L'ethnomusicologue et le philosophe : quand ils se rencontrent sur le phénomène « rythme »

dimanche 14 septembre 2014, par Pierre Sauvanet

Sommaire

- Structure
- Périodicité
- Mouvement
- Bibliographie

Ce texte a déjà paru dans les Cahiers d'ethnomusicologie, *n° 10, 1997, p. 3-16. Il est disponible en ligne également* ici. *Nous remercions Pierre Sauvanet et les* Cahiers d'ethnomusicologie *de nous avoir autorisé à le reproduire sur RHUTHMOS.*

Résumé : « L'ethnomusicologue et le philosophe » n'est pas le titre d'une nouvelle fable de La Fontaine, dont la morale serait « Rien n'est si dangereux qu'un ignorant ami / Mieux vaudrait un sage ennemi « *(L'Ours et l'Amateur des Jardins)* ; mais, plus sérieusement, le résultat du constat que, précisément sur le problème du rythme, les deux protagonistes peuvent se donner mutuellement à penser. Le problème philosophique ici traité consiste en somme à se demander comment et pourquoi le mot « rythme » – et pas seulement dans la langue française – désigne bien d'autres réalités que musicales (anthropologiques, biologiques, cosmologiques). A la question « comment », la réponse ici esquissée consiste à produire une combinatoire de trois concepts (structure, périodicité, mouvement) permettant de rendre raison de l'ensemble des phénomènes rythmiques, le contenu de ces trois grandes catégories formelles étant illustré en l'occurrence par diverses musiques traditionnelles. A la question « pourquoi », la seule réponse apportée ne peut être qu'une nouvelle question, celle-là même du lien de l'homme et du monde.

Abstract : « The ethnomusicologist and the philosopher » is not the title of a new La Fontaine fable the moral of which might be 'Nothing is as dangerous as an ignorant friend/Better have a wise enemy' *(L'Ours et l'Amateur des Jardins)*. It is more seriously the result of the observation that precisely on the problem of rhythm, the two protagonists can mutually give each other a great deal to think about. The philosophical question assessed here, consists in the main of asking how and why the word rhythm – and not only in French or English – defines a great many other realities (anthropological, biological, cosmological). To the question 'how', the answer outlined here involves producing a three concept combinative (structure, periodicity, movement) enabling one to make sense of the range of rhythmical phenomena, the content of the three major formal categories being illustrated on the other hand by a great variety of traditional music. As to the question 'why', the only answer supplied comes in the form of another question, that which stems from the link between man and the world.

L'ethnomusicologue rappelle souvent à juste titre combien sa méthode est empirique : voilà une musique que j'aime et que je ne comprends pas ; comment en rendre compte avec les moyens à la fois les mieux adaptés à cette musique elle-même, et les plus aisément communicables à autrui ? La question, qui n'est simple que dans sa formulation, est en somme : *qu'est-ce qui se passe dans cette musique* ? C'est alors à l'ethnomusicologue de construire des hypothèses censées rendre compte du phénomène musical tel qu'il se présente à ses yeux et à ses oreilles – quitte, bien entendu, à ce que ces hypothèses puissent être récusées du jour au lendemain par l'expérience d'un nouveau phénomène encore inouï jusque là ou, ce qui pose encore d'autres problèmes, par une nouvelle interprétation du même phénomène sonore [1]. Il y a donc en quelque sorte chez l'ethnomusicologue (et tout en faisant la part de ce que le substantif cache de différences individuelles) un double mouvement de fascination et de possession : d'un côté, je suis fasciné par la beauté et l'étrangeté d'une musique (peut-être même d'autant plus belle qu'elle est étrange) ; de l'autre, je désire posséder intellectuellement, ou du moins maîtriser dans la mesure de mes capacités – qui peuvent toujours en droit être remises en question par les faits –, l'essence d'un phénomène musical tel qu'il se présente en un lieu et en un temps donnés (et sans doute est-ce cette volonté de maîtrise qui, quel que soit le nom qu'elle se donne, explique parfois la réticence de certains peuples ou individus à voir ainsi leur propre musique « expliquée » par d'autres). A chaque nouvelle aventure, se pose donc le problème de la pertinence du modèle explicatif pour une culture donnée.

Le philosophe, sans trop tomber dans les lieux communs, ne peut guère se targuer d'une méthode empirique *stricto sensu* : en langage kantien, même si toute notre connaissance des rythmes commence *avec* l'expérience, il n'en résulte pas qu'elle dérive toute *de* l'expérience. On sait bien que, si l'avantage de la méthode empirique est de circonscrire clairement son objet, d'être toujours ancrée dans le concret, son inconvénient est de devoir parfois se contenter d'une accumulation de faits, sans pouvoir opérer sur eux la synthèse qui s'imposerait. Il est vrai que le philosophe n'est pas un homme de terrain, du moins pas au sens où l'entend l'ethnomusicologue ; tout ce qu'il aimerait être, c'est un homme de la terre, qui n'hésite pas à poser la question de l'universel : *qu'est-ce que… ?* A charge alors au philosophe de « bricoler » tant bien que mal avec des concepts, hérités de la tradition ou inventés pour l'occasion – quitte à ce que la réalité le rappelle d'elle-même à des positions moins conceptuelles. En appliquant la question au domaine du rythme qui nous préoccupe, il faudrait donc oser se demander d'emblée : *qu'est-ce que le rythme* ? Seulement voilà : comme toujours en philosophie, dès qu'une question surgit, les autres suivent… De quel type de rythme parlons-nous (musical ou… autre) ? Dans ces conditions, le singulier ne doit-il pas céder la place au pluriel : les rythmes, non le rythme ? Qui plus est, le verbe « être » du « qu'est-ce que » ne tend-il pas à figer un phénomène qui ne peut réellement se penser qu'en étant vécu ? Appréhender un rythme, n'est-ce pas le faire vivre en nous : les phénomènes rythmiques, non le rythme ? Ainsi, jusqu'où la raison peut-elle rendre raison d'un rythme ?, etc.

Ces deux paragraphes introductifs suggèrent que tout semble opposer le philosophe à l'ethnomusicologue, dans leurs questions comme dans leurs méthodes. Et pourtant, quelque chose au moins les rapproche, et ce n'est peut-être pas un hasard si cette rencontre se fait, entre autres, sur la question particulièrement sensible du rythme : ce que l'on pourrait nommer *la recherche patiente de l'intelligibilité du phénomène*. C'est presque une évidence si l'on pense maintenant cette recherche en termes de « sciences humaines » : que ce soit une musique lointaine proche du cœur ou tous les domaines de l'existence même, il s'agit toujours de *comprendre l'incompréhensible* – y compris dans son sens étymologique de « prendre-ensemble », d'embrasser plusieurs phénomènes du regard. D'ailleurs, la tradition occidentale ne voit-elle pas dans l'étonnement la source de l'acte de philosopher ? Ne pourrait-on pas en dire autant de l'approche ethnomusicologique ? Il n'est donc pas étonnant qu'un philosophe admire profondément le travail d'un ethnomusicologue : c'est à la

fois un travail extrêmement local et, au moins implicitement, un travail sur l'universalité de l'humain, sur les rapports nature/culture. Tant de musiques différentes dans le monde, pour une seule humanité musicale : voilà l'inépuisable source de fascination. Où l'on retrouve Lévi-Strauss : l'universel de la nature, c'est qu'il n'y a apparemment pas de société sans musique ; le particulier de la culture, c'est qu'aucune société ne fait de la musique comme une autre. Ce qu'on peut dire encore autrement, en une formule à la limite de la correction grammaticale : *toutes* les sociétés ont *leur* musique – ce que défend plutôt mal, notamment en matière d'uniformité rythmique, le faux universel d'une certaine *world music* (Sauvanet 1995).

Soit donc le problème du rythme : qu'est-ce qu'un philosophe de formation, à condition qu'il ait pratiqué l'étonnement à son sujet, peut bien avoir à en dire ? Voici un exemple de problème très général : comment se fait-il que le mot *rythme* – et pas seulement en français – soit utilisé, non seulement en musique, mais encore dans d'autres domaines artistiques (rythme d'une danse, rythme d'un poème, rythme d'un tableau, etc.), et aussi dans tout un ensemble de pratiques culturelles (rythme de la langue, rythmes des gestes, etc.), dans la constitution naturelle même de l'homme (rythmes biologiques), dans des aspects de la nature elle-même, dans sa manifestation périodique (rythmes des saisons, etc.) ? Cette gradation savante n'a pas nécessairement pour but de donner le vertige (car il s'agit peut-être d'un faux vertige : et si le même mot rythme prenait un sens chaque fois différent ?), mais d'élargir théoriquement la question, en notant simplement que « rythme » peut se dire de phénomènes aussi bien anthropologiques au sens large que biologiques, voire cosmologiques. Ce faisant, il ne s'agit pas pour autant de cautionner *a priori* certains glissements d'un domaine rythmique vers un autre ; ainsi, pour prendre un seul exemple inspiré de Gilbert Rouget s'opposant à Andrew Neher (Rouget 1990 : 309 sq.), ce n'est pas parce qu'on parle de « rythmes » *alpha* ou *bêta* du cerveau et de « rythmes » musicaux que, par la magie du langage, les seconds influent nécessairement sur les premiers dans les états de transe. En posant cette question, il s'agit de prendre conscience du fait que, quelle que soit la manière dont on définit le rythme d'une musique donnée (écart par rapport au mètre, répétition et variation, série de marquages, système de contrastes, etc.), cette définition elle-même s'insère dans un ensemble plus vaste de phénomènes rythmiques, dont ce n'est certes pas à l'ethnomusicologue de rendre compte, mais que le philosophe ne peut pas ne pas pointer du doigt, tant il est vrai qu'un des problèmes du rythme et de sa compréhension n'est autre que l'hyperspécialisation des savoirs et le manque d'approches interdisciplinaires.

Toujours dans le cadre d'une recherche patiente de l'intelligibilité du phénomène, c'est alors l'occasion de mettre à l'épreuve les distinctions relevées au début : dans notre approche, le point de départ est toujours l'expérience, avec une écoute et une pratique, sans « travail de terrain » bien entendu ; mais la méthode générale choisie pousse à élargir le champ de recherches à tous les domaines rythmiques ; du local on tente ainsi de passer au global, sans tomber dans le total (contre le « panrythmisme », pour lequel « tout est rythme » et « le rythme est tout »). Soulignons tout d'abord, philosophiquement mais aussi musicologiquement, que le rythme est un « phénomène », au sens étymologique de quelque chose qui apparaît, et disparaît, dans une situation de perception donnée, et non une essence qui pourrait exister seule, sans sa manifestation sensible. N'importe quel musicien, mais aussi n'importe quel auditeur, sait bien qu'il y a un moment où le rythme « prend », parce que, d'une manière ou d'une autre, il *le* prend. Ce moment de prise et de possession (sans parler ici de transe, ce qui est un autre problème) est extrêmement difficile à cerner de façon rationnelle ; même une intéressante approche phénoménologique en termes de « conscience rythmisante » comme conscience fascinée, pour laquelle la perception du rythme devient une rythmisation de la perception, n'est pas toujours satisfaisante (Abraham 1985 : 75 sq.) ; toujours est-il que ce moment existe, et que l'existence même d'un *seuil rythmique* (en-deçà ou au-

delà duquel l'agencement des durées n'est que métrique ou chaotique, en tout cas n'est pas dynamique, dynamogène) permet de ne pas oublier la dimension et l'inscription profondément sensible, corporelle, du phénomène rythmique. On pourra penser ici au terme anglo-saxon, dont le jazz use et le rock abuse, qui désigne d'un même mot le rythme et son effet propre, son effectuation même : c'est le *groove*. Le *groove*, c'est l'effet rythmique du rythme.

Or, ce phénomène, il faut encore et toujours tenter d'en rendre raison. L'analyse que nous présentons ici, comme toute analyse rationnelle d'un phénomène sensible, ne saurait bien entendu prendre en compte tous les aspects du rythme dans sa dimension vécue ; il faudrait pour cela insister sur le versant phénoménologique de la définition, ce que nous ne ferons pas ici (cf. Sauvanet 1996b, III et IV.3). Au sens analytique, le rythme apparaît selon nous comme la combinaison de trois critères – ou au moins de deux d'entre eux – qui permettent à un sujet donné de qualifier un certain phénomène de « rythmique ». On pourra convenir ainsi d'appeler rythme « tout phénomène perçu, subi ou agi, auquel un sujet peut attribuer au moins deux des trois critères suivants : structure, périodicité, mouvement ».

Dans une perspective interdisciplinaire qui est celle de la philosophie, on notera que chaque critère correspond plus particulièrement à un domaine précis des phénomènes rythmiques. Tout se passe en effet comme si chaque « rythmologie » actuelle se consacrait essentiellement à un critère en particulier : la psychologie expérimentale s'attache aux problèmes de perception de la structure rythmique (Fraisse 1974) ; la chronobiologie s'attache, elle, aux problèmes de la périodicité des rythmes biologiques (Reinberg 1993) ; on pourrait également citer les recherches d'historiens ou d'économistes sur la question des « rythmes » socio-historiques, qui ne sont en fait que des « périodes » ; enfin, le mouvement renvoie plus généralement aux problèmes rencontrés dans l'interprétation et les tentatives d'explication des rythmes esthétiques. Afin d'illustrer cette définition dans le domaine qui nous occupe ici, de l'« incarner musicalement » en quelque sorte, en lui faisant perdre ce qu'elle peut avoir de quelque peu aride conceptuellement, nous faisons le choix de prendre systématiquement des exemples correspondant à ces trois concepts dans diverses musiques traditionnelles, tout en ne perdant pas de vue que la question la plus cruciale – et donc aussi la plus intéressante – est certainement celle du « mouvement ».

Structure

Le concept de structure, tout d'abord, déjà chargé d'une lourde histoire en anthropologie et en philosophie, nous semble conserver toute sa pertinence et sa fécondité dans le domaine rythmique. La structure (*skhêma* en grec), c'est ici le schéma, le motif, la forme fixe, la formule, la « figure » rythmique, en anglais le *pattern*. L'ethnomusicologue connaît bien ce problème : un phénomène rythmique peut toujours – du moins pour la commodité de l'analyse – être réduit à une structure simple, qui est en quelque sorte la « cellule germinale » du morceau musical.

Telle est bien, par exemple, la « méthode structurale » de Simha Arom pour les musiques africaines, fonctionnant par « critères de pertinence » et aboutissant à une « modélisation » : « Après avoir entendu de nombreuses réalisations d'une même pièce, toutes considérées comme équivalentes, je tente de trouver une forme plus dépouillée, plus schématique, mais qui soit présente en filigrane dans toutes les réalisations. Pour ce faire, je demande aux musiciens d'épurer leur interprétation, c'est-à-dire d'élaguer les variations de la pièce, et je répéte la demande jusqu'au moment où ne subsiste plus que la réitération pure et simple d'un *ostinato* strict. Je demande alors s'il est encore possible de retrancher "quelque chose" ; si la réponse est "non !", je tiens alors la preuve que j'ai

atteint le modèle irréductible » (Arom 1993 : 198-200). Ainsi, en ôtant quelques événements sonores – mais arrive un moment où l'on ne peut plus rien retrancher, sous peine de priver du même coup la pièce musicale de toute identité –, il est possible de parvenir à un modèle mental qui structure le jeu rythmique, à une figure rythmique authentique, perçue et pensée comme une totalité ».

En effet, cette structure n'est pas appréhendée cognitivement comme le résultat de la simple addition des propriétés de ses parties, mais comme un tout constitué par l'ensemble des relations entre ses parties. On retrouve ici une des étymologies relevées par Benveniste (1966 : 330), le *rhuthmos* comme « forme distinctive », « arrangement caractéristique des parties dans un tout ». « Caractéristique », c'est-à-dire que la structure est un principe d'individuation et d'identification du phénomène rythmique ; « des parties dans un tout » : pour qu'une figure rythmique apparaisse, il faut qu'une forme se détache sur un fond, qu'une série d'éléments soient saillants – en un mot, ce qu'on nomme couramment « contraste ». Nous distinguerons ainsi quatre types de parties dans le tout qu'est la structure : *durée, intensité, timbre* et *hauteur*. Pendant longtemps, on n'a essentiellement travaillé que sur les deux premiers ; avec la classification de Simha Arom (1985 : I, 331-332), les contrastes de timbre ont gagné droit de cité, la distinction de ces paramètres visant « à exposer les trois conditions nécessaires et suffisantes à l'émergence de toute forme rythmique » (Arom 1992 : 202). Ces trois paramètres sont nécessaires ; mais sont-ils suffisants ? Le paramètre supplémentaire des hauteurs, certes moins important dans les musiques pour percussions, paraît pourtant indispensable à l'universalité exigée de la typologie pour les musiques mesurées. Comme le suggère Hervé Rivière, il faudra bien que les contrastes de hauteur soient également pris en compte dans une approche rythmique générale, parmi d'autres « paramètres quelconques *culturellement pertinents* » (Rivière 1995 : 300). Cette quadripartition structurelle du rythme en durée, intensité, timbre et hauteur n'appartient pas d'ailleurs seulement à l'ethnomusicologie (voir, dans ce volume, les prolégomènes méthodologiques de Jean-Pierre Estival et Jérôme Cler, qui s'y ramènent), ou plus généralement à la musicologie (Nattiez 1987 : 312-313). On la retrouve notamment en anthropologie générale (Jousse 1974 : 155), en psychologie expérimentale, du moins pour les deux premiers, à propos des illusions perceptives entre les accents de durée et les accents d'intensité (Fraisse 1974 : 82-83), en linguistique et en poétique enfin, même et surtout quand une « critique du rythme » tente d'y échapper (Meschonnic 1982 : 218).

A ce stade de l'analyse, on pourrait être tenté de croire que l'idée de structure n'importe en fait que pour l'ethnomusicologue, dont l'intérêt veut qu'il explique, et donc, d'une manière ou d'une autre, qu'il *réduise* le phénomène musical. Or il n'en est rien : la structure apparaît également comme un élément déterminant pour le musicien lui-même, en ce qu'elle *résume* mentalement son discours. A ce titre, il faut souligner ici un point important, qui nous renvoie au problème des modèles cognitifs, abordé par ailleurs dans ce volume : « structure » n'est pas « mesure ». Toute mesure est une structure, mais toute structure n'est pas nécessairement une mesure. Ce qui compte dans la structure, c'est la présence de contrastes, que ces contrastes (notamment de durée, mais aussi d'intensité et de timbre, voire de hauteur) soient ou non arithmétiquement formulés (comme dans la mesure). Ainsi pourra-t-on souligner dans certains répertoires traditionnels (en l'occurrence, le répertoire *qalandari* du Baloutchistan) la « *prédominance de la structure sur la mesure*. En effet, ce qui importe ici n'est pas de compter 6 temps, ou 5 voire 7, mais de préserver le contraste de la distribution des longues et des brèves, comme c'est le cas dans les mètres poétiques (*bahr*) » (During 1990 : 223-224). Le décompte arithmétique de la mesure s'efface alors devant l'image d'un équilibre interne de la structure pulsée, faite de brèves ou de longues, de pleins ou de vides, symétriquement ou asymétriquement disposés – où nous retrouvons l'« arrangement caractéristique des parties dans un tout » de Benveniste. En outre, la présence éventuelle de plusieurs structures rythmiques successives (*darbeyn* dans la musique turque) exigerait de penser le rythme en termes

de *macro-structures*, le tout devenant à son tour la partie d'un autre tout.

Alors, l'importance de ce que nous nommons « structure » n'existe plus seulement pour le musicien, mais pour les musiciens dans leur ensemble, en tant que communauté vivante. Comme en témoigne le rapport de maître à élève, l'image condensée de la structure permet une bonne transmission de l'enseignement oral. Ce qui passe d'un musicien à un autre, c'est bien le « squelette » même de la musique, non toute sa « chair », ce qui serait impossible. La structure repose ainsi la question de la tradition : par son aspect condensé, elle est l'élément fixe de la tradition, ce qui perdure en elle et par elle ; par sa possibilité infinie de « dé-condensation », elle ouvre sur l'élément mouvant de l'interprétation et de l'improvisation. Le concentré de pure tradition est aussi la condition de possibilité de l'interprétation. Elie During (1994 : 423-424) cite ainsi les mots du musicien Ch. E., disciple d'un maître de la musique mystique orientale : « Dans chacune des pièces et des compositions du Maître, il y a un motif, quelques notes qui sont la clef de voûte de tout l'édifice. Lorsque je parviens à saisir cet élément, je peux faire ce que je veux de la pièce. Elle est comme une cire molle entre mes doigts : je peux lui donner toutes les formes possibles. Et cependant, en même temps qu'elle est entièrement recréée, elle reste bien toujours la même. C'est selon ce principe que le Maître pouvait jouer mille fois la même mélodie en en donnant pourtant à chaque fois une version nouvelle, différente et singulière, de sorte qu'on avait toujours l'impression de l'entendre pour la première fois. » Elie During voit très justement dans cet exemple la confirmation expérimentale de son hypothèse du *hâl* comme « cette circulation *idéelle* de la case vide dans la structure » (*ibid. :* 423). Il est vrai que le « motif migrant » dont parle ici le musicien est plus mélodique ou mélodico-rythmique que purement rythmique ; mais l'importance de la structure germinative est manifestement la même dans les deux cas, qui d'ailleurs sont le plus souvent liés dans la pratique. En outre, dans notre vocabulaire, il faut déjà noter ici que, sous la structure, perce ce que nous appellerons plus loin « mouvement ».

Périodicité

Mais voyons pour l'instant le concept de périodicité : nous choisissons de distinguer clairement structure et périodicité dans la définition analytique du rythme car, s'il est vrai que la grande majorité des musiques traditionnelles repose sur des *ostinati*, et donc sur des structures périodiques, il n'en reste pas moins que, dans l'ensemble de tout ce qu'on nomme « rythme », il peut exister une structure sans périodicité, aussi bien qu'une périodicité sans structure. En effet, une structure qui ne se répète pas n'en a pas moins une présence en tant que telle, qui peut être perçue dans l'instant par une oreille exercée (les musiques occidentales contemporaines qui ont fait le choix esthétique de bannir toute répétition n'en proposent pas moins des structures à notre perception, parfois mise à rude épreuve) ; à l'inverse, une périodicité non structurée a aussi son mode d'existence, comme suffit à le montrer le cas du métronome en tant que repère isochrone. Le tic-tic ou le tac-tac du métronome impose une période, il n'offre pas une structure (même si la perception humaine, elle, peut y voir un « tic-tac » comme degré zéro de la structure). La périodicité seule n'est donc pas une structure, mais à proprement parler une *fonction*. La périodicité peut se définir comme le retour d'un même phénomène à intervalles réguliers, cet intervalle se nommant lui-même période, comme dans la définition qu'en donne le théoricien de l'information Abraham Moles, reprise par Simha Arom : « la période est une boucle de temps fondée sur le "retour de semblables à des intervalles semblables" » (Moles 1968, cité par Arom 1985 : II, 409).

Cela étant, la période seule ne suffit pas à déterminer ce que nous nommons périodicité. Il faut encore savoir à quelle *fréquence* cette période est répétée, par rapport à une unité temporelle donnée (ainsi une figure musicale d'un même morceau peut-elle être jouée à tel ou tel tempo). Le

tempo, en tant que vitesse relative d'un phénomène rythmique, est donc une donnée extrinsèque par rapport à la structure, mais intrinsèque par rapport à la périodicité. Et il faut enfin savoir combien de fois cette période est répétée, dans des limites temporelles données : c'est ce qu'on peut appeler le *nombre* de la période (ainsi une figure peut-elle être répétée *x* fois au cours d'un même morceau).

En guise d'illustration de la période, on pourra penser ici à la notation originale des cycles temporels musicaux en autant de cercles spatiaux, qui semble bien avoir été inventée par le musicien et théoricien arabe Safî al-Dîn al-Urmawî, au XIIIe siècle à Bagdad – dans le *Kitâb al-Adwâr* ou *Livre des Cycles* de 1252, dont on trouve aisément une traduction française par d'Erlanger (1938 ; cf. Sauvanet 1996b, V.3 ; During 1997, et ici même). Cette écriture reste curieusement peu connue, alors même qu'elle présente l'avantage d'une sorte de co-naturalité avec son objet, et qu'elle met particulièrement bien en évidence la dimension périodique de certains rythmes traditionnels, même si elle n'indique par définition ni le tempo ni le nombre de répétitions. En outre, mettre l'accent sur cette dimension périodique des rythmes musicaux, c'est aussi renvoyer implicitement à d'autres rythmes non musicaux, dont la caractéristique première est précisément la périodicité ; on pense bien évidemment ici aux dits « rythmes » biologiques, aux périodes cosmiques, aux révolutions des astres, plus généralement à tout ce qui, dans le mot « rythme », évoque le retour et l'alternance. Nous ne disons pas que les périodes musicales renvoient nécessairement aux périodes bio-cosmologiques (bien que l'*épistémè* arabo-musulmane du XIIIe siècle y fût plutôt favorable, à travers la doctrine grecque de l'*ethos* et la théorie des humeurs) ; encore moins que tous ces rythmes se recoupent ; nous disons simplement que, *sous le chapitre de la périodicité*, et sous ce chapitre seulement – et non sous celui de la structure, par exemple –, ces différents rythmes peuvent tout au moins être pensés en commun.

Cette nuance méthodologique, qui n'est sans doute pas qu'une nuance, nous paraît constituer un dernier argument fort en faveur de la nécessité théorique d'une distinction structure/périodicité. Il ne serait pas difficile en effet de montrer que la plupart des rythmes naturels, s'ils sont périodiques, ne sont pas ou peu structurés. Comme le disait déjà Paul Valéry (1973 : 1282), « il n'est pas exact de dire : rythme des flots, rythme du cœur – etc. », car « il ne faut pas mêler et encore moins confondre, *période* et *rythme* ». En revanche, dans la plupart des rythmes culturels, structure et périodicité sont presque toujours associées (et donc, dans la définition, combinées, en insistant sur le rôle de la structure comme modèle culturel). L'ordre de la structure est donc plutôt culturel, voire territorial, l'ordre de la périodicité plutôt naturel. Isoler la périodicité de la structure pour la nécessité de l'analyse rythmique permet également d'en faire une *force* à part entière : dans leur coexistence même, la périodicité de la structure est la force de la forme. Toutefois, dans ces conditions, une forme fixe, même répétée, suffit-elle à faire un rythme ? La force d'un rythme tient peut-être autant à sa capacité d'être répété qu'à celle de s'auto-différencier. C'est ce que souligne à sa façon Gilbert Rouget (1980 : 225) : « Les musiques de possession n'opèrent pas simplement, contrairement à ce qu'on pense trop souvent, par répétition et par accumulation. Les devises musicales sont des énoncés mélodiques ou rythmiques et par conséquent des formes temporelles. Elles sont susceptibles d'être variées et ornées. Dans le cours de la cérémonie elles se succèdent les unes aux autres pour former des suites qui doivent être vues comme autant de manières de renouveler et de développer le temps musical tout en lui conservant son unité ».

Mouvement

D'où le troisième et dernier concept de mouvement, avec lequel c'est enfin la suite de l'étymologie relevée par Benveniste (1966 : 333) qui se trouve convoquée : le *rhuthmos* grec n'est pas exactement la forme fixe, le *skhêma*, mais « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est

mouvant, mobile, fluide », « la forme improvisée, momentanée, modifiable ». Le mouvement permet ainsi de rendre raison – sans les arraisonner – de nombreux faits rythmiques complexes dans leur manifestation même, entre production et réception vivantes. Dans le domaine qui nous occupe ici, le mouvement regroupe tout ce qui fait qu'un rythme musical « vit », s'auto-différencie, ne peut être lui-même qu'en étant toujours un autre. Autrement dit, une structure périodique sans mouvement serait aussi monotone qu'une boîte à rythmes (mal programmée). Ce que nous appelons « mouvement » (ou *metabolè*), c'est en somme la différence interne de la répétition, cette différence que la répétition doit elle-même porter en son sein pour ne pas mourir de sa belle mort. En ce sens, toutes les syncopes sont du mouvement, comme autant de petites morts qui ne sont là que pour redonner vie à la structure périodique, dans son mouvement même. On voit que le concept de mouvement entraîne avec lui des métaphores vitalistes ; c'est en effet dans sa logique propre d'opposition à toute mécanique du rythme.

Précisons encore, dans notre perspective, l'application de ce concept : pour l'analyse, on distinguera aisément un mouvement appliqué à la structure, et un mouvement appliqué à la périodicité [2].

1. Lorsque le mouvement affecte la structure existante, tout en conservant la périodicité, on pourra en effet parler de « syncope » (comme lorsqu'un musicien ne marque pas le premier temps, volontairement, et que la syncope crée un effet de suspension ou de rupture apparente et provisoire de la trame métrique). Or, ce qui est modifié par le mouvement peut être soit un ou plusieurs des éléments de la structure, soit la structure elle-même : autrement dit, ce premier type de mouvement est, soit une variation interne *dans* la structure de base, soit une variation externe *de* la structure elle-même.

a) A l'intérieur de la structure tout d'abord, le mouvement peut affecter chacune de ses déterminations (durée, intensité, timbre, hauteur). Nous sommes très généralement dans une situation contramétrique, où le « mouvement » conféré au rythme correspond à une tension féconde entre la régularité métrique et les événements rythmiques (notamment par la modification des paramètres d'intensité et de timbre). Lorsque Simha Arom parle d'« *ostinati* à variations » (Arom 1986 : 91) pour désigner les musiques d'Afrique subsaharienne, nous entendons « structures périodiques en mouvement », concept que l'on peut également étendre à certaines traditions indiennes et islamiques.

b) Mais, plus généralement, la structure n'est pas nécessairement répétée dans son intégralité ni dans son intégrité. Le mouvement peut modifier de l'intérieur la structure existante, comme nous venons de le voir, ou bien faire passer celle-ci à un autre type de structure rythmique (par exemple en ajoutant ou en retranchant un temps). En cas de changement *de* structure, le rythme peut donc évoluer, ou sembler évoluer, vers une tout autre configuration interne : ici le terme de mouvement prend tout son sens. Ainsi, selon le principe de la « plasticité fondamentale du répertoire *qalandari* », « les jeux de transformation d'un cycle rythmique à un autre sont très fréquents « (During 1990 : 223-224), comme lorsqu'un quatre temps devient un cinq temps. Ces jeux confèrent en quelque sorte du *volume* à la musique, par le croisement de plusieurs lignes ou plans rythmiques, et donc des effets de « perspective » et de « profondeur » (*ibid. :* 225) – autant de métaphores spatiales qui semblent bien rejoindre ce que nous nommons ici de façon très générale un « mouvement » du phénomène rythmique.

2. Lorsque le mouvement affecte maintenant la périodicité existante, tout en conservant la

structure, la question qui se pose est celle de la vitesse relative de cette périodicité, autrement dit de l'« agogique ». On peut ainsi trouver de nombreuses variations d'allure à l'intérieur d'un tempo déterminé (par exemple ce qui se nomme *laya* dans la musique d'Inde du Nord). Comme dans le cas précédent, on peut distinguer deux types de rapport, interne ou externe, du mouvement à la périodicité : variation *dans* la périodicité, variation *de* la périodicité.

a) Le premier cas correspond à une variation proportionnelle à l'intérieur des rapports de temps imposés par la pulsation première, que cette proportion soit simple (comme lorsqu'un musicien double de vitesse sa partie rythmique, de « croches » en « doubles croches » par exemple), ou relativement complexe (par une sorte de « fluctuation » de la périodicité, qui peut se révéler d'une belle ambiguïté). C'est en somme à ce type de mouvement de la périodicité que Jean During donne l'appellation de *rythmes ovoïdes*, désignant ainsi la capacité de leur cycle formel à la dé-formation, selon une certaine « souplesse » inhérente au rythme même [3]. Le mouvement, qu'il affecte la structure ou la périodicité, semble ainsi être une caractéristique majeure de ces rythmes, alors même – et ce n'est pas là le moindre des paradoxes que certaines musiques traditionnelles peuvent parfois nous apparaître comme monotones, ou monochrones.

b) Le second cas correspond, quant à lui, à une variation à l'extérieur de ces rapports de temps, de façon continue (par accélération ou ralentissement progressifs du tempo) ou discontinue (passage brusque d'un tempo à un autre, qui peut d'ailleurs se recouper avec une variation de structure, ces deux types de mouvement n'étant pas exclusifs l'un de l'autre). Un bel exemple de mouvement continu de la périodicité nous est fourni par la cérémonie de l'*ahwach* dans le Haut-Atlas berbère, puisque le critère de réussite de cette cérémonie n'est autre que l'absence de distinction possible du « passage » entre les différents tempos auxquels le rythme est soumis : le défi pour l'ensemble des musiciens du village rassemblés en cercle est précisément de réaliser en une heure environ une accélération extrêmement progressive du rythme, sans heurts ni solution de continuité perceptibles, afin de créer lentement, subrepticement, un état modifié de conscience.

3. Resterait encore un cas-limite : celui du double mouvement de/dans la structure *et* de/dans la périodicité. On atteint ici une zone indéterminée, une forme de chaos arythmique, voire « errythmique », en perpétuelle errance, où, l'ordre se renversant, tout se passe comme si une sorte de mouvement premier avait repris ses droits sur la structure et la périodicité. Ce n'est pas ici le cas des musiques traditionnelles, dont précisément la tradition veut que le mouvement rythmique, si mouvement il y a, reste dans le cadre pré-défini d'une structure et/ou d'une périodicité.

Il nous semble ainsi, sans trop vouloir unifier ce qui ne peut pas toujours l'être, que ces trois critères peuvent trouver un écho dans toute étude ethnomusicologique – même s'il est vrai que leur aspect conceptuel est sans doute autant un défaut (généralité) qu'une qualité (générativité). Pour n'évoquer qu'un seul exemple, lorsque Jean-Pierre Estival cite dans ce volume (page 37) les *rumberos* de La Havane expliquant eux-mêmes « qu'ils basent leur exécution sur les repères suivants : la *clave*, le tempo de la pulsation et l'écoute interactive des autres parties », il n'est pas difficile d'y retrouver nos trois concepts de structure (la *clave*), de périodicité (qui donne le tempo de la pulsation) et de mouvement (qui se crée en l'occurrence par la *conversación*, à laquelle il faudrait ajouter l'impromptu du *quinto*).

Rappelons enfin à cette occasion que ces trois critères conceptuels n'existent en réalité que par et dans la relation qu'ils entretiennent entre eux. Une structure, une périodicité, ou un mouvement

seuls, n'existent pas ailleurs qu'en esprit ; ce sont des concepts qu'il faut combiner pour voir dans quelle mesure ils peuvent correspondre à une réalité donnée, et pas seulement d'ailleurs à une réalité musicale, comme nous avons essayé de le montrer brièvement. En tout et pour tout, nous sommes donc en présence d'une combinatoire à sept termes (à laquelle il conviendrait d'ajouter les caractéristiques internes à chacun des critères) : S seule, P seule, M seul (qui ne sont pas selon nous à proprement parler des rythmes), SP sans M, MS sans P, PM sans S, et SPM (dernière combinaison que nous avons plus développée ici en fonction de notre sujet). La définition proposée du rythme se veut ainsi *elle-même*, si l'on peut dire, d'ordre rythmique, au sens purement intellectuel d'une relation combinatoire entre le tout et les parties dont il se compose. Comme le dit Claude Lévi-Strauss (1983 : 157), « la nature réelle du rythme décoratif » – et par extension de tout rythme esthétique, ce qui ne va pas d'ailleurs sans poser problème – est qu'« il s'agit toujours et partout d'une combinatoire à quoi s'attache une satisfaction d'ordre intellectuel. […] La notion de rythme recouvre la série des permutations permises pour que l'ensemble forme un système. Cela est vrai des matières comme des formes, des couleurs comme des durées, des accents ou des timbres, des orientations dans l'espace et des orientations dans le temps ».

Dans cette belle remarque de Lévi-Strauss, dite comme en passant (et qui ne se présente donc pas comme une nouvelle théorie du rythme), faut-il voir un ultime cas d'ethnocentrisme, ou même pourquoi pas d'auto-aveuglement, qui voudrait faire de tout rythme quelque chose d'intellectuel, de combinatoire, de systématique – en un mot de *structural* ? Pour un structuraliste, le rythme peut-il être autre chose que structural, masquant malgré tout la part sensible d'*entraînement* du phénomène rythmique ?… Ou bien ne faut-il pas au contraire reconnaître, jusque dans ses limites, une grande force à cette pensée du rythme comme *dispositif*, universel spatio-temporel décliné à travers toutes les cultures du monde, et reposant par là-même la question du rapport de l'homme au monde ? Toujours est-il qu'entre l'ethnomusicologue et le philosophe, l'anthropologue est là. Et que la recherche continue !

Bibliographie

ABRAHAM Nicolas, 1985, *Rythmes : de l'œuvre, de la traduction et de la psychanalyse*. Paris : Flammarion.

AROM Simha, 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, 2 vol. Paris : SELAF.

AROM Simha, 1986, « Musiques d'ici et d'ailleurs », *Eclats/Boulez*, Paris : Ed. du Centre Pompidou.

AROM Simha, 1992, « 'A la recherche du *temps* perdu' : métrique et rythme en musique ». *Les Rythmes, Lectures et théories*, dir. J.-J. Wunenburger, Paris : L'Harmattan : 195-205.

AROM Simha, 1993, « Musiques traditionnelles ». *La science sauvage, Des savoirs populaires aux ethnosciences*, Paris : Seuil : 190-201.

BENVENISTE Emile, 1966, « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, 1. Paris : Gallimard : 327-335.

DURING Elie, 1994, « Postface/Interface » à Jean During : *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Paris : Verdier : 407-424.

DURING Jean, 1990, « L'organisation du rythme dans la musique de transe baloutche ». *Revue de Musicologie*, 76(2) : 213-225.

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

DURING Jean, 1997, « La représentation du rythme dans la théorie islamique ancienne » (manuscrit, à paraître).

ERLANGER Rodolphe d', 1938, *La Musique arabe*, Paris : Paul Geuthner, t. III, trad. de Safî al-Dîn al-Urmawî, *Kitâb al-Adwâr (Livre des Cycles)*, 1252, et *Risâla al-Sharafiyyâh (Epître à Sharafî al-Dîn)*, 1267.

FRAISSE Paul, 1974, *Psychologie du rythme*. Paris : PUF.

JOUSSE Marcel, 1974, *L'Anthropologie du geste*. Paris : Gallimard.

LÉVI-STRAUSS Claude, 1993, *Regarder Écouter Lire*. Paris : Plon.

MESCHONNIC Henri, 1982, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier.

NATTIEZ Jean-Jacques, 1987, *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois.

RIVIÈRE Hervé, 1995, « D'un point de vue rythmique… ». *Ndroje Balendro, Musiques, terrains, disciplines*, textes offerts à Simha Arom. Paris : SELAF/Peeters : 295-301.

REINBERG Alain, 1993, *Les Rythmes biologiques* Paris : PUF, « Que sais-je ? », 6e éd.

ROUGET Gilbert, 1990, (1980) *La Musique et la Transe*. Paris : Gallimard.

SAUVANET Pierre, 1990, notice « Rythme », in *Encyclopædia Universalis*,*Thesaurus*, Paris.

SAUVANET Pierre, 1992, « 'Le' rythme : encore une définition ! », in *Les Rythmes, Lectures et Théories*, Actes du Colloque de Cerisy, dir. J.-J. Wunenburger. Paris : L'Harmattan.

SAUVANET Pierre, 1995, « World Music », in *Encyclopædia Universalis*, supplément annuel *Universalia 95*, « La culture en mouvement ». Paris : 387-389.

SAUVANET Pierre, 1996a, *Rythmes et Philosophie*. Paris : Kimé (co-dir. J.-J. Wunenburger).

SAUVANET Pierre, 1996b, *Le Rythme et la Raison. Une approche philosophique des phénomènes rythmiques*, thèse de doctorat (2 vol.), dir. J.-J. Wunenburger, Université de Bourgogne (Dijon).

VALÉRY Paul, 1973, « Temps » (1897-1944), in *Cahiers*, t. I. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade : 1263 *sq*.

Notes

[1] Je songe à deux récentes et passionnantes discussions avec Simha Arom et Jean During qui, chacun dans son domaine et ses choix respectifs, pourront sans doute se retrouver ici. Qu'ils soient vivement remerciés du précieux temps qu'ils m'ont accordé.

[2] Pour la synthèse, la question se pose de savoir s'il n'est pas des cas, par exemple certaines formes d'improvisation sans schéma préalable, qui exigeraient de partir du mouvement pur, produisant en lui-même une structure et une périodicité ; ce cas n'étant pas majoritaire dans les musiques traditionnelles, nous n'en traiterons pas ici.

[3] Voir Jean During : « Rythmes ovoïdes et quadrature du cercle », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 10, 1997, p. 17-36.