



Structure, mouvement, raison graphique : le modèle affecté

Jérôme Cler, Jean-Pierre Estival

► To cite this version:

Jérôme Cler, Jean-Pierre Estival. Structure, mouvement, raison graphique : le modèle affecté. Cahiers d'ethnomusicologie, 1997, "Rythmes". halshs-03940924

HAL Id: halshs-03940924

<https://shs.hal.science/halshs-03940924>

Submitted on 3 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Structure, mouvement, raison graphique : le modèle affecté

Structure, movement, graphic reason : the affected model

Jean-Pierre Estival et Jérôme Cler



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/698>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1997

Pagination : 37-42

ISBN : 2-8257-0579-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Jean-Pierre Estival et Jérôme Cler, « Structure, mouvement, raison graphique : le modèle affecté », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 10 | 1997, mis en ligne le 06 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/698>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

Structure, mouvement, raison graphique : le modèle affecté

Structure, movement, graphic reason : the affected model

Jean-Pierre Estival et Jérôme Cler

- 1 La gestion du temps dans l'acte musical connaît d'innombrables variations selon les cultures ou les territoires où elle se réalise. Le sens commun et l'histoire de la recherche nous ont habitués à la constitution de non moins fermes territoires ethnomusicologiques – amérindianistes, orientalistes... qui ont été développés tant dans la quête d'une *Erklärung* des réalités musicales que dans un souci d'autonomisation des champs au sein de la discipline. Notre propos n'est pas ici de mélanger à tout prix le rumba et le raï – ce qui provoque, comme chacun le sait, de forts embarras hépatiques – mais de montrer comment deux gestions du temps, dans deux mondes sonores éloignés, peuvent être éclairées par une sorte de jeu de miroirs. Ce texte bipolaire est en effet le fruit d'une réflexion engagée par les auteurs de façon informelle depuis de nombreuses années.
- 2 Travaillant en des régions du monde radicalement éloignées, géographiquement et culturellement, nous nous sommes toujours rejoints dans une interrogation commune sur le sens de l'irrégularité rythmique, et surtout sur le bien-fondé de la quantification de cette irrégularité. Nous avons le sentiment que nos deux champs d'études étaient complémentaires, illustrant la même problématique. C'est sur ce point de rencontre que nous avons choisi d'écrire ici. Du texte qui va suivre, l'introduction et la conclusion sont communes et encadrent deux exposés, écrits par chacun d'entre nous sur son propre terrain.
- 3 Un point central de ces questionnements concerne les relations complexes entre la performance et sa notation. Nous traiterons de deux formes musicales, cubaine et turque¹, déjà décrites par l'ethnomusicologie, mais où la performance et l'apprentissage restent fondamentalement liés à la tradition orale. Chacune de ces formes semble répondre à une logique différente : des développements rythmiques qui s'expriment de façon horizontale et linéaire pour la Turquie, et une intrication polyrythmique d'aspect vertical dans les musiques afrocubaines.

- 4 Quels sont alors les liens entre une notation solfégique et la production sonore que nous pouvons aujourd'hui appréhender directement grâce aux outils modernes de mesure ? Plus largement, notre propos s'inscrit dans la construction de problématiques liées à une anthropologie cognitive de la musique. Nous interrogerons dans ce but aussi bien des faits mesurables de la production musicale que des catégories culturelles comme la *clave* ou la notion de territorialité dans les rythmes aksak.
- 5 Ajoutons qu'un point commun, non négligeable, existant entre nos deux objets d'étude, est la nature essentiellement *chorégraphique* des rythmes analysés : mais cette étude ne prendra pas en compte la danse elle-même et ses interactions avec les « énoncés » rythmiques que nous étudierons : ce pourrait être l'objet d'un livre entier.
- 6 Enfin, chacun des auteurs considère plus ce travail comme une étape méthodologique nécessaire que comme un aboutissement : les études territoriales sur le rythme aksak ou sur la *rumba* connaîtront, nous l'espérons, d'autres développements. Nous commencerons par préciser des points de terminologie, puis par évaluer quelques-unes des conséquences de l'utilisation de l'écriture solfégique dans la notation des musiques qui nous occupent.

Prolégomènes

1. Définitions et aspects théoriques

- 7 Le but de ce chapitre n'est pas d'ébaucher une théorie générale, mais de donner les éléments analytiques qui nous permettront de développer nos arguments concernant la *rumba* dans son territoire havanais et les formes de type aksak dans le sud-ouest anatolien.
- 8 Il ne s'agit pas non plus de faire une exégèse historique et généralisante de nombre de termes (rythme, mètre, métrique, mesure, accent...) qui ont été utilisés selon des acceptions différentes tout au long de l'histoire de la musicologie ou de l'ethnomusicologie². Nous avons besoin dans un premier temps de définir **localement** quatre termes : **période**, **pulsation**, **formule-clé** et **rythme**. Les travaux de Simha Arom (Arom 1985 : 409) ont précisé les deux premiers, dans des acceptions qui conviennent fort bien à nos affaires.
- 9 Une **période** y est définie comme : « une boucle de temps fondée sur le 'retour de semblables à des intervalles semblables' (Moles 1968, cité par Arom, *ibid.*) ». La période est donc une durée, de longueur fixe ou quasi-fixe, qui structure à l'identique la segmentation temporelle d'une pièce. Nous ajouterons ici que c'est la plus petite durée qui remplit cette condition.
- 10 Une **pulsation** est définie pour sa part comme : « un étalon isochrone constituant l'unité de référence *culturelle* pour la mesure du temps. » Nous ajouterons que la durée de la pulsation est strictement inférieure à celle de la période. Le caractère isochrone de la pulsation nous semble essentiel. Il permet de distinguer la pulsation de la formule-clé, que nous définissons maintenant.
- 11 Ce que nous appelons **formule-clé** est l'étalon constituant l'unité de référence culturelle pour la mesure du temps. La durée de la formule-clé est inférieure ou égale à celle de la période.

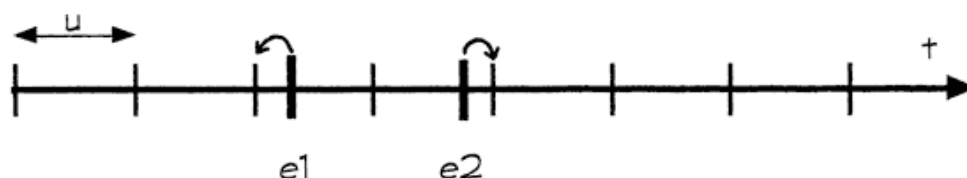
- 12 Un **rythme** est un agencement d'événements – à caractère horizontal et/ou vertical – au sein d'une même unité périodique. C'est un ensemble constitué de quatre classes d'éléments :
- une **séquence temporelle des événements** : c'est l'inscription de la succession des sons sur l'axe du temps ;
 - une **séquence d'organisation des dynamiques** : la dynamique est une dimension physique de tout son. On notera ici seulement les oppositions de dynamique (son accentué / son non accentué) qui participent de l'organisation générale de la période ;
 - une **séquence d'organisation des timbres** : comme pour les dynamiques, on notera ici seulement les oppositions de timbre qui participent de l'organisation générale de la période ;
 - une **mélodicité** : c'est un aspect particulier des deux classes précédentes : certaines oppositions de dynamiques et/ou de timbres relèvent d'un aspect proprement mélodique, repéré comme tel par la culture.
- 13 Plutôt que de définir un polyrythme comme un agencement de n rythmes au sein d'une même unité périodique, nous préférons considérer qu'un rythme peut faire l'objet d'une présentation en différentes **parties**, chacune d'entre elles regroupant des éléments de chacune des classes. Nous dirons alors que le rythme en question présente un **caractère polyrythmique**. Nous introduirons en outre la notion d'**intrication**, qui exprime le caractère interactif de la performance.
- 14 Si nous postulons la pertinence culturelle de cette définition, il devient clair que ces quatre classes d'éléments ne sont pas nécessairement actualisées en permanence et simultanément dans un rythme : les dynamiques peuvent être égales, les timbres peuvent être identiques, le caractère mélodique peut être neutralisé...

2. Notation solfégique, raison graphique

- 15 La notation des musiques traditionnelles en ethnomusicologie a pour but essentiel de donner un support écrit au travail analytique qui s'en suit nécessairement. Il faut donc utiliser une représentation graphique, une écriture, de la performance musicale, ou de façon plus restrictive, du seul objet sonore (Nettl 1964). Avec Rouget, nous réaffirmerons de surcroît que « 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 qu'en conséquence toute représentation de la musique ainsi obtenue reste à quelque degré interprétative » (Rouget 1981 : 5).
- 16 Ce problème de la notation est une constante dans l'histoire de la discipline (England 1964) et l'écriture solfégique est le code le plus courant pour noter les hauteurs aussi bien que les rythmes. L'historique et les problématiques liées à la transcription et à la notation des musiques de tradition orale par les Occidentaux – ou par la science occidentale – mériterait au moins un ouvrage de synthèse de plusieurs centaines de pages ; notre propos, infiniment plus modeste consistera d'abord à rendre compte de certaines conséquences de la « raison graphique » dans la notation de certains rythmes. Nous entendrons par raison graphique solfégique (en référence à Goody 1979 et 1994) l'ensemble des processus et des déterminations – conscientes ou non – qui conduisent à passer d'un flux sonore continu, perçu oralement, à une forme écrite solfégique.

- 17 Notre propos sera, dans un premier temps, de comparer les écritures solfégiques des parties fondamentales de la *rumba*, et de certains rythmes aksak, avec des mesures précises de durées que nous avons obtenues grâce au sonographe. Le sonagramme³ est une image du son qui fournit les hauteurs, les durées et les dynamiques. Entre l'écriture et la fine résolution que permet l'usage de cet appareil, nous tenterons de dégager des éléments de cette raison graphique musicale.
- 18 Nous n'ignorons pas que l'utilisation d'appareils électroniques pour noter le fait sonore a été critiquée, essentiellement pour des raisons de trop grande précision qui ne permettrait pas de distinguer les informations pertinentes de celles qui ne le sont pas (Nettl 1964, Arom 1985). Nous répondrons que l'enquête ethnographique approfondie, auprès des mêmes musiciens, permet justement de déterminer les traits culturellement pertinents.
- 19 Avant d'aborder les exemples concrets, il nous paraît maintenant nécessaire de rappeler brièvement quelques propriétés formelles élémentaires de notre système solfégique de notation.
- 20 Nous ne cherchons pas ici à remettre en cause l'utilité pratique de la notation solfégique dans la transcription des musiques afrocubaines, ou des rythmes qualifiés d'aksak : L'écriture sur portée a, en tout état de cause, l'immense intérêt d'être un code (le seul) universellement employé en ethnomusicologie, et particulièrement pour les musiques qui nous intéressent. Il s'agit plutôt d'explicitier certaines des conséquences intrinsèquement liées à l'utilisation de cette notation, dans les deux cas spécifiques qui nous occupent.
- 21 Pour évoquer la topologie induite par une écriture solfégique habituellement employée en ethnomusicologie, nous reprendrons l'expression « striage régulier » (Assayag 1996). Il s'agit en l'occurrence d'une discrétisation de l'axe temporel, où les valeurs peuvent être des multiples entiers de l'unité minimale (souvent dans notre cas la croche ou la double croche), ou des valeurs rationnelles simples produites à partir de cette durée-unité. On appelle quantification l'approximation de valeurs quelconques issues du flux sonore par des valeurs discrètes représentables à l'aide du solfège. Par exemple, dans la Figure 1, les deux événements e1 et e2, situés dans le continuum sonore, sont associés à l'unité la plus proche. On passe ainsi de valeurs quelconques à des valeurs discrètes, selon un principe d'approximation. L'écriture solfégique associe un code à des combinaisons d'unités minimales. En considérant, par exemple, la croche comme unité minimale, on peut obtenir les valeurs suivantes :
- la noire pointée : « événement dont la durée est la somme de 3 unités minimales (croches) »
 - le triolet de croches dans une noire : « 3 événements équidistants dans l'intervalle défini par la somme de 2 unités minimales ».

Fig. 1



- 22 On peut ainsi combiner des subdivisions ternaires à des regroupements binaires de la durée-unité, ou l'inverse. On peut certes considérer des fractions plus complexes (unités minimales de plus en plus petites, quintolets, etc.), mais elles sont de fait peu utilisées

dans la transcription des musiques qui nous intéressent, et leur généralisation rend vite la partition illisible, compliquant d'autant l'analyse.

- 23 Assayag a de surcroît évoqué le fait (Assayag 1996) que la transcription automatique des durées posait plus de problèmes que celle des hauteurs, en particulier à cause de la modification fréquente des quanta (valeur temporelle des notes, des périodes...) au cours d'une pièce⁴. Autrement dit, les valeurs temporelles dont la longueur ne correspond pas à la striation régulière deviennent de plus en plus difficiles à noter au fur et à mesure qu'elles s'écartent des références isochrones (valeurs minimales, variations de tempo), et du cadre temporel (périodes, mesures...). Que cela se fasse d'oreille, à l'aide d'appareils de mesure ou automatiquement, le passage du flux sonore à la transcription solfégique suppose donc la définition d'au moins une unité minimale (et de ses propriétés), associée le plus souvent à la définition d'un système périodique. Ainsi, les musiques qui nous occupent ont-elles été transcrites à partir d'unités minimales (souvent la croche ou la double croche dans notre graphie), regroupées dans des temps binaires ou ternaires (à Cuba), et dans des systèmes périodiques à 7 ou 9 unités (pour les rythmes aksak). Le fait que ces représentations solfégiques ne rendent qu'imparfaitement compte de la réalité du flux sonore a déjà été évoqué, comme nous allons le rappeler dans un exemple :
- 24 A Cuba, l'aspect binaire ou ternaire de la division du temps est une question que l'on a posée à propos de certaines formes afrocubaines, lorsqu'on les a transcrites (Pérez Fernandez 1986). La pulsation est-elle divisible en deux ou trois parties *égales* ? Nous voudrions insister ici sur le fait que cette question est directement liée à la raison graphique qui nous invite à considérer les événements d'une façon soit binaire, soit ternaire. Notre système graphique de notation nous empêche de toute manière de représenter un événement comme relevant d'une division trop complexe ou continue, ne servant- nous l'avons vu – qu'à alourdir excessivement le graphe pour un usage analytique. Un ethnomusicologue cubain (Alén 1986), après avoir proposé une division binaire de la pulsation du *catá*, et une division ternaire de la pulsation des *bula* dans la musique polyrythmique des tambours de *tumba francesa*⁵, a noté :
- « Nous devons déclarer que ces relations sont seulement le produit d'une approximation de leurs vraies valeurs, dans le but de pouvoir les représenter avec les relations simples que nous offre la métrique musicale, le phénomène rythmique étant en réalité beaucoup plus complexe » (Alén, 1986 : 89, notre traduction).
- 25 Cet auteur, qui a fait des mesures précises et des statistiques sur les parties rythmiques de l'ensemble d'un corpus⁶, cède néanmoins à la raison graphique lorsqu'il écrit ces musiques sous une forme où la pulsation est divisée de façon soit binaire soit ternaire. Nous allons tout d'abord tenter de rendre compte de cette complexité en comparant l'écriture habituelle des rythmes de la *rumba* havanaise et les mesures qui peuvent être faites directement sur le flux sonore.

NOTES

1. Jérôme Cler a développé plus spécifiquement la troisième partie et la conclusion, alors que Jean-Pierre Estival a traité des aspects généraux de la première partie et de la *rumba*.
 2. C'est une tâche qui dépasse largement le cadre de cet article. En outre, les définitions que nous donnons ici, ou plutôt les variables que nous utilisons, ont un caractère nettement territorial, sans prétention à une portée générale.
 3. Son usage est maintenant très fréquent en ethnomusicologie et nous ne pouvons citer ici toutes les références. En ce qui concerne notre sujet, nous devons néanmoins mentionner les travaux de Mireille Helffer qui a mis en parallèle les notations occidentale, tibétaine et sonographique (par exemple, Helffer 1994:58).
 4. Rappelons au passage que les processus d'interprétation d'une pièce écrite dans la musique occidentale produisent des valeurs temporelles distinctes de leur durée théorique définie par l'écriture: des travaux sur la valse viennoise montrent que ces valeurs peuvent même en être fort éloignées (Bengtsson 1972). Dans le cas du jazz, l'exposition d'un thème (sans parler des chorus improvisés) s'éloigne beaucoup des valeurs indiquées par la notation. Nous sommes néanmoins, dans ces deux cas, dans le cadre d'une appropriation par des interprètes de musiques écrites, où la partition joue le rôle de support à l'apprentissage et à la réalisation de la musique. En ce sens, nos problématiques sur la notation de musiques qui se passent, dans leur contexte, de tout support écrit, sont différentes.
 5. Forme d'origine haïtienne qui s'est développée dans l'Orient cubain (Santiago, Guantánamo). On en trouvera un historique en français dans Châtelain (1966).
 6. C'est d'ailleurs, à ma connaissance, le seul travail exhaustif et approfondi de ce type sur des rythmes afroaméricains.
-

RÉSUMÉS

Après une courte introduction permettant de préciser quelques points de terminologie, avec une ambition strictement locale, nous interrogerons les relations complexes entre la performance et sa notation. Nous traiterons de deux formes musicales cubaines et turques, déjà décrites et écrites par l'ethnomusicologie, mais où la performance et l'apprentissage restent fondamentalement liés à la tradition orale. Chacune de ces formes semble répondre à des logiques différentes: des développements rythmiques qui s'expriment dans un cadre horizontal et linéaire pour la Turquie, alors que les musiques afrocubaines privilégient l'aspect vertical de l'intrication polyrythmique. Quels sont alors les liens entre une notation solfégique et la production sonore que nous pouvons aujourd'hui appréhender directement grâce aux outils modernes de mesure? Plus largement, notre propos s'inscrit dans la construction de problématiques liées à une anthropologie cognitive de la musique. Nous interrogerons dans ce but aussi bien des faits mesurables de la production musicale que des catégories culturelles comme la *clave* ou la notion de territorialité dans les rythmes aksak.

After a short introduction to clear up some specific terminological points, we assess the complex relationship between performance and notation. We look at two musical forms ; Turkish and Cuban, both of which have been widely described and written about in ethnomusicology, and both of which strongly link performance and apprenticeship to an oral tradition. Each of these forms seems to answer to a different logic : rhythmic development expresses itself in a horizontal and linear way in the case of Turkey, whereas Afro-Cubans privilege the vertical aspect of multi-rhythmical integration. What then are the links between sol-fa notation and the actual sound produced, that, thanks to modern instruments of today may be accurately apprehended? From a wider standpoint, our paper fits into problematic development connected to cognitive, musical anthropology. With this goal in mind, we question not only measurable musical production but also cultural categories such as the clave and the notion of territory in aksak rhythms.

AUTEURS

JEAN-PIERRE ESTIVAL

Jean-Pierre Estival, 39 ans, est inspecteur chargé des musiques traditionnelles à la Direction de la Musique et de la Danse (Ministère de la Culture, France). Après des études de mathématiques/informatique, et des études musicales de contrebasse, il a étudié l'ethnomusicologie en consacrant sa thèse aux musiques amérindiennes d'Amazonie brésilienne (terrain chez les Asurini et les Arara, en 1987, 1989/1990) avec une problématique liée au formalisme et aux sciences cognitives. Il a également effectué de courtes missions ethnomusicologiques au Mexique et au Paraguay. Il a entamé des recherches à Cuba, sur la *rumba*, en 1995, et a contribué à la publication de plusieurs CD (Argentine, Brésil, Cuba).

JÉRÔME CLER

Jérôme Cler, 38 ans, normalien, agrégé de Lettres Classiques, a poursuivi parallèlement à des études littéraires une recherche personnelle sur la musique, à travers la pratique de la guitare flamenca en Espagne, puis des luths de Turquie (*saz*, *tanbur*) en suivant l'enseignement de Talip Özkan à Paris. Détaché au CNRS (URA D 1540, « Mondes turcs et iraniens à l'époque moderne et contemporaine », Strasbourg), il achève une thèse de doctorat consacrée à la pratique et au système musical d'un ensemble de villages du sud-ouest de la Turquie.