



Entretien

Entretien avec Jérôme Cler

Interview with Jérôme Cler

Jérôme Cler¹ and Liqaa Marooki²

¹Institut de Recherche en Musicologie, Sorbonne Université, Paris, France

²University of Mosul, Mosul, Iraq

RÉSUMÉ

Jérôme Cler, dans cet entretien avec Liqaa Marooki, son ex-doctorante désormais docteure de Sorbonne-Université en poste à Mossoul (Irak), retrace quelques étapes de son parcours, des lettres classiques à la musique. Comment devient-on ethnomusicologue, après une première formation en lettres classiques, à une époque (années 1980) où l'ethnomusicologie est une science encore très confidentielle ? Comment la pratique d'un simple luth à trois cordes peut conduire à toutes les dimensions d'une société ? En effet depuis 1991 Jérôme Cler poursuit ses recherches en Turquie, dont il présente ses deux principaux terrains, le premier chez des paysans sunnites d'ascendance semi-nomade, l'autre en milieu confrérique rural bektachi. Jérôme Cler, qui a enseigné vingt-cinq ans l'ethnomusicologie à Sorbonne Université, défend l'idée d'une science des singularités musicales territorialisées (« musiques locales »), où l'expérience immersive du « terrain », devenir commun à l'ethnographe et à ses informateurs, et la description composée qui s'ensuit, forment les conditions premières pour toute élaboration théorique ou conceptuelle ultérieure (universaux). Parmi les concepts qui ont occupé Jérôme Cler, celui de rythme, dont il s'est attaché à décrire les composantes dans plusieurs travaux, en dialogue avec d'autres chercheurs. Comme il le résume ici, le rythme marque des territoires, et convoque une géomusicologie.

ABSTRACT

In this interview with Liqaa Marooki – his former PhD student, now a Sorbonne University Doctor lecturing in Mosul (Iraq) – Jérôme Cler looks back on some of the key stages of his career, from classical literature to music. How does one become an ethnomusicologist at a time (the 1980s) when ethnomusicology is still a confidential science ? How can playing a simple three-stringed lute lead to an exploration of all the dimensions of a society ? Indeed, since 1991, Jérôme Cler has been conducting research in Turkey,

MOTS-CLÉS

ethnomusicologie, géomusicologie, rythme, anthropologie, Turquie rurale, bektachisme

KEYWORDS

ethnomusicology, geomusicology, rhythm, territory, anthropology, rural Turkey, bektashism

ARTICLE HISTORY

Published : 24 May 2026



Corresponding author :

Jérôme Cler | jerome.cler@sorbonne-universite.fr | Institut de Recherche en Musicologie, Sorbonne Université, Paris, France

Copyright : © 2025 by the authors. | Licensee : Luminous Insights, Wyoming, USA.



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

where he presents his two main field sites : the first amongst Sunni peasants of semi-nomadic descent, and the other within a rural Bektashi community. Jérôme Cler, who taught ethnomusicology at Sorbonne University for twenty-five years, advocates the idea of a science of territorialised musical singularities ('local musics'), in which the immersive experience of the 'field'—a shared becoming for the ethnographer and his informants— and the resulting composed description, form the primary conditions for any subsequent theoretical or conceptual elaboration (universals). Among the concepts that have concerned Jérôme Cler is that of rhythm, the components of which he has sought to describe in several works, in dialogue with other researchers. As summarised here, rhythm marks territories and calls for a geomusicology.

Yol bir, sürek bin bir

« Une voie, mille et un parcours », adage alévi-bektachi.

JC : Bonjour et merci chère Liqaa, d'accepter de diriger cet entretien : vous venez vous-même d'achever un parcours de recherche étonnant, et une thèse récemment soutenue où votre sujet (Marooki, 2026) est venu « de lui-même », « sur le terrain », quand vous avez rencontré par hasard les musiciens *qawwāl* des grands rituels yézidis, non loin de votre ville natale en Irak. Et le « hasard » de cette rencontre vous a menée à une véritable passion pour ce monde yézidi, pour ses musiques parfois étranges, et à l'apprentissage de l'ethnomusicologie, en France où vous avez mené à terme votre doctorat. Hasard et passion, apprentissage des méthodes pendant le temps de l'enquête : ces trois aspects nous rapprochent.

L. M. : Merci à vous de souligner cette coïncidence. Alors pouvez-vous nous dire quels hasards vous ont mené à l'ethnomusicologie ?

C'était totalement imprévu, bifurcation majeure dans mon parcours, alors que j'étais professeur de lettres dans le secondaire : jamais je n'avais « projeté » de devenir ethnomusicologue, avant de m'inscrire à Nanterre, à la trentaine... Quand je suis venu à l'ethnomusicologie, j'avais achevé un cycle consistant d'études, en lettres, entré à « Normale sup' » en option philosophie. Mais j'étais passionné de grec ancien, et avais finalement choisi de passer l'agrégation de lettres classiques. Ainsi, à 25 ans, après un an de stage, puis deux ans à Madrid où j'ai enseigné le français langue étrangère, je me suis trouvé plusieurs années dans le secondaire,

en poste à Cergy, et m'y plaisais. Je trouvais dans la musique une compensation « non-verbale » à des études et une profession profondément liées au verbe, au texte écrit... J'avais été nourri de théorie littéraire, de philologie classique, témoin enthousiaste de la french theory en plein essor, mais j'avais besoin de repos... Et la musique devint une vie parallèle qui prit de plus en plus d'importance. En Espagne l'évidence m'est venue de profiter de mon séjour de deux ans pour apprendre, autant que possible, la guitare flamenco. Pour le piètre pianiste que j'étais, ce fut une révélation : le fait d'*abrazar la guitarra*, expérimenter ce lien corporel avec le son, sa vibration-même (alors que le piano reste au bout des doigts)... Et surtout, apprendre sans aucune écriture musicale, en vis-à-vis avec le maître — au point que je n'ai jamais su précisément le nom des notes sur la guitare, et n'en ai gardé que des mélodies, des enchaînements de gestes et des positions sur le manche. Ce qui d'ailleurs me permit de comprendre à quel point la transmission orale, dans le cas d'un apprentissage instrumental, est surtout visuelle, et incarnée. Je n'ai jamais accédé à un haut niveau de guitare, même si je m'y consacrais au moins trois heures par jour : c'est une tradition dans laquelle il faut s'engloutir totalement, et de retour à Paris, j'ai perdu le fil... mais cet apprentissage m'avait mis sur la piste des luths et des cordes pincées, de la transmission orale, et aussi des rituels sociaux accompagnant cette pratique. Toutes les données « ethnomusicologiques » étaient bien là : oralité, transmission, questions « ethniques » avec la thématique gitano/payo, territorialités, etc. et bien sûr les formes musicales elles-mêmes et la fascination qu'elles suscitent, à partir du « cycle de douze ». Donc sans le savoir j'étais déjà

dans l'ethnomusicologie, en acte. Mais il a fallu le *saz* et la Turquie pour qu'au hasard d'une rencontre j'apprenne qu'il y avait une filière « ethnomusicologie » dans le département d'ethnologie de Nanterre.

Pourquoi donc le *saz* et la Turquie ?

D'abord simple attrait de mélomane, à l'écoute des luths d'Orient, 'oud de Munir Bachir, *târ* et *setâr* iraniens, et surtout du *saz* kurde (*tanbur*) et turc... J'étais fasciné par la gestion du temps et le rythme, entre mesuré et non-mesuré, *taqāsīm* etc. Et déjà l'*aksak*. Or étrangement c'est à Madrid, à peine installé dans cette ville, un jour d'octobre 1984 chez un luthier de guitare, que je trouvai mon premier *saz*, enfermé dans une vitrine au fond de la boutique, derrière des dizaines de guitares. Je rentrai donc d'Espagne avec ce *saz*, sur lequel je m'évertuais à imiter quelques morceaux entendus sur des disques : j'avais eu beaucoup de chance, car il sonnait très bien, et encore aujourd'hui, quarante ans plus tard, il reste un de mes *saz* préférés... Puis il y eut à Paris la rencontre avec le maître Talip Özkan, décisive. Après quelques mois de cours, Talip me donna l'adresse d'un luthier à Istanbul, premier voyage en 1988 (j'y suis allé en bus). Par la suite, je suis retourné en Turquie, à Izmir pour rencontrer des enseignants du « conservatoire de musique populaire » (université d'Égée). Mon premier sujet d'intérêt, c'était les danses de *zeybek*, que Talip me jouait, danses lentes à 9 temps, aux mélodies amples, toutes en tensions/détentes, et je voulais les voir, pour comprendre...

J'ai vite senti les limites du milieu académique, folkloriste urbain, très normatif, qui idéalisait les « sources vivantes » (musiciens de villages) tout en m'affirmant qu'il n'y avait « plus rien » dans le monde rural. Je ne les ai pas crus, et sur les indications de Talip, me suis progressivement éloigné des centres urbains, pour me rendre à la campagne, dans sa petite ville natale, située sur les derniers contreforts du Taurus occidental, non loin de Denizli-Laodicée... Et là, des représentants de la culture et de l'éducation nationale locales me firent connaître quelques musiciens des villages voisins, me conduisirent à un mariage, jusqu'à la rencontre décisive de Hayri Dev, joueur de *bağlama* (petit luth à trois cordes) et du violoniste Akkulak. J'ai remonté tout le cours, de la grande ville jusqu'au dernier petit village, où je me suis sédentarisé, à 1500 m d'altitude, pour y oublier le reste du monde. Ces deux maîtres, et quelques autres, de-

vinrent pour moi à la fois des « sources », et de merveilleux amis, chacun vivant dans son village de montagne : ces premiers séjours, limités aux vacances scolaires, entre 1988 et 1991 ont ainsi constitué la préface de trente années de fréquentation assidue de la même région, aux limites de la Carie et de la Lycie d'antan.

Mais alors comment s'est fait le retour aux études, puisque vous n'étiez ni musicologue, ni anthropologue ?

J'ai rencontré par hasard un doctorant de Nanterre qui m'a fait comprendre que je pratiquais l'ethnomusicologie sans le savoir, et que je pourrais faire connaissance avec les ethnomusicologues de « Nanterre-Paris X ». Et je ne savais pas non plus qu'on pouvait étudier cette discipline quelque part.

À l'époque (1990), l'ethnomusicologie était encore très peu représentée en France dans l'université, sauf à Nanterre : il est intéressant de rappeler que ce sont d'abord les ethnologues et les anthropologues qui ont promu l'étude des musiques des sociétés où ils travaillaient. Ainsi, Eric de Dampierre, qui dirigeait à l'époque le département d'ethnologie, avait compris l'importance du fait musical, au point de mettre en place la première filière « ethnomusicologie » allant jusqu'au DEA (« diplôme d'études approfondies » remplacé ensuite par le Master 2)... En musicologie, l'ethnomusicologie, les traditions orales etc. n'étaient représentées que par quelques heures d'initiation.

Petite digression en passant, Éric de Dampierre a écrit un des plus grands et admirables « petits livres » (39 p. !) d'ethnologie : *Penser au singulier* (1984), qui interroge le principe d'identité dans la société *nzakara*, où « rien n'est identique à rien »...

Pour ma part, après avoir rencontré Mireille Helffer et Éric de Dampierre, — dans les deux cas j'étais fort intimidé —, je suivis pendant un an les enseignements de maîtrise (=M1), sans avoir l'obligation de rédiger de mémoire. En assistant aux séminaires et aux cours, je travaillais à ma « mise à niveau », tout en enseignant les lettres à Cergy. Puis je m'inscrivis en DEA (=M2), cette fois pour rédiger un mémoire, — qui est devenu mon premier article « pour une théorie du rythme *aksak* » (Cler, 1994). J'ai un souvenir assez merveilleux des cours auxquels j'assistais. Mes études classiques m'avaient cantonné dans le monde de la

littérature et de « l'explication de texte », et soudain je découvrais l'immense bibliothèque des anthropologues, dans laquelle je puisais à tout-va : il s'est vraiment agi d'une seconde formation... Les enseignants étaient excellents, et je voudrais profiter de cet entretien pour rendre hommage à Jean-Michel Beaudet et Miriam Olsen, qui alors étaient les titulaires « maîtres d'œuvre » dans la filière ethnomusicologique, et aux chargés¹ de cours et chercheurs du CNRS qui intervenaient... J'ai un souvenir ému de Monique Brandily et de sa grande bienveillance, de Schéhérazade Qassim Hassan, votre compatriote irakienne, retrouvée il y a peu pour votre soutenance de thèse, et d'Altan Gökalp, anthropologue du monde turc. Enfin, Bernard Lortat-Jacob venait pour son séminaire de DEA : quel choc ce fut pour moi d'entendre pour la première fois un jeudi soir, dans une salle de classe de Nanterre, les polyphonies de la semaine sainte de Castelsardo, alors qu'il préparait son grand livre *Chants de Passion*, paru en 1998 : ce livre est d'après moi un chef d'œuvre de notre discipline, et qui plus est une merveille éditoriale, —hélas épuisé, et sacrifié par l'éditeur. Je me suis donc senti aussitôt « embarqué » dans ce nouveau milieu académique, évidemment plus bariolé que celui des lettres classiques de la vieille Sorbonne, — que je n'en respecte pas moins.

Mais surtout, une rencontre décisive a été celle de Jean During, avec qui je partageais non seulement l'aire culturelle, mais aussi l'idée que l'ethnomusicologue pouvait être musicien dans la culture qu'il étudiait. C'est donc lui qui allait diriger ma thèse, et nous avons beaucoup à nous raconter, sur les rythmes, les ritournelles, la Turquie et l'Asie centrale, lui parcourant de grands espaces, moi cantonné à trois ou quatre villages anatoliens...

Et comment, après vos premiers séjours, avez-vous déterminé un sujet de thèse ?

Il était formulé très simplement : une thèse monographique (« musique et musiciens de villages en Turquie méridionale »), simple « description composée ». L'idée de monographie permettait de laisser le champ théorique ouvert, d'articuler les répertoires musicaux à la sociologie, à la géographie, et surtout à des concepts comme le rythme, le ter-

ritoire, l'expression. Ainsi, le chapitre « rythme », au centre, prolongation des travaux antérieurs... À terme, il s'agissait de montrer qu'une singularité locale fait signe vers des universaux.

Le livre issu de votre thèse s'intitule *Yayla*, et ce mot revient souvent dans votre travail, comme une « marque de fabrique » : pourquoi est-il si important pour vous ?

J'aime ce mot, comme on l'aime en général en Turquie : *Yayla*, c'est l'estive, où les bergers mènent leurs troupeaux entre mai et novembre. Hauts-plateaux et montagne, lieux de vie libre au grand air, et de fraîcheur en été ; un espace lisse où l'on n'est plus soumis aux pesanteurs de l'espace strié et de l'appareil d'état, comme dirait Deleuze. C'est aussi là que d'anciens pasteurs semi-nomades se sont sédentarisés : les communautés chez qui j'ai séjourné. Enfin, ce mot dénote aussi un temps, l'été pastoral : car évidemment, en hiver, ces lieux sont très durs à vivre : occasions de longues veillées musicales au coin du poêle, dans le village enneigé.

Le rythme restait un objet central dans votre recherche, puisque vous êtes revenu sur l'*aksak*. Comment résumer cette approche du rythme ?

C'est difficile à résumer. Pendant que je menais mes enquêtes ethnographiques et accumulai les données de terrain, je poursuivais la réflexion initiée à propos de l'*aksak* et du rythme. Le rythme, avant les études musicales, c'était pour moi d'abord la philosophie, la linguistique et la poétique, — ainsi, Émile Benveniste (1966), Henri Meschonnic (1982), Jacques Roubaud (1978) et sa « théorie du rythme abstrait »... En musique, c'était Bartók et ses « rythmes bulgares », puis le flamenco et ses cycles de douze 3+3+2+2+2, puis l'*aksak*. En musicologie, j'ai vite compris que l'intérêt pour le rythme était beaucoup plus sensible chez les ethnomusicologues que chez les musicologues « classiques », — qui se focalisent plutôt sur les questions de hauteur, d'harmonie, de timbre, etc. Cela peut s'expliquer : dans la tradition orale il y a une gestion immédiate du temps, en l'absence de toute partition orthonormée pour prescrire, et où priment le corps et le geste.

Une difficulté du rythme, c'est qu'il s'agit d'un concept de la philosophie, avant d'être un fonctif (cf. Deleuze, G. et

¹ Le masculin pluriel désigne bien dans ces pages le masculin et le féminin, « chercheuses et chercheurs », comme nous aurons « étudiants » pour « étudiantes et étudiants », sans dénoter aucune discrimination.

Guattari, F., 1991) de la science musicale. Emile Benveniste, en un seul article sur l'étymologie du mot *rhythmos*, examine son apparition et son sens dans la langue grecque, sur fond de pensée présocratique du devenir, du flux universel : « tout s'écoule et rien ne demeure » comme dit Héraclite. En effet, *rhythmos* provient de *rhêô* le verbe « couler » en grec, et ne s'est pas immédiatement appliqué à la musique. En tout cas, dans ce concept l'idée de flux n'appelait pas celle du « reflux », alors que pendant longtemps on avait associé le rythme à la périodicité : la métaphore fondatrice n'est donc pas la cadence de la mer et le ressac, mais le fleuve. Emile Benveniste suggère deux concepts de la forme, *rhythmos* forme mobile, qu'il oppose à la forme fixe, *skhêma* : *skhêma* pourra se traduire aussi par *metron*, le mètre. D'un côté la forme fixe, l'identité, de l'autre la forme mobile, *rhythmos*, la différence qui affecte l'identique. L'analyse, s'il en est, doit en permanence osciller entre les deux, sans se limiter à identifier la forme fixe : ainsi le même mètre peut s'incarner dans des rythmes très variés, comme je l'ai montré à propos de la métrique *aksak* 2+2+2+3 si présente en Turquie, et plus à l'ouest en Bulgarie et en Grèce.

Dans les années où je débarquais dans ce petit monde de l'ethnomusicologie française, Simha Arom apparaissait comme la lecture incontournable pour toute approche ethnomusicologique du rythme. Mais déjà bien auparavant, j'avais écouté en boucle le double-album des Pygmées Aka, chez Ocora... Le premier volume de sa grande thèse (Arom, 1985) sur les polyrythmies d'Afrique centrale (« structure et méthodologie ») est construit comme un cours, et nous nous sommes tous plongés dedans pendant nos années d'étude. Je pourrais dire que mon propre travail sur le rythme a été parfois en dialogue implicite avec le sien, et mon article « *rhythmos/skhêma*, pour une typologie des rythmes en tradition orale », était pensé comme une alternative à sa typologie des rythmes de l'encyclopédie Nattiez (cf. Arom, 2007).

Mais c'est avec Jean During que je travaillai le plus longtemps sur la question, avec, pendant les années 90, le séminaire RITMO, « Rythme et Image du Temps dans les Musiques Orientales », dont je garde un magnifique souvenir. Une partie des résultats de ce séminaire s'est retrouvée dans le volume 10, intitulé « rythmes », des *Cahiers d'ethnomusicologie*, en 1997.

J'interrogeais aussi deux images du temps, que je pré-

sentais à mes étudiant.es sous les figures de la clepsydre et du sablier : d'un côté une conception discrète (la goutte qui tombe, la trotteuse, la pulsation isochrone), et de l'autre un ordre des pures durées, conception continue du temps « qui s'écoule », précisément. A travers cette dualité, il s'agissait aussi pour moi de formaliser la typologie des rythmes selon d'autres critères que purement solfégiques ou arithmétiques, libérée de l'idée (que professe Simha Arom dans sa typologie) que tout rythme mesuré serait soumis à une pulsation isochrone. Or les rythmes « ovoïdes » évoqués par Jean During, ou la belle analyse d'un air de danse roumain proposée par Jacques Bouët dans ce volume de 1997, ainsi que mon propre retour sur l'*aksak* confronté à une mesure objective des durées : tout cela soulignait la pertinence de l'idée de pulsation inégale, non-isochrone, ou celle de « blocs de durée » irréductibles à des rapports de nombres entiers. On peut procéder par analogie avec les systèmes d'intervalles, et la compétence à les distinguer à 2 commas près : de même, la gestion du temps se joue à des micro-intervalles de temps près, on le vérifie dans toutes les musiques de tradition orale, surtout si elles sont dansées. Et il ne s'agit pas d'un « swing » affectant une métrique reposant sur la pulsation isochrone, mais d'inégalités ou de micro-durées *structurelles* : les choses ne se jouent donc pas seulement dans l'ordre des nombres entiers, 2, 3, 2+3, etc. Filippo Bonini-Baraldi l'a également bien montré dans une étude mesurant le geste de l'archet (2016). Dans les *Cahiers d'ethnomusicologie*, la question du rythme s'est hélas arrêtée au volume 10 de 1997. En effet, le format des *Cahiers*, plutôt « ouvrage collectif » que « revue ouverte » ne permet pas de suivre le fil d'une thématique déjà traitée, sauf éventuellement par des détours : Simha Arom est revenu sur l'*aksak* dans un volume ultérieur (2004/17, « formes musicales »), et trois ans plus tard, Talia Bachir-Loopuyt revient sur la question par une brillante analyse, dont le titre (« L'ethnomusicologie, son identité, ses modes d'emploi ») permet de mesurer la grande portée. Mais la continuité entre ces écrits a sans doute échappé aux lecteurs.

Petite digression en passant : à propos « d'histoires de 2 et de 3 », je voudrais ici saluer mon confrère Marc Chemillier, autre interlocuteur à propos d'*aksak* (Chemillier, 2014) qui a exposé et formalisé un des plus beaux objets de l'ethnomusicologie du rythme, à savoir les « rythmes

asymétriques des Pygmées Aka » (Chemillier 1999, 2007) : $8=3+3+2$, $12=3+2+3+2+2$, $16=3+2+2+3+2+2+2$, etc. jusqu'à de longs cycles de 32 pulsations, et toujours selon le même principe « moitié moins un, moitié plus un », que Simha Arom avait déjà décelé dans son travail. Mais toujours en contramétrie avec une battue isochrone, soit binaire ($8=4+4$), soit ternaire ($12=3+3+3+3$). C'est cette contramétrie, selon moi, qui distingue ces formes de l'*aksak* : car en Bulgarie existe bien le « 8 », le « 12 », le « 16 » ci-dessus, mais jamais la battue isochrone ne s'y superposera, car celle-ci est totalement en dehors du concept de l'*aksak*, — ou plutôt de l'*habitus-aksak*... Le 16, en Bulgarie, est compris comme composition de deux *aksak* plus élémentaires, 7+9, comme il existe des 7+11 par exemple, ce que confirme l'articulation mélodique : conception strictement commétrique du temps musical, jamais contramétrique, à l'opposé de l'Afrique, ou même de l'Europe. En « pays *aksak* », impossible de voir dans 16 la subdivision 4x4, pas plus que dans 9, 3x3.

En bref, donc : pour résumer les problématiques qui m'étaient propres, outre *rhythmos/skhèma* et discret/continu : j'ai proposé d'aborder la typologie des rythmes en tradition orale non pas à partir de critères solfégiques, ou d'*a priori* dogmatiques comme l'universalité de la pulsation isochrone dans la musique mesurée, mais en interrogeant l'*habitus culturel* décelable dans telle ou telle « conduite » rythmique. La suite d'une telle recherche doit être confiée aux spécialistes de la cognition, ce que je ne suis pas.

Vous dites aussi dans vos travaux sur le rythme que celui-ci est territorial, en parlant d'« autochtonie du rythme »

Oui, ces histoires de terre et de territoires sont importantes : le compositeur brésilien Jovino Santos Neto, lors d'un séminaire de Marc Chemillier (2015), compare les rythmes aux vins : selon le sol, l'altitude ou le versant de la montagne, le même vin aura un goût différent. Le rythme, dit-il, est lié à la terre. Rythme comme enracinement, toujours le *propre* d'un lieu, « rythme de chez nous ». Le premier commentaire sur les musiques, dans la région où j'ai longtemps séjourné, c'était leur lieu d'origine. Bien souvent, la pièce est désignée par un toponyme, village, montagne, ou coin de forêt... Mon champ d'étude était donc un pays où règne une seule métrique-*skhèma*

$2+2+2+3$ (ou quatre temps et demi), matrice inconsciente s'incarnant en de nombreux rythmes différents, chacun assigné à son territoire. « Territoire » ici renvoie au couple philosophique Deleuze-Guattari, au plateau/chapitre « de la ritournelle » du livre *Mille Plateaux*, comme à leur « traité de nomadologie », dans le même livre, et il ne s'agit pas d'appropriation d'un espace. Sur ce terrain des *yayla*, les estives où se sont sédentarisés les ancêtres de mes principaux amis musiciens, il y eut une vraie rencontre avec Deleuze, que j'ai évoquée dans un hommage en 2005, puis dans un nouvel hommage en 2015. De même, forte coïncidence avec le cours célèbre du 20 mars 1984 (Deleuze, 1984) sur la ritournelle et le galop (à propos de cinéma, et ce jour-là, de musique).

Certes, nous pouvons distinguer les musiques par de nombreux critères, mais il me semble que le premier *discrimen* est entre des musiques « territorialisées » et d'autres, « déterritorialisées ». À ce propos, Deleuze définit la composition musicale comme « déterritorialisation de la ritournelle » : cette formulation m'a toujours fasciné, désignant une opération interne, au sein de la composition même, — thème et variations, déplacements motiviques etc., mais aussi dans les sarabandes, bourrées, giges des suites, qui déterritorialisent leurs modèles ruraux. Cette définition somme toute très simple — « pas d'idées justes, juste une idée » disait Deleuze paraphrasant Godard — de la création musicale devient vraiment opérante quand on s'intéresse à des musiques territorialisées, comme celles de petites communautés restreintes, paysannes, d'interconnaissance, où le savoir-faire est partagé par quelques-uns, et où l'observateur peut embrasser la circulation du répertoire. D'autant que dans les années 90 les villages où je me rendais étaient encore très à l'abri de toute globalisation, même relative. Mes amis musiciens, anciens pasteurs semi-nomades sédentarisés sur leurs estives *yayla*, parlaient toujours de leur art comme *Masit kırığı*, l'*aksak* de Masit (une haute vallée d'une dizaine de hameaux), n'existant pas ailleurs — la ritournelle originelle, que j'idéalisais comme ritournelle « à l'état pur », surtout lorsqu'il s'agissait d'airs d'une seule mesure, répétés sans variante ou presque, pour les besoins de la danse. De plus, selon mes amis musiciens, autrefois, tout venait des femmes et des jeunes filles, à qui étaient réservé le chant, poésie et expression vocale, les instruments étant du ressort des hommes. La « ritournelle

originelle», c'était donc le chant des femmes...

Le répertoire est fait d'airs formulaires, répétitifs, tous ressemblants, tous différents, basés sur un matériau restreint (une seule métrique, donc, à quatre temps et demi, et un seul mode de ré, mais principalement le premier pentacorde). Une, deux, quatre mesures, ou forme-rondo. Airs innombrables mais pourtant engendrés par un nombre limité de modèles mélodiques. Combinatoire maîtrisée entre une métrique et le matériau mélodique... Toute la question de la «description composée» — tâche première de l'ethnographie — n'était pas seulement de collecter, compiler, transcrire, puis classer : de séjour en séjour j'étais confronté à l'évolution du répertoire, et plongé dans sa *poiétique*, puisque j'assistais à sa vie, à son devenir. Il ne s'agissait pas d'un ensemble de pièces à cataloguer, mais d'un organisme en croissance ou en mutation dont j'essayais de comprendre les processus génératifs, les subtiles mutations internes.

Oui, mais là nous revenons à la grammaire, à la syntaxe musicale

Certes, mais d'une langue commune, et territorialisée : la musique, commune à quelques montagnes, était «l'esprit du lieu»; dans le répertoire pointaient toujours des interactions territoriales, divers lieux des proches environs étant *exprimés* par chaque air. Si bien qu'entre autres affects musicaux, je dus mettre en avant ce que j'appelle l'affect territorial. Musiques d'ici, fortement territorialisées comme les petites ritournelles, musiques d'ailleurs, exil et séparation, référents topographiques. Les affects territoriaux sont associés aux formes musicales : sédentarité heureuse des petits airs formulaires indéfiniment répétés, affect de la séparation et de l'éloignement dans les airs longs, non-mesurés et mélismatiques. Enfin, les qualités expressives, affectives, sont également territorialisées, selon l'altitude, et donc la sociologie du lieu : les airs mélismatiques, non-mesurés, évoquant l'exil et la séparation, sont chantés par les sédentaires anciens, habitant dans les plaines, «en bas» (autour de 800-1000m. et plus bas, vers la côte). Les paysans des hautes terres, eux, sédentarisés plus récemment, refusent le *pathos* expressif et s'en moquent : ils pourraient être de dignes disciples de Stravinski² (ou de Hanslick) et

déclarer la musique «impuissante à exprimer quoi que ce soit», — sinon l'humour, ou la joie.

Nous avons ainsi des affects territoriaux, et un concept de territoire à plusieurs composantes, rythme, paysage habité, sédentarité et nomadisme, etc., avec des genres et formes musicaux territorialisés, ce qui m'a conduit à parler de géo-musicologie. Pour cette raison, j'étais très honoré d'avoir un géographe dans mon jury de thèse, Marcel Bazin... Cette primauté de la terre se traduit en termes généraux par la proposition : le territoire est plus fort que l'ethnie ou la langue pour «identifier» la musique, — ce qui se vérifie aisément dans nombre de lieux où se sont succédés (ou coexistent) des peuples différents.

On a en effet le sentiment qu'avec peu d'interlocuteurs, vous avez rencontré de vraies problématiques de musicologie «générale».

Oui, bien sûr tout y est : rythme, modalité, contenus d'expression, effets de sens, affects... L'idée étant non pas de dresser un catalogue, mais de décrire la vie interne de tout cela. Mais je n'aurais jamais pu travailler ailleurs que dans une petite communauté, dans l'intimité des musiciens : *little community as a human whole*, disait Robert Redfield (1955). Société d'interconnaissance et autarcique, où la pratique musicale est partagée entre quelques-uns, et donc directement observable, participable : un laboratoire idéal, surtout sur le long terme, puisque j'ai continué à rendre visite aux mêmes familles pendant trente-cinq ans, au point de voir passer la génération de mes vieux maîtres «de l'ancien monde», et d'assister à de grandes mutations sociales. La petite communauté isolée, c'était aussi le rêve un peu rousseauiste d'accéder à la source même, une sorte d'état de nature de la musique : trois cordes et du bois, main, plectre ou archet, un hautbois en écorce de pin : matériaux mineurs ou éphémères pour la construction d'un agencement musical complexe et efficace : c'est l'*optimum*, à savoir le minimum de moyens pour le maximum d'effet.

Pour revenir aux études et à votre «reconversion», comment avez-vous concilié vos deux formations ?

Je ne sens pas du tout avoir abandonné la première, et j'ai même continué à traduire du grec. Je pourrais dire que

²Sur cette question de l'expression, cf. deux articles en diptyque, (Cler, 2010a et b).

connaître les langues anciennes facilite l'apprentissage de langues vivantes, —aussi intéressant que celui des musiques ... Récemment j'ai publié un récit de toutes ces années en Turquie, *Ritournelles de l'arrière-pays* (Cler, 2025), dont le titre fait appel à un philosophe, Gilles Deleuze (ritournelles) et à un poète, Yves Bonnefoy (l'arrière-pays), et j'y ai invité autant des poètes que Malinowski pour évoquer la «quête ethnomusicologique». Là c'est bien en continuité avec la «première formation». Et Deleuze, c'était un contemporain, nous attendions la sortie de chacun de ses livres (et quelles surprises!), et pour moi cela avait commencé par ce qu'il disait de littérature, Proust, Kafka, et j'ai suivi le fil des lectures, jusqu'aux textes et cours sur la musique. Il n'était pas expert, mais prenait conseil d'autres comme son étudiante compositrice et musicologue Pascale Criton; il avait lui-même déclaré ne pas vouloir s'engloutir dans la musique («car on n'en sort plus»), — il en a cependant beaucoup dit, et c'est chez lui que pour la première fois j'ai lu mention d'un ethnomusicologue français, Gilbert Rouget, pour son article célèbre des années 50 «un chromatisme africain», commenté par Deleuze (et Guattari), et que Rouget a repris ensuite dans sa Leçon à l'Académie des Beaux-Arts, *Musica Reservata* (Rouget, 2006), — où du reste il devient poète dans sa transcription, plaçant son propre commentaire poétique par-dessus la musique, — j'avais pensé à Henri Michaux en le lisant : toute cette «leçon», voilà encore un objet totalement singulier de notre discipline, et d'une beauté bouleversante.

Je me suis beaucoup intéressé à l'aspect littéraire de l'ethnographie, —voir un petit chef d'œuvre de François Laplantine, *la description ethnographique*, qui traite de cela, hautement recommandé — et interrogeais en séminaire de Master l'écriture des textes ethnomusicologiques, de Lortat-Jacob auteur d'articles denses et serrés, et d'élaborations plus littéraires dans les livres, —et même d'un roman (Lortat-Jacob, 1994) ! à l'écriture sans affect et très objectivante de Mireille Helffer, jusqu'aux formalistes, comme Marc Chemillier, mathématicien, et tant d'autres. *The ethnomusicologist as an author* : qui écrira cet essai ?

Donc, oui, ma première formation a toujours nourri la suite. Le mélange des deux formations est aussi dans la géographie que j'aime : finalement, ce sont des terres où l'antiquité lointaine est omniprésente, nombreux théâtres antiques en pleine montagne, fontaines à tête de lion, stèles

écrites et tombes lyciennes : les actuels occupants sont très conscients de ce grand passé derrière eux. Pour moi cette profondeur parfois vertigineuse du temps, en ces régions, fait partie du plaisir. La géographie historique, au 19^e siècle, en la personne de Sir W.M. Ramsey (1890), décrivait les paysages en fonction des sources grecques anciennes, historiens ou géographes, Strabon surtout. J'avais appris beaucoup sur les anciens habitants de «ma» région : même Tite-Live parlait des guerriers redoutables qui y vivaient !

Vous avez aussi un deuxième travail important en Turquie, toujours en cours, dans une communauté bektachie : pendant que j'écrivais ma thèse, vous compariez souvent mes observations des rituels yézidis de Lalish avec les pratiques des bektachis.

Oui, ils ont en commun le sens du secret, le statut de minorité persécutée, et une doctrine hétérodoxe. Et également beaucoup de termes propres au soufisme, et toute une hiérarchie des fonctions, «serviteurs» de l'ordre rituel, qui se ressemblent. Mais les différences sont grandes, car les bektachis restent musulmans avec le *credo* du chi'isme duodécimain, ils chantent 'Ali Shah, et pleurent l'imam Hüseyin comme tous les groupes ali'istes (*alevi*) de Turquie, mais leurs pratiques sont «scandaleuses» : pas de jeûne de ramadan, pas de cinq prières, et de longs rituels nocturnes, mixtes, entièrement chantés, et par moment dansés (le *semah*), où un élément central est la consommation d'alcool au nom de Dieu et de ses saints, et le banquet qui l'accompagne.

Quel est le sens de ce rituel ?

Il commémore le voyage céleste extatique du prophète comme son initiation à la divinité de 'Ali, et son entrée dans «l'assemblée des Quarante» où après qu'il eut bu le jus d'un raisin pressé, tous furent enivrés et dansèrent le *semah*. Mais ce rituel appelé *djem* ou *birlik* (unité), prestation mutuelle, est aussi liturgie de l'union des fidèles, de sa permanente confirmation, et comporte même une préface en forme de «tribunal» réglant les éventuels conflits, avant que ne commence la liturgie proprement dite (impossible de participer sans réconciliation). La communauté est composée de quatre groupes, chacun avec son autorité religieuse, ses musiciens officiants, et les autres offices

rituels. Ils élisent ou réélisent chaque année leurs quatre dignitaires religieux, les *baba*, un pour chaque groupe. Enfin, et surtout, chaque fidèle doit à son groupe un rituel par an, et chaque *djem* est ainsi offert par deux couples : ils offrent ensemble un sacrifice à la communauté, préparent les vivres pour le repas, fournissent l'alcool rituel (du *raki*). C'est pourquoi les deux maisons de *djem* (des maisons du village que rien ne distingue de toutes les autres, de l'extérieur) sont très sollicitées de novembre à mars, et il ne passe pas une semaine sans au moins deux rituels de *djem* au village. Le reste de l'année, tout le monde est aux champs.

La confrérie a-t-elle une musique propre ?

Oui et non. Oui, parce que leur répertoire chanté ne ressemble à aucun autre à l'entour, et non, parce que beaucoup de traits « populaires » régionaux s'y retrouvent malgré tout. La singularité, c'est le ton sur lequel la poésie est chantée, avec une emphase, et une ampleur mélodique qui rappellent l'expressivité des *tekke* soufis. Le village bektachi en question n'est pas très loin des *yayla*, moins de 100 km, mais culturellement aux antipodes, en particulier pour la conception de la musique : dans les *yayla*, la musique se pense elle-même, les formes se méditent, s'inventent sans cesse, elle est posée comme un objet, non pas à commenter, mais à travailler sans cesse, à polir ; chez les bektachis par contre tout est fixé, comme sur une partition mentale. En 30 ans de fréquentation de ce village et de ses rituels nocturnes, je n'ai jamais entendu la moindre variante dans les chants fixes (ceux qu'on entend toujours, au même moment de la liturgie), les mêmes mélismes sont toujours à la même place. Par ailleurs, ces modestes paysans baignent dans leur tradition poético-musicale au point, pour certains, d'être eux-mêmes poètes hymnographes, et de faire preuve d'un savoir-faire de « compositeurs » : pendant le rituel, toute une séquence, le *sofra*, moment du repas, laisse libre loisir à des membres de l'assemblée de chanter les *nefes* (hymnes) qu'ils souhaitent, et qu'ils ont glissé dans un moule mélodique déjà existant, un timbre : j'ai pu admirer la maîtrise avec laquelle ils combinent la diction syllabique des hendecasyllabes (le vers le plus courant, en 4+4+3 syllabes) avec la métrique aksak 2+2+2+3 (et plus souvent chez eux 2+3+2+2, et 3+2+2+2), ou sur d'autres métriques aksak qu'ils maîtrisent également (alors qu'elles ne sont pas

propres à la région), en 5=2+3 ou 7=2+2+3. La richesse étonnante de ce répertoire (cf. Cler, 2020), à la fois enraciné dans sa région (les « quatre temps et demi » prédominants, la modalité), et unique en son genre, auto-suffisant, associée à la douce chaleur des rituels qui se répètent tout l'hiver m'ont retenu dans ce village, où je me suis rendu chaque année quelques jours, ai participé aux *djem* où j'étais convié fraternellement, et dont peu à peu j'ai appris le répertoire.

Ce milieu semble beaucoup plus « savant » que votre précédent terrain :

Oui, savant dans les savoirs ésotériques, les mythes et la poésie, mais sans écriture, tout « de tête » : les seuls écrits sur place sont les gros carnets des officiants-musiciens, remplis de *nefes*, hymnes à chanter en toute circonstance, dont beaucoup sont connus par cœur. Mais la musique elle-même reste *cosa mentale*, et dans ce contexte précis profondément liée au texte qu'elle porte. Si je posais une question à mes interlocuteurs à propos d'un distique que donc je leur *disais*, il leur fallait le reprendre aussitôt en le chantant sur sa mélodie, avant d'en parler, comme si cela en éclairait le sens. Le sens, en fait, n'avait pas à être détaillé en significations, car il se donnait entièrement dans l'acte de chanter. Le texte n'existe pas hors de la mélodie qui le porte : le réduire à la parole et y chercher des significations lui fait perdre son *effet de sens*.

A vrai dire, des différences aussi flagrantes dans le vécu de la musique, à une cinquantaine de kilomètres à vol d'oiseau, étaient impressionnantes, et chez les bektachis je dus m'initier à une poésie abondante, souvent difficile et ésotérique : à l'inverse, les musiciens de mariages des *yayla* ne conservaient que quelques bribes de poèmes, ou de rares petits quatrains d'heptasyllabes *mâni*, mais leur mode d'expression favori était non-verbal, « musique pure », et l'effet de sens était plutôt la pointe d'humour et le jeu.

À lire vos écrits sur ce terrain bektachi, vous avez beaucoup observé la société elle-même, et vous n'êtes pas seul à y travailler ?

Oui le village entier, de plus de mille habitants, son organisation sociale, les officiants, les autorités religieuses, le fonctionnement de cette vie centrée sur les rituels, les croyances et conception du monde m'intéressaient tout

autant que les pratiques musicales : c'était une communauté, à part entière, et c'est toujours à des thématiques de rituel et d'organisation sociale que me conduisaient mes interlocuteurs. Or je ne comprenais pas tout, loin de là. Et plus de mille habitants, c'est une autre affaire qu'un petit village de quatre-vingt âmes.. J'appelai donc à la rescousse deux camarades, un anthropologue Nicolas Elias, et un historien ottomanisant, Nikos Sigalas, fort compétent en soufisme, pour poursuivre l'enquête en trio à partir de 2011 : *work in progress*, qui devrait aboutir à une nouvelle monographie, où se croiseront nos champs de compétence respectifs : la première version de cette monographie a été publiée en 2017 (cf. Cler, Sigalas, Elias, 2017). L'alliance entre l'histoire et l'anthropologie est particulièrement bienvenue dans ce contexte, car les paysans bektachis portent et préservent une mémoire longue, remontant à l'empire ottoman, ce qui est fort rare dans le monde rural turc où la mémoire a été largement cassée et « re-formatée » par l'école et l'idéologie nationale : ces paysans bektachis sont des résistants, et se transmettent la mémoire de cette résistance. Mais ils n'ont ni livres ni reliques d'écrits du passé à part les stèles tombales et un poème gravé sur une fontaine, qui leur restent inaccessibles, puisqu'en ottoman. Le village, qui côtoyait jusqu'en 1826 un couvent de derviches, n'en a conservé que le mausolée du saint Abdal Musa (14^e siècle). Tout le reste a été détruit, suite à l'abolition du corps des janissaires (1826), qui étaient bektachis, puis un siècle plus tard quand Atatürk a définitivement interdit toute confrérie religieuse : la clandestinité, et la persévérance des paysans anciennement attachés au couvent, a fini par restaurer l'identité bektachie du village au cours du 20^e siècle. Ces paysans ont donc sauvé l'institution, « sécularisant » en quelque sorte l'ancien couvent de derviches disparu depuis 150 ans... Et l'unité constitutive n'est plus le derviche célibataire, mais désormais toujours le couple d'époux, à égalité dans les rituels. Enfin, la mémoire orale a su conserver avec précision dans le village l'histoire des années de clandestinité, et même, pour certains, le plan ancien du village d'avant 1826... La venue d'un historien, capable de déchiffrer les stèles, et de confirmer par les archives de l'empire ottoman les récits de la tradition orale, fut un aspect fort de « l'échange ethnographique ».

Dans ce contexte, venu pour la musique, vous avez été conduit à la société et à l'histoire.

Oui, être musicien et éventuellement musicologue, est une position très confortable pour observer, même sans le vouloir, toutes les dimensions d'une société. Pour moi le *saz* a été une clé ouvrant bien des portes. Je l'avais compris avec étonnement lors de mon tout premier séjour à Istanbul en 1988 : je restais assis chez le luthier tout l'après-midi, observant les visites de clients, voisins, amis, et surtout musiciens de *saz*, les gens restaient un peu, s'asseyaient pour prendre le thé. Musiciens de la radio-nationale en costume et cravate, solistes renommés, simples travailleurs ou commerçants du voisinage, joueurs d'*elektro-saz* et de musique *arabesk*, etc. : en quelques jours, j'avais eu un panorama complet des mondes du *saz*, en restant observateur passif. À la campagne, la musique m'a permis d'être adopté, et m'a donné accès au grand récit pastoral, aux fêtes de mariage, d'un côté, à une religion organisée, à sa vie rituelle et à son histoire, de l'autre. Sans oublier la relation à la terre, agriculture et vie pastorale, arbres et montagnes, qui occupent beaucoup la conversation, — ni la relation avec le pouvoir, qui reste respectueuse mais distante et dénote plutôt une attitude finement anarchiste. Enfin, la musique va de pair avec la langue : il ne me semble pas concevable de pratiquer l'ethnomusicologie sans connaître la langue du pays, c'est-à-dire comprendre ce que les gens chantent et se disent au quotidien de la conversation ; s'installer dans une durée, laisser venir les sujets et les thématiques, plutôt que les forcer... Ainsi ai-je essayé toujours de travailler.

La musique et l'intimité avec les paysans de ces montagnes m'a aussi permis d'approcher leur vision du monde, d'après moi beaucoup plus ancrée dans l'immanence que dans la transcendance.

Vous avez parlé un jour d'une « musicologie négative » dans votre pratique d'ethnomusicologue : à quoi faisiez-vous référence ?

Cela partait d'un constat : l'extrême difficulté à parler de musique, à verbaliser, dans cet univers de tradition orale, où elle n'existe qu'en acte, au présent, et où la transmission se fait par le geste et l'imitation, et non par des mots, des désignations ou une théorie. D'autant que la plupart des pièces du répertoire n'avaient pas de nom, ou des noms interchangeables. De quoi égarer un ethnomusicologue. Sur le premier terrain des *yayla*, c'était donc en acte que se pratiquait le dialogue, par des séances de travail que j'enregistrais, ins-

trument en main, et en parlant très peu sauf des questions de temps en temps, et souvent la réponse était également en acte, par un exemple musical et non des mots. C'est là que j'essayais de suivre la pensée-musique, les associations d'idées, qui s'effectuaient aussi par les mains sur l'instrument. Des concepts analytiques partagés ont fini par apparaître, au fil du temps... Mais chez les bektachis, par contre, impossible d'imaginer de telles séances de travail : chez eux aussi c'est « en acte », c'est-à-dire pendant le rituel de *djem*. Quand je demandais aux officiants si je pouvais étudier, travailler avec eux, d'autant qu'il y avait parmi eux d'excellents sazistes, leur réponse était toujours : « mais viens au *djem* et tu as tout ». D'autant qu'en aucun cas ils ne pouvaient ni ne devaient se considérer comme « musiciens » ou « artistes », ils n'étaient qu'humbles officiants, dans un système où l'ego est le pire ennemi. L'intéressant dans nos enquêtes, c'est qu'il y a toujours quelque part un musicien qui en sait davantage, qui a su prendre du recul par rapport au répertoire, s'est promené et a écouté ailleurs, dans d'autres villages, « informateur expert » — encore faut-il le rencontrer ! Nous l'avons trouvé, un soir, chez un dignitaire religieux, soirée évidemment bien arrosée, mais analytique et *saz* en main, car il était tout disposé à me répondre, et réagir à mes propres impressions sur le répertoire, mes comparaisons, et il m'informait sur « l'ancienneté » des *semah*, et de certains timbres mélodiques. Il faut parfois attendre des années avant qu'une telle soirée se produise et nous comble.

Autrement, en effet, il suffisait d'aller au *djem*, de se laisser imprégner, comme eux l'avaient fait dans leur jeunesse, et tout le reste s'ensuivrait : c'est pourquoi je n'ai cessé de retourner là-bas, d'enregistrer, puis réécouter une fois de retour en France, « en boucle » pour intégrer tous les chants, avant d'en entreprendre la moindre transcription ou analyse. Sur place, la musique restait hors d'atteinte des conversations : j'étais toujours étonné du temps que mettaient mes interlocuteurs à comprendre que je ne parlais pas de la poésie chantée, mais du matériau musical, ou de sa présentation sur le *saz* : ils revenaient toujours au texte chanté. Inversement, comme je l'ai dit, la poésie y est toujours *poémusie*, faisant résonner le texte dans une construction mélodico-rythmique très stricte. Au village bektachi, chacun s'accorde à déclarer que les mêmes chants existaient déjà avant sa naissance, et je veux bien le

croire, puisqu'en 30 ans de fréquentation je n'ai pas entendu la moindre variante dans la *poémusie* du *djem*. La substance musicale, abstraite de cette *poémusie*, semble donc un impensé, du moins dans cette culture, dans cette situation subordonnée au rituel. Dans tout ce savoir/savoir-faire très précis, la musique c'est un peu la « lettre volée » d'Edgar Poe, tellement visible, évidente, qu'on ne la voit plus.

Un autre aspect de la « musicologie négative », c'est l'antinomie constitutive : j'avais construit un cours d'esthétique musicale il y a belle lurette pour les étudiants de licence sur ce fil directeur de l'antinomie : comment la philosophie de la musique repose sur des antinomies constitutives depuis les Grecs anciens, *rhythmos* et *skhèma*, bien sûr, mais aussi Apollon et Dionysos, le nombre et l'affect, ou encore, au 20^e siècle, formel et informel etc. La philosophie a une attitude très ambivalente vis-à-vis de la musique. Platon ne considérerait pas la musique instrumentale pure, il lui fallait de la poésie chantée. Sinon, c'étaient des musiques à perdre le sens, musiques de transes dionysiaques, folie, *manía*, dit-il ; chez d'autres la musique est dépréciée pour sa nature passagère et purement sensible (Kant), ou au contraire exaltée pour sa mathématique secrète (de Pythagore à Leibniz et à Marc Chemillier...), ou encore pour sa puissance : chez Nietzsche, c'est précisément parce qu'elle est l'art du devenir, qu'elle l'affirme, qu'elle est le oui à la vie, art suprême. Une longue histoire d'insolubles contradictions.

Je me permets donc une petite rêverie sur ce thème, en renvoyant à la fameuse citation de Lévi-Strauss à propos de la musique « suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent et qui garde la clé de leur progrès » : Lévi-Strauss ne s'intéressait guère qu'à la « grande musique », Wagner et autres (cf. Nattiez, 2008), mais cette citation vaut universellement, me semble-t-il, pour toute musique existante, et nous pouvons étendre le constat sans doute au monde animal, la bio- ou zomusicologie nous le fait découvrir depuis quelques décennies. De la musique, on ne peut parler vraiment que par analogies, — analogie avec la langue articulée, certes, et pourtant bien distincte — ou négativement en disant ce qu'elle n'est pas, alors que nous la ressentons directement, parfois intensément, et l'expérimentons dans le temps, « infortunée musique qui périt aussitôt créée » disait Leonardo...

On a souvent répété que dans beaucoup de cultures la musique n'avait pas de nom, qu'il n'y avait pas de concept

général, sans doute avec l'arrière-pensée évolutionniste : « pas encore de concept »... On peut répondre ironiquement à cela que le mot grec *mousikè* a eu une fortune quasi-mondiale dans le sens de « son humainement organisé³ » comme dit John Blacking, — alors qu'il n'avait pas uniquement ce sens en grec ancien : un « signifiant flottant », en somme, venu combler une case vide⁴ dans toutes nos langues ?

L'extraordinaire théorie de l'audition (*sama'*) dans le soufisme, et donc aussi chez mes amis bektachis (pour qui *sama'* devient l'effet de cette audition, la danse *semah*), peuvent apparaître comme illustration même de cette « musicologie négative ». Reste qu'ici nous ne sommes plus dans la musico-logie analytique, qui s'en tient au *logos*, entendu comme science... Héraclite le savait, pour qui seul le *logos* permettait d'émerger du flux, du devenir. Cette antinomie du *logos* qui analyse et du flux qui nous emporte rejoint les antinomies constitutives de l'esthétique musicale, mais cette fois concernant la discipline elle-même. Si la puissance du *tarab* ou le *duende* sont le sens même de la musique qui les provoque, qu'en faire s'ils excèdent les mots ? La musicologie peut-elle ou doit-elle identifier les causes de ces effets ?

Précisément : musicologie, ethnomusicologie, anthropologie de la musique, après sept ans en France j'ai mis du temps à saisir les frontières entre ces champs d'études

Oui, et si j'ai pensé à une « géomusicologie », c'est aussi que je ne suis pas satisfait du nom « ethnomusicologie » (peut-être un autre signifiant flottant, puisqu'il s'applique à des approches tellement diverses !). Le préfixe « ethno- » prête au malentendu, et la seule définition viable du mot serait : étude des musiques selon les méthodes de l'ethnologie. Pour ma part, j'ai toujours préféré me présenter comme « anthropologue de la musique », plutôt qu'ethnomusicologue. Certes tout cela doit être « décolonisé », et surtout nettoyé de certains concepts, dont un des pires est celui d'identité : ethnicité, identité musicale, identité qui fige, ou identité meurtrière comme dit Amin Maalouf (Maalouf,

1998), l'anthropologue François Laplantine a écrit un petit livre sur ce thème, *Je, nous et les autres* (Laplantine, 1999), véritable manifeste en faveur d'une anthropologie de la différence et du devenir, contre l'identité et la représentation, et que j'ai beaucoup invité mes étudiants à lire... J'ai pour ma part toujours professé que le « terrain », l'expérience ethnographique, n'étaient en aucun cas un rapport d'observateur à observé, encore moins de sujet à objet d'une science, mais un devenir commun aux deux, à « eux » et « nous/moi », où chacun devient quelqu'un d'autre dans la situation totalement étrange qu'on appelle le terrain. Les concepts analytiques que Hayri Dev, mon maître de petit *bağlama* à trois cordes, a fait émerger au terme de plusieurs séances de travail sont nés de cette situation, où ils ont pris consistance dans notre échange-même. Échange : le mot-clé, à mettre en pratique à tous niveaux de l'expérience ethnographique, — à chacun de trouver dans quelles modalités, pour chaque situation, et quel sera le retour pour les personnes avec qui nous avons travaillé.

Mais il est vrai qu'il existe des zones d'indétermination, ou des oscillations, et pour ma part, je ne sais pas si je suis un musicien-musicologue spécialisé en anthropologie, ou un anthropologue spécialisé dans la musique. À quelle discipline-mère s'affilier ? D'autant que l'aspect « aire culturelle » est considérable dans nos affaires, et que j'ai souvent compris que mes travaux intéressaient peut-être plus encore les spécialistes du monde *turcic* que les anthropologues, et a fortiori les musicologues.

À lire les articles de la discipline, les revues, on a l'impression qu'il y a beaucoup d'ethnomusicologies différentes, chacune marquée par une forte personnalité, ou par un terrain particulièrement réputé

L'ethnomusicologie, ce fut longtemps une discipline de pure recherche, quand il y avait presque uniquement des chercheurs du CNRS. Ainsi nos aînés Gilbert Rouget, Mi-reille Helffer, Hugo Zemp, Bernard Lortat-Jacob, Simha Arom, Jean During... Et chacun sur des aires culturelles très différentes, et avec des méthodes d'enquête différente, chacun son îlot de savoirs. Or l'ethnomusicologie est devenue, ces trente dernières années, une discipline enseignée à l'Université, où se sont créés des postes d'enseignants-chercheurs, reconnaissance et promotion de la discipline

³Voir la réjouissante méditation de B. Lortat-Jacob autour de cette définition dans son blog (Lortat-Jacob, 2011)

⁴Sur le signifiant flottant et la case vide, voir : Lévi-Strauss, 1950, et During, E. 1994..

au sein de départements de musique. Il faut donc former, en commençant par le B-A BA. Pour l'enseignant, l'exigence que porte l'enseignement distrait alors beaucoup de la pure activité de chercheur : les missions sont plus difficiles à organiser, et la construction des cours prend beaucoup de temps, car il faut alors prendre la discipline dans son ensemble, entretenir et approfondir sa culture « généraliste ». Quand on sort de son doctorat, il n'est pas aisé de s'abstraire de son terrain pour présenter et expliquer ceux des autres, y compris sur des aires très éloignées, de convertir des problématiques locales en questions générales (du rythme *aksak* à l'*habitus*, aux polyrythmies et à une typologie générale, par exemple...). Enfin, une difficulté s'est présentée d'emblée, c'est l'absence de formation en anthropologie chez les étudiants musicologues-musiciens, et 12h de cours magistral en sciences humaines par semestre ne suffisent pas à combler les lacunes, car c'est un domaine où il faut prendre le temps de lectures nombreuses, et lentes : or les étudiant.es doivent couvrir les programmes d'histoire de la musique (occidentale), les matières analytiques, etc. Pour moi, c'était assez frustrant, surtout quand je comparais aux connaissances d'étudiant.es du même âge venant de Nanterre, à qui il n'était pas nécessaire de réexpliquer sans cesse les rudiments, et qui à leur tour m'instruisaient souvent de références que j'ignorais...

Nous avons un rêve : construire une musicologie générale digne de ce nom. *Musicologie générale et sémiologie*, de Jean-Jacques Nattiez (1987), était un ouvrage assez convaincant pour que je le recommande comme manuel ou outil de travail à mes étudiants... Tant au niveau de la recherche qu'à celui de l'enseignement universitaire, le projet est une belle utopie, mais difficile à réaliser étant donnée l'ampleur du socle fondateur, bases nécessaires en musique, en linguistique, en acoustique, en anthropologie, en sciences cognitives, etc. Mais je pose de simples questions préalables, sur le seul fait musical *sonore* : la musicologie a-t-elle su produire des résultats aussi puissants et complets que la linguistique, discipline à laquelle elle s'apparente le plus ? Produire au moins un atlas des musiques de traditions orales, territorialisées, aussi précis et détaillé que celui des langues, ce devrait être une tâche prioritaire de la Société Internationale de Musicologie ! Avons-nous les moyens de produire une systématique de ces musiques, peut-on les classer en groupes analogues aux familles de

langues ? Il s'agira d'unités géo-musicales, sans doute, — mais l'analogie avec les langues a ses limites. De plus, la disjonction territorialisé/déterritorialisé imposerait des classements distincts, se superposant. Ensuite, nous n'avons pas un modèle méthodologique pertinent pour concevoir pour les musiques un équivalent de l'alphabet phonétique international (est-ce seulement possible, et/ou nécessaire ?). On mesure la complexité des différents paramètres en jeu dans ces questions... Une bien belle approche de « musicologie générale » que j'ai également souvent recommandée à mes étudiants, c'est celle de François-Bernard Mâche dans *Musique au singulier* (Mâche, 2001), qui part d'universaux, comme « répétition », « strophe », « forme fixe », mais aussi « zoomusicologie », car Mâche voit la musique dans le continuum humain-animal, et dans la relation au biotope. Mâche a comme Deleuze évoqué sa ritournelle et son galop, en posant le chant d'oiseau et l'allure du cheval comme deux modèles majeurs de notre musique eurasiatique.

Je crois que nous en sommes toujours à la « collection de singularités », — et tant mieux : grâce à mes aînés j'ai découvert à mes débuts ce qui m'a semblé être les objets sonores parmi les plus beaux et les plus singuliers, comme la *quintina* de Castelsardo ou les rythmes asymétriques pygmées, les flûtes de pan 'aré 'aré, etc. et ces singularités me semblent bien plus fascinantes, en tant que telles, que les éventuels universaux à en dégager et les généralités descriptives. D'autant que ces trois mondes musicaux que je viens de prendre au hasard semblent n'avoir absolument rien en commun, sinon en tant que « son humainement organisé » : ma conviction, en fait, est qu'on n'y comprendra jamais rien...

Oui, il y a bien une musicologie générale, où l'approche des musiques « territoriales », locales, et de tradition orale, devrait être la base de l'édifice, et où les traditions écrites, y compris classique occidentale, seraient juste un aspect (passager) de l'ensemble. Il faudrait bouleverser le système des contenus d'enseignement, et nous en sommes loin. Je n'ai aucun pronostic pour la discipline en elle-même : si seulement le succès et l'attrait d'une discipline pouvait créer des postes, ce serait le rêve. Car en l'état présent, cette discipline est fort courue et appréciée, je l'ai bien vu sur vingt-cinq ans, et « porteuse » comme on dit. De belles recherches, parfois très courageuses (comme la vôtre, Liqaa, en Irak), mais le contexte universitaire est incertain

et en crise, — et vous savez qu'on veut faire payer très cher leurs études aux étudiants « non-communautaires » comme vous !

Ce qui me réjouit, c'est de pouvoir accompagner des chemins comme le vôtre : ayant reçu tous ces savoirs multiformes chez nous, vous pouvez en faire la matière de vos enseignements chez vous, en Irak, apporter quelque chose de nouveau peut-être là-bas. Vous m'aviez dit qu'en Irak l'anthropologie était sujette à une défiance, suspecte d'être une discipline coloniale. Vous pourrez peut-être témoigner du contraire, du fait de votre démarche vers une altérité « au proche », celle des communautés yézidiées voisines de votre communauté chrétienne de la plaine de Ninive, et en témoignant comment l'expérience ethnographique elle-même a fait de vous une anthropologue de la musique.

Et vous avez donc au moment de prendre votre retraite publié un livre comme un grand flash-back sur trente-cinq années de « musique et ethnographie en Turquie rurale ».

J'avais vraiment envie de reprendre tout cela dans la chronologie des événements, et d'écrire librement, « tous publics », par chapitres plus ou moins thématiques. Et j'y ai détaillé d'assez près la vie au village bektachi. Ensuite, je souhaitais montrer comment se construit et avance une enquête ethnomusicologique. C'est aussi un livre sur l'idée même de recherche — et de trouvaille. Il comporte aussi une réflexion en arrière-plan, mais pas présentée comme telle, mais par l'action et le récit. Comme je l'ai dit tout à l'heure, c'était aussi un hommage à des sources d'inspiration autres que l'ethnomusicologie, comme certains poètes ou philosophes, mais sans appuyer. Et écrit « tout public », et non académique. La moitié du livre (yayla) c'est déjà un monde bien perdu, l'autre moitié (bektachis), une solide « règle » qui tient tout, et perpétue l'enchaînement des offices et des *djem*. Et beaucoup de portraits de ces compagnons de recherche — que sont, en fait, nos « informateurs »...

Et vous avez aussi publié un livre qui n'a rien à voir avec l'ethnomusicologie, de traductions du grec médiéval, les homélies de Saint Grégoire Palamas.

En fait, il s'agit de rendre accessible aux lecteurs francophones les écrits d'un très grand mystique du 14^e siècle byzantin : cela aussi, c'est la fidélité à la première formation. Car j'avais rédigé ma maîtrise (1980) à la Sorbonne, en « grec byzantin », à propos de deux homélies de Saint Grégoire Palamas, et commencé à en traduire d'autres. De fait, je suis profondément attaché à cet auteur, et après 2016, j'ai décidé de poursuivre ces traductions : désormais je suis habitué à sa langue et à son style, et donc c'est un immense plaisir de voir peu à peu se déployer la pensée vivante de ce grand esprit du 14^e siècle.

Pour revenir aux tous premiers propos de notre entretien, nous avons un autre trait en commun : vous, chrétienne assyro-chaldéenne de la plaine de Ninive, vous vous immergez dans la culture et les croyances yézidiées de vos voisins, et moi, chrétien de Constantinople et coreligionnaire de Palamas, je me laisse immerger dans une société rurale musulmane, et même dans une belle « hérésie » de l'islam ! Je pourrais dire aussi en aparté qu'au fond, si le mouvement premier de l'ethnologie consiste à approcher autrui dans toute sa différence, à tenter humblement de le comprendre et de l'accepter tel qu'il est, cette science s'accorde bien avec l'éthique chrétienne !

Or j'ai pris conscience d'une autre coïncidence : Grégoire Palamas, à la fin de sa vie en 1354-1355, avait été captif des Turcs, les tout premiers Ottomans, dont la capitale était Bursa (Brousse). Palamas avait séjourné là, puis était allé à Nicée-Iznik, avait rendu visite aux communautés chrétiennes sous domination turque, s'était entretenu avec des autorités religieuses musulmanes, et il le relate dans de magnifiques lettres à son diocèse de Thessalonique. Je m'amusaïs parfois à penser que j'avais choisi de suivre sa voie en me laissant « capter » à mon tour... Mais il se trouve encore que Grégoire Palamas était contemporain d'Abdal Musa, le saint de mon village bektachi, où il a son mausolée. Et Abdal Musa avait participé à la conquête de Bursa : ce serait presque le sujet d'un roman historique, imaginant Grégoire Palamas et Abdal Musa discutant théologie à Bursa autour de 1355 ! Encore une coïncidence : il y avait un magnifique double-album 33 t., *le voyage d'Alain Gheerbrant en Anatolie (1957-1958)* publié chez Ocora-Radio-France. Or un des enregistrements de ce disque qui m'avait le plus ému, résonant comme un appel à chercher sa source, en des temps où je ne connaissais encore rien à la musique

de ces régions, s'était avéré provenir du village bektachi où je me suis rendu dix ans plus tard, et quarante ans après Alain Gheerbrant. Je n'en ai pris conscience qu'assez récemment ! Je suis très étonné par la logique profonde, inconsciente et secrète qui peut conduire nos vies : dans mon cas, il y a bien quelque chose de « territorial », puisque la même géographie, entre Thessalonique, Constantinople, Smyrne, les montagnes du Taurus, et à diverses époques, sera restée mystérieusement à l'arrière-plan de tout mon parcours !

Merci pour ce grand résumé de vos travaux

Et à vous, tous mes vœux pour la nouvelle vie qui s'ouvre maintenant à vous, de retour en Irak, votre pays.

Note de l'éditeur

Cet article est publié par Luminous Insights en partenariat avec l'Université Antonine. Son contenu a été préparé, évalué par les pairs et accepté conformément aux politiques et aux normes de l'Université Antonine en tant que partenaire institutionnel d'origine. L'article n'a pas été publié ailleurs, et Luminous Insights est l'éditeur en ligne de référence pour cette version.

Note d'écriture inclusive

Dans cette revue, la forme masculine désigne, lorsqu'il y a lieu, aussi bien les femmes que les hommes. L'emploi du masculin a pour seul but de faciliter la lecture du texte et n'a aucune intention discriminatoire.

Cite as

Cler J. and Marooki L. (2025). Entretien avec Jérôme Cler. *Revue des Traditions Musicales*, 19(1), 1–24. 10.51300/RTM-2025-146

Références

- Arom, S. (1985). *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, Paris, SELAF.
- Arom, S. (2004). L'aksak, *Cahiers d'ethnomusicologie*, 17, 11–48. DOI : 10.2307/40240517
- Arom, S. (2007). L'organisation du temps musical : essai de typologie, dans : Nattiez, J.-J. (dir.), *Musique, une encyclopédie pour le 21^e siècle*, vol. 5, Arles, Actes Sud, 927–944.

- Bachir-Loopuyt, T. (2007). L'ethnomusicologie, son identité, ses modes d'emploi : compte-rendu des débats sur l'aksak au séminaire d'ethnomusicologie de la Sorbonne (2006), *Cahiers d'ethnomusicologie*, 20, p. 293–298.
- Benveniste, E. (1966). La notion de rythme dans son expression linguistique, *Problèmes de linguistique générale* 1, Paris, 327–335.
- Bonini-Baraldi, F., Bigand, E. & Pozzo, T., (2016). Measuring Aksak Rhythm and Synchronization in Transylvanian Village Music by Using Motion Capture, *Empirical Musicology Review* 10(4), 265–291. DOI : 10.18061/emr.v10i4.4891
- Bouët, J. (1997). Pulsations retrouvées. Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métro-nome, *Cahiers d'ethnomusicologie*, 10, 107–125 DOI : 10.2307/40240268
- Chemillier, M. (2014). La machine aksak et les fascinantes formules asymétriques du petit luth de Turquie, *L'Homme*, 211, 129–140. DOI : 0.4000/lhomme.23634
- Chemillier, M. (2007). *Les mathématiques naturelles*. Paris, Odile Jacob.
- Cler, J. (1994, décembre). Pour une théorie du rythme aksak, *Revue de Musicologie* n°82, 181–210 DOI : 10.2307/947054
- Cler, J. (2005). Pays de danseurs, de rythmes boiteux dans : Bernold, A., Pinhas, R. *Deleuze épars*, Paris, Hermann, 177–184.
- Cler, J. (2008). Rhythmos, skhèma : pour une typologie des rythmes en tradition orale, dans : Doumet, C., Lasowski, A. (dir.) *L'Homme et ses Rythmes*, Paris, Hermann, p. 75–92. DOI : 10.3917/herm.wald.2010.01.0075
- Cler, J. (2010a). Anti-pathos. Pratique et théorie de l'expression musicale dans une société d'ascendance nomade (Turquie méridionale), *Cahiers d'ethnomusicologie*, 23, 101–111.
- Cler, J. (2010b). Ritournelles pour rire ? L'exemple d'une société d'ascendance nomade en Turquie méridionale, *Humoresques*, 32, Paris, 127–137.
- Cler, J. (2011) *Yayla, musiques et musiciens de villages en Turquie méridionale*, Paris, Geuthner.

- Cler, J. (2015). Pays de danseurs, de rythmes boiteux. Un ethnomusicologue lecteur de Deleuze, dans : Criton, P. et Chouvel, J.-M. *Gilles Deleuze, la pensée-musique*, Paris, CDMC, 221-230
- Cler, J., Sigalas, N., Elias, N. (2017). Tekke Köyü, un village bektachi dans le Taurus occidental, *Turcica*, 48, Leuven, Peeters, 303-450. DOI : 10.2143/TURC.48.0.3237143
- Cler, J. (2020). The Life of a Ritual Repertoire and its Aesthetics : Cem Ceremonies in Tekke Köyü, the Village of Abdal Musa, dans : Greve, M., Özdemir, U., Motika, R. *Aesthetics and Performative Dimensions of Alevi Cultural Heritage*, Istanbul, Orient-Institut, 65-102. DOI : 10.5771/9783956506413-63
- Cler, J. (2025). *Ritournelles de l'arrière-pays, musique et ethnographie en Turquie rurale*, Sesto San Giovanni, Mimésis.
- De Dampierre, E. (1984). *Penser au singulier : étude nzakara*, Paris, société d'ethnographie. DOI : 10.4000/ateliers.16352
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Minuit.
- During, E. (1994). Postface : « Tradition, sens, structure », dans During, J. *Quelque chose se passe*, Paris, Verdier, 407.
- During, J. (1997). Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle, *Cahiers d'ethnomusicologie*, 10, 17-36. DOI : 10.4000/abstractairanica.37367
- Laplantine, F. (1996). *La description ethnographique*, Paris, Nathan.
- Laplantine, F. (1999). *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier, Fayard.
- Lévi-Strauss, C. (1950). Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, dans : Mauss, M., *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF
- Lortat-Jacob, B. (1994). *Indiens chanteurs de la Sierra Madre. L'oreille de l'ethnologue*. Paris, Hermann
- Lortat-Jacob, B. (1998) *Chants de Passion, au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris, Cerf.
- Maalouf, A. (1998) *Identités meurtrières*, Paris, Grasset.
- Mâche, F-B (2001) : *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob.
- Marooki, L. (2026). *Les musiciens qawwâl dans le pèlerinage Jamâ'iyah de la communauté yézidie du nord de l'Irak*, [thèse soutenue le 5 mars 2026, Sorbonne-Université].
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.
- Nattiez, J.-J. (1987) : *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- Nattiez, J.-J. (2008). *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, Arles, Actes Sud.
- Palamas, Grégoire, (2021). *Homélies, le cycle des douze fêtes majeures*, [Cler, J. introduction notes et traduction] Bagnolet, Lis et parle.
- Ramsay, W.M. (1890). *The Historical Geography of Asia Minor*, London
- Redfield, R. (1955). *The Little Community : Viewpoints for the Study of a Human Whole*, Chicago, Chicago University Press.
- Roubaud, J. (1978). *La vieillesse d'Alexandre, essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, F. Maspéro.
- Rouget, G. (2006) *Musica reservata. Deux chants initiatiques pour le culte des vòdoun au Bénin*, Paris, Institut de France-Académie des Beaux-Arts.

Pages web :

- Chemillier, M. (1999). Rythmes asymétriques des Pygmées Aka, [https : //ehess . modelisationsavoirs . fr/marc/publi/diderot/pygmees.html](https://ehess.modelisationsavoirs.fr/marc/publi/diderot/pygmees.html)
- Chemillier, M. (2015) Séminaire EHESS/IRCAM du 27 mai 2015 avec Jovino Santos Neto, Marc Chemillier, [https : //ehess . modelisationsavoirs . fr/seminaire/seminaire14 - 15/seminaire14 - 15 . html#jovino](https://ehess.modelisationsavoirs.fr/seminaire/seminaire14-15/seminaire14-15.html#jovino)
- Cler, J (2024). Pour une typologie des rythmes en tradition orale, *Yayla* <https://yayla.sorbonne-universite.fr/category/rythme/typologie/>
- Deleuze, G. (1984) cours du 20 mars 1984, dans : Pinhas, R., *Webdeleuze*, [https : //www . webdeleuze . com/textes/347](https://www.webdeleuze.com/textes/347)
- Lortat-Jacob, B. (2011) Locomotives et oiseaux chanteurs, *Lortajablog*, le blog de Bernard Lortat-Jacob, [https : //www . lortajablog . fr/musique - et - affects/locomotives-et-oiseaux-chanteurs](https://www.lortajablog.fr/musique-et-affects/locomotives-et-oiseaux-chanteurs)