

Homo musicans

Jérôme CLER*

C'est bien un « mélange » que je voudrais ici offrir à Jean During : nous nous connaissons depuis le temps où j'apprenais le *saz* avec Talip Özkan, au tournant des années 80/90. Par la suite, bien souvent ce n'était pas seulement en lisant ses ouvrages que je pouvais suivre le cheminement de sa pensée, mais surtout au gré des conversations, à Paris, Strasbourg, ou Istanbul, sans oublier les soirées de *meshrep*, ou comme on dit en Turquie, de *muhabbet*, entre quelques amis, *târ*, *sorud* pour lui, et pour moi *saz*, *tamburag*. Pendant qu'il parcourait de grandes distances, entre le pays des Ouïghours, l'Iran, l'Ouzbekistan, etc., je cheminais sur les routes de Turquie méridionale, sur des distances qui dépassaient rarement 100 km., creusant obstinément les mêmes terrains villageois : mais les questionnements ne cessaient de se rencontrer malgré ces échelles très différentes. Je me permettrai donc ici de rendre compte de quelques aspects de cet *entretien*, en proposant comme une méditation qui « mélangera » l'amitié, la musique, la musicologie, et dont le fil directeur pourrait s'intituler : pratiquer la musique de l'autre, fondement d'une recherche ethnomusicologique.

Rencontre. Paris, début des années 80 : pour quelques étudiants fort mélomanes tout à leur préparation de l'agrégation de lettres, classiques et modernes, et de philosophie, l'écoute, le partage ou la pratique de la musique déroulait une ligne de fuite au sein de ces études très encadrées, dont les impératifs académiques nous laissaient peu de liberté. Dans cette relation à la musique il n'y avait pas qu'un agrément, ou une récréation : chacun d'entre nous déjà vivait, pensait la musique en musicien, en littéraire, philosophe, et y décelait des enjeux vitaux, soit dans sa relation à la langue, soit pour avoir lu Adorno et les grands textes de l'esthétique musicale. Mais le cadre des études agrégatives et les exigences des programmes maintenaient tout cela à l'écart, et notre cercle de mélomanes se reposait simplement sur l'émotion de l'inouï, sans discours, et sur le pur plaisir d'une temporalité subvertie par le son musical. Or, au sein des musiques que nous écoutions, et sur le fil de cette ligne de fuite, d'autres lignes de fuite nous emportèrent sur leur sillage, à travers l'écoute de certains disques. J'en citerai deux qui nous avaient marqués particulièrement, celui de Munir Bachir (*Iraq : 'Ūd classique arabe* par Munir Bachir,

* Maître de conférences à l'Université Paris-Sorbonne et membre de l'UMR Iremus.

Ocora Radio-France, 1971), et celui de Dariush Talai (*Iran*, vol. 1 : *Anthologie de la musique traditionnelle - Setâr et Târ*, 1978) : premier contact avec l'orient musical... Chacun y trouvait son compte : des univers mélodiques se révélaient là et une expérience du temps, rythme à l'état pur hors des marques de la mesure, et surtout, pour moi, « force et matériau » plutôt que « forme et matière », saveur particulière des attaques, plectre sur corde, élasticité du timbre et du temps : du reste, quand j'ai rencontré en 1988 Talip Özkan, c'était le târ iranien que je voulais apprendre, et c'est Talip qui me fit bifurquer... Le nom de Jean During s'était discrètement imposé, sur la pochette du disque iranien. Plus tard, un autre grand disque de la même collection nous avait saisis, également constitué d'enregistrements de Jean During, celui des « musiques d'extase et de guérison » du Baloutchistan (Ocora Radio-France, 1981) – j'y reviendrai plus loin. Jusqu'à une émission de radio, sans doute vers 1984, qui nous révéla que Jean During était lui aussi musicien, jouant le *târ* et le *setâr*.

Schiltigheim, 1990 : Talip Özkan, alors mon maître de *saz* depuis deux ans, donnait un concert dont la première partie était assurée par Jean During et son fils Hoseyin-Emmanuel. Nous nous étions déplacés de Paris, à trois, pour assister au concert : et c'était pour moi non seulement l'occasion d'écouter Talip, mais aussi celle de faire connaissance avec Jean During. Ce dernier, accompagné à la percussion par son fils – qui était déjà le musicien brillant qui se révélerait plus tard à la guitare flamenca, au violon, au 'oud, etc. – joua du *setâr*, puis montra quelques airs sur le *dotar* tadjik-ouzbek qu'il avait commencé à apprendre : c'était l'époque où de nouveaux terrains s'ouvraient pour lui en Asie centrale, après son retour d'Iran. Talip, lui, brilla comme toujours dans le one-man-show où il savait exceller, puis nous nous retrouvâmes tous, après le concert, au bar, et prîmes rendez-vous à Strasbourg où nous allions rester quelques jours.

Telle fut notre première rencontre : il était très réconfortant de constater qu'un Français pouvait se définir lui-même comme musicien de tradition iranienne, et accéder à cette compétence musicale. Et que, par ailleurs, cette pratique était le socle des ouvrages musicologiques, du travail de chercheur. Mais durant l'entrevue que nous eûmes le lendemain, chez Jean à Strasbourg, la conversation commença par « l'esthétique du fragment », – la composition du *radif* – puis laissa la musique pour s'attacher aux tranches baloutches, aux *zîkr kaderi*, à la mystique, au Kurdistan iranien.

Si je me permets ici de passer par l'anecdote et le souvenir, c'est parce que tout était donné d'emblée dans ces moments que les années suivantes allaient développer : une place primordiale accordée à la pratique musicale, et un intérêt particulier porté aux espaces et aux groupes mineurs. Enfin, la question du rythme est vite devenue centrale dans nos discussions : rythmes *aksak*, rythmes du Pamir, rythmes baloutches et de Boukhara¹.

Ethnomusicologie et pratique musicale. Comme on sait, certains ethnomusicologues déniaient toute pertinence scientifique au fait de jouer la « musique de l'autre ». Il est bien possible que ce soit plus difficile avec les Pygmées Aka² que sur un luth oriental, mais derrière ce débat se dévoilent également deux relations différentes, sinon opposées à la

¹ Au début des années 90, sous l'égide de la S.F.E. s'est tenu le séminaire R.I.T.M.O., Rythme et Image du Temps dans la Musique Orientale, dont les travaux se reflètent en partie dans le volume 10 (1997) des *Cahiers d'ethnomusicologie*, intitulé *Rythmes*.

² En effet, Simha Arom est de ceux qui refusent cette pratique de la musique du terrain.

musique et aux logos dont elle s'accompagne. En simplifiant, nous aurions d'un côté la musique objet d'un discours savant, d'une science musicologique, mise à distance dans ses schèmes et ses modèles, avec le souci de ne pas s'immerger dans le flux, ou du moins de ne pas mêler cette immersion, toujours possible, à la science. De l'autre, la musique est suivie, accompagnée au fil du temps dans son devenir, remodelée à domicile et sur le terrain ; et la pensée proprement musicale accompagne sans cesse la pensée discursive qui tente de saisir l'imperceptible, non seulement du point de vue de la musique, mais aussi de ses nombreux contenus d'expression, et de ses « contextes » – dans lesquels le chercheur se laisse immerger avant de reprendre pied sur sa propre terre pour construire son discours savant.

En ce qui concerne Jean During, l'intensité et la hauteur de cette pratique musicale a fait ses preuves : guitariste brillant dans sa jeunesse, son séjour d'une dizaine d'années en Iran l'installe dans la tradition persane, qu'il apprend au *târ* et au *setâr*, auprès de maîtres dont il est un des rares, aujourd'hui, à pouvoir transmettre les secrets... De ce centre de la grande Perse, il s'échappe aussi vers ses marges, ses périphéries, comme le Baloutchistan (vièle *sorud*) ; puis, passant à nouveau « de l'autre côté », il parcourt les territoires des nomades de la steppe, se plongeant dans les traditions tadjik-ouzbekes (*dotar*), dont il explore aussi bien la sédentarité classique avec le *shash maqom*, que les traditions des peuples *turcic kirghizes*, kazak, etc. : comme si, non content de conquérir les centres de « haute culture », il lui fallait toujours cultiver l'écart, les confronter à son autre, à sa marge, par « dé-conditionnements » successifs. À chaque étape, il s'agit d'éprouver, d'expérimenter les traditions en musicien autant qu'en ethnomusicologue. Enfin, lauréat d'une bourse de la Villa Médicis Hors les murs en 2010 en tant que compositeur, il élabore, à partir de toute son expérience de l'Iran et des domaines voisins, un corpus de compositions classiques reconnues en Iran et enregistrées dans un double album³. Il est donc tout à fait possible de développer une œuvre musicale dans la culture de « l'autre » et une recherche ethnomusicologique, et que les deux soient indissociables.

De fait, l'ethnomusicologie n'est pas un parcours linéaire, non seulement du point de vue biographique, mais aussi dans la pratique même du métier. Tout ethnomusicologue est pris dans un mouvement d'aller-retour entre terrain et laboratoire, entre *praxis* et *théoria* : cependant, ici *praxis* ne s'identifie pas uniquement à « terrain » mais, au retour de celui-ci, bandes magnétiques bien remplies, il s'agit aussi des longues heures d'écoute active et d'apprentissage, souvent instrument en main, « à la maison »... Pour ma part, à chacun de mes retours des villages du Taurus, écouter et transcrire les pièces musicales n'avait pas pour fin leur analyse, mais constituait d'abord le meilleur moyen d'inscrire profondément dans la mémoire ces pièces pour les jouer sur l'instrument, tout d'abord de façon mimétique, en reproduisant le modèle presque exactement ; ensuite, au fil du temps, jouer et rejouer tous les répertoires acquis, retourner sur le terrain pour partager cette connaissance pratique, en acte, puis, à nouveau, dans le « laboratoire », assimiler les devenirs, évolutions, transformations dans lesquels sont entraînés ces répertoires.

Tout d'abord, cela installe la recherche dans un rythme et dans une durée : se rendre tous les six mois sur le terrain, y retourner avec, à l'esprit et dans les doigts, les airs qui circulaient au séjour précédent, représente pour les musiciens eux-mêmes un

³ Édité par Mahoor records, Téhéran, 2012 : *Daramad-e dovvom, metric pieces by Jean During*, CD331.

bouleversement. Les « musiques des *yayla* » que j'étudiais, constituées de pièces formulaires et répétitives, sur un nombre limité de profils mélodiques, mais engendrant leur multiplicité par l'ornementation, les décalages métriques, etc., m'apparaissaient ainsi au fil des séjours en permanente évolution, comme si le répertoire vivait sa propre vie, et les musiciens s'étonnaient de m'entendre jouer ce qui les occupait six mois plus tôt, et dont ils n'avaient plus souvenir. Tout cela suscitait un regard réflexif que, seule la situation de terrain, la parenthèse qu'elle représente dans le temps normal, et le partage de la pratique musicale, avaient pu provoquer.

Au terme de plusieurs allers-retours, il ne s'agit plus de simple imitation des maîtres du lieu, mais d'une compréhension profonde des modèles mélodiques (« hors-temps ») et du système de variations qui les constitue « en-temps », – compréhension *emic* du répertoire : c'est au terme d'un tel processus que le discours savant, l'analyse, peuvent se développer – troisième moment, qui se traduit également par la formalisation.

Sur le terrain, la collecte des répertoires et les sessions d'enregistrement se doublent de séances de travail, instruments en main, également enregistrées pour en garder trace : exploration dialoguante des répertoires, des procédés variationnels, de la syntaxe musicale, plus ou moins sous la forme d'un cours, où il s'agit surtout de jouer ensemble. L'expérimentation et ses protocoles s'inscrivent alors dans la durée de la séance, peuvent s'improviser au fur et à mesure, et se composent parfois d'événements imprévus. On le voit, à la différence d'une expérimentation raisonnée sur la matière musicale⁴, la pratique partagée induit une méthode plus souple, plus erratique également, où la position d'« apprenti » de l'ethnomusicologue, mettant entre parenthèses son statut d'expert savant, laisse surgir le commentaire de l'autre, lui donnant une initiative égale. « Jouer avec », plutôt qu'étudier ou « travailler sur », c'est échapper à la confrontation binaire et la dérouter vers l'instrument⁵.

Durant les séances de travail, un exemple significatif d'expérimentation improvisiste est la faute accidentelle de l'ethnomusicologue qui, soudain, va provoquer un commentaire qu'on n'obtiendrait jamais par le jeu question/réponse. La faute révèle la règle bien mieux que l'énoncé même d'une règle que l'on cherche à établir par tous les moyens de l'analyse⁶. De ce point de vue, la faute peut tout aussi bien se pré-fabriquer pour vérifier une hypothèse, susciter d'autres verbalisations, etc. Après avoir cherché des mois en vain à faire comprendre ce que je cherchais, à mes interlocuteurs musiciens de villages, et maîtres d'innombrables ritournelles *aksak*, car j'utilisais un vocabulaire trop abstrait, c'est l'oubli d'un temps, pendant que je jouais un *zeybek*, qui fit dire au

⁴ Dans les années 90, il était beaucoup débattu des conditions de l'expérience en ethnomusicologie, suite aux exposés méthodologiques de Simha Arom sur ses techniques de re-recording/play-back.

⁵ Tout ceci, bien sûr, n'exclut pas l'expérimentation raisonnée, comme celle décrite dans « rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », pour tenter de mesurer les rythmes baloutches (cf. plus bas).

⁶ On retrouve autrement chez Bernard Lortat-Jacob cette expérimentation où la « faute » révèle les traits de style propres aux violonistes tsiganes de Roumanie avec qui il travaillait : il s'était agi de leur proposer un exercice d'imitation de trois pièces du répertoire classique (Vivaldi, Brahms, Bernstein) et de déduire de leur restitution des faits de langue, d'accentuation, de style (Bernard Lortat-Jacob, « Le champ expérimental: dictée musicale à Baia Mare » (Roumanie), *Ndroje balendro, Musiques, terrains et disciplines, Textes offerts à Simha Arom*, SELAF, p. 339-354. Là encore, une expérience est construite, à l'improvisiste, après quelques discussions avec son confrère de recherche Jacques Bouët, en dehors des cadres balisés de l'expérience scientifique.

musicien : « Tu as oublié un mot » ; et, filant cette métaphore linguistique, il me révéla tout un lexique analytique, pour désigner ce que précisément je ne parvenais pas à lui expliquer : il semble bien que ce lexique lui appartenait en propre, et qu'il lui était venu à l'esprit pour m'expliquer la substance de sa musique, incité par mes nombreuses visites antérieures, et nos heures de duo. Mais le résultat était là, une musicologie en acte, se révélant dans cette situation étrange qu'on nomme le terrain. À travers tout cela, se dégage l'idée que le terrain est avant tout un devenir commun des deux « parties ». Chacun est emmené ailleurs, chacun se révèle autre : Lévi-Strauss (1973) n'avait-il pas montré comment le *cogito* cartésien avait été détrôné par le « je est un autre » rimbaldien, au fondement de la pratique de l'ethnologie ?

Enfin, dans tout ce travail commun, il faut parfois un tiers, ou quelques autres plus ou moins experts – une communauté musicienne – pour lancer le commentaire, la discussion, et entendre, non pas ce que l'on dit à l'ethnologue, mais ce que « eux » se disent entre eux. Toutes ces séances de travail, enregistrées, puis réécoutées par la suite, deviennent alors une mine de renseignements – toujours la « musicologie en acte ». Il va de soi, dans ce contexte, que la pratique de la musique se double d'une connaissance de la langue aussi fine que possible pour comprendre ce qui se dit et devenir un interlocuteur parmi les autres.

Le terrain est ainsi une *épokhè*, comme disent les phénoménologues, une « mise entre parenthèses » : dans le temps, tout d'abord, puisqu'il consiste en segments de temps autonomes et détachés de la durée habituelle où se tissent nos vies ; dans la conscience, ensuite, car ce segment de temps implique un dé-conditionnement, un état de réceptivité. Bien évidemment, cette *épokhè* se répète (pas d'ethnologie sans les retours sur le terrain), et son temps propre identifie le « terrain » comme un devenir, où ce n'est pas l'un qui observe l'autre, mais les deux qui s'entraînent mutuellement sur des pistes qu'ils n'avaient souvent pas prévues⁷. Nous sommes donc loin de l'idée d'une objectivation des structures musicales et des notions méthodologiques d'*etic* et *emic* qui valent comme précaution d'usage : pourtant, tout cela fait partie du projet comme autant de moments dans les développements de la recherche.

Rythmos/skhèma. Cette nécessité d'expérimenter par la pratique pour comprendre est particulièrement évidente quand il s'agit de rythme : Jean During raconte comment il s'était longtemps trompé sur l'interprétation d'un rythme baloutche (« ovoïde »), sur son sens et ses accents, et ce qu'il appelle « premier temps », ou temps de battue. C'est sur le terrain, en jouant avec le maître, que celui-ci le « recadra », et renversa sa représentation du rythme (Cf. Jean During, 10/1997, p. 17-36).

L'invention du concept de rythme ovoïde, particulièrement pertinent pour le « 3 temps baloutche » et son *groove* particulier répond à une extrême attention à des rythmes « qui semblent si simples mais qu'aucun exogène ne peut jouer à moins d'une longue imprégnation » : ainsi de certains cycles rythmiques du Pamir, qu'il serait facile de transcrire par un schème, une mesure, alors qu'il est travaillé de l'intérieur par des effets de légers retards qui ne se laissent pas saisir aisément, surtout par une oreille conditionnée à la dictature de la pulsation isochrone. Un des premiers acquis de cette

⁷ Deleuze, à propos du cinéma ethnographique, rend compte de ce devenir comme *fabulation*, en se référant à Jean Rouch (cinéma-vérité) et Pierre Perrault (cinéma du vécu) : cf. Gilles Deleuze, 1985, chapitre 7 (« Les puissances du faux »).

étude était que des musiques parfaitement métriques pouvaient exister sans pulsation isochrone. Et que l'*homo musicans* pouvait gérer de pures durées sans qu'il s'agît pour autant de *rubato* (qui resterait soumis à l'intention du musicien) : il s'agit bien d'un *tempo giusto*, mais avec des valeurs inégales, sans que cette inégalité puisse être réduite à de simples rapports de nombres entiers. C'est finalement assez simple pour le « trois temps », qui nous renvoie à la valse, ou à d'autres rythmes ternaires « voilés » comme on dit d'une roue de vélo... Le *talqin* tadjik-ouzbek présente un autre aspect, plus étrange, de cette gestion des durées, puisqu'il commence par installer une pulsation régulière, pour, en fin de cycle, changer le régime de durée. Réduit au schème d'un $3/4+3/8$ par les folkloristes, il reste que le $3/8$ est totalement impropre à rendre compte de « ce qui se passe à l'intérieur », et la sensation d'étirement du temps.

Là encore, la pratique a une importance primordiale. J'ai maintes fois expérimenté l'accompagnement au *tamburag*, avec Jean During au *sorud* : la subtile inégalité des trois temps ne devait surtout pas être « pensée » pendant le jeu, sous peine de « décrocher », de sortir du cadre. À chaque fois que, dans mon inexpérience, je perdais pied, j'étais reconduit à la forme rythmique par un rappel de coups d'archet. « Être dedans ou dehors » (Le Bomin et During, 1998, p. 187-203) : la formule ne fait jamais sens autant que dans la pratique de ces rythmes.

D'où l'importance de cette note, au début de l'article sur « rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », où Jean During raconte comment dans un séminaire un « expert de musique africaine » refusait d'entendre ce qui se passait à l'intérieur d'une période « ovoïde » à quatre temps, et il conclut par cette courte remarque : « Il est significatif qu'un problème qui empêche les musiciens de jouer ensemble soit considéré comme insignifiant par un musicologue. » Ce musicologue prenait ainsi le parti du *skhèma* contre le *rhythmos* : Émile Benveniste, dans son célèbre article sur l'étymologie de rythme (Cf. Émile Benveniste, 1966, p. 327-335), établissait que le concept de *rhythmos* était né sur le terreau nourricier de la philosophie pré-socratique, et de la représentation du monde comme flux du devenir : *rhythmos*, en effet, vient de « couler », selon l'aphorisme d'Héraclite « tout s'écoule et rien ne demeure », et signifie la forme mobile, la forme saisie dans son mouvement, par opposition à *skhèma*, la forme fixe. Le temple grec a bien un *skhèma*, que l'on pourra toujours nombrer – la section d'or, entre autres – mais la subtile et très légère courbure des colonnes affecte cette forme fixe d'un *rhythmos* : aussi, réduire les trois frappes de la main droite du *tamburag* du « trois temps baloutche » à un $3/4$, ou toute autre division par nombres entiers, $2+1+2$, etc., est certes aisé du point de vue du *skhèma* : mais décrire ce qui se passe à l'intérieur, tenter de cerner les inégalités entre les temps relève proprement du *rhythmos*. De même, étant non mesuré, un *taksim* nous présente du *rhythmos* à l'état pur : abstraire la description de la forme mélodique de sa forme temporelle, et des rapports différentiels de durée dans ces développements libres de tout cadre métrique, revient à mettre de côté, de la même manière, ce qui fait sens.

Pour les ritournelles que j'étudiais, il était toujours possible de dégager un modèle invariant, une forme fixe – un *skhèma* – mais cela ne nous apprenait rien sur le répertoire et sa capacité de générer une multiplicité à partir de ces quelques modèles qui, de l'avis amusé des musiciens, pouvaient tout au plus servir à initier un enfant au jeu instrumental. Et ils ajoutaient que c'est l'ornement et sa volubilité, la variante, qui font sens – en l'occurrence : qui rendent irrésistible l'acte de danser... D'autant que, dans un jeu finement orné, le tour des ornements peut faire glisser vers une autre forme, par

association, ou transformation. La pratique régulière de l'instrument avec les musiciens du terrain permet de maîtriser directement l'« ordre » de ces ornements, de savoir les placer avec pertinence, au bon moment dans la répétition : quant à la science musicologique, elle vient *a posteriori* formaliser toute cette expérience accumulée, y compris dans l'infime⁸.

Musique et mystique. Ce que Jean During, dans son entretien avec Sylvie Le Bomin, dit de la musique baloutche pourrait s'appliquer mot pour mot aux répertoires que j'ai étudiés en Turquie méridionale :

« [...] faite de petites ritournelles très symétriques, en questions et réponses, et là encore, c'est plus à l'art et à la manière d'interpréter que tu seras jugé. Le travail du musicien, c'est de les tourner de telle manière que l'on ne s'ennuie jamais [...]. On savoure la substance musicale la plus simple : un petit motif de trois ou quatre notes avec un petit rythme. Mais attention... ici également, il y a beaucoup de subtilités : dans le rythme, l'ornementation, les fines variations. Les bons musiciens trouvent toujours le moyen d'échapper à la banalité de ces ritournelles. C'est fabuleux d'avoir autant de plaisir avec quelque chose d'apparemment aussi simple. Il y a là un paradoxe qui t'arrache à quelque chose. La seule façon d'échapper à ce paradoxe est de passer à un autre plan mental. C'est peut-être un des secrets de l'effet de cette musique, qui a quand même été conçue pour la transe... »

Dans le même entretien, il est fait allusion au joueur de *saz* azéri Edolat Nasibov qui entre dans un état second dès la première note – et Jean During précise bien que, dans ce cas, il s'agit de musique profane. Les expressions utilisées ici à propos de la musique baloutche me semblent livrer une clé pour mieux appréhender tout ce qui précède. Ici, encore une fois, l'ethnomusicologue assume pleinement l'idée que le terrain soit une expérimentation : expérimenter d'être « arraché à quelque chose » et de changer de « plan mental » pour, ensuite, essayer de comprendre, et expliquer. Il y a une mystique propre au terrain, une initiation et un changement d'état de l'initié.

La question est bien celle du sens, ou d'un contenu d'expression de la musique, d'autant plus saisissant qu'il se manifeste aussi dans de petites ritournelles « profanes », airs à danser de village, etc. Le passage obligé à « un autre plan mental⁹ », que seule permet la pratique partagée avec les musiciens du terrain, possède diverses modalités, et permet qu'une musique s'inscrive dans des rituels de transe ou d'extase. Si de mêmes musiques peuvent se présenter tantôt comme profanes, tantôt comme mystiques ou religieuses, cela ne signifie pas que toute musique pourrait être investie de contenus différents comme un réceptacle neutre, mais bien plutôt que ces musiques portent en elles cette puissance, ce « paradoxe qui nous arrache », et nous font passer à un « plan

⁸ Par exemple, Marc Chemillier (EHESS) avait travaillé avec moi pour confronter son logiciel *improtech* aux « ritournelles » des *yayla* (séminaire du 6 février 2013 sur « la machine à 9 temps et les quintes parallèles ») ; récemment, en liaison avec son travail sur les rythmes, la mesure du *swing*, etc., il a invité Jean During (séminaire du juin 2016 sur « les rythmes ovoïdes »).

⁹ J'ai essayé d'en rendre compte, à travers la catégorie de l'inouï, et un autre paradoxe : comment une musique ressassée peut se revêtir de l'éclat de l'inouï ? Cf. C. Kappler et R. Grozelier (dir.), 2006, p. 153-160.

mental » différent : rien d'étonnant donc à ce que Rûmi fût ravi en extase à l'écoute (*sama'*) des musiciens d'une taverne.

Pendant plusieurs années j'ai fait l'aller-retour, en Turquie, entre les musiciens de mariage sunnites d'ascendance nomade, et les *aşık* des rituels alevi-bektashis de la même région : même langue musicale, rythmes et modes, pour des textes chantés évidemment très différents. Les airs répétitifs des *yayla*, me dit-on un jour en Turquie, sont peut-être une sorte de *zîkr* profane, ou sécularisé... De même, les modes de sociabilité, *mutatis mutandis*, se ressemblent¹⁰, partageant l'aspect mystique du secret et de l'initiation, selon un référent religieux pour les uns, « mystique immanente » pour les autres. L'assemblée fait cercle autour de l'espace requis, une pièce plus ou moins grande dans une maison, ou le *meydan*, la salle de rituel, pour danser au centre, à tour de rôle. Dans les deux cas, une intensité éprouvée, ivresse, dirions-nous, mais selon des modalités, un *ethos* différents – qu'il reste à l'ethnographe de détailler.

Dans tout cela, c'est enfin la communauté qui s'expérimente : le *hal* iranien, le *duende* flamenco, l'expérience de l'inouï dans la répétition, n'existent que dans et par une communauté. L'effet de sens se partage irrésistiblement entre les musiciens et ceux qui les écoutent ou se lèvent pour danser. L'ethnomusicologue adopte ces communautés, mais surtout se fait adopter par elles, dans cette unité (*djem*) façonnée par la musique : s'il est admis que les sciences humaines accompagnent un désenchantement du monde, l'ethnomusicologie, que Jean During définit aussi comme ethnologie de l'affect, n'est donc pas sans réenchanter les sciences humaines.

Références bibliographiques

- BENVENISTE, Émile, 1966, « le rythme dans son acception linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- CLER, Jérôme, 2006, « L'inouï dans une musique de tradition orale », Kappler, Claire et Grozelier, Roger (dir.), *L'inspiration, le souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Âge européen et proche-oriental*, Paris, L'Harmattan, p. 153-160.
- CLER, Jérôme, 2011, *Yayla, musique et musiciens de villages en Turquie méridionale*, Paris, Geuthner.
- DELEUZE, Gilles, 1985, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit.
- DURING, Jean, 1997, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 10.
- LE BOMIN, Sylvie et DURING, Jean, 1998, « Être dedans ou être dehors », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 11.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1973, « Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme », *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, p. 45-46.

¹⁰ De même, la thèse récente de Mukaddas Mijit sur *les mëshrëp ouïghours et la sauvegarde d'une culture de la fête*, soutenue à l'Université de Nanterre en décembre 2015, sous la direction de Jean During, révèle d'étonnantes similitudes entre la sociabilité des *mëshrëp*, réunions festives et très ritualisées, et les *djems* bektashis du Taurus occidental auxquels j'assiste chaque hiver depuis 2003.