

Structure du temps dans les musiques traditionnelles africaines

Voici une présentation des notions relatives au temps musical que nous avons abordées -pour certaines d'entre-elles- lors de notre première séance.

La majorité des définitions qui suivent sont issues des travaux de l'ethnomusicologue Simha Arom, dont vous trouverez les références dans la bibliographie.

La dialectique entre métrique et rythme :

L'ensemble des musiques du monde peut être réparti en deux catégories : les musiques mesurées et les musiques non mesurées.

Musique mesurée, au sens premier du terme, renvoie à la notion d'étalon de mesure et non pas à la « mesure » au sens de la musique occidentale, qui est une convention graphique et remonte au 17^e s.

Les musiques mesurées sont celles dans lesquelles « chaque durée entretient un rapport *strictement proportionnel* avec toutes les autres. Ces durées sont fondées sur un étalon de temps : la pulsation » (Arom 2003).

Dans les **musiques non mesurées**, en revanche, « le temps est traité de manière fluide et s'avère rebelle à toute segmentation fondée sur un étalonnage régulier » (*ibid.*).

Ce sont par exemple : les lamentations funèbres en Afrique, le chant grégorien, la partie introductive des raga indiens appelée *alap*, ou encore les préludes non mesurés de Couperin. Dans les musiques qui fonctionnent selon ce principe, il n'y a pas de proportionnalité entre les durées.

En ce sens, la métrique ne concerne que les musiques constituées de durées dont les valeurs sont proportionnelles.

1. La métrique

La métrique est un **continuum**, elle est strictement quantitative, elle compte des unités. Ainsi, « la métrique est un cadre de référence temporel qui concerne l'étalonnage du temps en valeurs égales » (Arom 1985).

- La pulsation

La métrique s'organise en plusieurs niveaux.

Tout d'abord : **la pulsation** qui constitue une « série de repères régulièrement espacés, c'est-à-dire équidistants dans le temps » (Arom 1985 : 329).

En temps que repère, elle a aussi une fonction de coordination pouvant s'apparenter à la battue du chef d'orchestre dans la musique savante occidentale, au *tactus* médiéval ou encore à ce que fait un métronome.

Toutefois la pulsation n'est pas nécessairement marquée pendant la performance, c'est très souvent le cas en Afrique où « les musiciens traditionnels n'éprouvent nul besoin de

matérialiser, sous quelque forme que ce soit, la référence temporelle qui ordonne leur musique » (*ibid.*).

La plupart des musiques africaines sont fondées sur une pulsation régulière et, dans une culture donnée, il y a **consensus** sur la manière de placer la pulsation par rapport à la musique.

De manière générale – et cela ne se limite pas aux seules musiques africaines-, la pulsation est la pierre angulaire de la métrique en ce qu'elle peut aussi bien faire l'objet d'une division que d'une multiplication.

- La valeur opérationnelle minimale

Il existe un niveau inférieur, où les pulsations se subdivisent en un nombre fixe d'unités ou « valeurs opérationnelles minimales ». Elles correspondent à la plus petite durée *pertinente* issue de la subdivision de la pulsation.

La pulsation peut se subdiviser de façon binaire (en 2 ou 4), ternaire (en 3 ou 6) ou bien composite (en 5 par exemple).

- L'unité périodique

La majorité des musiques populaires dans le monde ont une forme cyclique, c'est-à-dire qu'elles sont constituées d'événements semblables qui se reproduisent à intervalles réguliers. Les pulsations peuvent alors se regrouper à un niveau supérieur en unités périodiques pour délimiter des séquences.

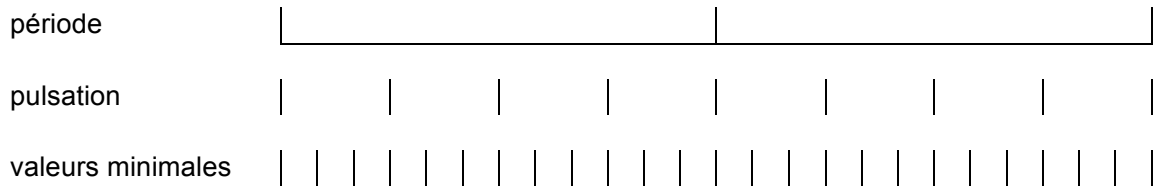
Ainsi, en Afrique, la musique est articulée la plupart du temps de façon périodique : le même matériau réapparaît de façon plus ou moins variée après un nombre donné de pulsations. On appelle **période** le groupement de pulsations correspondant au retour d'un même matériau.

L'une des caractéristiques essentielles des musiques traditionnelles africaines est que toutes les pulsations qui constituent la période ont le même statut, il n'y a pas d'unités fondées sur des temps forts. Cela implique que la *mesure* propre à la musique occidentale, soit « une manière d'ordonner les temps dans un cadre de référence hiérarchisé » (Arom 1992), n'a pas cours en Afrique.

C'est d'ailleurs ce constat qui a amené Simha Arom à redéfinir la notion de métrique en la séparant du concept de mesure qui lui est généralement associé.

La métrique s'organise donc sur plusieurs niveaux : la pulsation, la valeur *minimale* (qui constitue la plus petite durée issue de la subdivision de la pulsation) et, dans le cas des musiques cycliques, la période qui regroupe un nombre donné de pulsations.

Le schéma suivant illustre par un exemple cette organisation :

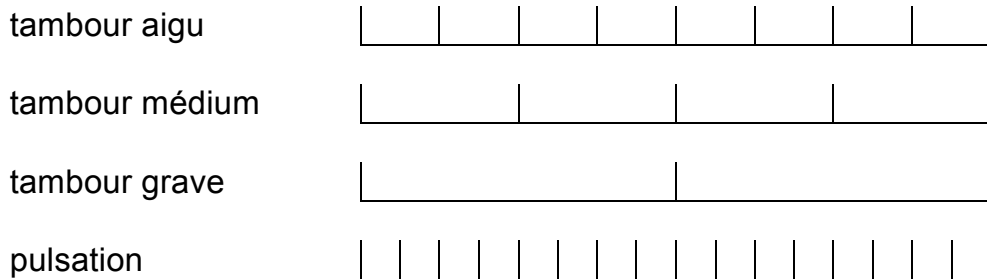


- Rapports de périodicité

En Afrique, la période est toujours composée de nombres entiers et, dans la plupart des cas, ces nombres sont pairs (2, 4, 6, 8, 12, pulsations, etc.).

Dans le cas de formules polyrythmiques – entrecroisement de plusieurs figures antagonistes, tributaires d’un même étalon de temps - la périodicité des différentes figures en présence diffère, mais leur rapport est toujours simple (2 : 3 , 2 : 4 , et leurs multiples). (*ibid.*)

Ainsi pour la formule polyrythmique *mendiani* de Guinée, la périodicité se manifeste à trois niveaux :



On voit ici que :

- La période correspondant à la figure du tambour aigu compte deux pulsations, celle du tambour médium en compte quatre et celle du tambour grave, huit.
- Le rapport entre la figure du tambour aigu et celle du tambour médium est de 2 : 1
- Le rapport entre la figure du tambour aigu et celle du tambour grave est de 4 : 1

- Métrique régulière et irrégulière

Si en Afrique les musiques sont majoritairement organisées selon une métrique régulière, d’autres musiques dans le monde peuvent être organisées selon une métrique irrégulière.

Dans une organisation métrique régulière, la figure est sous-tendue par une pulsation. Dans une organisation métrique irrégulière, en revanche, la figure ne peut pas être segmentée en unités égales. La valeur-étalon coïncide alors avec la valeur opérationnelle minimale.

II - Le rythme

Si la métrique concerne l'étalonnage du temps en quantités –ou valeurs- égales, le rythme, concerne les *modalités de leur regroupement*. (Arom 1992)

Pour faire image, on pourrait dire que « la métrique est la trame muette sur laquelle se déploie le rythme. » (*ibid.*)

La métrique est un continuum, tandis que le rythme est une forme temporelle. Or, pour qu'une forme apparaisse, il faut du contraste.

Ainsi, « pour qu'une suite de sons soit perçue comme une forme, il faut que l'un de ses constituants soit marqué par un trait qui l'oppose aux autres. » (Arom 1985)

Il existe trois types de **marques** permettant de faire émerger du rythme : l'accent, la modification de timbre, l'alternance de durées. (*ibid.*)

Ces marques, le plus souvent, se combinent dans la musique.

III - Modalités d'interaction entre métrique et rythme

Dans les musiques mesurées, métrique et rythme se trouvent en interaction permanente. La question est alors de savoir comment ces deux plans interagissent.

- Commétrie / Contramétrie

Les termes commétrie et contramétrie (Kolinski 1973) désignent la façon dont le rythme **s'articule** par rapport à son soubassement métrique.

Une figure est commétrie quand les accents, les changements de timbre ou les attaques ont tendance coïncider avec les temps. (Arom 1985)

Elle est contramétrie quand les accents, les changements de timbre ou les attaques sont prédominantes sur les contretemps. (*ibid.*)

- Ambivalence métrique :

Les structures de type hémioïque constituent un exemple où la configuration rythmique génère de l'ambiguïté quant à notre perception de la pulsation. « De telles structures peuvent être définies comme la répétition, au sein de la période, d'une *même* cellule, mais dont la *position par rapport aux pulsations successives* se trouve décalée à chaque itération. Ce décalage résulte de la superposition de deux progressions arithmétiques de raison différente : l'une *rythmique*, l'autre *métrique*. » (Arom 1994)

- Le rythme *aksak*

Il existe un seul cas où métrique et rythme fusionnent : c'est l'*aksak*. En ce sens, on peut dire que l'*aksak* est un paradoxe.

Le terme qui provient du turc signifie « boiteux », irrégulier.

C'est une forme rythmique irrégulière, constituée d'une juxtaposition de groupements fondés sur des quantités binaires *et* ternaires et dont le nombre global est généralement impair. (Arom 2004)

L'*aksak*, exécuté à un tempo rapide, ne permet pas -pour cette raison- de subdiviser les valeurs qui le constituent. Il est *irréductible à une pulsation isochrone*. Par conséquent, le

seul critère pour marquer la métrique est de battre le rythme. Ainsi avec l'*aksak*, métrique et rythme sont indissociables.

- La polyrythmie

La polyrythmie résulte de l'*entrecroisement* d'au moins deux figures rythmiques antagonistes, tributaires d'un même étalon de temps. (Arom 1985)

Les figures sont antagonistes car leurs marques respectives se manifestent à des endroits différents.

Il en résulte une double tension :

- Entre les figures rythmiques en présence
- Entre celles-ci et leur soubassement métrique.

ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Arom, Simha (1985). *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale: structure et méthodologie*, Paris, SELAF.

— (1992). « A la recherche du "temps" perdu : métrique et rythme en musique », in J.-J. Wunen-burger (dir.), *Les rythmes. Lectures et théories. Actes du colloque sur le rythme, Cerisy-la-Salle 1989*, Paris, L'Harmattan : 195-205.

— (1998). « "L'arbre qui cachait la forêt ". Principes métriques et rythmiques en Centrafrique », *Liber Amicorum Célestin Deliège, Revue belge de musicologie* 52 : 179-195.

— (2003). « L'organisation du temps musical : un essai de typologie » in J.-J. Nattiez (éd.), *Musiques, Une encyclopédie pour le XXIème siècle* (Vol. 1, *Musiques du XXème siècle*), Arles, Actes Sud / Paris, Cité de la Musique : 927-944

Camara, Sory (1992) *Gens de la parole*, éd. Karthala.

Charry, Eric (2000). *Mande music*, Chicago, University of Chicago Press.

Chemillier, Marc ; Pouchelon, Jean ; André, Julien et Nika, Jérôme (2014). « La contramétricité dans les musiques traditionnelles africaines et son rapport au jazz », *Anthropologie et Sociétés*, 38, 1 : 105-137.

Kolinski, Mieczyslaw (1973). « A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns », *Ethnomusicology* 17/3 : 494-506.

Niane, Djibril Tamsir (1960), *Soundjata ou l'Épopée mandingue*, Présence africaine.

Polak, Rainer (2010). « Rhythmic Feel as Meter: Non-Isochronous Beat Subdivision in Jembe Music from Mali », *Music Theory Online* 16/4.

ÉLÉMENTS DISCOGRAPHIQUES

Centrafrique : Anthologie de la Musique des Pygmées Aka. Enregistrements : Simha Arom, Ocora Radio France. Collection dirigée par Pierre Toureille. CD HM83 x 2 C559012

Côte d'Ivoire. Musique des Wé (Guéré) [Zemp, Hugo] 1998 - CNR-274110

Ethiopie. Polyphonies des Dorzé [Lortat-Jacob, Bernard] 1994 - CNR-274646

Guinée. Les Peuls du Wassolon. La danse des chasseurs, 1987, Harmonia Mundi OCORA

Guinée. Musique des Malinké [Rouget, Gilbert] 1999 - CNR-2741112

Guinée. Récits et épopées, 1992 , Radio France, OCORA

Kouyaté Sory Kandia, L'Épopée du Mandingue, 1972, Ed. Syliphone

Les ballets africains, vol.1, 2000, Buda Records, Universal

Les Voix du monde (livre-disque, 3 CD) [Zemp, Hugo et autres] 1996 - CNR-3741010/12

Mah Damba, A l'ombre du Grand Baobab, 2010, Buda Records

Mali. La Nuit Des Griots. Ousmane Sacko, Yakare Diabaté, 1991, OCORA3149025004130

Mamady Keita, Hamanah, 1996, Fonti Musicali

République centrafricaine. Musique de xylophones [Dehoux, Vincent] 1992 - CNR-274932

Rhythmen der Malinke, Museum Collection Berlin CD 18, 1990

Kouyaté Sory Kandia, L'Épopée du Mandingue, 1972, Ed. Syliphone

Tchad. Musique du Tibesti [Brandily, Monique] 1990 - CNR-2747