



**HAL**  
open science

# Musiques au singulier : la singularité musicale comme universel

Jérôme Cler

► **To cite this version:**

Jérôme Cler. Musiques au singulier : la singularité musicale comme universel. Geneviève Mathon; Marta Grabocz. François-Bernard Mâche, le compositeur et le savant face à l'univers sonore, Hermann, pp.53-62, 2018. hal-03995951

**HAL Id: hal-03995951**

**<https://hal.science/hal-03995951>**

Submitted on 18 Feb 2023

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Jérôme Cler (ethnomusicologue, Université Paris-Sorbonne) :  
“ Musique au singulier ” : la singularité musicale comme universel.

C'est un hommage très personnel que je me permettrai de rendre ici à François-Bernard Mâche, que je connais depuis maintenant quelque quarante années...

Au milieu des années 70 c'était un grand privilège d'être lycéen en plein quartier latin, au lycée Louis-Le-Grand. Un “ lycée de matheux ”, certes, mais où la formation littéraire était de grande qualité. Quelques années après mai 68, l'ambiance restait animée, grèves de lycéens et d'étudiants à chaque printemps, un esprit d'utopie, que nous conviaient à partager nos frères et sœurs aînés, qui avaient vécu directement les événements de mai. Nous étions quelques-uns à suivre les débats politiques et philosophiques omniprésents. Le plus exaltant, pour beaucoup d'entre nous, était l'utopie artistique, et surtout musicale : la découverte de l'inouï, — c'était autant les musiques pop-rock, que Pierre Henry, Stockhausen, et déjà, certaines des plus étranges et lointaines musiques extra-européennes.

Tout cela n'empêchait pas d'étudier le latin, et d'avoir pour professeur François-Bernard Mâche : or, tout en traduisant oralement César et Cicéron depuis nos tables, nous ne pouvions voir ce qui se trouvait sur le bureau du professeur, alors surélevé par une petite estrade. Un jour cependant, un de mes camarades avait entr'aperçu de grandes pages de portées, à côté du livre de latin : la surprise de découvrir qu'un professeur avait une vie parallèle au devoir scolaire se doublait ainsi d'une joie de l'avoir pris en flagrant délit de complicité avec notre propre tendance à nous créer des lignes de fuite... Mais surtout, cette deuxième vie nous apparaissait immédiatement plus noble que l'activité professorale lycéenne, puisque vouée à la création, et à l'art musical : nous apprîmes ainsi qu'il était compositeur. Dans les mois qui suivirent, nous découvrîmes *Korwar*, le clavecin d'Elisabeth Chojnacka, *Kemit* et la virtuosité orientale de Jean-Pierre Drouet, grâce au disque. La création de *Kassandra*, sous la direction de Boris de Vinogradov, restera plus tard un souvenir éclatant de ces années. L'utopie musicale s'incarnait soudain, et cette fois à travers les sons du biotope, — l'orage et le feu, les langues inouïes, le chant des baleines... Jamais je n'avais imaginé que le clavecin pût être convoqué à côté de la bande magnétique, cet incroyable finale de *Korwar* ; sans oublier la découverte du *zarb* iranien avec *Kemit*, et la fuite hors d'Europe.

Le temps passa, je poursuivis de mon côté des études de lettres classiques, avec une forte tendance helléniste dans la même grande école que mon ancien professeur, et me retrouvai une dizaine d'années plus tard dans une position semblable à la sienne, devenu enseignant de lettres dans le secondaire, et cultivant, moi aussi, une vie parallèle musicale, sans toutefois être compositeur : plutôt mélomane passionné, préoccupé, à l'époque, d'esthétique musicale et de “ fonction poétique ”. Au point qu'un jour, après avoir passé l'agrégation, et m'interrogeant sur la suite, — un éventuel doctorat, — je repris contact avec F.-B. Mâche pour lui demander conseil, car je pensais infléchir ma trajectoire vers la musique sans savoir encore comment, puisque je venais de la littérature et de la philologie grecque. Je lus *Musique, mythe, nature*, et nous échangeâmes quelques lettres, qui avaient trait à la relation entre poésie et musique, — je pensais au contexte européen contemporain, plus particulièrement à l'école de Vienne que je déchiffrais à travers Adorno. Je me souviens précisément d'une proposition de François-Bernard Mâche, une étude musicale à mener sur la poésie de Verlaine, qui eût pu constituer le sujet d'un D.E.A. De mon côté, par la suite, ces projets se sont estompés, au profit de la pratique musicale. L'enseignement dans le secondaire me plaisait, les intenses années d'études achevées m'incitaient à prendre quelque repos et à laisser mûrir les questions. L'arrivée dans l'orient musical se fit ainsi d'abord à Paris, par l'apprentissage des luths de Turquie auprès d'un des plus grands maître de cet art, Talip Özkan, qui avait quitté son pays en 1976. Après quelques années, et plusieurs séjours à Istanbul, puis dans les arrière-pays du Taurus, cette expérience se fit “ ethnomusicologie ”, et centrée sur la question du rythme, en particulier l'*aksak* (que Bartók appelait “ rythme bulgare ”). Pour s'orienter vers une pratique du “ long terrain ” dans quelques villages de montagne, des mondes musicaux singuliers, au sein de

communautés d'ascendance “ turkmènes<sup>1</sup> ” sédentarisées dans le Taurus occidental.

D'une certaine façon, et bien inconsciemment, j'avais dû être inspiré par l'ancien professeur de latin. Or il faut du temps pour pouvoir *a posteriori*, évaluer la portée d'une telle rencontre, une fois constaté que nous avons tracé, l'un et l'autre, des trajectoires parallèles, à 25 ans d'écart. Je le dis en toute modestie, car la composition musicale, — qui plus est alliée à la pensée musicologique et à l'archéologie, — représente à mon sens une forme de perfection, d'accomplissement, à la hauteur de laquelle ne saurait se hausser l'activité d'ethnomusicologue : d'un côté, la création fulgurante de l'inouï ; de l'autre, de simples interprétations, une description raisonnée des musiques de l'autre, — l'inouï de l'autre, pour soi : les ethnomusicologues donnent à entendre l'inouï de l'ailleurs dont ils s'enivrent, à défaut de créer l'inouï ici. Et pourtant : de même que chaque compositeur déploie un pays musical qui lui est propre, de même, chaque pays réel, *pagus*, habité par des communautés villageoises, *interprète*, et sans aucun doute *compose* sa musique propre, singulière, au collectif. Quand Lautréamont écrit que “ *la poésie doit être faite par tous, non par un* ”, l'ethnomusicologue, lui, renoue avec ce rêve d'une musique faite par tous, non par un, dont le compositeur, idéalement, est le collectif, la communauté attachée à un territoire, une terre, un milieu, — et sans aucun doute un “ biotope ”, dans le sens où je lisais ce mot dans *Musique, mythe, nature*. Aller chercher la musique au plus près du milieu où elle sourd, en se soumettant à ses conditions d'émergence dans une longue intimité, pour entrer dans ses lois, tâcher de l'entendre de l'intérieur. Devenir peut-être soi-même par adoption réciproque un élément de ce grand compositeur collectif. Et transmettre tout cela, au moyen d'enregistrements publiés, d'écrits, de films : rendre compte, rendre hommage.

Il est probable que bien des ethnomusicologues puissent se reconnaître dans cette utopie d'une communauté musicale, d'une connivence qui fait que toute musique “ du lieu ” si singulière soit-elle fait signe à un “ groupe local ”, dirait l'ethnologue. Musique qui “ ressemble ”, et rassemble. Musiques pour Dieu ou les esprits, musiques pour la fête, les noces, mais où chaque interprète individuel dévoile une pensée musicale profonde où tous se reconnaissent autour de lui.

Cette utopie de l'ethnomusicologue, c'est une *archéologie* musicale, au contemporain : recherche d'une *arkhè*, d'un fondement, de structures profondes, là où, en l'absence de notation, les modes d'élaboration de la pensée musicale, et d'appropriation par la mémoire, semblent se voir à l'oeil nu, dans l'acte même. La musique est alors un pur devenir, et même si elle semble se replier sous la forme de la répétition ou de l'ostinato, elle n'en est pas moins dans le temps, rien que dans le temps, profondément héraclitéenne : τὰ πάντα ῥεῖ καὶ οὐδὲν μένει, tout s'écoule et rien ne demeure, pensée du devenir où a affleuré le concept de ῥυθμός, « rythme », comme Emile Benveniste l'a montré<sup>2</sup>, et comme Pierre Sauvanet l'a davantage explicité plus récemment<sup>3</sup>. A partir de ce flux immédiat, l'ethnomusicologue tente de remonter à la source, et peut-être même à l'alchimie souterraine qui lui permet de jaillir.

L'arrivée d'un ethnomusicologue sur “ le terrain ”, c'est l'occasion, pour les musiciens eux-mêmes, de remonter le temps : il faut insister sur le fait que l'enregistrement leur permet en effet de s'extraire du flux du devenir, et de participer activement à la recherche de la source, des structures profondes. Car au quotidien, il n'y a que le devenir de la musique, « toujours identique, toujours différente » au fil du temps et d'un musicien à l'autre, et la connivence de tous, qui permet au système musical de se maintenir, de *consister*. C'est ainsi que j'ai eu la chance de rencontrer un “ petit monde ” musical, auto-suffisant, fondé principalement sur la répétition de mesures *aksak* de tempo modéré, et de métrique 2+2+2+3, sur l'échelle du mode de ré (avec un mi parfois incertain, ou du moins un peu bas). Les pièces sont constituées de cycles de 1, 2 ou 4 mesures, répétées moyennant très peu de variantes. Vivre dans cet univers musical, c'est laisser proliférer, au gré de la pensée qui les anime, ces nombreux airs, petits êtres musicaux facilement obsessionnels et qui

---

1 Les Turcomans/turkmènes étaient dans les temps ottomans les nomades qui résistaient à toute sédentarisation, et non les habitants d'un pays. Ceux-ci étaient sédentarisés depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle.

2 Emile Benveniste 1966.

3 Pierre Sauvanet 1999. Cf. également Cler 2010.

semblent relever du ressassement, de ce phénomène qu'Oliver Sacks appelle « ver musical<sup>4</sup> »... Joués sur une allure de danse, et y invitant constamment, ces airs peuvent aussi se méditer sur l'instrument par excellence de ces villages, l'*üçtelli bağlama*, un petit luth à trois cordes, le plus élémentaire et petit des luths de la famille des *saz* : sa petitesse n'exclut pas, bien au contraire même, une grande diversité d'accordages, de techniques de jeu, de timbres, et de finesses ornementales<sup>5</sup>. Le musicien, assis à l'ombre sous un arbre, se repose des travaux des champs, en enchaînant les petites ritournelles, en les méditant, en les transformant insensiblement, déployant ainsi la pensée musicale. En d'autres circonstances, à l'occasion d'une visite, il jouera pour la danse, en percutant la table du luth, au maximum de sa puissance sonore : tout est donné là, aussi bien l'occasion collective — *praxis* —, que la pensée méditative, contemplation, — *théôria* — dimension de l'esthétique, travail sur la forme.

Ce miracle est porté bien sûr par des personnes singulières, qu'il faut côtoyer longtemps, pour mieux les suivre dans cette composition permanente et en acte, pourtant fondée sur la répétition du même. Car le collectif et la connivence musicienne se ressource régulièrement dans des musiciens d'exception, qui, tout en gardant la syntaxe de la tradition, lui donnent un tour que personne n'avait encore entendu. J'ai ainsi connu (au moins) trois musiciens de village, nés autour de 1925-35, que je n'hésite pas à considérer à la hauteur des plus grands compositeurs de notre musique classique. Inoubliables compagnons de recherche, luthistes et violonistes avec qui l'exploration de cet espace où résidaient les « airs<sup>6</sup> » était infinie, mais toujours selon une syntaxe parfaitement consistante. Or rien ne pouvait séparer cette musique des caractéristiques du lieu, les hauts pâturages d'été, de l'origine nomade de ceux qui l'habitent, l'air, les pins, la garde des troupeaux, et la « ritournelle territoriale » : ces musiques étaient comme un condensé de tout cela, immédiatement reconnaissable comme tel aux alentours plus lointains des bas plateaux, où l'on préfère de grandes formes, amples phrases mélodiques. Il s'agissait bien d'une musique *au singulier*, sur fond d'utopie de musique « faite par tous », — et dansée par tous : dionysienne, en somme.

Revenons aux correspondances avec le travail de François-Bernard Mâche. Tout d'abord, le petit luth *üçtelli bağlama*, — dont j'ai fait un objet d'étude et l'outil expérimental de la recherche (le pratiquant moi-même sur le terrain), — comme plus généralement le *saz*, m'a souvent semblé mystérieusement associé au clavecin de *Korwar*, et à son grand ostinato final : le timbre de ces luths, aux cordes d'acier, n'est pas sans rappeler celui du clavecin. Mais il ne s'agit là que d'une correspondance poétique, relevant de la simple émotion musicale... Sur un plan plus objectif et théorique, c'est dans l'étude des relations entre la musique et le lieu où elle affleure que j'ai pu trouver un écho avec la pensée musicologique de F-B Mâche. De fait, j'avais été fort heureux de voir apparaître un chapitre intitulé « zoomusicologie » en découvrant ses écrits 20 ans plus tôt, et de pressentir les domaines limitrophes de la musique et de l'éthologie. : travaillant, de mon côté, avec des musiciens, et non avec des « animaux non-humains », comme disent les éthologues, il est probable cependant que ce mot m'encouragea plus tard à proposer une « géomusicologie », que j'ai parfois opposée à l'« ethnomusicologie » : en effet le préfixe « ethno » peut gêner, suggérant trop facilement l'idée d'une musicologie appliquée aux « ethnies », — alors qu'il s'agit plutôt, idéalement, d'un mariage heureux entre l'ethnologie et la musicologie. Mais qu'apporterait de nouveau le préfixe « géo- » ? Dans mon expérience de la Turquie et des mondes proches, le lien de la musique au territoire m'est apparu plus prégnant que celui qu'elle entretiendrait avec les « ethnies » qui l'habitent. Attribuer une musique à un peuple est le plus souvent une construction *a*

---

4 2009 : 64 sq.

5 Cf. Cler : 2011

La communication au colloque était accompagnée d'un petit récital. Pour le remplacer pendant cette lecture, on pourra se reporter au CD *Turquie : le bağlama des yayla*, OCORA-Radio-France, qui présente la quintessence de l'art du *bağlama*, interprété par trois grands maîtres. Pour voir ces maîtres en pleine action, le lecteur peut explorer le site de l'auteur : [yayla.paris-sorbonne.fr](http://yayla.paris-sorbonne.fr)

6 On dit là-bas *kaide*, littéralement « règle », c'est-à-dire la mélodie individuée, ou *hava*, air.

*posteriori*, derrière laquelle pointe, — surtout en ces régions du monde ! — une revendication de type identitaire ou nationale qui ne m'a jamais semblé pertinente pour rendre compte des enjeux musicaux ou sociaux d'une pratique dans les contextes ruraux où je travaillais. Dans le présent de l'enquête et de la recherche, la revendication d'un " nous ", à propos de musique, a toujours été seconde par rapport à la question du lieu, du *pays habité* par un ou plusieurs " nous ". Et quand un discours identifiait la musique à un " peuple ", il était facile de déceler derrière cela soit une leçon apprise à l'école<sup>7</sup>, soit une revendication liée à un contexte historique global qui n'était pas premier dans la recherche : prétendant professer une « archéologie musicale synchronique », dans le souci de me tenir au plus près de l'*arkhè*, — donc des musiciens, — je constate que ce « nous » n'était jamais évoqué, sinon comme référence éventuelle à une communauté minimale, celle d'un lignage, ou d'un village : insistance sur la dimension la plus minimale et singulière de ce " nous ". Par contre, le référent premier, et récurrent, était la localisation géographique de tel ou tel air, rythme ou genre musical : toujours la question du lieu, tel village, telle montagne, telle vallée, et des affects qui s'y rattachent, nostalgie, appel du lointain, ou simple affirmation joyeuse de l'être-ici.

Par exemple, la géographie des rythmes *aksak* est étonnante : certains sont très répandus en Asie mineure et en Europe orientale, comme le "  $7=2+2+3$  ", mais la concentration maximale de ces rythmes et de toutes leurs espèces, à des tempos rapides, et parfois selon de longs cycles<sup>8</sup>, se trouve entre la Bulgarie, les côtes turques de la Mer Noire, et l'Anatolie centrale : il est fort probable qu'ils correspondent à un habitus rythmique déjà présent dans une lointaine antiquité et sur cette même géographie, mais c'est impossible à prouver... Une fois arrivé au pied du Caucase, puis au-delà, tout change : il reste quelques *aksaks* simples ( $5=2+3$ ,  $7=2+2+3$ ), mais la grammaire rythmique est autre (présence de métrique ternaire, entre autres, qui, elle, est quasiment absente d'Anatolie)... A quel *ethnos* faudrait-il rapporter ces *aksak* ? Les controverses sont infinies<sup>9</sup>, et ne reposent que sur des conjectures. Le musicologue Samuel Baud-Bovy, dont un souci principal était de rattacher la Grèce contemporaine aux structures profondes de la Grèce ancienne, établit l'équivalence entre le *kalamatianos* (" 7 temps " =  $2+2+3$ ), et le mètre épitríte<sup>10</sup>. Mais d'une part, il s'arrête là, et le mètre, si répandu dans toute l'aire culturelle balkano-turque, "  $9=2+2+2+3$  ", n'a pas de correspondant dans la métrique antique ; d'autre part, même cette équivalence entre *kalamatianos* et épitríte ne résoud pas la question d'une organisation musicale (et chorégraphique) du rythme basée sur une « bichronie irrégulière », comme disait Brailoiu, ou la longue vaut 1,5 brève, et surtout se révélant indépendante des langues qu'elle porte... Nous ne saurons de toute façon rien des rythmes que pratiquaient tous ces peuples résidant en ces régions dans l'antiquité, même une fois hellénisés, Odrysses, Moesis, Gaetes, etc., pour les Balkans, pas plus que ceux des Phrygiens, Cariens, Lyciens de l'Asie Mineure... Une proposition de la géomusicologie, appliquée tout au moins à l'Europe orientale et à l'Anatolie, serait que la musique d'un lieu tend à persister et insister à travers la succession de ses occupants, et plus fortement à travers ses rythmes : les profils mélodiques et les rythmes joués par des descendants de nomades turkmènes isolés dans un arrière-pays au sud de la Turquie se rattachent clairement à une grammaire qu'on pourrait qualifier de balkanique, très différente de celles que pratiquent ailleurs les peuples turks de la grande steppe. Par contre, l'héritage « asiatique » se ressentira davantage dans le style du chant ou les timbres. D'une façon générale, il apparaît que le rythme est l'autochtonie même de la musique, sa dimension la plus attachée au lieu,

---

7 En Turquie, — comme ailleurs, — l'histoire est enseignée selon des principes nationaux qui restent profondément ancrés dans les consciences, y compris de certains musicologues et folkloristes : cf. Etienne Copeaux : 1997. La grande " leçon apprise " est surtout celle des origines centr'asiatiques, nomades de la steppe, du peuple occupant aujourd'hui l'Anatolie.

8 Par exemple, un rythme que je présente sur mon site <http://yayla.paris-sorbonne.fr/>, page " la formule : aksak, rythme bulgare et gaïda ", et qui peut s'écrire :  $(3+2+2)+(3+2+2)+(2+2+3+2+2)$ , type de cycles dont les Bulgares sont friands, mais que l'on trouve également dans les régions de Mer Noire turque...

9 D'autant plus qu'entre Grecs, Bulgares et Turcs, chaque nation argumentera pour s'en attribuer la paternité...

10 Baud-Bovy 1988 : 77-86.

la plus indéradicible<sup>11</sup>. Dans les régions que je connais, entre l'orient proche de l'Europe, et l'ouest de la Turquie, les chants se moulent dans les métriques musicales *aksak*, dont la puissance est constamment entretenue par les danses, — ainsi que ces dernières, par les nombreuses noces... La danse, relation par excellence à la terre, induit le rythme chanté du vers, au point que quatre langues différentes s'y adaptent, s'y plient sans peine, comme en Thrace ces chansons qui existent en bulgare, en turc, en grec, et même en espagnol *ladino*, langue de la communauté juive. Par contre, il peut s'affirmer plus aisément que les profils mélodiques, les modes, voyagent et se partagent le plus à travers de grands espaces<sup>12</sup>. par tout ce qui vient d'être évoqué, on le voit bien : plutôt qu'à un *ethnos*, c'est à l'*ethos* qu'il faut s'intéresser.

A travers tous ces constats, hypothèses, analyses, je dois encore adresser un salut et un hommage à François-Bernard Mâche, pour son étude des relations entre musique et biotope : dans mon propre langage d'ethno-/géo-musicologue, j'ai plutôt utilisé le terme de “ territoire ”, au sens deleuzien-guattarien d'un acte de territorialisation, et de la dé-territorialisation qui l'accompagne ou la suit. L'objet d'étude est donc bien la relation entre la musique et la terre habitée, l'*oikouménè*. Dans les régions que j'ai étudiées, la distinction entre nomades et sédentaires, — ou plutôt, entre les différents âges de sédentarisation<sup>13</sup>, sédentaires anciens, nomades récemment sédentarisés, nomades actuels, désormais fort rares — a été un critère permanent pour l'analyse des musiques, de certaines de leurs caractéristiques formelles, et des discours qu'elle suscite entre les musiciens. De sorte que la singularité de quelques villages de montagne dans le Taurus a représenté un espace expérimental, un petit laboratoire où mieux penser la relation de la musique à l'*oikouménè* dans un universel au moins relatif, — à savoir ce vaste territoire allant de la Chine à l'Europe, dont l'histoire peut se résumer aux mouvements conjoints, appropriations réciproques des masses nomades et des empires sédentaires<sup>14</sup>.

Par ailleurs, F.-B. Mâche a écrit des pages décisives à propos des modèles que représentent le chant de l'oiseau et les allures du cheval, dont j'ai retrouvé l'écho dans le couple conceptuel de la ritournelle et du galop, si puissant dans l'oeuvre de Deleuze-Guattari<sup>15</sup>. Il s'agit là encore d'une clé pour mieux entendre, mais toujours dans le concret d'un territoire, fuite au galop sur le plateau (l'*ostinato* du cheval, tellement imité au luth par les bardes d'Asie centrale), chant d'adieu ou de pays perdu, etc. Là encore, l'observation d'une singularité locale peut mettre le musicien-musicologue en relation avec une immense aire géographique, et à plusieurs époques historiques, comme autant de variantes des mêmes universaux. En Orient, il est courant que la musique soit associée à la séparation, — d'avec le pays, la bien-aimée, ou Dieu, — et devienne ainsi oiseau ou cheval : je renvoie le lecteur aux analyses publiées dans *Yayla*<sup>16</sup>.

Enfin, le fait de prendre part à la vie musicale du lieu, instrument en main, dans le mouvement d'une participation observante, peut aider à expérimenter ce qui se vit là communément : certes, dans une première approche, — le moment *etic* de l'observation, comme disent les ethnologues, — il est aisé de se figurer un grand compositeur collectif en permanente composition/interprétation. Mais ce qui s'éprouve au fil du temps comme une expérience partagée — le moment *emic*, — c'est que l'interprète musicien *est joué* par la musique plus qu'il ne la joue : sous les doigts se développe un processus vécu comme involontaire, où les gestes acquis composent la matière musicale, indépendamment d'une pensée ou d'une intention. Ou plutôt, s'il y a bien une pensée, elle se déroule

---

11 Tout au moins jusqu'à l'irruption des bulldozers de la diffusion de masse, qui imposent leur *beat* binaire et uniforme y compris au royaume de l'*aksak*...

12 Ainsi de cette échelle évoquée plus haut du mode de ré, avec un mi variable et proche du neutre (“ demi-bémol ”), qui correspond à celle du *makam hüseyini*, omniprésente de l'Iran aux Balkans.

13 Pour autant qu'on puisse résumer toute l'histoire de l'Asie Mineure turque comme le processus d'une lente sédentarisation de peuples nomades, par vagues, ou par petits groupes.

14 D'où une collaboration fréquente avec Jean During, dont le trajet d'ethnomusicologue l'a conduit de la sédentarité impériale persane, aux nomades d'Asie centrale.

15 cf. Jérôme Cler : 2015

16 cf. Cler 2011 : 208-213.

d'elle-même dans la musique. Le musicien qui médite sur son luth à l'ombre d'un arbre parcourt les formes, le répertoire, toujours sur un rythme *aksak* imperturbable, comme s'il cherchait une mélodie ou une variante qui lui semblât à ce moment, et en ce lieu, *juste*. C'est à ce moment que l'observateur peut saisir l'apparition d'une nouvelle forme, composition. Il en va de même si le musicien veut faire danser au cours d'une veillée : il lui faudra chercher l'air « juste », c'est-à-dire assez irrésistible pour qu'un danseur se lève. Une double compétence est alors nécessaire, car il doit autant connaître son auditeur, au point de savoir quel air lui correspond affectivement, que le répertoire lui-même dans son ensemble. Il s'agit bien de trouver sans cesse, en acte, l'*harmonia*, au sens étymologique d'un parfait “ ajustement ” : *harmonia* non pas simplement comme qualité sonore de la musique, mais comme événement qui fait sens.

- BAUD-BOVY, Samuel (1988) : « Grèce antique et Grèce moderne », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 1, Genève, pp. 77-86.
- BENVENISTE, Emile (1966) : « le rythme dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard.
- CLER, Jérôme (2010) : « *rhythmos*, *skhèma*, pour une typologie des rythmes en tradition orale », in : C. Doumet, Christian, A. Wald Lasovski, ed. : *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Paris, Hermann.
- CLER, Jérôme (2011) : *Yayla, musique et musiciens de villages en Turquie méridionale*, Paris, Geuthner.
- CLER, Jérôme (2015) : « Pays de danseurs, de rythmes boiteux. Un ethnomusicologue lecteur de Deleuze » in : P. Criton, J.-M. Chouvel, ed. : *Gilles Deleuze, la pensée musicale*, Paris, CDMC.
- COPEAUX, Etienne (1997) : *Espaces et temps de la nation turque. Analyse d'une historiographie nationaliste, 1931-1993*, Paris, CNRS-Éditions.
- SACKS, Oliver (2009) : *Musicophilia, la musique le cerveau et nous*, Paris, Seuil.
- SAUVANET, Pierre (1999) : *le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris, PUF.

*Jérôme Cler*

**“ Musique au singulier ” : la singularité musicale comme universel.**

L'auteur rend hommage à une amitié de 40 ans, et évoque des correspondances entre l'oeuvre de FB Mâche et la démarche de l'auteur, ethnomusicologue. Aux modèles du biotope et à la zoomusicologie, répond une géo-musicologie. A la recherche des universaux, comme la ritournelle/oiseau et le galop, répond la singularité irréductible des musiques, là où elles habitent.