismatiques chantant la douleur de la séparation ou l'amour impossible dans de beaux poèmes, solennelles danses lentes *zeybek*, aux figures complexes ; mais dans les hauts pâturages, on ne s'identifie pas à ces musiques, on a même tendance à s'en moquer légèrement. Et surtout, on n'est personne : « *karda yürü, izini bell'etme* » « marche sur la neige, ne rends pas visible ta trace », dit le proverbe. Pas d'ethnonyme déclaré, des identités floues, changeant d'une génération à l'autre, tout comme les toponymes du reste... et comme les pièces du répertoire. Bien sûr, tout bon musicien de noces qui veut assurer sa réputation et ses revenus se doit de pratiquer tous les répertoires non seulement régionaux, mais encore « à la mode », *arabesk* il y a dix ans, pop-music turque aujourd'hui. Il y gagnera d'être appelé non seulement dans son petit milieu d'interconnaissance, mais également plus loin, « en bas ». N'empêche, un jeune musicien de mariage, le même qui m'avait dit « les Alévis sont des nôtres », 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.

Enfin, ces répertoires locaux restent associés au secret, à la discrétion : la petite taille des instruments, leur faible volume sonore, font dire aux anciens « tu joues derrière cette forêt, et derrière l'autre forêt on ne t'entend pas ». Les mêmes insistent sur le secret de leurs réunions musicales, quand ils étaient jeunes bergers, garçons et filles...

En guise de conclusion

Le lecteur aura compris que tout au long de cet article, j'ai privilégié le point de vue de la société restreinte, de l'extrémité ultime d'une chaîne de relations, ou des singularités à la périphérie du réseau « général » des pratiques musicales : un individu, Topal Ramazan, un village figuré comme centre du monde, ou les hauts pâturages parsemés de petites unités géo-musicales. La société englobante s'y trouve reflétée, ou exprimée, mais sans réciprocité : car rien ne reflète ces unités, sauf peut-être le travail d'un éventuel ethnomusicologue, dont la position et la responsabilité se définissent par son extériorité donnée d'avance. Il reste donc à délimiter ce concept de musique mineure et le rôle de l'ethnomusicologue dans cette configuration.

« Mineure », et non « d'une minorité ». Le mot mineur est à prendre dans son mouvement étymologique : *minor*, le comparatif, suggère bien un processus, jamais un résultat. 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. Il en va de même pour la société qui crée des dispositifs empêchant la formation d'un appareil d'État, dans les thèses de Clastres (*La Société contre l'État*). La « pratique mineure » *conjure* la constitution d'une identité. La Turquie permet une illustration qui me semble particulièrement pertinente de ce concept, pour trois raisons principales : 1) la charge idéologique attribuée à la musique y est toujours forte, et difficile à ignorer pour l'observateur engagé ; 2) Le concept de « minorité » y est d'actualité, depuis une décennie, émergeant des excès de la politique d'état-nation unitaire ; 3) L'ascendance nomade y est encore bien présente dans certains milieux qui se situent à la périphérie la plus éloignée de la société globale, et que j'ai pris comme exemples par excellence. 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 réchappent¹³, selon

¹³ Stratégie la plus simple : devant les collecteurs « nationaux » venant d'Ankara ou d'Izmir, il était courant de voir les paysans chanter ou jouer quatre ou cinq airs, puis s'arrêter en disant :

« *o kadar* », « c'est tout, voilà mon répertoire », alors qu'ils pouvaient par ailleurs animer des veillées jusqu'au matin...

leur identité 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. Le goût du secret, dans ces conditions, va de soi.

L'ethnomusicologue dans cette configuration bénéficie-t-il d'une altérité neutre ? Ce n'est pas si simple, car sans cesse il passe, se faufile entre les milieux, tout en s'établissant sur sa « base » son village, ou entretenant ses amitiés privilégiées avec tel ou tel musicien, au travers des yeux duquel il apprend à regarder le monde ; et si, comme c'est le cas pour moi, il 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. Ce n'est pas à lui de se permettre de figer les processus qu'il étudie dans la consistance d'une soi-disant « identité ». 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 que possible.

Dans les deux milieux « territorialisés » que j'ai évoqués, l'ethnomusicologue que je suis a pu constater que la pratique mineure exclut tout *pathos* de la disparition. On n'y pleure pas la mort de la tradition, même si moi, l'observateur venu du dehors, je ne peux que constater statistiquement les disparitions progressives, régulières... La praxis même, dans la musique mineure, est une *gaia scienza*. Rien à déplorer. La musique préexiste, pour les bektashis, et les entoure de toute part, dans les rituels à répétition ; pour les Yörük elle est comme le troupeau dans la montagne, apparitions-disparitions, formes en devenir, dont le modèle, le chant féminin, a disparu. La pratique mineure opère comme point aveugle dans la cartographie des échanges musicaux : musique de non-retour.



En guise de coda : le « tiers-musical »

BRUNO MESSINA

Lorsque Jérôme Cler m'a proposé de m'associer à lui pour cet article sur le thème des « identités musicales », il pensait tout d'abord que je témoignerais de mes travaux sur les marchands ambulants de Java central, à « égalité » en quelque sorte, avec son étude sur cette problématique en Turquie. Mais au fil du temps, il m'a semblé évident que ma contribution ne pourrait se faire que dans un modeste prolongement de la sienne et à partir d'un socle de préoccupations ou de passions que nous avons en commun depuis plusieurs années, malgré des formations et des parcours différents.

Je ne reviendrai pas sur l'ensemble de son article mais ponctuellement sur tel ou tel exemple. D'abord parce que je ne suis pas particulièrement compétent sur la question des musiques de Turquie et je ne vois pas ce que je pourrais ajouter de pertinent à son travail, ensuite parce que ce n'est de toute façon pas à partir d'une musique et d'un groupe particuliers que nous avons coutume de nous retrouver et que les exemples que je développerai brièvement ici sont transposables à souhait. Ensuite, les terrains où j'ai acquis un peu d'expérience, comme Java central mais aussi quelques îles de Méditerranée aux identités communément considérées comme bien marquées, pourraient être des lieux assez peu propices à une réflexion objective sur le sujet : les actes du séminaire sur le thème de l'identité réunissant des chercheurs de diverses disciplines et dirigé par Claude Lévi-Strauss en 1974 et 1975 ne mettaient-ils pas en avant la nécessité de « récuser le mythe d'une insularité » (Lévi-Strauss 1983) ? Quoi qu'il en soit, j'éviterai d'emblée cette difficulté et ne partirai pas d'un terrain en particulier. Ou plutôt, j'essaierai de formuler quelques propositions, à partir de la lecture du texte de Jérôme Cler, et de mes propres expériences du terrain, mais sans m'y limiter. En effet, pendant que Jérôme Cler s'attachait aux petits luths et à leurs musiques formulaires, je me suis évertué dans mon travail (Messina 2001) à décrire le paysage sonore javanais que les ethnomusicologues « traditionnels » de Java, fascinés par le gamelan, avaient tendance à délaisser. Il me semblait que les sons des marchands ambulants, principalement composés de cris, sifflets et rythmes joués sur des ustensiles de cuisine, les signaux des veilleurs de nuit joués sur des tambours de bois disposés autour des villages, les bribes de chants des mendiants accompagnés de leurs instruments d'infortune, et le reste des micro-événements musicaux, participaient musicalement de l'ordinaire javanais et devaient être étudiés à l'intérieur d'une musicologie générale de Java central et non pas écartés comme autant de phénomènes marginaux ou anecdotiques. Puis mon attachement à quelques îles de la Méditerranée comme la Corse, la Sardaigne, la Sicile, et par la suite mon engagement en tant que médiateur des musiques – dans la mesure où mon métier de directeur artistique me permet de l'être – m'ont amené

ces derniers temps à développer la notion de « tiers-musical », qui me semble une approche complémentaire de ce *devenir-mineur* fortement décrit par Jérôme Cler à partir d'un seul terrain qu'il fréquente depuis une quinzaine d'années. De fait, corrélativement à la question des identités musicales, Jérôme Cler et moi sommes toujours parvenus à parler de nature, de vie, de sens, de flux, voire d'humanité, à partir de ritournelles, de formes simples, de paysages sonores : bref, d'événements musicaux considérés comme mineurs, où l'esthétique peut croiser le politique¹⁴. Cette invitation à la possibilité de considérer les petites musiques, dites mineures ou encore non nommées, non étudiées, oubliées, est à la marge de ce que beaucoup d'ethnomusicologues étudient et considèrent. C'est autour de ces « musiques de peu », comme on dit « gens de peu », que je voudrais prendre le relais des pages qui précèdent.

Une esthétique de la discrétion

Au sujet du *üçtelli*, ce petit luth des campagnes de Turquie méridionale, il est fait mention d'une *esthétique de la discrétion* et de *petite musique*, sans intention dépréciative évidemment. Mineures dans la forme, modestes dans les moyens et les dimensions, mineures dans l'espace, mineures au sein même de la minorité qui les porte, ces musiques sont pourtant faites d'un *quelque chose* de musical essentiel, innommable (pour ne pas dire ineffable, terme par trop connoté) et dont l'intérêt ne se laisse pas étrangler dans nos grilles d'analyse. Si l'on y réfléchit, ces critères de modestie ne s'appliquent pas seulement à ces petites musiques de Turquie, mais à d'innombrables pratiques musicales le plus souvent laissées en dehors du champ de l'ethnomusicologie. Ainsi pouvons-nous également parler d'une esthétique de la discrétion à propos d'un chant de mendiant accompagné au *siter*¹⁵ sur le trottoir du marché de Yogyakarta ou encore d'un air de fifre de montagnard, fût-il connu sous le nom de Zéphirin Castellon, dans les montagnes de l'arrière-pays niçois¹⁶. Nous pourrions multiplier les exemples. Que dire de ces musiques ? Comme le vent, il semble qu'elles sont ici, mais pourraient être là ou encore disparaître, et qu'elles offrent peu de prises. Me vient alors immédiatement

¹⁴ Dans *La rage de l'expression*, Francis Ponge écrivait : « Je m'aperçois d'une chose : au fond ce que j'aime, ce qui me touche, c'est la beauté non reconnue, c'est la faiblesse d'arguments, c'est la modestie. Ceux qui n'ont pas la parole, c'est à ceux-là que je veux la donner. Voilà où ma position politique et ma position esthétique se rejoignent. » (1942).

¹⁵ Le *siter* est une cithare – version populaire et le plus souvent rudimentaire du *celempung* que

l'on trouve dans le gamelan – posée à plat devant le musicien.

¹⁶ A paraître en 2007 chez Modal, un ouvrage collectif (contributions de Luc Charles-Dominique, Bruno Messina, François Picard, Patrick Vaillant...) consacré à Zéphirin Castellon, célèbre joueur de fifre et sonneur de cloches du haut-pays niçois, accompagné de la réédition du disque *Siblar e cantar en Vesubia* paru une première fois en 1992 chez Silex.

à l'esprit l'idée selon laquelle l'obligation du déplacement ou le souvenir de cette obligation – déplacement du nomade, du mendiant, du berger, etc. – porterait la nécessité d'une musique discrète, facile à emporter et facile à jouer, facile à oublier et à se rappeler : jouable à *discrétion*, en toute occasion. En fait, une musique *déterritorialisable* et *reterritorialisable* à souhait. Dans un de ses cours Jérôme Cler racontait comment, après 1923, les migrants hellénophones venus d'Anatolie se trouvaient re-sédentarisés par l'échange des populations, dans une mythique « mère-patrie », l'État-nation grec, où ils se trouvaient tout aussi bien en exil. Emportant avec eux l'immense héritage de la musique urbaine de l'ex-empire ottoman (Istanbul, Izmir surtout), ils le faisaient revivre dans les tavernes du Pirée ou de Salonique, clandestinement car ces origines orientales restaient fortement refoulées sinon réprimées : c'est ce que l'on appelle le *rebetiko*. Dans ce contexte, il est étonnant de remarquer que le petit luth *bağlama* était prisé parce que l'on pouvait le cacher sous le manteau. Il est étonnant également que l'idiome musical de l'Empire cosmopolite, avec sa « grande musique » (*makam*, science du *taksim*, etc.) se trouvait ainsi emporté dans un devenir-mineur. Nous pourrions traduire cela en termes « deleuziens », comme un vaste mouvement de déterritorialisation des ritournelles (Deleuze et Guattari 1980 : 381 et suiv.), car même dans les tavernes de Grèce, ces musiques, loin de se reterritorialiser dans un nouveau milieu, restaient fondamentalement déterritorialisées, clandestines, exclues. Je pense que c'est pour les mêmes raisons que certains amateurs de musique *klezmer* (genre qui ne souffre plus aujourd'hui d'un manque de considération, tout comme le *rebetiko*) n'arrivent pas à admettre les enregistrements de ces répertoires au piano solo par Denis Cuniot. Ce qui peut les déranger, ce n'est sans doute pas tant les originalités de ses reprises ou compositions : c'est aussi, et surtout, le fait qu'un instrument imposant, sédentaire par nature, associé aux ostentatoires débordements de l'individualisme romantique et aux salons de l'aristocratie, semble en quelque sorte « trahir » l'histoire mythifiée de la clandestinité, des ghettos et des déplacements d'une communauté. Or, « une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure » est-il écrit à propos de l'allemand de Kafka (Deleuze et Guattari 1975 : 29). Transposés à l'exemple musical en question, « l'impossibilité de ne pas écrire », « l'impossibilité d'écrire en allemand » comme « l'impossibilité d'écrire autrement » dont parle Kafka à propos des juifs de Prague (*ibid.*), donnent bien à ce pianiste ayant commencé la musique en France par un apprentissage classique – par une *musique majeure* sur un *instrument majeur* – la possibilité de faire sa musique au piano, tout comme le faisait Leopold Kozlowski en Pologne¹⁷, emportant l'instrument dans un *devenir-mineur*. C'est pourquoi l'esthétique de la discrétion en musique paraît d'abord liée à la fragilité de personnes

¹⁷ CD Denis Cuniot, *Confidentiel klezmer*, Buda Records, 2007 ; CD Leopold Kozlowski, *The last klezmer*, Global Village Music, 1994.

ou de communautés et à leurs déplacements réels ou seulement possibles. Dans ces cas, l'identité musicale ne dirait que *secondairement* son appartenance à un groupe singulier, son nom, ses spécificités, alors qu'*en premier lieu*, ce que dirait discrètement et modestement cette musique, c'est son identité mineure, comme le dit Jérôme Cler. Autrement dit, son devenir-nomade, sa non-identité.

Rapport à l'écoute et à la pratique

Si nous croyons que la musique est à appréhender dans le sonore produit et pas seulement dans ses conditions d'émergence, comment alors parler de ces petites musiques sans sombrer dans une inflation du discours qui serait contradictoire avec leur modestie, une fois passées la description et l'analyse musicologique de leurs formes ? Succinctement, je me permettrai deux remarques, l'une en rapport à l'écoute, l'autre à la pratique, les deux liées entre elles par la question du sensible et de l'intuition.

Commençons par l'écoute qui permettra sans doute de mieux comprendre ce que je voudrai suggérer lorsque je parlerai de la pratique. D'une façon générale, les principaux travaux des ethnomusicologues sont consacrés à l'écoute et à l'analyse de musiques qui correspondent à un idéal défini par un usage culturel. En effet, le but plus ou moins inavoué de ces études revient à montrer que ces musiques portent en elles, à un degré aussi élevé que les nôtres, les qualités de ce que nous entendons comme « grande musique » : elles possèderaient obligatoirement les qualités intrinsèques que nous attribuons à l'œuvre aboutie et réalisée aussi parfaitement que possible, selon des règles et principes formels que le rôle de l'ethnomusicologue est d'élucider. Par cette « perfection », je n'entends évidemment pas celle, technique, à laquelle tend l'interprète de musique classique occidentale (bien que cela se rencontre aussi), mais plutôt celle, plus générale, qui nous permet finalement – bien que dans la discipline on se défende de tout ethnocentrisme esthétique – la comparaison avec la musique occidentale dite savante. Ainsi, si nous avons un peu de culture musicale, que nous aimions les entendre ou non, un « *miserere* » des « confrères chanteurs » lors de la semaine sainte à Castelsardo en Sardaigne (cf. Lortat-Jacob 1998), une polyphonie des Pygmées Aka lors d'un rituel de divination en République Centrafricaine (cf. Arom 1987) ou encore une pièce de concert sur un gamelan *gong kebyar* à Bali (cf. Basset 1995) suscitent un sentiment de grande beauté d'emblée « incontestable ». Il ne s'agit pas ici d'exclure à notre tour ces musiques du devenir-mineur qui les constitue au même titre que tant d'autres (la Confrérie de Castelsardo renvoyant aux Bektashis de Jérôme Cler, ou les Pygmées fondamentalement minoritaires, utilisant des instruments éphémères, etc.). Mais ce que nous cherchons souvent et valorisons dans leur musique, c'est plutôt sa perfection formelle, son caractère « abouti », et

l'auditeur exogène croit comprendre sa finalité parce qu'elle offre une somme de qualités objectives, un peu comme les œuvres closes des compositeurs de la musique savante occidentale. Or tout le travail de Bernard Lortat-Jacob sur les polyphonies de Castelsardo a été justement de montrer qu'un chant donné, à un moment donné, renvoyait pour ses acteurs à tout un ensemble de contingences qui sont aussi bien en deçà qu'au-delà de cette prétendue perfection formelle : ainsi de tous ces conflits, rumeurs, réconciliations qui font la vie de la Confrérie de Santa Croce, et que les confrères reconnaissent dès les premières secondes d'un enregistrement. Par ailleurs, Jérôme Cler nous a montré que les qualités objectives des « grandes musiques » de la plaine d'Acipayam, « en bas », n'impressionnent pas les gens des hauts-pâturages, dont les « petites musiques », interminables, semblent *échapper* aux visiteurs de passage qui les raillent volontiers, comme on le fait parfois des choses que l'on ne comprend pas. Mais ce qui nous échappe dans les musiques mineures n'est pourtant pas « en moins » mais *ailleurs*, innommable, dans un inachèvement qu'il faut accepter et apprendre à écouter. Sans doute l'impossibilité de les appréhender tout à fait ou leur absence de finalité ne permettent-elles pas de définir un type idéal. Et alors ? On pourrait dire qu'elles ne sont égales qu'à elles-mêmes, ce qui n'est déjà pas si mal. Quoi qu'il en soit, la pratique de l'écoute ou, mieux encore, la pratique tout court (comme Jérôme Cler le fait avec le *üçtelli*) permet d'appréhender de manière sensible ce qui échappe à l'explication. Ainsi de ces « un ou deux vers, répétés indéfiniment sur des airs également répétitifs, formulaires, soumis à l'invariable contrainte métrique de l'*aksak* » par le vieux maître, qui dit au visiteur qu'il faut rester « longtemps » pour « faire la différence ». En effet, il faut expérimenter la durée de ces répétitions, *sympathiser* avec l'objet musical pour le saisir dans son individualité propre, son individuation (cf. Cler 2001), le connaître de l'intérieur. Certes, les formes musicales majeures – qui vivent aussi dans la durée et dont l'essence n'est pas moins de passer – peuvent être pensées intellectuellement de l'extérieur (divisées, coupées, arrêtées...), mais les musiques mineures se vivent intuitivement, de l'intérieur. « J'achevais sans conclure, j'ouvrais sans ouverture, ma musique mourait et renaissait, tombait et reprenait son essor, constante seulement dans ses infinies métamorphoses et constamment imprévisible. [...] S'il y avait vallée, je remplissais la vallée ; s'il y avait ravin, je m'insinuais dans le ravin. Je ne laissais intervenir ni mes sens, ni mon esprit et me coulais ainsi dans les choses. [...] Je m'arrêtais aux limites du fini, mais ma musique déroulait à l'infini ses effets. C'est en vain que tu cherchais à comprendre, que tu cherchais à voir, que tu cherchais à suivre » disait l'Empereur Jaune à Pei-men Tch'eng¹⁸...

¹⁸ Tchouang-Tseu, chapitre XIV, *Le Ciel tourne*, traduit par Jean-François Billeter et extrait de son ouvrage « Leçons sur Tchouang-Tseu », Paris, Editions Allia, 2006 : 124.

Le tiers-musical¹⁹ : « considérer le petit comme le grand »

Pourtant, en refusant tout rapport de hiérarchie entre les grandes musiques et les musiques mineures, nous n'embrassons pas encore tout à fait le sujet et une question mérite d'être posée : entre un rituel de divination chez les Pygmées Aka et leurs appels de chasse, également recensés dans les enregistrements publiés, n'y aurait-il pas, en quelque sorte, un écart que je retrouverais pour ma part entre le gamelan et les marchands ambulants ? Dans les deux cas, il est important de noter que les Pygmées et les Javanais ne semblent pas accorder à ces productions sonores l'identité de musique. A Java, aucun mot ne permet de les nommer et, lors de mes discussions sur le terrain, nous employons à défaut le terme indonésien *suara* que l'on peut traduire par *son* ou par *voix*. S'il est vrai qu'il semble manquer *quelque chose* qui permette cette désignation, nous avons cependant choisi de les enregistrer et ainsi de leur accorder, au moins implicitement, des qualités musicales. Pour qualifier ce *devenir-musique*, je parle de tiers-musical.

S'occuper d'altérité en musique, c'est sans doute autre chose que de se contenter de valeurs. C'est laisser se faire et accepter d'entendre l'improbable *fado* qu'un Portugais chantait à une Javanaise (le *langgam kroncong* né au temps des Indes Orientales). C'est accepter que le chant de la souris cantatrice Joséphine – « ce néant de voix, ce néant de talent » (Kafka 1990 : 215) – puisse représenter son peuple. Ce n'est ni un problème de valeur musicale technique – « Puisse Joséphine être préservée de savoir que le fait que nous l'écoutions est un argument qui ne plaide pas en faveur de son chant » (ibid.) dit le narrateur – ni un problème de valeur esthétique intrinsèque – « un rien, un hasard, le moindre contretemps, un craquement du parquet, un grincement de dents, un dérangement dans l'éclairage, tout lui paraît propre à rehausser l'effet de son chant » (ibid. : 208). Les auditeurs et les musiciens de *jiangnan sizhu*, musique des maisons de thé de Shanghai – « Ils jouent en boucle les mêmes pièces, de toute façon couvertes par le tintamarre des haut-parleurs. » (Picard 2003 : 77)²⁰ – ne s'en accommodent-ils pas, eux aussi, dans la plupart des cas ? C'est donc aussi reconnaître le tiers-musical, cette zone incertaine où le sonore naturel/environnemental et le sonore humain (sons des marchands – cris, cloches, bols, verres, planches claquées – voix d'hommes, de femmes et d'enfants – rires, pleurs, vents de contestation, mots tendres, jeux, bribes de conversations, langues râpeuses ou douces... – sifflets du berger, plaintes échappées des violons, sonnettes de bicyclette, mendiants musiciens des rues, souterrains et marchés, pieds dans les

¹⁹ Des éléments de cette partie ont été repris à l'article « le tiers-musical », à paraître dans la revue *Filigrane*, aux Editions Delatour France, dans le numéro intitulé *Musique et globalisation*.

²⁰ Voir aussi les enregistrements de François Picard, en situation, dans le CD : *Chine, les 18 provinces*, chez Silex/Auvidis.

flaques, sonorités de transistors mêlées à celles des télévisions, musique de basse-cour et de gamelan apportées par le vent...) *deviennent* le musical.

Car « si l'on cesse de regarder le paysage comme l'objet d'une industrie on découvre subitement – est-ce un oubli du cartographe, une négligence du politique ? – une quantité d'espaces indéfinis, dépourvus de fonction, sur lesquels il est difficile de porter un nom. Cet ensemble n'appartient ni au territoire de l'ombre ni à celui de la lumière » (Clément 2004 : 12).

Avoir alors la conviction que c'est hors du système de contraintes, en abordant le sonore comme Francis Ponge aborde les choses (1942) et Gilles Clément les lieux délaissés, que demeure notre liberté. Laisser aller l'oreille au gré des chemins buissonniers, des croisements, entendre par les trous, les fentes, les fissures, derrière et dans les murs, avancer à l'ouïe sur les sentiers des rizières et rhizomes, écouter chaque espace oublié jusqu'à trouver ce « tout où rien ne se crée ni ne se perd » pressenti par les présocratiques.

C'est ici et là, dans ces espaces indéfinis, déterritorialisés, qu'il nous faut laisser nos oreilles errer. Faire émerger la question du tiers, refuser la dualité, c'est déjà approcher l'ontologie du musical. En d'autres termes, et quelle que soit la solidité du modèle d'opposition binaire ou du couple conceptuel donné (musique/silence, musique/bruit, musicien/auditeur, ordre/désordre, conflit/règle, nature/culture, sens/système, sens/sensation, terre/monde, cycle/ligne, objet/sujet, etc.), ce sont à chaque fois la porosité de la démarcation et la zone de « contact » (Colli 2000) qui doivent être entendues et nous intéresser. Parce que non pensées, non prévues ; inestimables donc. Nous pourrions alors écouter ce que Gérard Granel nomme le « Tacite » : cette « différence silencieuse qui fructifie en tout perçu »²¹.

Lorsque je défends l'idée de considérer les « sons des marchands ambulants » (Messina 2001 : 88 et suiv.) *comme* le gamelan – et je cite Ponge, « le coquillage » *comme* « le temple d'Angkor » (Ponge 1942 : 74) – sans doute ne suis-je pas encore assez désintéressé et induis-je une comparaison. Il me faut être plus précis, plus juste, plus exigeant et penser que « considère le petit comme le grand »²² ne veut pas dire « considère le petit autant que le grand » mais « considère le petit comme étant le grand », et donc, exactement, « considère le petit comme le grand ».

Être à l'écoute, c'est aussi « être sujet à l'écoute », c'est se mettre en position pathologique de pouvoir tout entendre (Nancy 2002 : 25 et suiv.). Mais sans doute faudrait-il encore plus et mieux que cela, comme n'être plus sujet à rien et devenir oreille. Oreille clandestine, dans chaque espace oublié ou inconsideré. Être à l'écoute du tiers-musical, de la musique de la non-musique, et effectuer un « retour aux choses mêmes », selon le mot d'ordre d'Husserl.

21 Cité par Jean-Luc Nancy (2002 : 41).

22 Lao-Tseu, *Tao-tö king*, trad. Liou Kia-hway, Paris : Gallimard, 1967, LXIII.

Par ce tiers-musical non exclu je choisis d'échapper aux créateurs de valeurs, aux adorateurs du conforme – parce qu'«il y a une raison morale à rejeter l'idée que l'art ne se définit jamais que par des œuvres en bonne et due *forme*» (Charles 2001 : 262) – aux rempailleurs d'identités comme aux sirènes uniformes d'un océan d'informations. Que l'on me suive ou pas sur ce non-terrain-là, l'ethnomusicologue a la responsabilité de ne pas jouer au douanier.

Bibliographie

- ANDREWS Peter Alford
1989 *Ethnic Groups in the Republic of Turkey*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- AROM Simha
1987 [1980] *Centrafrique. Anthologie de la musique des Pygmées Aka*. CD Ocora-Radio France.
- BASSET Catherine
1995 *Musiques de Bali à Java, l'ordre et la fête*. Paris: Cité de la Musique/ Arles: Actes Sud. CD inséré.
- CHARLES Daniel
2001 «Musique et an-archie», *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*. Paris: Presses universitaires de France: 262.
- CLEMENT Gilles
2004 *Manifeste pour le Tiers paysage*. Paris: Editions Jean-Michel Place.
- CLER Jérôme
1994 *Turquie. Musiques des yayla*. CD Ocora-Radio France.
1998a *Turquie. Le violon des yayla. Mehmet 'akır*. CD Ocora-Radio France.
1998b *Turquie. Le sipsi des yayla*. CD Ocora-Radio France.
1999 «La notion de paysage musical: observations d'un ethnomusicologue», in: *KTEMA, Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques* 24. Strasbourg: Centre de Recherches sur le Proche Orient et la Grèce: 259-267.
2001 «Le terrain et son interprétation», in Jacques Viret, éd.: *Actes du Colloque sur l'herméneutique musicale*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg: 29-38.
2005 -«Pays de danseurs, rythmes boîteux», in André Bernold et Richard Pinhas, ed.: *Deleuze épars*. Paris: Hermann.
- COLLI Giorgio
2000 *Philosophie du contact, cahiers posthumes II*, trad. Patrizia Farazzi. Paris: Editions de l'Éclat.
- DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI
1975 *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Les Editions de Minuit.
1980 *Mille plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit.
- KAFKA Franz
1990 «La cantatrice Joséphine ou le Peuple des souris», in *Un artiste de la faim*, trad. Claude David. Paris: Gallimard, Folio classique.

LEVI-STRAUSS Claude

1983 *L'identité*, séminaire. Quadrige. Paris : PUF.

LORTAT-JACOB Bernard

1998 *Chants de passion, au cœur d'une confrérie de Sardaigne*. Paris : Les éditions du Cerf.
CD inséré.

MASSICARD Elise

2005 *L'autre Turquie. Le mouvement aléviste et ses territoires*. Paris : PUF.

MELIKOFF Irène

1998 *Hadji Bektash, un mythe et ses avatars*. Leiden : Brill.

MESSINA Bruno

2001 *Sons des marchands ambulants de Java Central*, mémoire de DEA sous la direction de François Picard. Paris : Université Paris IV Sorbonne.

2007 «Le tiers-musical», revue *Filigrane* : «Musique et globalisation». Paris : Editions Delatour France (à paraître).

NANCY Jean-Luc

2002 *A l'écoute*. Paris : Editions Galilée.

PICARD François

2003 *La musique chinoise*. Nouvelle édition corrigée, augmentée et mise à jour. Paris : You-Feng.

PONGE Francis

1942 *Le parti pris des choses*. Paris : NRF Poésie/Gallimard.

ROUX Jean-Paul et Kemal ÖZBAYRI

1970 *Les traditions des nomades de la Turquie méridionale*. Bibliothèque archéologique et historique de l'Institut Français d'Archéologie d'Istanbul. Paris : Adrien-Maisonneuve.

SLOBIN Mark

1993 *Subcultural Sounds, Micromusics of the West*. Hanover & London : Wesleyan University Press.

STOKES Martin

1992 *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford : Clarendon Press.

RÉSUMÉ

Jérôme Cler Pour définir ce que nous entendons par « musique mineure », nous abordons l'exemple de la Turquie, où la notion de minorité, qui fut longtemps problématique, s'avère de plus en plus présente dans les consciences depuis une dizaine d'années, en particulier du point de vue musical. En prenant pour appui deux milieux très différents, celui des Yörük (nomades fraîchement sédentarisés) du sud, et celui des Alevi-Bektashis (hétérodoxie religieuse de tendance shi'ite), en montrant les réseaux complexes dans lesquels sont pris leurs pratiques musicales, nous sommes conduits à contester la pertinence des notions d'identité ou de musique minoritaire, trop triviales pour décrire la finesse des stratégies locales : en ce sens, la « musique mineure » est avant tout une pratique et un *devenir*, refusant de se laisser figer comme « identitaire ».

Bruno Messina Pour compléter ce regard sur la Turquie contemporaine, nous défendons l'idée selon laquelle le paysage sonore javanais et certains de ses micro-événements musicaux participent *musicalemement* de l'ordinaire javanais et doivent être étudiés à l'intérieur d'une musicologie générale de Java Central et non pas écartés comme autant de phénomènes marginaux ou anecdotiques. En élargissant cette approche, nous développons la notion de « tiers-musical », comme une invitation à considérer de plein droit ce que beaucoup d'ethnomusicologues auraient tendance à dédaigner ou simplement refusent d'écouter.