



**HAL**  
open science

## Préface du livre *Yayla, musique et musiciens de village en Turquie méridionale*, Jérôme Cler (Geuthner, 2011)

Nicolas Elias

### ► To cite this version:

Nicolas Elias. Préface du livre *Yayla, musique et musiciens de village en Turquie méridionale*, Jérôme Cler (Geuthner, 2011). 2011. hal-03248961

**HAL Id: hal-03248961**

**<https://hal.science/hal-03248961v1>**

Submitted on 3 Jun 2021

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

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

Nicolas Elias, *Préface in Yayla, musique et musiciens de villages en Turquie méridionale*, Jérôme Cler, Geuthner, Paris, 2011.

## *Préface*

*Yayla*. Le mot peut paraître déroutant à qui n'est pas coutumier du paysage turc, alternance entre lieux d'hivernages — plateaux ou plaines côtières — et estives — *yayla*, habitat saisonnier des anciens transhumants. De fait : les *yayla* sont une déroute. Pays de montagnes, déjà lointains pour ceux des plaines en contrebas. Ils en vantent le bon air, l'eau glacée, se souviennent des *yörük* — « ceux qui marchent », les anciens nomades — qui les parcouraient... Mais qui se rend encore par là-bas ? Tout cela est d'une autre époque, d'un autre temps. Le mot lui-même est construit sur un archaïsme linguistique, vestige du turc ancien *yay*, l'été.

C'est là, à l'endroit même où certains de ces *yörük* ont définitivement installé leur campement, que l'auteur de ce livre a établi son « terrain », comme l'on a coutume de dire chez les ethnologues. Quelques villages de paysans isolés dans les hauts-plateaux du Taurus, au Sud-ouest de la Turquie, où des musiciens âgés perpétuent un répertoire de courtes ritournelles à danser, tournoient joyeux que les gens d'en bas balayent d'un « Eh ! Mais c'est toujours la même chose ! Vous n'avez rien d'autre ? ». Car les plaines règnent sur les chants d'exil et leur nostalgie (*gurbet havası*), les grandes épopées des tribus turkmènes, le pathos anatolien venu de l'Est, les poèmes fameux de Dadaloğlu, — des choses sérieuses, en somme... Réponse d'un musiciens de ces *yayla* : « Il faut comprendre les différences, en restant longtemps, en apprenant ». Alors qu'en bas se chante l'honneur des anciens, le destin injuste, la vanité du monde, lui se contente de peu, de distiques à la limite du *non-sense* : « on ne fait pas de battage avec des fleurs ; si on le fait c'est inutile » (*çicekten harman olmaz, olsa da fayda vermez*), et il paie (ou se paie) le visiteur de passage d'un sourire entendu. Singularité de ces musiques qui tournent en rond. Hermétisme d'un lieu perché dans les montagnes. Assurément, il fallait rester, revenir, apprendre. C'est ce qu'a fait Jérôme Cler. Venu en Turquie pour le *saz*, luth à long manche, et pour les rythmes « à neuf temps », *zeybek* que l'on dit boiteux (*aksak*), il finira par poser ses valises chez ces musiciens-paysans qu'il visitera pendant une vingtaine d'années dans leurs hauts-plateaux de l'ancienne Kibyratide. Vingt ans d'allers-retours à la marge du pays, durant lesquels il apprendra, auprès d'un des maîtres de l'instrument, le jeu du *üçtelli* (littéralement « à trois cordes »), ce luth au son duquel le plus ventripotent des paysans se lèvera pour danser (« irrésistiblement » ajouterait l'auteur) — par ailleurs le plus petit des *saz* de Turquie. Devant la première maison du

village de Taşavlu, assis entre les cerisiers, la théière fumante à portée de main, ce maître – Hayri Dev – fera méditer son visiteur français sur les arcanes de sa pratique musicale : comment répertoire et tradition se font et se défont sous les doigts, comment l'inouï surgit au détour d'une mélodie qui tourne en boucle, comment le musicien fait se lever *tel* danseur par un air bien senti... Tout un savoir que Jérôme Cler a partagé au fil des ans dans divers écrits<sup>1</sup>, mais des écrits aussi courts et discrets que les musiques dont il rend compte – et l'on devait pousser jusqu'à la Bibliothèque de l'Université Paris-Nanterre et sa thèse de doctorat pour donner forme à ce monde lointain. Ce n'est qu'au moment où ces musiciens – qui n'ont pu être âgés qu'un temps – « quittent la scène » comme il l'écrit, qu'il s'est résolu à restituer leurs enseignements sous la forme d'un livre.

Ce livre, on pourrait commencer par le feuilleter, en prenant son temps (lui a pris son temps pour l'écrire). Il convient d'abord de se laisser happer par ce lointain rendu familier par l'écriture, arrière-pays de pins et de roches, de musiques inouïes en perpétuel mouvement, de danses aériennes qui seraient celles de bandits d'honneur ou d'ivrognes stoïques. Libre ensuite à chacun de trouver sa propre route au gré de ce texte qui progresse, de chapitre en chapitre, par cercles concentriques, partant des vastes étendues des *yayla* pour accéder aux plus infimes détails des ornements musicaux, avant de s'élargir de nouveau à la société globale pour le dernier chapitre. Au cœur de cette construction, on retrouve le concept de rythme qui infuse tout le texte et occupe l'auteur depuis de nombreuses années. Les plus patients gagneront pourtant à emprunter un trajet inverse, prenant en quelque sorte le livre à l'envers, quitte à le défaire pour en « admirer le métier » comme on dit de tapis bien tissés. Le musicien aguerrri partirait ainsi du « Petit traité du *bağlama* » (chapitre VIII), étude pratique d'un instrument, ses échelles (VII), son répertoire mouvant vu à travers le récit d'une séance de travail (IX), puis il passerait par ces rythmes boiteux où déjà l'analyse vacille (VI), contribution de l'auteur à la théorie du rythme ; ensuite, le lecteur savourerait les poésies surréalistes et minimalistes qui habillent ces musiques (X), pour s'arrêter sur les pages consacrées au temps de la fête – le *kairos* ou l'occasion qui surgit (V) –, aux temps des hommes (IV) comme aux hommes d'antan (II), pour découvrir avec l'auteur un arrière-pays (I) tout en bifurcations. De la musique vers les hommes, chemin habituel de l'ethnomusicologue. C'est ainsi à travers une pratique musicale que se déroule tout un monde – et une vision du monde – qui s'impriment dans le territoire, du proche au lointain : d'abord les plateaux à l'entour, avec lesquels les héros du livre partagent une pratique commune (quoiqu'on distingue déjà des styles, des variantes) et où résident encore de rares musiciens ; puis les plaines en contrebas, et leurs longs airs d'exil (*gurbet*) que l'on joue sans y trouver le même confort, mélodies fuyantes, trop pathétiques au goût des *yayla* ; enfin tout le reste, en vrac : les Conservatoires, la TRT (Télévision et Radio Nationale), les musiques *arabesk*<sup>2</sup>, le milieu urbain en somme, perçu comme un centre lointain dont il faut jouer le jeu tout en s'y sachant perdant d'avance. (Dans le présent travail, le

---

1 On en trouvera quelques uns sur le site internet de l'auteur : <http://web.mac.com/jcler>

2 Chansons urbaines à succès inspirées à l'origine par la musique populaire égyptienne (cf. chapitre XI), et associées à l'exode rural massif.

village est le centre et la société globale périphérie). Là, les ritournelles des *yayla* ne font plus danser personne mais deviennent malgré elles figurantes dans le grand folklore national, propulsées dans l'arène de la société turque où la musique est l'objet d'un âpre combat idéologique. Le traditionnel y est monopole d'État et du même coup la modernité contestataire conquiert les campagnes. De part et d'autre, la pratique musicale est prise dans le pathos des discours identitaires, opposition binaire où l'on est sommé de jouer le jeu du centre, de s'y brancher...et d'y être irrémédiablement annexé. Anciens nomades turkmènes, détenteurs d'un savoir en perdition – celui du petit luth *üçtelli bağlama* et de ses techniques de *şelpe*<sup>3</sup> –, les musiciens âgés de ces hauts-plateaux du Taurus à qui est dédié ce livre sont des *objets privilégiés* de ce puissant folklore national, placés d'office sous sa protection idéologique. Toutefois la relation est biaisée d'avance. Face aux traditions de la plaine (traditions *majeures* s'il en est), ces musiques des *yayla* ne paraissent pas sérieuses. De sorte que le contact se déroule toujours sur le mode de l'incompréhension. Ce *üçtelli bağlama* par exemple, symbole d'une esthétique de la discrétion pour les intéressés (« Tu joues derrière cette forêt, et derrière l'autre on ne t'entend pas ») n'est, intégré au folklore national, que le plus petit des luths de Turquie, aux possibilités trop limitées. Et le jugement ne tarde pas à tomber : le *üçtelli bağlama* ? un jouet d'enfant. Prise dans une tradition majeure dont les référents ne font pas sens pour elle – nation, *turcité*, valeurs guerrières, *pathos*... – cette musique de divertissement, musique à faire danser, est réduite au statut de faire-valoir, qui est avant tout celui d'une appartenance ethnique – « musique des *yörük* » dira-t-on. L'hermétisme qu'on évoquait plus haut est alors un moyen de lutter contre l'aliénation (ou l'infantilisation) résultant de l'appropriation de sa musique par un discours politique. C'est également de cela que témoigne Jérôme Cler. En se plaçant délibérément aux marges, l'auteur rend compte de la pression qu'y exerce « la société englobante » comme de la résistance que ces marges lui opposent. Une résistance dit-on ? Oui, mais « qui prend la forme d'un désintéressement apparent ». Aux folkloristes de passage par exemple, on ne donne que le strict nécessaire, deux ou trois airs et puis voilà, « *o kadar* », c'est tout, on n'a rien d'autre ; au visiteur qui attendait une épopée turque, deux vers sans queue ni tête. Entre esquive et désinvolture.

En janvier 2010, je retrouvais à Istanbul Hayri Dev, devenu le dernier maître du *üçtelli*, lors d'une cérémonie de l'UNESCO. Les attentions répétées de son ami français (documentaire, disques, concerts...) lui avaient valu d'y représenter, au côté d'un confrère de Kars, la tradition turque des *aşık* – ces bardes anatoliens – pour leur entrée au patrimoine immatériel de l'humanité. Cérémonie guindée s'il en est, et toute à la gloire de la culture nationale turque. Son confrère Şeref Taşlıova, venu en costume militaire épinglé de médailles, a reçu l'auditoire de ce qu'il voulait entendre : fierté nationaliste, souvenirs de guerre, pérennité d'une tradition. Du vieux *yörük*, on n'a pu tirer – une fois sa prestation finie – que quelques mots sur les anciens chants de gorge des femmes (*boğaz havası*), si érotiques, rien d'autre. Les discours, ce n'est pas

---

3 Mot désignant les techniques des doigts la main droite, sans plectre, remises à la mode par des maîtres contemporains, qui s'inspirent autant des *yayla* que de l'Asie Centrale.

pour lui. Il n'y prêta pas attention de toute la soirée, préférant esquisser à l'occasion une mélodie ou un sourire espiègle. En le voyant là, caution idéologique de ces discours qu'il n'écoutait pas (ce qui n'était somme toute qu'un juste retour des choses, personne ne semblant trop intéressé par sa musique parmi les costumes qui emplissaient la salle), une autre scène venait à l'esprit, celle d'un livre d'ethnologie où il est également question de résistance. Dans *La société contre l'État*, Pierre Clastres dépeint un rituel incongru qui a cours chez les Indiens Guayaki : tous les matins, le chef de la tribu se lève et se fait un devoir de faire un long discours aux siens, tous les matins les autres membres de la tribu se lèvent et se font un devoir de ne pas écouter le discours de leur chef. Clastres place dans cette inattention instituée la clé de l'organisation politique de ces tribus, empêchant ce renversement qu'est « la tribu au service du chef et non plus le chef au service de la tribu ». En accolant ces deux scènes, je ne voudrais pas donner à penser que Hayri Dev et ses compagnons constituent eux aussi une société *contre* l'État. Mais cette complicité lointaine donne à penser sur la portée réelle de cette forme légère de résistance – anodine à première vue, presque enfantine pour tout dire – qui fonctionne par écarts (qu'on les appelle désintéressement, désinvolture, inattention, humour...) avec les discours. Et si les Indiens Guayaki déjouent la formation de l'État, ce que les musiciens des *yayla* conjurent de la sorte, c'est l'invention du traditionnel.

De cette résistance observée, Jérôme Cler tire un joli mot : *musique mineure*, dit-il pour désigner ces ritournelles, en écho à la *littérature mineure* de Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Mineure* et non *d'une minorité*, la distinction n'est pas anodine. Des oppositions frontales au folklore étatique existent bien sûr, musiques *arabesk*, musiques de minorités porteuses d'une résistance politique, — on pense alors à la scène *alévie*<sup>4</sup> se proclamant l'héritière des anciennes révoltes de nomades comme des mouvements socialistes du siècle passé. Néanmoins entre *mineur* et *minorité* il y a cet écart qu'on évoquait : le mineur « ne se pose jamais en tant qu'intention ou projet ». Une minorité au contraire, pour exister, doit s'identifier par opposition au modèle dominant et y faire face en tant que contre-modèle. Son projet, c'est la victoire de la périphérie sur le centre : processus qui ne tend, à terme, qu'à inverser le rapport de force majorité/minorité. En se posant comme modèle, la minorité est ainsi prise malgré elle dans un devenir-majorité. Minorité et majorité ne sont alors que deux pôles d'un même processus, opposition binaire où la musique n'est jamais que vitrine identitaire, enjeu de pouvoir, objet de discours.

A l'inverse, le mineur ne se construit pas « en opposition à », mais par écart permanent avec la dualité, refus jamais énoncé de jouer le jeu des identités. « 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 » écrit Jérôme Cler. De mineur et minorité, il y a cet acte de nommer, de mettre en ordre de bataille : nommer sa musique, définir son répertoire, s'identifier, autant de déclarations d'intention... Ce mot de *mineur* ne témoigne pas alors d'une appartenance quelconque mais révèle une

---

4 Minorité religieuse hétérodoxe (cf. chapitre XI).

réalité qui habite l'opposition majorité/minorité, ni l'une ni l'autre n'étant exemptes de ces pratiques mineures. Ces *yörük* pourraient être l'un *ou* l'autre, au choix pourrait-on dire, sans d'ailleurs que cela n'affecte en rien leur pratique musicale. Car c'est bien d'une *praxis* dont il est question ici : si le mineur ne cherche pas la victoire de la périphérie sur le centre, c'est qu'il est son propre centre ; immanence de la pratique musicale qui rend caducs les discours.

Si j'ai voulu, en préambule à ce livre, parler de ce terme de *musique mineure* sur lequel l'auteur ne s'appesantit pourtant pas ici (il le développe ailleurs, dans un article coécrit avec Bruno Messina, *Musiques des minorités, musique mineure, tiers-musical*<sup>5</sup>), c'est que ce mineur ne rend pas seulement compte de la pratique de ses amis musiciens mais également de sa propre démarche d'ethnomusicologue. Ce mot ne vient en fin de compte que prolonger – en lui prêtant les mots d'une philosophie contemporaine – ce refus de faire sens auquel le chercheur est confronté dans ses recherches. Il y a là quelque chose qui tient du « signifiant flottant », d'une notion dont le flou volontaire est lui-même un écart (on y revient) avec la manie taxinomique de la discipline. Ce qui est sans cesse évité, c'est autant le moment où la musique se déclare de telle ou telle minorité que celui où l'ethnologue userait du *logos* comme d'un *hold-up* sur ce monde pour lequel il témoigne. « Ce n'est pas à [l'ethnologue] 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 »<sup>6</sup> écrit-il dans l'article en question. Simple traducteur, mais de ces traductions qui ne trahissent pas tant la langue de départ qu'elles ne subvertissent la langue d'arrivée. Le mineur n'est plus alors une définition ethnologique de musiques qui seraient mineures mais la traduction d'une définition *a minima* de la musique telle qu'énoncée par les habitants de ces plateaux. Leçon de musicologie *yörük* : le sens de la musique ne s'épuise jamais dans l'expression *de* quelque chose, dans une transitivité, mais se joue dans une pure expression, intransitive, pour ceux qui la joue, la danse ou l'écoute. Ce n'est pas à l'observateur extérieur de lui adjoindre un quelconque « contenu d'expression » qui ferait défaut. Pas de *pathos* donc, ni de récupération idéologique possible. L'auteur fait sien cet enseignement, en prenant le parti d'une écriture qui ne serait ni concept ni affect mais la traduction d'un *percept* : laisser essaimer dans son texte toute la subtilité d'une *praxis* – une philosophie pratique. On peut y voir une forme de cette « science mineure » que préconise François Laplantine<sup>7</sup>, à la suite de Deleuze et Guattari. On peut également y voir une belle piste pour une discipline qui s'occupe de pratiques *autres*, l'anthropologie.

*Yayla*. On en revient à ce mot qui ouvre le livre, déroutant pour sûr, mais choisi avec soin pour une musique qui n'est pas (ne veut pas être) « musique traditionnelle

---

5 Jérôme Cler et Bruno Messina, « Musiques des minorités, musique mineure, tiers-musical » in *Cahiers d'ethnomusicologie* n.20/2007, Genève.

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

7 François Laplantine, *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier, 1999.

des *yörük* du Taurus », comme pour un livre qui navigue entre deux langues, entre deux lieux. A forcer le trait, on aura pu donner une fausse impression, qu'on dissipera aisément à la lecture. Ce n'est pas là un « livre à message », comme il y a des « musiques à programme ». Point ici d'argumentation rhétorique mais une lente dérive (déroute ?) vers ce qu'il décrit comme l'inouï – mais qui est tout autant l'ineffable. La dérive en méthode, et non le discours, comme si la question du sens de la musique qui échappe toujours à l'analyse ne pouvait être abordée qu'autrement, par ce percept justement.

Dans les montagnes pontiques, à l'autre bout du pays, où la transhumance a encore cours, les habitants gardent tout l'hiver une grosse clé de fer suspendue à un cordon de laine colorée. C'est la clé de l'autre maison – celle des *yayla* – et, accrochée au mur, elle est comme une ligne de fuite dans les rigueurs de l'hiver. Les *yörük* du village de Taşavlu – sédentarisés sur leur lieu d'estivage – ont depuis longtemps perdu cet usage, mais dans l'hiver parisien leur ami a patiemment forgé la clé de ces *yayla*. Pour d'autres transhumances.