

Jérôme CLER

Rhythmos, skhèma : pour une typologie des rythmes en tradition orale.

Cet article a été publié dans l'ouvrage de Christian Doumet et Aliocha Wald Lasovski, *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Hermann, Paris 2010, mais les exemples musicaux transcrits n'y apparaissent pas.

La mise en ligne de l'article permettra de réparer cette erreur. Entre [] la pagination de l'édition Hermann.

[75]

Les lignes qui suivent s'emploieront à récapituler certains résultats de la recherche en matière de rythme dans les traditions musicales orales, à partir de travaux publiés il y a une dizaine d'années, d'observations personnelles de terrain, et interrogera la question d'une typologie des rythmes du monde.

Dans le seul domaine de la recherche française, ou francophone, le domaine du rythme est bien représenté. Les travaux de Simha Arom (1985) ont fait date, et rayonné, renouvelant profondément, à partir de l'Afrique, le regard sur le rythme et son fonctionnement. Durant le début des années 90, un séminaire se réunissait sous l'égide de la Société Française d'Ethnomusicologie, R.I.T.M.O. (rythme et image du temps dans la musique orientale), autour de Jean During, qui en fut l'initiateur. Toute cette réflexion sur les rythmes avait abouti à un volume, le dixième des *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, « Rythmes » (1997), introduit par un philosophe du rythme, Pierre Sauvanet. D'autres travaux marquants ont suivi en France : je signalerai particulièrement l'étude de Marc Chemillier sur les rythmes asymétriques des Pygmées Aka, et sur leurs mathématiques cachées (Chemillier, 2006). Enfin, Simha Arom est revenu sur l'*aksak* dans un article important en 2005 [76] (*Cahiers de musiques traditionnelles*, n°19 « Formes Musicales »...); la réflexion suscitée par cet article s'est prolongée au cours d'un séminaire à l'université de Paris 4, dont Talia Bachir a donné un compte-rendu (2007) montrant avec finesse combien, à travers la question de l'*aksak* et du rythme, c'était la conception même de l'ethnomusicologie qui était en jeu. Enfin, une tentative de synthèse généraliste a été donnée par Simha Arom dans *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol.5 (J.-J. Nattiez, 2007 : pp. 928-943), sous le titre : « l'organisation du temps musical : essai de typologie ». Je voudrais ici, pour ma part, reprendre les étapes d'une démarche de recherche personnelle, et d'équipe, pour interroger en fin de compte ces propositions typologiques.

La « rythmologie », a marqué l'ethnomusicologie dès ses débuts : elle s'impose sur tous les terrains. Autant pour l'étude de cas que du point de vue de la théorie générale,

elle s'est illustrée dans le domaine africaniste, où elle a trouvé un de ses plus grands représentants en Simha Arom, et tout autant dans un univers qu'on pourrait résumer en « balkano-turc », représenté par Bartók, Brailoiu, théoriciens du « rythme bulgare » et de l' *aksak*. Par ailleurs, de nombreuses « rythmologies » sont bien établies, en Inde, dans le monde arabe, en Turquie, etc., accompagnées de leurs codifications propres, souvent d'une étonnante complexité. Quant aux pratiques « locales » comme on dit aujourd'hui, elles dévoilent également leur « rythmologie » dans la classification des genres et styles, où le rythme est le plus souvent le « propre », constituant également la dimension la plus autochtone des musiques que nous étudions : le rythme de la vallée voisine, ou parfois d'un village voisin, « n'est pas comme chez nous », même si l'exogène ne perçoit pas la différence. De sorte qu'avec le rythme un enjeu majeur apparaît, celui du « propre », le plus souvent fortement territorialisé. Et la « rythmologie » représentée par le solfège occidental, avec son système d'écriture et de représentation du temps, n'apparaît que comme une parmi les autres, une « autochtonie » comme les autres.

La proposition de l'ethnomusicologue, c'est de ressaisir le rythme en tant que pur phénomène, selon une logique de l'événement, à partir du geste autant que des couleurs sonores, et travailler [77] sur cette dimension, avant toute rationalisation par le système d'écriture musicale, — ou du moins, si rationalité il y a, s'efforcer pour que celle-ci repose sur la description concrète, et pratique, de l'événement. En particulier, l'ethnomusicologue pense saisir le temps musical dans son aspect le plus originel, « immédiatement » : en fait, si la tradition orale exclut la médiation de l'écriture musicale, les autres n'en restent pas moins nombreuses, — gestes d'une main, pas et trajectoires d'une danse, interactions entre musiciens. Et l'effort analytique consistera surtout pour l'ethnomusicologue d'appuyer sa description sur celles-ci, au besoin en passant par la médiation de l'écriture. La transcription du rythme sur une portée n'a de valeur que descriptive : si les rapports de durée correspondent à une pulsation régulière sous-jacente, comme c'est le cas dans un grand nombre de musiques du monde, notre solfège peut s'adapter, à condition qu'on ait procédé à un doute radical sur les notions-clés de ce système d'écriture, comme la « mesure » et tout ce qui s'y rapporte. L'ethnomusicologue « transcrit », c'est-à-dire bricole (au sens noble du mot, cf. la *Pensée sauvage*) un outil de description aussi adapté que possible à l'objet qu'il étudie, à partir d'outils existant déjà. Mais c'est le propos analytique accompagnant, « entourant » la transcription, qui lui donnera sens, la nourrira. La transcription de l'ethnomusicologue est de deux sortes : soit elle tente de rendre compte avec une précision extrême de l'objet total, à la manière de Bartók ; soit elle vise un propos descriptif, elle restreint sa focale à un aspect étudié. Mais le texte reste la matière sonore elle-même.

En matière de rythme, le propos analytique est parfois ardu, sujet à des controverses

passionnées, ce dont Brailoiu nous avait averti en tête de son article sur l'aksak, ajoutant que ces polémiques étaient « sans fin et sans issue » (Brailoiu, 1973 : 301). La question du rythme, plus que toute autre, où le corps, ses habitus, les « rythmes d'origine », sont autant mobilisés que l'intellect analytique, est difficile. Chacun entend le rythme de l'autre selon ses propres rythmes de référence, selon son « natal » : le Tadjik n'entend pas le « 9/16 » des Turcs $= (2+2)+(2+3)$, il le danse irrésistiblement comme un « 5/8 (2+3) », tout en sentant bien « qu'il y a quelque chose d'autre » ; un musicien qui aurait grandi dans le monde afro-cubain, habitué à un [78] *groove* particulier dans toutes les musiques qui l'entourent, peut mettre du temps à comprendre le fonctionnement d'un *aksak* bulgare, sa bichronie constitutive, cométrique, obstinée, très éloignée en cela des habitus polyrythmiques et contramétriques du monde afro-cubain. Un percussionniste turc ne parvient pas à jouer d'emblée un 6/8 [79] du sud marocain dont le *dum* tombe à côté de l'accent¹. C'est pourquoi il est demandé à l'ethnomusicologue une certaine *epokhè*, une mise entre parenthèse de sa propre formation rythmique, pour aller à la rencontre, et à l'écoute du rythme de l'autre, en tant que pur agencement d'événements sonores, où prédomine le contraste, s'incarnant en des accents de natures diverses : agogique, mélodique, dynamique, de timbre, de hauteur... Le rythme est d'abord, très concrètement, la résultante d'une série d'effets ordonnés dans une durée, périodiquement ou non, et descriptibles. Mais une fois décrits les actes de parole, comment remonter à la langue, aux structures profondes ? A partir des constantes vérifiées, comment accéder au concept, à la grammaire qui engendre ces formes ?

Autre question, qui ressemble à la précédente : comment passer d'une description phonétique (*etic*) à une description phonologique (*emic*) des rythmes ?

Nous trouvons un outil conceptuel efficace dans le célèbre article de Benveniste sur l'étymologie de *rhythmos* : la langue grecque nous propose deux visions de la forme, à travers les concepts de *skhèma* et de *rhythmos*, forme fixe, et forme mobile, fluide : or dans la majorité des cas, l'étude de ce qu'on appelle un rythme doit en permanence tenir le paradoxe d'une composition permanente entre les deux aspects de la forme. Quelle est la fluidité, la mobilité propre à tel rythme, en jeu avec quel schème ? Ou inversement, à quel schème-forme fixe correspond tel rythme-forme mobile ? L'analyse oscille sans cesse entre ces deux pôles. Donc, on ne peut pas se contenter de dire que tel rythme est un 6/8 (du côté du *skhèma*), mais comprendre ce qui en fait un 6/8 singulier, différent de celui du sud-marocain, et de celui du Caucase (nous nous trouvons alors du côté du *rhythmos*)... Pour comprendre ce qui en fait *un* rythme, en ce sens étymologique de « manière spécifique de couler », et également ses lois de

¹ Selon le code où « dum » représente le son grave, frappé au centre de la peau, et « tek » le coup aigu, au bord de la percussion : cf. plus loin, « 2. Critères typologiques : co-métricité et contra-métricité ».

formation, la langue rythmique qu'il parle. Une des voies où s'est fourvoyée l'analyse des rythmes, a été parfois de croire qu'il suffisait d'établir un *skhèma* pour décrire une singularité rythmique : or par un effet de retour obligé, du *skhèma* il est nécessaire de revenir au *rhythmos*, à la forme mobile, pour interpréter les lois de ce mouvement qui affecte la forme fixe.

Mon propos sera ici de retracer une réflexion déjà éparse sur trois « univers rythmiques » : celui de la Turquie et des Balkans, avec ses *aksak* ; celui des polyrythmies ; celui des « rythmes ovoïdes » ; à partir de ces habitus rythmiques différents, je voudrais proposer ou confronter des critères typologiques. Je ne ferai ici allusion qu'aux formes instrumentales, non-chantées (airs de danse), et ne prendrai pas en compte la dimension prosodique qui peut se superposer à la forme proprement musicale².

1. AKSAK, MÈTRE ET SCHÈME.

La question des rythmes *aksak*, dont Bartók a été un des premiers médiateurs pour l'occident classique, et Brailoiu le théoricien principal, est principalement celle de la pertinence du niveau d'analyse de la musique :

Soit un des *aksak* les plus courants en Europe orientale et en Turquie : $9=2+2+2+3$
[80]

Il consiste bien, à un tempo modéré, en 9 pulsations isochrones groupées en 4 frappes : or le niveau de pertinence de l'analyse qui fait de cette forme un *aksak* est celui des 4 frappes, trois brèves + une longue, la longue valant 1,5 brève.

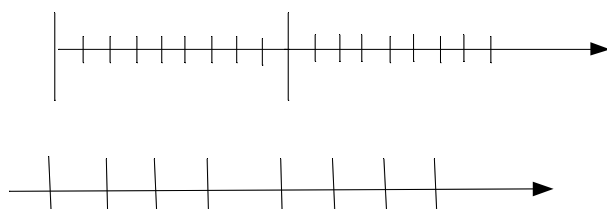
Une spécificité de l'*aksak*, en ce sens, était que la « bichronie » constitutive des rythmes, avec une brève = 2, une longue = 3, reposait sur le « défilement » d'une pulsation isochrone : la métrique propre à ces *aksak* était à la fois $2+2+2+3$ et $1+1+1+1,5$, mais c'était ce deuxième décompte, basé sur 4 frappes, qui constituait le niveau pertinent (*emic*) d'organisation métrique...

Mon premier travail sur l'*aksak* s'était consacré à la coexistence, sur un même territoire musical, de ces mêmes « 9 temps » toujours groupés $2+2+2+3$ (ou $3+2+2+2$), à des tempi très différents, du simple au quadruple : j'en déduisais l'existence d'un « schème métrique », existant hors-temps, indépendamment du tempo. Il était en effet très étonnant qu'une structure qui, à un tempo rapide, est clairement « boîteuse », existe également à un tempo très lent, où le groupement par « 3 » et « 2 » ne se perçoit plus directement, mais seulement dans le développement mélodique, ou dans la danse. Et même si localement, ces deux formes (très rapide et

² . De fait, dans les Balkans, par exemple, les mêmes rythmes, et souvent les mêmes mélodies, portent des textes en trois langues différentes (au moins), comme le turc, le grec et le bulgare pour la Thrace. Ce qui permet de considérer le fait proprement musical du rythme comme autonome de la langue, au moins dans cette région du monde.

très lente) ne sont pas rapprochées, ni assimilées, la structuration n'en est pas moins équivalente, et semble bien correspondre à un *skhèma*, un schème invariant, s'incarnant dans des rythmes fort distincts (en l'occurrence, se distinguant par le tempo). Ce *skhèma* s'écrira nécessairement à 2 lignes superposées, l'une groupant 9 pulsations, l'autre 4 frappes :

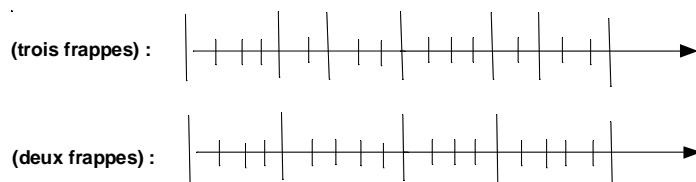
(9/8 aksak)



[81]

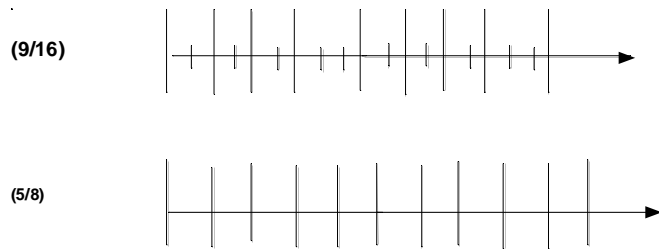
L'analyse fine des répertoires montrera que selon les instruments, ou selon la ligne mélodique propre à telle ou telle pièce, les intervalles de temps entre les frappes peuvent être légèrement dilatés ou contractés, sans que la cohérence de la structure d'ensemble en soit affectée.

Ensuite, au tempo rapide, la structure sera articulée le plus souvent sur 3 ou 2 frappes :



Dans ce contexte, étant donnée la rapidité du tempo, le niveau de la pulsation isochrone passe au second plan, car il n'est pas explicitable. Par contre, pour « s'y retrouver » dans l'ordre des frappes, il faut vérifier qu'elles se superposent au schème *aksak* (=1+1+1+1,5).

Or, nouveau problème : la même forme, à un tempo rapide, prête à confusion : « 1/9 » de période distingue un « 9 temps » (9/16, pour une double-croche à 400) d'un « 5 temps » (5/8). Ce que les uns entendent comme un 9/16 très rapide, les autres l'entendront (et le compteront) comme un 5/4 de tempo modéré (deux fois plus lent, donc). J'ai pratiqué le « test » (« comment l'entendez-vous ? ») avec plusieurs publics (étudiants, collègues musicologues et ethnomusicologues), et la plupart entendent le « 9/16 » comme un « 5/8 » :



Et dans ce cas, nous sommes confrontés à deux possibilités :

[82]

- 1) soit les musiciens ne jouent pas de façon à différencier exactement le 9/16 du 5/8, et « allongent » le premier d'un neuvième de période ;
- 2) soit la différence entre les deux interprétation est si faible que l'on « compte » aussi bien l'une que l'autre solution.

Or ces deux possibilités sont également vraisemblables : le même air joué sur un petit luth présente bien les 9 pulsations rapides, nettement articulées par la main droite du luthiste. Mais quand il s'agit de deux instruments, percussion *davul* + hautbois *zurna*, dans un contexte de fête, où la gestuelle du *davul* est ample, il devient très difficile pour l'oreille exogène de ne pas prendre un 9/16 pour un 5/8 : de fait, dans ce cas précis, comme je l'ai montré dans l'article « aksak : les catastrophes d'un modèle », mesurer au moyen d'un sonagramme les durées au sein de la période rythmique aurait plutôt tendance à infirmer l'interprétation « 9/16 » au profit du « 5/8 ».

Or l'« indigène », lui, reconnaît bien l'air, et cette « incohérence » n'affecte nullement sa danse (la danse sur le 5/8 étant bien sûr très différente de celle sur le « 9/16 »). Par ailleurs, il explicitera la différence entre les 2 rythmes par un jeu sur le luth, où le geste propose un modèle pertinent de la rythmique. Tels sont donc les discriminants : - le fait qu'un des deux rythmes est battu sur 3 frappes, l'autre au moyen de 2 ; - la mélodie elle-même, bien connue de tous ; - enfin, les pas de danse. De ce point de vue, l'analyse *emic* ne repose pas sur le niveau de la pulsation isochrone, mais sur celui d'une différenciation au sein de l'unité territoriale : le rythme « 9/16 » est local, le 5/8 est importé d'une autre région, et peu pratiqué localement. C'est pourquoi ce qui est discriminant ici, peut ne pas l'être ailleurs.

Nous voyons bien quel est l'enjeu de ce « problème » : tout d'abord, il s'agit d'une « échelle de perception » : soit trois brèves suivies d'une longue, selon le mode *aksak*, soit 5 brèves regroupées en 2+3, donc toujours *aksak* mais deux fois plus lent ; tel est l'enjeu « solfégique », fondé sur l'existence d'une pulsation isochrone, d'un « étalon » que recherche la perception. Et dans cet exemple précis, la différence entre les deux rythmes est quantitativement assez infime pour qu'on puisse les confondre. Pourtant, au niveau « qualitatif » les [83] sujets, localement, ne se trompent pas. La « raison solfégique », cette arithmétique de la pulsation isochrone n'est donc pas la

vraie raison discriminante, même si elle permet de distinguer les deux formes. Pour comprendre ces rythmes, il faut entrer dans le système territorialisé du rythme, penser non plus arithmétique, mais topologie. Nous y reviendrons.

2. CRITERES TYPOLOGIQUES : CO-/CONTRA-METRICITÉ

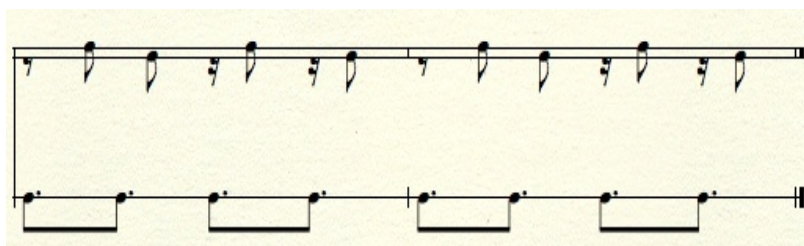
Parmi les composantes du concept *aksak*, outre la bichronie, nous trouvons la cométrie³, selon le terme utilisé par Kolinski. En effet, l'*aksak* est toujours cométrique, c'est-à-dire qu'il est toujours vécu dans le même sens, et selon la même structuration du temps périodique : et tout événement supplémentaire vient confirmer cette structuration. Ainsi, un $9=2+2+2+3$ pourra se présenter $4+2+3$, ou $4+5$, mais *jamais* $3+3+3$ (variante contra-métrique). Du moins dans la définition stricte de l'*aksak*, avec cette exception, qui confirme la règle, que les Tsiganes de Bulgarie ou de Thrace orientale, auront bien sûr le chic de proposer ces variantes contra-métriques, et de se distinguer de la sorte du milieu ambiant « aksak strict » où ils se trouvent. Mais l'arrière-plan, la conception rythmique à partir de laquelle ils se permettent ces variantes reste l'*aksak* cométrique, et l'exception confirme bien la règle...

L'étude de rythmes bulgares complexes, comme : $7+7+11 = (3+2+2)+(3+2+2)+(2+2+3+2+2)$, cf. <http://web.mac.com/jcler/yayla> page : « rythme bulgare et gaïda » oblige la perception à s'attacher à la bichronie constitutive (longue=3, brève=2), et à entrer dans la cométrie : bichronie 3/2 et cométrie, tels sont les critères de pertinence, les clés qui permettent de « suivre » la métrique *aksak* de telle pièce.

Parler de cométrie, c'est désigner un *habitus* rythmique largement répandu dans les cultures des Balkans, de l'Anatolie, de l'Asie intérieure ; mais c'est également faire référence obligée à [84] son contraire, la contra-métrie, *habitus* rythmique que partagent les musiques d'Afrique, du monde afro-américain, et la musique contrapuntique occidentale. En effet, si nous prenons le simple exemple de la *clave* cubaine, ou des musiques d'Afrique centrale, nous constatons que toute la structure (poly)rythmique, souvent fort complexe, repose sur la coexistence de deux métriques conjointes, et qui s'opposent, le plus souvent comme le régulier s'oppose à l'irrégulier (la *clave*, irrégulière, coexiste ainsi avec la métrique binaire régulière ; de même de nombreux rythmes proposent deux percussions, l'une irrégulière, l'autre régulière, et toutes deux « intriquées », comme dans l'exemple marocain ci-dessous :

³ Que l'on écrit aussi commétrie, comme en anglais « commetrics »

(Touïchia, Marrakech)



Pour ce dernier exemple, il ne suffit bien évidemment pas de réduire la forme à « un » 6/8 parmi d'autres, il convient au contraire de mettre en relief ce qui fait de cette structuration contra-métrique la singularité d'un rythme très territorialisé (sud-marocain berbère). Or c'est bien en termes de « topologie », que l'analyse procède : deux séries de 2 frappes « *tek-dum – tek - dum* », à intervalles irréguliers, d'un côté ; entre les frappes, une pulsation régulière, battue « à côté » (par un autre). Le même rythme global peut se rencontrer sous d'innombrables formes, joué par un seul musicien, selon d'autres logiques de timbre : mais ce qui fait l'unicité de celui-ci c'est l'interdépendance des deux mètres simultanés, leur coexistence tout au long de la performance musicale, et enfin leur nécessité : sur eux repose tout l'édifice du « collectif rythmique ». Deux points de vue se rencontrent alors : celui va rapporter cette forme singulière à l'universalité du 6/8, et celui qui met en relief sa raison pratique, sa topologie propre.

Comme pour cet exemple marocain, la contra-métrie constitutive de nombreux systèmes polyrythmiques (cf. Arom⁴), [85] consiste dans l'opposition entre une battue isochrone, et un mètre « irrégulier », non-isochrone. Ainsi de la *clave* cubaine, de la formule centr'africaine $12 = 2+3+2+2+3$ (qui se superpose aux 4 temps ternaires divisant la période en $3+3+3+3$), et de nombreuses « formules-clés » comme les nomme Jean-Pierre Estival, jouant sur le mot de « clave ». C'est l'irrégularité de la formule clé qui structure l'édifice, et son opposition avec la battue isochrone engendre tous les niveaux de la polyrythmie, mêlant les variations co-métriques et contra-métriques. Ainsi, encore, les rythmes vérifiant la règle de « l'imparité rythmique » (Arom, Chemillier), où un cycle pair est divisé en deux segments selon le principe « moitié-1, moitié+1 » ($12=5+7$, $28=13+15$), sont contra-métriques « par essence », puisque si une moitié fait coïncider la battue isochrone et la frappe, la deuxième

⁴ Finalement, le terme de polyrythmie, fort bien défini chez Simha Arom, pourrait prêter à confusion, si l'on pense à ce que les classiques appellent ainsi (cf. *Le Sacre du Printemps*). Il vaudrait mieux parler en somme de polymétrie... D'autant que déjà comme dit Pierre Lusson, « tout rythme est polyrythme ».

moitié sera nécessairement « à contre-temps » : la structuration selon la règle d'imparité rythmique, en quelque sorte, vise la contra-métricité.

3. LA « ROUE VOILÉE ».

Enfin, il est une autre catégorie de rythmes où le mètre ne propose pas une stricte isochronie, mais une subtile inégalité interne au cycle, et qui ne se réduit pas à un nombre entier de subdivisions isochrones : c'est ce type de mètres que Jean During appelle ovoïdes, faisant allusion à la forme de l'œuf, ou à une « roue voilée ». Dans les musiques baloutches qu'il étudie, toutes les formes rythmiques présentent cette caractéristique, qu'il s'agisse de « 3 temps », « 4 temps », « 5 temps », « 7 temps », que Jean During fait précéder du préfixe « pseudo », car on ne peut jamais « caler » une pulsation isochrone dans la période rythmique.

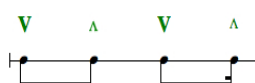
Le plus frappant est le cas du « 3 temps », qui, — comme du reste toute valse,— présente trois temps inégaux, selon une modalité abondamment décrite par Jean During (1997), reste irréductible à une pulsation sous-jacente, non-pertinente, car inexistante, « inexplicable ». Et dès que nous tentons d'analyser ces formes « ovoïdes », nous sommes reconduits au mouvement même : geste [86] du bras pour le luth ou la percussion, interactions polyrythmiques, etc. Le « trois temps » quel qu'il soit doit se réaliser par des agencements binaires (nous avons deux mains, le plectre fait des allers-retours) : d'où sans doute sa grande souplesse, ses géométries variables selon les terres où nous le trouvons.

Nous abordons là également les notions-limite comme le *swing* ou le *groove* : « limite », car l'on peut toujours en dire qu'ils relèvent de l'indéfinissable, pendant que d'autres tentent de les quantifier. C'est en effet une composante subtile, la plupart du temps assimilée à une ambiguïté entre binaire et ternaire : de fait, « faire du trois avec du deux », comme m'expliquait un percussionniste, est une des clés des rythmiques afro-américaines, et lui-même le ramenait au fait qu'il fallait faire trois temps avec deux mains... Car ce n'est pas réductible au « trois sur deux », mais repose sur une très fine inégalité des temps, qui empêche de décider vraiment « où l'on se trouve » : où nous retrouvons, au sens large du mot, la topologie.

Il y a bien une « précision » du *swing*, c'est en quelque sorte une justesse rythmique parfaite devant laquelle l'écriture, sauf sonagramme, ne trouve pas de notation « juste ». Il en va bien de même des ovoïdes baloutches, des *talqin* tadjik-ouzbeks, de « la roue voilée » du *currulao* afro-colombien...

4. CRITÈRES TYPOLOGIQUES (2) : « ARITHMÉTIQUE » OU « TOPOLOGIE ».

Tout ce qui précède nous conduit à considérer que la « recherche de la pulsation isochrone » est dans un très grand nombre de cas vouée à l'échec ; que l'attention doit être portée autant à la réalisation physique d'un rythme, qu'à sa métrique « abstraite ». En effet, quand nous décrivons un rythme *aksak* par l'addition « 2+2+3 », nous faisons référence à un mètre, brève-brève-longue en bichronie *aksak* : c'est bien un mètre, forme minimale, schème latent ou explicite. Nous pouvons le décrire comme un « trois temps » dont le dernier est allongé : pourtant c'est très rarement ainsi qu'il est pratiqué réellement. Sur un luth, il s'agira, par exemple, de deux allers-retours de la main droite, comme suit :



[87]

Un « 4 temps » pour la main, un « 2 temps » pour la perception : en effet, les deux mouvements vers le bas (v) sont fortement accentués, percussifs (un doigt frappe la table) : ce que l'on compte solfégiquement « 7 », se révèle, dans le mouvement, un « 4 » articulé d'une certaine manière (dernier mouvement plus rapide) ; mais dans l'ordre de l'effet musical, sonore, accentuation et timbre, il s'agit d'un « 2 temps », — que le solfège comptera 4+3.

Là encore, si nous nous fondons sur le mouvement et une définition topologique, et « pratiquons » ce « 4 temps », soit en le pistant partout, selon toutes ses variantes, soit en le jouant soi-même, apparaît une classe « 4 temps », avec des équilibres différents du mouvement : ce qui s'écrit 2+2+2+3 se joue aussi selon quatre gestes (V^V^), avec deux frappes principales (divisant la période en 4+5)⁵.

Nous pouvons ainsi établir une toute autre classification, fondée sur le mouvement, où apparaissent des « 2 temps » : dans le système *aksak*, ce pourra être : 2+3 ; 4+3 = (2+2)+3, 4+5 = (2+2)+(2+3), etc. En dehors du système *aksak*, on s'interrogera sur les effets de rythme sans pulsation égale, « ovoïdes » et autres, ou les effets d'« aksakisation » : par exemple, ce qu'un « balkanique » entendra comme un aksak 4+3 = (2+2)+3, pourra être, outre-atlantique, compris comme un simple rythme à 2 temps affecté d'un *swing* particulier.

De même pour des « 3 temps » : (2+2)+2+3, 3+3+2, 2+1+2, etc., ainsi que les « 3 temps ovoïdes » de toute sorte. Les variations d'équilibre entre les segments de durée,

⁵ Pour une étude plus détaillée de ce rythme précis, voir *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, vol .10, « rythmes », Genève

leur élasticité, correspondent en fait à un continuum, dont le geste éprouve les limites, les zones d'indétermination. Le critère distinctif n'est plus arithmétique (nombre de pulsations isochrones), mais cinesthésique (mouvements de la main, ici), et topologique : il est également territorial, dans le sens où dans une unité géo-musicale donnée, tel rythme existe en opposition à tel autre, et s'en différencie à l'intérieur d'un système local. Enfin, il conviendra également de rapporter ces rythmes à la mélodie chantée qui les accompagne, et qui permet également de les distinguer, ce que j'ai exclu ici.

[88]

C'est bien à partir de ce continuum, et des « topologies » évoquées plus haut, que pourrait se dessiner une grammaire générative de ces rythmes, ou leurs structures profondes, pour toujours revenir à des *habitus* rythmiques, plutôt qu'à des métriques observées en tant que simples formes dans le temps.

5. TYPOLOGIE SELON S. AROM.

En matière de typologie, et compte-tenu de ce qui vient d'être dit, je prendrai à présent comme référence l'article de Simha Arom sur « l'organisation du temps musical : essai de typologie » dans ce que l'on a coutume de nommer désormais l'Encyclopédie-Nattiez⁶, qui est sans doute la plus récente synthèse sur ce sujet, et propose une « combinatoire de concepts et de principes à l'œuvre dans toutes les cultures » (p.927) : cet article commence sa typologie par l'opposition mesuré/non-mesuré : aucune contrainte métrique pour les musiques non-mesurées, mais, pour les musiques mesurées « chaque durée entretient un rapport strictement proportionnel avec toutes les autres ; celles-ci sont fondées sur un étalon de temps » (p.928). Ce qui excluerait les musiques mesurées où les durées n'entretiennent pas un rapport proportionnel ; la série des rythmes « ovoïdes » serait ainsi *a priori* exclue de cette typologie, à moins que leur « groove » particulier soit considéré comme « réductible » à des durées proportionnelles, ce qui, l'article de Jean During le montrait bien, retire au rythme sa spécificité, et donc son sens même : il signale ainsi un ethnomusicologue qui au cours d'un séminaire a « refusé d'écouter « ce qui se passait à l'intérieur », trouvant que le fait que ce qu'il appelait le « rythme » (en fait la carrure) était à 4 temps, était suffisant. Il est significatif qu'un problème qui empêche les musiciens de jouer ensemble soit considéré comme insignifiant par un musicologue » (CMT, X, 1997, p.11). [89] Si la « réduction » est insignifiante du point de vue *emic*, comment le « rythmologue » pourrait-il s'en contenter ? Si l'oreille perçoit très finement les intervalles, au *comma* près, comme dans les cultures orientales, pourquoi ne

⁶ Nattiez, Jean-Jacques, Ed. : *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Paris/Arles : Cité de la musique/Actes Sud, 2007, vol. V « L'Unité de la musique », pp. 928-943)

percevrait-elle pas des rapports de durée « irrationnels », irréductibles à des proportions, échappant donc à l'arithmétique des nombres entiers ?

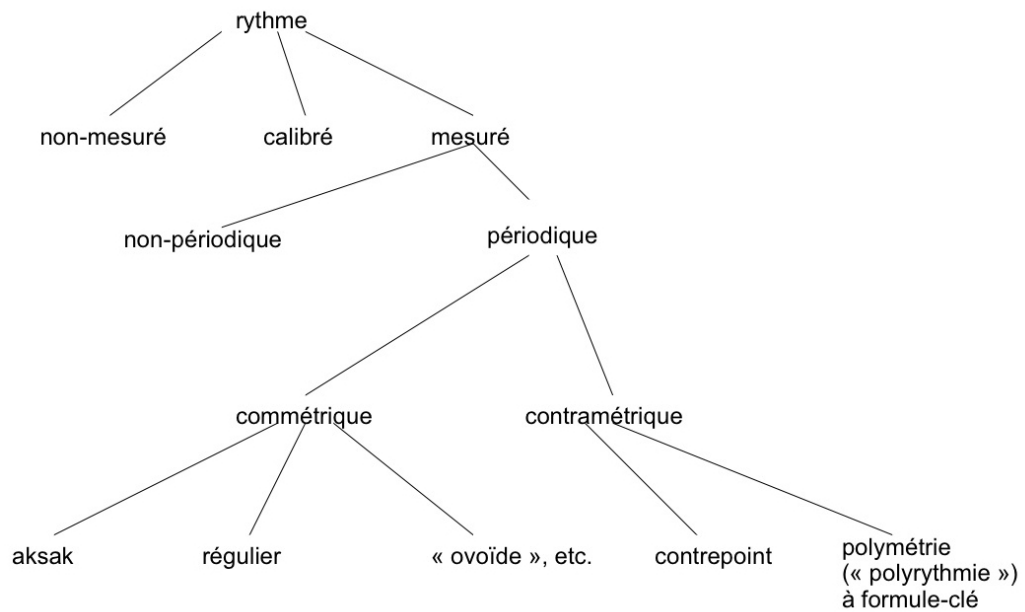
A propos de l'*aksak*, Simha Arom écrit : « on se bornera pour le moment à examiner l'*aksak en soi*, en tant que phénomène *structurel*, sans prendre en compte sa dimension *culturelle*, c'est-à-dire la manière dont il est conçu et perçu par ses utilisateurs » (p. 938). Nous nous interrogeons : l'*aksak* « en soi » semble nous renvoyer du côté de l'intelligible, d'un idéalisme théorique étrange, quand il s'agit d'ethnomusicologie, à savoir de situations concrètes, d'« événements » du terrain. Et que signifie ici une opposition entre « structurel » et « culturel » ? « Structurel » semble surtout renvoyer à une taxinomie « *etic* », où intervient une dimension arithmétique (critères : pair/impair, nombres premiers, etc.) : je dirais ici que le propos s'attache surtout à la métrique *aksak*, mais ne rend pas compte de son rythme : le fait qu'un 2+2+3 se présente plutôt, *in concreto*, comme 4+3, ou un 2+2+2+3, comme un 4+2+3, ou un 4+5, est un phénomène « structurel » autant que « culturel ». C'est pourquoi la phrase « il est impossible de différencier la « mesure » d'un *aksak* authentique de son articulation rythmique. Infailliblement, les deux coïncideront » (p.939), manque le niveau de différenciation entre mètre et rythme tel que nous l'avons défini plus haut : dans le cas de l'*aksak*, le mètre et le rythme coïncideront par co-métricité, mais sont bien *distincts* (comme le mètre 2+2+3 est distinct de son articulation rythmique en deux temps inégaux divisés 4+3).

En fait, la disjonction entre le « structurel » et le « culturel » n'est pas pertinente ici, puisque tous deux sont indissociables. Il semble bien plutôt que la dimension structurelle doive mettre en relation les rythmes entre eux, comme autant d'éléments phonologiques (*emics*), dans un système *culturel* donné, pour essayer de pointer les processus cognitifs à l'œuvre dans la production de ces rythmes, remonter de la parole à la langue pour ainsi dire : d'où l'appel à une topologie, pour échapper à l'arithmétique de la pulsation [90] isochrone, qui ne se révèle pas suffisante pour expliquer les phénomènes observés. En opposant les *habitus* contra-métriques et les co-métriques, nous introduisons un critère topologique et non arithmétique de distinction, et nous nous trouvons du côté du processus, de la production du rythme.

Les vraies questions structurelles se posent en ces termes : que se passe-t-il *au voisinage* d'un rythme ? Avec quel rythme voisin tel rythme analysé forme-t-il système d'opposition ? Une structure irrégulière « ovoïde » renvoie-t-elle à une autre structure de même topologie, dans le voisinage proche, avec lequel elle ferait couple ? Telles sont les questions typologiques essentielles, qui procéderont autant d'un « solfège rythmique » que d'une cartographie. Et à chaque unité culturelle territorialisée correspondra également une « cartographie mentale » de ces rythmes.

Pour le moment, et conformément aux conclusions du présent article, voici une arborescence élémentaire des pratiques rythmiques, telles qu'évoquées ici, — et qui

mériterà sans aucun doute d'être amendée :



[91]

A quoi il faudra bien ajouter « etc. », sachant que les critères se croisent (par ex. : « ovoïde » peut s'appliquer à « contramétrique », tout aussi bien ; *aksak* peut devenir contramétrique selon certaines variantes locales). Les travaux ethnomusicologiques présents et à venir ne pourront qu'affiner les critères distinctifs.

Par conséquent, pour l'ethnomusicologue qui tente de saisir le temps musical tel qu'il est vécu par telle ou telle culture, région du monde, vallée perdue, quelques points se dégagent :

- l'autochtonie du rythme et sa relation au territoire ;
- une simplification de la terminologie, à partir de l'étymologie : le rapport à la forme fixe-*skhèma*/mobile-*rhythmos* ; la dialectique du mètre et du rythme.
- le caractère problématique de la notion de pulsation isochrone, qui n'est pas un universel des musiques mesurées.

Le domaine de la rythmologie reste toujours ouvert aux recherches : pour l'heure, c'est vers la psychologie de la musique et les sciences cognitives que l'ethnomusicologue est fortement tenté de se tourner pour interpréter les faits.

[92]

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

CMT = Cahiers de Musiques Traditionnelles vol. X « Rythmes », Genève, 1997

AROM, Simha : *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale* : Paris, SELAF, 1985

« L'organisation du temps musical : essai de typologie », in Nattiez, Jean-Jacques, Ed. : *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Paris/Arles : Cité de la musique/Actes Sud, 2007, vol. V « L'Unité de la musique », pp. 928-943

« L'aksak, principes et typologie », in : *CMT*, vol 17, « Formes musicales », Genève, 2005.

BACHIR, Talia : « L'ethnomusicologie, son identité, ses modes d'emploi, compte-rendu des débats sur l'aksak au séminaire d'ethnomusicologie de la Sorbonne », *Cahiers d'Ethnomusicologie* (ex-CMT), vol.20, « identités musicales », Genève, 2007

BENVENISTE, Emile : « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale* 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 332-335

CHEMILLIER, Marc : *Les Mathématiques Naturelles*, Odile Jacob, Paris 2007

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

« Structure, mouvement, raison graphique: le modèle affecté - Les catastrophes de l'*aksak* ». *Revue Des Musiques traditionnelles*, vol. 10, "Rythmes", 1997, pp. 37-80, Genève

« Le sens du rythme », in : MÉCHIN, C. Ed.: *Anthropologie du sensoriel*, l'Harmattan, Paris 1998, pp.107-121.

DURING, Jean : « rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *CMT* 10, 1997, pp.17-36.