

**Le sens du rythme, une approche
ethnomusicologique.**

**ANTHROPOLOGIE
DU SENSORIEL**

Les sens dans tous les sens

L'autochtonie du rythme musical

La réflexion proposée ici ne traitera que du rythme musical, dans le contexte de la tradition orale, et d'une acquisition des compétences par imprégnation. Le terrain ethnomusicologique qui sera pris pour point de départ et illustration de mes propos se trouve en Turquie, dans les montagnes du Taurus occidental (régions d'Acipayam et Çameli, Denizli); les musiciens sont des paysans d'ascendance nomade, sédentarisés depuis une centaine d'années, à qui je rends visite régulièrement depuis 1991¹.

De tous les thèmes d'étude de la musicologie et de l'ethnomusicologie, celui du rythme reste sans doute le plus difficile, le plus sujet à confusions : la définition même de ce mot reste flottante, et l'inventaire des diverses acceptions parfois contradictoires qu'il recouvre au gré des théories est

¹ Je précise que ces quelques réflexions sont aussi le reflet d'un travail collectif auquel je renvoie le lecteur, publié dans les *Cahiers de Musique Traditionnelle*, n°10, *Rythme*, 1997.

impressionnant². Je voudrais m'attacher ici à montrer la nature de cette difficulté en relatant les parcours obligés d'une description de rythme, à travers un exemple précis, et ouvrir quelques pistes de réflexion.

Partons de l'hypothèse qu'il existe un "sens" du rythme, comme on le dit parfois : compétence, ou faculté ? Il ne s'agit pas du même sens que "avoir de l'oreille" qui renvoie plutôt à la justesse, à la compétence mélodique, alors que le sens du rythme apparaît bien comme un "sixième sens", complément indispensable de l'oreille dans la compétence et la pratique musicales.

S'il est vrai qu'on souligne souvent des affinités entre l'olfaction et le goût, entre l'ouïe et la vue, ici semble en jeu une correspondance profonde entre le "sens du rythme" et le toucher. Le sens du rythme est intimement tactile, en lui le toucher n'est plus seulement de surface, mais engage le corps tout entier, dans sa relation à la terre. Il manifeste alors immédiatement sa composante expressive dans la danse. C'est en ces termes, du moins, que je pourrais résumer mes observations quotidiennes d'ethnomusicologue, sur un terrain où toute la pratique musicale est orientée vers la danse, manifestation la plus élevée de la sociabilité villageoise.

Rien de plus autochtone, a priori, que ce sens du rythme. À grande échelle, tout d'abord, l'ethnomusicologue est constamment confronté à une sorte d'incommunicabilité des rythmes. Les musiciens tadjik-ouzbek ne comprennent pas les rythmes d'Anatolie, de même que les Européens de l'ouest ne parviennent pas à intégrer les structures appelées *aksak* (rythmes boiteux), si répandues des Balkans à l'Asie Centrale. Ou encore, il n'est aucune rencontre possible, semble-t-il, entre l'intrication polyrythmique afro-cubaine, et la linéarité des structures dites additives que l'on trouve chez les nomades des steppes kazakh... Dans tout les cas, un apprentissage des *habitus* de l'autre est nécessaire, qui se fera soit par une immersion visant à reproduire l'apprentissage par imprégnation de l'autochtone, soit par un travail d'analyse

² Cet inventaire a été dressé en partie par Simha Arom dans son grand ouvrage (1985 : 297 sq.).

mené à partir de ses propres catégories et *habitus*, en direction de ceux de l'autre, appréhendés alors dans leur écart différentiel.

En outre, la difficulté d'intégration du rythme de l'autre, impliquée par cette autochtonie fondamentale, et que j'évoque ici à l'échelle macroscopique d'unités culturelles vastes, existe également au niveau "micro-local" : d'un massif montagneux, d'une vallée, ou même d'un village, aux autres, la différenciation semble tracer des frontières dont le franchissement sera plus ou moins aisé.

Aussi l'univers du rythme se manifeste-t-il d'abord comme le règne de la différence et de l'individuation. La question ne se pose pas *du* rythme, mais *des* rythmes, ou d'*un* rythme.

Décrire un rythme

"Sens du rythme" peut s'entendre de deux manières : il y a en effet le sens autochtone évoqué ci-dessus, dont l'acuité est efficiente surtout dans le cadre d'une unité territoriale - rythme vécu. Mais pour l'ethno(musico)logue, il s'agit également du sens construit par l'analyse à des fins descriptives, comparatives, ou généralisantes - rythme à "comprendre". Comme l'indiquent les difficultés d'appréhension réciproque que connaissent les grandes aires culturelles évoquées ci-dessus, différentes logiques semblent présider aux pratiques locales, dont l'élucidation est le rôle de la description scientifique.

L'ethnomusicologue connaît ainsi dans son travail une oscillation permanente entre le "sens du rythme" compris comme une compétence locale, et le sens que dégage l'activité analytique. Dans un cas, le rythme appelle à une participation immédiate, dans l'autre, il se présente comme un ensemble de propositions dont le logicien-rythmologue décompose les éléments, en vue de restituer les conditions d'effectuation de son sens.

Pour l'observateur analyste, « un rythme est un agencement d'événements au sein d'une même unité périodique. C'est un ensemble constitué de quatre classes d'éléments :

- une séquence temporelle des événements (...);
- une séquence d'organisation des dynamiques (...);
- une séquence d'organisation des timbres (...);
- une mélodicité » (Cler, Estival 1997).

Et ce n'est qu'à ce titre qu'il peut faire l'objet d'une description, qui comprendra les interactions entre différentes classes d'éléments : une grande complexité est ainsi donnée dès le départ.

Le mode même de l'analyse rythmique est synesthésique, puisqu'il ne peut se passer d'une traduction visuelle de l'ordre temporel et auditif. Il est inconcevable de représenter un rythme sans passer par une écriture : il n'est pas lieu de revenir ici sur la longue histoire de l'écriture musicale, et la spatialisation des constructions musicales. Je rappellerai simplement ce que Rouget (1981: 5) écrit : « toute transcription est inévitablement marquée par les présupposés, conscients ou non, du transcripteur ou, ce qui revient au même, par le programme de la machine à transcrire, et en conséquence toute représentation de la musique ainsi obtenue reste à quelque degré interprétative ». S'il y a interprétation, c'est donc bien que nous sommes dans une logique du sens. Mais comment donne-t-on sens à un rythme ?

La construction d'un modèle.

Je relaterai ici ma propre démarche d'observateur participant, c'est-à-dire d'ethnomusicologue pratiquant la musique de son terrain- et de mon travail avec les musiciens de villages des montagnes du Taurus occidental.

Avant même d'entreprendre toute démarche analytique, j'avais suivi à Paris l'enseignement d'un grand maître des luths turcs, Talip Özkan. Comme j'étais occidental et déjà peu ou prou "formé" au solfège, j'appris d'abord par la médiation de l'écriture musicale. Talip Özkan ayant été lui-même un grand représentant de la "musique nationale" turque³, il accordait la même importance à l'écriture que les

³ Il existe en Turquie, au sein des universités, des Conservatoires de

maîtres des Conservatoires européens, et faisait passer par ce moule même ses élèves d'origine turque, se conformant en cela au modèle que son pays lui avait fourni quand il y vivait. C'est plus tard que l'oralité reprenait le dessus, quand l'élève, déjà confirmé, pouvait travailler son instrument sans nul autre support.

Je me suis donc présenté sur le terrain avec un certain savoir musical, et une technique de transcription que je ne remettais pas en cause : en particulier, je m'étais bien exercé à reconnaître les rythmes *aksak* (boiteux), où les unités rythmiques constitutives valent 2 et 3 (et non 1 et 2 comme dans le solfège occidental) : "5 temps = 2.3, 7 temps = 2.2.3, 9 temps = 2.2.2.3", etc.

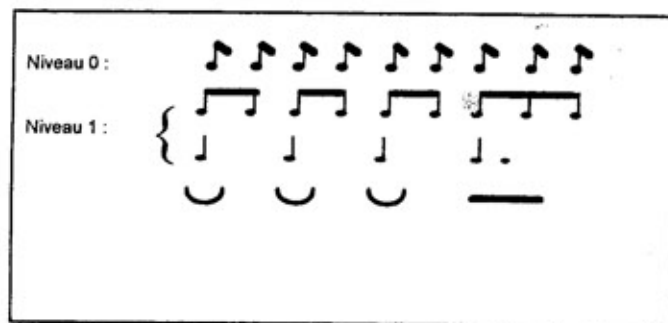
Car mon travail s'est d'abord porté sur le rythme : je résumerai rapidement ici mes premières conclusions, déjà exposées ailleurs (Cler 1994) : mis à part quelques rythmes de danse pairs (2 ou 4 temps), la prédominance des périodes dites "à 9 temps" est écrasante, au point qu'elle se présente dans trois *tempi* très différents :

- un tempo medium (chacune des 9 pulsations pouvant appuyer une syllabe chantée) ;
- un tempo rapide, au moins deux fois plus rapide que le précédent ;
- un tempo lent, d'une extrême lenteur, au point que l'on ne perçoit pas "9 temps", mais bien plutôt "9 mesures à deux temps".

Dans les trois cas l'analyse permet de mettre en évidence deux niveaux d'appréhension de cette structure rythmique, comme suit :

musique nationale turque (musique populaire et musique savante), où les étudiants peuvent suivre un cursus très intense, sur un tronc commun d'enseignement du solfège, du chant, et des répertoires, et des spécialisations comme la danse, la lutherie, ou la technique instrumentale. De même, un immense travail de collecte, archivage et transcription a été accompli par la Radio nationale. Ces institutions constituent dans ce pays les modèles de toute activité pédagogique musicale (et folklorique) "sérieuse".

Fig. 1 :



Il me semblait tenir là une structure inconsciente, un *schème*, indépendant de la vitesse d'exécution. Il existerait donc une structure profonde *aksak* intemporelle, et s'incarnant dans le temps sous des régimes très variés, au point que l'identité structurelle ne se reconnaisse pas dans tous avec la même aisance.

Cette unité du schème à travers tous les *tempi* possibles confirme parfaitement le mode de transcription en vigueur en Turquie, et hérité de Bartók. On a alors des 9/2 où la valeur métronomique de l'unité est de 35 battements par minute, des 9/8 (230 battements), et des 9/16 (450) ; et, toujours, principe unique d'organisation des périodes, la segmentation en 2.2.2.3.

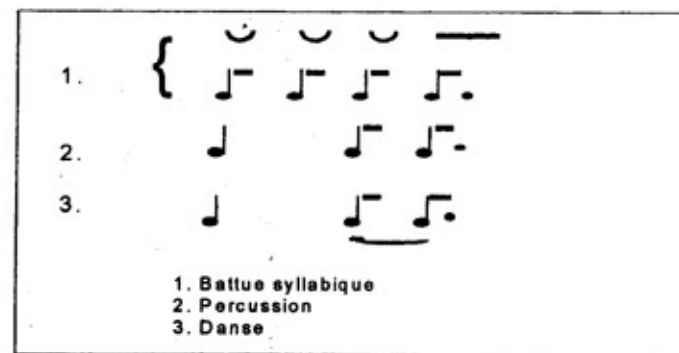
Or ces trois modes de présentation sont si différents que pour les musiciens locaux, il s'agit bien de trois classes indépendantes, séparées, qui ne correspondent en aucun cas à un continuum dans l'accélération ou le ralentissement du tempo. L'idée qu'un même principe de construction traverse toutes les classes leur est absolument étrangère.

Ce qui frappe dans ces trois classes de tempo, c'est que de l'une à l'autre, la *nature même* de l'unité de pulsation change : dans le tempo lent, elle n'est pas perceptible en tant

que telle, mais dans ses subdivisions. Dans le plus rapide, elle disparaît également du champ de la perception, car elle est trop brève, elle "file" trop vite pour pouvoir être matérialisée ou même comptée mentalement par l'observateur exogène.

Ce n'est en effet qu'au tempo moyen que la pulsation se perçoit comme telle, car peuvent s'y percevoir à la fois les niveaux 0 (des 9 pulsations), et 1 (des 4 segments *aksak*) : Pendant que l'assistance bat des mains, parfois quelqu'un entrechoque des cuillères en bois, selon la pulsation régulière. En outre, celle-ci correspond au débit syllabique des poèmes chantés éventuellement sur ce rythme de danse. Par contre, dans le tempo très rapide, jamais la pulsation n'est matérialisable, et il ne reste que la battue "sur 4 temps", consistant en trois brèves suivies d'une longue. Bien plus encore, cette battue n'est que rarement matérialisée, sauf dans le cas de poésie chantée où s'y superposent quatre syllabes. Du point de vue instrumental ou chorégraphique, - percussion, appuis de la danse, nous trouvons des schémas "à deux temps" ou "à trois temps" (toujours inégaux) (cf Fig. 2).

Fig. 2 :



Il me fallut donc bien passer par le "doute méthodique", en bon élève de Descartes : le changement de classe de tempo

affecte la cohérence du modèle, de sorte que même si l'existence de celui-ci, à titre de schème, structure inconsciente préexistant à toute réalisation musicale, et donnant comme la clé du système rythmique, reste vérifiable, il ne peut être que déduit *a posteriori*.

Les réalisations du modèle : mesure du temps.

Je me suis donc un jour décidé à "tout oublier", et d'aborder ces rythmes rapides "comme si" je n'en avais jamais entendu parler. Je me suis mis dans la peau d'un observateur dont l'esprit appliquant le *tabula rasa*, entendrait "pour la première fois" ces rythmes ponctués sous les deux formes présentées ci-dessus (Fig. 2, lignes "percussion" et "danse"). Je constatais alors que la période n'est jamais divisée en segments égaux, mais que ces derniers sont bien mesurés, puisque leur inégalité reste une constante au cours d'une même performance, et d'une performance à l'autre.

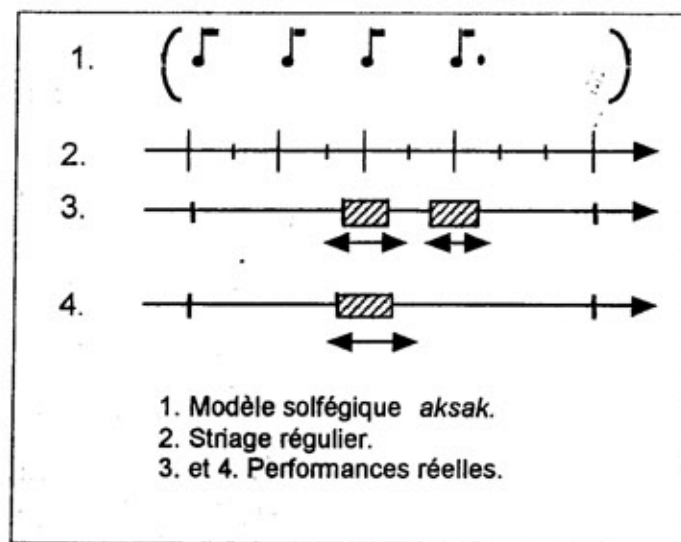
Le seul moyen de le vérifier est de passer par l'outil de mesure précise qu'est le sonagramme, puisqu'il donne une image immédiatement lisible de la segmentation du temps.

Après avoir fait l'inventaire de toutes les versions instrumentales possibles (luths, aérophones, vièles) d'un rythme donné, et en tenant compte des différentes situations au cours desquelles ce rythme est joué (intimité, collectivité, instrument solo ou accompagné de percussion, etc.), l'observateur constate, après mesure précise, que les longueurs relatives des segments sont *variables* (cf. Fig. 3), et semblent dépendantes de différents paramètres comme l'instrumentation ou la fonction sociale de la performance.

Je ne donnerai pas le détail de ces mesures, déjà exposées dans un travail antérieur (Cler, Estival, 1997), et m'en tiendrai aux conclusions : les proportions trouvées, restant constantes tout au long de la même performance, révèlent une grande élasticité des segments, d'une performance à l'autre. Quand un musicien joue seul, "pour lui-même", il joue proche des proportions *aksak* ; à l'inverse, la grosse caisse

davul, accompagnant le hautbois *zurna*, s'éloigne considérablement du modèle *aksak* décrit plus haut, au point qu'on ne saurait y déceler une logique arithmétique simple, fondée sur des proportions d'entiers naturels. Bien sûr, la conduite mélodique ainsi que les agencements gestuels du jeu instrumental influent également sur l'ordre rythmique. Mais le résultat statistique global nous éloigne du modèle *aksak* fondé sur les nombres simples et comme "archétypaux", 2 et 3. Pour parler comme un mathématicien, la "raison" du rythme, si tant est qu'il y ait une raison à y trouver, n'est pas à chercher dans l'ensemble des entiers naturels ($\mathbb{N}$), mais dans celui des réels ($\mathbb{R}$).

Fig. 3 :



Par où advient le sens.

Coexistent donc deux ordres, deux modèles d'intégration du rythme, tous deux validés, dont il est nécessaire d'interpréter l'apparente contradiction.

La raison qui nous reconduit toujours aux multiples de 2 et 3, ne serait-elle pas simplement la "raison graphique musicale", existant au même titre que la "raison graphique" dont Jack Goody (1979) a exploré les manifestations ? A savoir un mode de pensée et d'analyse préconditionné par la réduction de l'écriture solfégique.

De ce point de vue, c'est paradoxalement la mécanique du sonagramme qui donne à voir les finesses fondant un *sens du rythme*, et les oppose à toute réduction écrite⁴, qui, jouée telle quelle, serait immédiatement décriée comme trop "mécanique". Et nous entendrons bien ici *sens* du rythme dans les deux acceptions conjointes du "sentir" et du "comprendre".

Selon cette hypothèse de la "raison graphique musicale", la transcription proposerait une épure, une réduction, construite selon le modèle déduit sans ambiguïté des *tempi* plus lents.

Mais il y a plus encore : si nous reprenons ces mesures du temps à partir et en fonction du modèle *aksak*, nous voyons bien comment celui-ci nous donne un *schème*, c'est-à-dire une forme statique, qui s'actualise dans un *rythme*, forme mouvante.

Nous retrouvons la distinction que souligne Emile Benveniste dans son texte célèbre (1966) sur l'étymologie du mot *rhythmos* : substantif construit sur le radical du verbe *rhéô*, s'écouler, verbe cher à Héraclite, *rhythmos* signifie "manière spécifique de couler", c'est la "forme en tant qu'elle est assumée par un élément fluide", par opposition à la forme statique, *skhèma*. Cette dernière n'est pas pour autant invalidée par l'existence des supposées distorsions qui l'affectent dans la pratique vivante : n'avais-je pas été admis

⁴ Certaines "boîtes à rythme" proposent ainsi une fonction permettant de mettre du *swing*, sous forme, par exemple, d'une légère asymétrie dans les rythmes binaires.

moi-même comme musicien sur mon terrain, alors que j'avais précisément appris à partir du *schème*, et de transcriptions ?

Alors ce qui apparaît comme "écart" par rapport au modèle peut être compris comme le fait de la vie du rythme, son incarnation, au-delà de la rigidité du schème intemporel... S'opposeraient deux approches, la première selon l'ordre des formes pures, de l'être et de ses nombres premiers, la seconde de l'ordre de la vie, du devenir, de cette étonnante mouvance qui précisément signale le "sens du rythme". D'un côté les essences immobiles, comme héritées du platonisme, de l'autre le flux et le mouvement, « tout s'écoule et rien ne demeure » (Héraclite). Notre tendance à réduire cette fluctuation à des schèmes simples, construits sur des nombres élémentaires comme 2 et 3, relève donc d'un parti pris métaphysique, de notre croyance à la substantialité des formes pures- au monde intelligible par opposition au sensible. La complexité du sensible resterait toujours *extérieure* à la construction des modèles intelligibles : la vieille dichotomie mètre (mesure) /rythme et les confusions auxquelles elle fut longtemps sujette trouvent ici leur vraie raison.

Comme toujours, ces contradictions ne peuvent se résoudre que par le terrain.

Tout d'abord, entre l' "intelligible" et le "sensible", il existe des niveaux intermédiaires : nous sommes en effet en présence d'un répertoire dansé, donc en prise directe sur des *habitus* corporels. C'est aussi le corps, dans le geste instrumental, qui produit le rythme, selon des formules gestuelles typiques⁵ à mi-chemin entre la présentation métrique (schème abstrait), et la mélodie. Par la suite, c'est essentiellement dans cette interaction entre le rythme instrumental et le corps dansant que travaille le "sens du rythme". Mais alors "sur quoi" danse-t-on ?

Un Européen qui s'attache longtemps à comprendre ces rythmes va apprendre à régler ses pas sur la structure *aksak* comprise comme "quatre temps" (dont le dernier est plus long

⁵ Ces points ont été détaillés dans Cler 1994 et Cler et Estival 1998.

d'un demi-temps), ou "deux temps" (pour les *tempi* rapides). Il pourra, au terme d'un certain apprentissage, danser sur toutes les pièces du répertoire, en s'appuyant régulièrement sur les accents de la période, et s'estimera satisfait de ce résultat. Or il n'en est pas de même localement : on ne danse pas sur n'importe quel air⁶. Le danseur cherche d'abord l'air qui lui convient, et ne se mettra pas à danser tant que le musicien ne l'aura pas trouvé. Paradoxe : tous ces airs se ressemblent, construits sur les mêmes profils mélodiques, et sur la même segmentation métrique ; a priori, tous semblent, au même titre, dansables, et pourtant chaque performance chorégraphique s'appuie sur l'individuation d'un air. C'est donc le "condensé" mélodie+rythme, auquel se superposent des processus d'identification affectifs, qui met le corps en mouvement. D'où cette scène fréquente, où un danseur se lève, et demande au(x) musicien(s) : « joue-moi quelque chose... Non, pas ça... Non, change encore... » etc. jusqu'à ce qu'il(s) trouve(nt), et qu'immédiatement le danseur se lance.

En outre, les musiciens distinguent eux-mêmes des manières de jouer "signifiantes" de celles qui n'ont pas de sens. Dans ce contexte précis, "signifier", c'est faire danser : c'est également produire le plaisir musical le plus intense, sans quoi la danse manquerait, elle aussi, de contenu. Or ce qui donne sens, pour eux, c'est précisément l'*articulation*, une certaine finesse d'ornementation qu'ils désignent du mot de *dil*, la langue⁷. Nous cherchions des modèles simples d'explication de ce rythme, et nous sommes sans cesse reconduits à l'infime, au mouvement lui-même, aux confins de l'imperceptible. Cette articulation, c'est également ce qui fait, du jeu d'un musicien, un *style* à part entière, et le consacre comme un maître hors pair.

S'il y a bien une substantialité à chercher, c'est donc du côté de ces formes toujours *individué*es, où l'on ne saurait

⁶ Ce répertoire est constitué de petites pièces formulaires et répétitives ; chacune semble un agencement combinatoire particulier des mêmes éléments mélodiques et rythmiques.

⁷ L'analogie avec la langue sert à désigner également des faits de rythme : un "temps" dans une danse (correspondant à un pas), est appelé *kelime*, "mot".

abstraire le rythme de sa présentation mélodique. Et si réellement il existe une structure latente, inconsciente, fondée sur des rapports simples, alors elle ne se manifeste que dans des *devenirs*, *en acte*. Déjà à tempo moyen l'alture mélodique imprime en elle des modifications et "distorsions" légères ; à tempo très rapide, elle subit une "catastrophe", au sens de la théorie qui porte le même nom. C'est pourtant toujours la même forme⁸. Se crée ainsi une marge d'incertitude, qui ne doit pas se penser sur le fondement de la structure, mais comme champ des *devenirs* qui affectent une même forme, et où la structure nombrée 2.2.2.3 serait une limite théorique, jamais atteinte : on comprend alors la difficulté qu'éprouvent les anciens, au village, à danser sur les arrangements "modernes", comportant une boîte à rythme⁹, où la battue suit strictement l'addition arithmétique des 9 pulsations isochrones, quel que soit le tempo. Ils ne peuvent plus en effet exercer leur sens du rythme ; quant au rythme lui-même, il s'est soudain vidé de sens.

La problématique soulevée ici rejoint celle, plus générale, d'une "signification" musicale, de ce qui advient dans une performance : je parlais plus haut de *vie* du rythme, de l'imperceptible différence qui la nourrit, et qui donne son authenticité à la musique. Certaines cultures nomment explicitement ce dont il s'agit ici : *duende* en Espagne flamenca, *hal* chez les classiques Iraniens¹⁰, *tarab* chez les Arabes. Les paysans anatoliens avec qui j'ai travaillé parlent de *ruh* ("esprit"). Comme pour le *mana*, qualifié par Levi-Strauss (1950 : L) de pure "fonction sémantique", il s'agit de désigner l'innommable (ou l'ineffable), ce qui advient quand la musique est *signifiante*. Dans la culture que j'ai évoquée, elle pousse à danser. Ailleurs, c'est l'affect proprement musical, - émotion totale, état proche de la transe, etc. - qui est éveillé. Les pages qui précèdent montrent comment le sens du rythme est précisément cette faculté qui à la fois *perçoit* et *produit* ce sens dont la musique s'emplit quand

⁸ A titre de comparaison : au-delà du mur du son, un avion reste bien un avion, même si ses contours doivent être totalement redessinés.

⁹ Dépourvues de swing, en l'occurrence...

¹⁰ Pour la notion de *hal*, cf. During 1994.

"quelque chose se passe"¹¹.

Discographie :

Le répertoire auquel il est fait allusion ici est présenté dans trois disques (enregistrements de terrain) :

Turquie : musique des yayla, Ocora Radio-France.

Turquie : l'art du sipsi, Ocora Radio-France.

Turquie : le violon des yayla, Ocora Radio-France.

Bibliographie :

AROM, S. 1985. *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale*, Paris, SELAF.

BENVENISTE, E. 1966. « la notion de "rythme" dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*. Paris Gallimard. pp.327-336.

CLER, J. 1994. « Pour une théorie du rythme aksak », *Revue de Musicologie*, n°82, Dec. 1994, pp.181-210.

CLER, J., ESTIVAL, J.P. 1997. « Structure, mouvement, raison graphique : le modèle affecté », *Cahiers de Musique Traditionnelle. Rythme*. n° 10 :pp.43-80

DURING, J. 1994. *Quelque chose se passe, le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Paris, Verdier.

GOODY, J. 1979. *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*. Paris, Les Editions de Minuit.

LEVI-STRAUSS, C. 1950. « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » in MAUSS, M. *Sociologie et*

¹¹ Je fais allusion ici au titre du livre de Jean During (1994) consacré au concept de tradition, où encore une fois tout est affaire de sens : la postface d'Elie During ("interface") éclaire utilement cet aspect, en empruntant les chemins de *logique du sens* de Gilles Deleuze.

Anthropologie. Paris, PUF.

ROUGET, G. 1981. « Ethnomusicologie et représentation de la musique ; études réunies et présentées par Gilbert Rouget » *Le Courrier du CNRS*. Hors Série n°42.
