

# Un rythme pour empêcher de danser ? Les aksaks additifs et modulaires dans la musique yéménite

Jean LAMBERT\*

Le présent article<sup>1</sup> concerne les rythmes à pulsations irrégulières ou bichrones, habituellement désignés en musicologie comme « aksaks », dans les musiques du Yémen. Ma réflexion avait pris pour point de départ la pratique d'un musicien qui, dans les mariages à Sanaa dans les années 1990, introduisait volontairement dans un cycle aksak une ou plusieurs pulsations supplémentaires afin de créer encore plus d'irrégularité, et empêcher ainsi les convives de danser ; ceci dans un but bien particulier : les obliger à *écouter* sa musique. De cette tension artistique entre la danse et la musique, émergeait pleinement la propriété la plus caractéristique des rythmes aksaks : leur irrégularité. Dès lors, il convenait de s'interroger sur la nature et les limites de cette irrégularité : jusqu'où peut-elle aller dans le raffinement esthétique ? Quelle dialectique entretient l'irrégularité accidentelle avec l'irrégularité structurelle (c'est-à-dire en définitive, avec une certaine régularité) ? A partir de ces premières interrogations, il a semblé nécessaire d'étudier d'autres manipulations dont font l'objet d'autres pulsations bichrones dans un autre rythme aksak : à l'occasion d'une opération de composition, celles-ci sont allongées pour engendrer un autre cycle, non-aksak. Il devenait alors possible de resituer l'apport des cycles irréguliers yéménites à une musicologie générale, d'abord celle remontant à la théorie arabe médiévale, puis celle des premiers musicologues à avoir étudié ce type de rythme en Europe centrale.

---

\* Maître de conférences (MNHN / CREM-LESC UMR 7186, Université Paris Ouest-Nanterre).

<sup>1</sup> Je tiens à remercier ici chaleureusement Nidaa Abou Mrad, Habib Yammine, Jérôme Cler, George Sawa et Sasan Fatemi pour leurs observations faites sur les premières versions de cet article, ainsi que Marc Chemillier pour m'avoir donné l'occasion de le présenter dans le cadre de son séminaire « Modélisation des savoirs musicaux relevant de l'oralité » (à l'EHESS).

Avant de présenter nos matériaux yéménites, rappelons quelques définitions des rythmes aksaks données par les ethnomusicologues.

Après les premières descriptions faites par les musicologues d'Europe balkanique dans l'entre-deux-guerres, ces rythmes sont devenus un objet d'étude à part entière, grâce à leur théorisation par Constantin Brăiloiu (1952), puis plus récemment par Jérôme Cler (1994, 2010), ainsi que Simha Arom (2004, 2007). Simha Arom en particulier a établi une typologie empirique distinguant les aksaks « authentiques », les « quasi-aksaks », les « pseudo-aksaks », les « aksaks composés », et quelques autres (2004). Un aksak « authentique », type qui va surtout nous intéresser, se caractérise par un schéma d'articulation irrégulier de pulsations « bichrones » délimitant des cellules de quantités 3 et 2<sup>2</sup>, disposées de manière asymétrique, et dotées de timbres contrastés ; les aksaks authentiques ont tous un chiffrage impair correspondant à des nombres premiers. Pour Arom, cette articulation apparaît comme « la forme temporelle la plus condensée qui soit, puisque tout y fusionne : la forme est délimitée par un cadre périodique dont l'armature métrique se confond avec l'articulation du rythme » (2007, p. 941). Cette rigidité caractéristique est qualifiée de « cométrique », c'est à dire où les temps isochrones sont peu ou pas monnayés et ne permettent pas la subdivision du cycle en des unités qui seraient uniquement binaires (Kolinski, 1973), à l'opposé du « contramétrique » si courant par exemple dans la musique latino-américaine ou africaine (Arom 2007, Chemillier 2007).

Compte tenu de cette rigidité de la cométrie, se pose la question de la nature respective des pulsations brèves et longues, et de leurs relations : si les pulsations longues sont plutôt concernées par certaines manipulations, les brèves sont plutôt concernées par d'autres. Selon la configuration de chaque cycle, mais aussi selon les contextes, ces pulsations ont-elles le même poids respectif ? Ou bien ne remplissent-elles pas des fonctions différenciées ? Pour sa part, Jérôme Cler insiste sur la dualité fondamentale que cette rythmique entretient avec les temps isochrones décomposant (donc divisant) les cellules bichrones en 2 ou 3 temps plus ou moins égaux, « isochrones » et permettant habituellement<sup>3</sup> le chiffrage du cycle selon la méthode musicologique occidentale (5/8, 7/8, 9/8, etc...) <sup>4</sup>. J. Cler insiste aussi sur l'importance du contexte d'interprétation, des techniques du jeu instrumental et de son ergonomie, de la perception des auditeurs, qui peuvent accompagner ces variations, le plaisir de danser (1994). La typologie a donc ses limites et elle permet surtout de mettre des mots sur des réalités qui sont toujours plus mouvantes. En partant de ce constat, il

---

<sup>2</sup> J'utiliserai le mot « cellule » comme synonyme de « pulsation » lorsqu'il s'agira de désigner plus spécifiquement l'intervalle existant entre deux pulsations.

<sup>3</sup> Dans certains aksaks, il n'y a pas un chiffrage univoque qui puisse se baser sur le simple décompte des temps isochrones. C'est ce que montrent les observations de Jean During sur les rythmes « ovoïdes » : dans cette catégorie très particulière, il n'y a pas seulement deux « régimes de temporalité » (c'est-à-dire la bichronie), mais éventuellement trois (During, 1988 ; voir également Bouët, 1997).

<sup>4</sup> Dans un même rythme, les deux niveaux d'articulation, bichrone et isochrone entretiennent des relations complémentaires, mais parfois fluctuantes, en fonction de plusieurs paramètres, dont le plus connu est le tempo (Cler, 1994, Arom, 2004). Ce rôle du tempo est cependant relativisé par Jacques Bouët (1997).

propose d'étudier les aksaks non seulement en tant que formes figées, mais dans leur environnement naturel : « Que se passe-t-il au *voisinage* d'un rythme donné ? Avec quel rythme voisin tel rythme analysé forme-t-il un système d'oppositions ? » (Cler, 2010, p. 90)<sup>5</sup>.

Ces fluctuations incluent également la perception que peuvent en avoir les auditeurs. En prenant en compte l'enracinement culturel et territorial du rythme, et singulièrement des cycles aksaks (Cler 2010, 76), on constate qu'il existe une dynamique exerçant une certaine attraction esthétique sur les auditeurs et les danseurs. Cela implique de s'intéresser, en plus des stratégies de production (et de composition) des musiciens, aux modalités de la réception et de la perception des auditeurs, qui ne coïncident pas toujours avec les premières.

Enfin, il est un autre aspect sous lequel les aksaks n'ont quasiment jamais été étudiés, c'est celui des paroles chantées. Ceci semblait jusqu'ici être superflu, compte tenu du fait que les mélodies aksaks sont surtout instrumentales et que, dans leurs versions rapides, elles sont principalement destinées à faire danser. Cependant, ce postulat souvent implicite est loin d'être vérifié partout, il semble même que dans certains cas, le lien entre formules aksaks et formules de métrique poétique soit extrêmement significatif<sup>6</sup>. J'en tiendrai compte également.

Au Yémen, les rythmes aksaks existent sous plusieurs formes selon les différents genres où ils apparaissent : musique citadine profane, musique rurale, musique religieuse. Je m'appuierai ici surtout sur des matériaux tirés du répertoire citadin profane du Chant de Sanaa, musique à la fois vocale et instrumentale, accompagnée du luth, *'ūd*, soit à quatre cordes, soit à cinq cordes<sup>7</sup>. Dans cette tradition, il existe principalement deux cycles aksaks, l'un à 11/8 et l'autre à 7/8. Après la description de leurs structures les plus usuelles, nous étudierons leurs variations, leurs irrégularités, leurs transformations, voire les transgressions dont ils sont l'objet. J'essaierai aussi de relier cette question à la manière dont les Arabes, depuis de nombreux siècles, ont conçu les rythmes de leurs musiques. Et enfin, je tenterai de replacer ces interrogations dans les débats musicologiques récents sur les aksaks.

---

<sup>5</sup> Ceci ne nous dispensera pas d'utiliser, à titre provisoire, la typologie de S. Arom qui a le mérite d'exister. Notons par ailleurs qu'Arom ne recourt pas au concept de « cycle ». Pourtant, ce terme traduisant le mot arabe *dā'ira*, (en turc : *usul*) est utilisé largement dans la musique arabe et turque (il l'est par Jérôme Cler), car il rend bien compte du caractère récurrent de la forme rythmique relativement rigide et cométrique des *aksaks*.

<sup>6</sup> Dans le chant religieux *madīh* au Yémen, où existe aussi un aksak, celui-ci non seulement n'est pas dansé, mais il est étroitement lié à la poésie et à sa métrique (Lambert, 2013). J'ai montré qu'il convient de rapprocher l'étude des aksaks par Brăiloiu (1956) de son étude du giusto syllabique (Brăiloiu, 1952), car les deux sujets entretiennent une relation très étroite (Lambert 2013, 36-37).

<sup>7</sup> De manière conventionnelle, l'ambitus du *'ūd* à 5 cordes est transcrit de sol<sub>1</sub> à sol<sub>3</sub>. Sur les différentes formes de luth au Yémen, voir Lambert et Mokrani (éd.) 2013.

## 1. Les deux *das'a* : les aksaks du Chant de Sanaa

Pour la plupart des musiciens de Sanaa, le terme *das'a* recouvre indifféremment deux cycles bichrones impairs, l'un à 7 temps et l'autre à 11 temps, tous deux appelés *das'a*. Ce terme dialectal est la métathèse de la racine *D'S*, désignant l'action de « poser le pied, piétiner »<sup>8</sup>. La *das'a* se danse, mais cependant moins que les autres cycles de la suite *qawma*<sup>9</sup>. Elle est souvent perçue comme musique à « écouter » (*samā'*) plutôt qu'à danser<sup>10</sup>. Voici leurs traits essentiels :

- D'une part, la *das'a* à 7 temps, que l'on désignera dorénavant comme « D7 », est constituée de trois cellules bichrones à base 3/2 :

$$\begin{array}{c} / 3 + 2 + 2 / \\ \text{D T T} \end{array}$$

Le cycle commence sur l'unique *dum*, frappe sourde, qui tombe sur la pulsation la plus longue. Il a plusieurs variantes au Yémen<sup>11</sup>, mais pour l'instant, nous retiendrons seulement ce type, qui est très présent dans le Chant de Sanaa et ressemble aussi à d'autres cycles à 7 temps présents dans les Balkans, en Inde et en Afrique (voir Arom, 2004, Nomenclature et exemples).

- D'autre part, la *das'a* à 11 temps, que l'on désignera dorénavant comme « D11 », est constituée de quatre cellules bichrones, délimitées par quatre pulsations irrégulières, de proportions 3/2 et présentant habituellement les timbres suivants :

$$\begin{array}{c} / 3 + 3 + 2 + 3 / \\ \text{D T D T} \end{array}$$

Cette forme ne semble être vraiment attestée qu'au Yémen<sup>12</sup>. C'est donc là un nouveau type qui s'ajoute à la longue liste des types d'aksaks. Nous verrons que cette configuration particulière a des conséquences importantes sur le comportement de ce cycle dans diverses situations<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> La forme *da'sa* existe cependant également (voir par exemple Staub, 1978, p. 135), mais pour certains Yéménites, c'est une faute de langage.

<sup>9</sup> La suite *qawma* est la forme habituelle de performance vocale-instrumentale à Sanaa ; elle comprend au minimum trois mouvements dans les trois cycles suivants : *das'a*, *waštā* et *sāri'* (le premier est un rythme *aksak*, et les deux suivants des rythmes binaires).

<sup>10</sup> On la trouve par exemple souvent en alternance avec la forme non mesurée, *muṭawwal*.

<sup>11</sup> Il se distingue notamment d'un rythme joué par les chanteurs contemporains s'inspirant du *manṭā* de la clarinette double, *mizmār*, et qui peut s'écrire ainsi : / 1 2 1 1 2 /

D T D D T

<sup>12</sup> Elle n'est pas attestée par Arom (2007), mais elle l'est par Swets en Serbie (1958, 399-400), malheureusement seulement par une transcription ; l'auteur signale que cette forme est rare. Elle ressemble aussi à un cycle bulgare analysé par Jacques Bouët (1997), mais à l'évidence avec une dynamique interne différente. Une forme très proche est également signalée dans plusieurs hymnes syriaques maronites du Liban par Nidaa Abou Mrad (2014, p. 17-18).

<sup>13</sup> Son existence apporte un démenti à une hypothèse qui avait été avancée (avec prudence) par Jérôme Cler, selon laquelle les aksaks pourraient ne jamais comporter plus de cellules ternaires que de cellules binaires (Cler 1994, 2010).

La détermination de l'emplacement de la première pulsation du cycle n'est pas allée sans mal. Plusieurs considérations entraient en ligne de compte, en comparant ces aksaks avec les autres cycles rythmiques, ainsi que la combinaison de leurs timbres et de leurs durées. Dans le cas de la D11, compte tenu des usages concernant les autres cycles rythmiques non aksaks, il semble impossible que le commencement du cycle se produise sur un autre timbre qu'un *dum*<sup>14</sup>. En même temps, il aurait pu commencer sur le second *dum*, qui tombe sur une pulsation brève, de 2 temps seulement ; mais cette dernière, à cause même de cette brièveté, ne semble pas indiquée pour désigner le commencement du cycle<sup>15</sup>. J'en ai conclu que seul le *dum* reposant sur une pulsation longue (de 3 temps) peut être l'emplacement du début du cycle. L'observation empirique de nombreuses pièces du répertoire *ṣan'ānī* confirme cette règle, notamment le fait que ce *dum* est très souvent souligné au luth par un bourdon en *sol*<sub>1</sub>, comme on va bientôt le voir.

Pour illustrer ce cycle, j'ai choisi une version de Ṣāleḥ 'Abdallāh al-'Antarī, enregistrée dans les années 40, s'accompagnant au 'ūd et également accompagné par un percussionniste (exemple 1)<sup>16</sup>.

Exemple 1 : « *Yā min sanā l-bāriq* », D11, Ṣāleḥ 'Abdallāh al-'Antarī

On identifie le mieux le cycle rythmique de la mélodie à partir de la formule mélodico-rythmique appelée *lāzima*, qui est une sorte de coda produite par l'instrument et rappelant la formule de base du cycle selon un dessin mélodique simplifié qui se déploie généralement sur deux mesures (exemple 2) :

<sup>14</sup> Comme on l'a vu, dans la D7, la première pulsation du cycle correspond à un *dum* qui est la frappe la plus longue, alors que les deux pulsations *tak* sont plus brèves.

<sup>15</sup> En règle générale, le début des autres cycles rythmiques tombe sur la pulsation bichrone la plus longue (Lambert 1997, 99).

<sup>16</sup> [http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_I\\_2002\\_020\\_002\\_10/](http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2002_020_002_10/).



**Exemple 2 : *lāzima* de « *Yā min sanā l-bāriq* »**

Cette *lāzima* mentionne les notes principales de la structure modale, la finale modale *sol*<sub>2</sub> et sa quarte supérieure *do*<sub>2</sub>, ainsi que sa quinte supérieure *ré*<sub>2</sub>. Par ailleurs, un bourdon de *sol*<sub>1</sub> souligne souvent la première pulsation du cycle (dans cette pièce, entre 1'58 et 2'12). La forme poétique joue un rôle important dans l'organisation mélodique, aussi nous faut-il examiner le texte chanté :

*Yā min sanā l-bāriq / ḥakā mabsamek*

*Wa-māṭireh yiḥkī dumū'ī*

Le mètre poétique est une forme de *sarī'* écourté (le deuxième hémistiche a deux syllabes de moins que le premier) :

Yā min sa-**nā** l-bā-riq / ḥa-kā mab-sa-mek

— — u — / — — u — / — u —

Wa-mā-ṭi-**reh** yiḥ-kī du-mū-ī

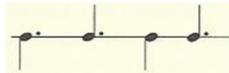
— — u — / — — u — / —

La mélodie est composée de deux parties, l'une de 5 mesures, et l'autre de 4 mesures, plus courte que la précédente, en fonction du deuxième hémistiche. La mélodie épouse donc étroitement la forme poétique. Les mesures 10 et 11 de la transcription sont chantées sur les premiers mots du vers suivant. Comme on le voit dans la transcription, l'adaptation des paroles au cycle rythmique suit un schéma assez simple qui est le suivant :

Yā min sa- a (mesure 1)

bā- riq ḥa- a (mesure 3)

kā mab- sa- a (mesure 4)



**Exemple 3 : adaptation des paroles au cycle D11**

En revanche, la mesure 2 est purement mélismatique (reposant sur la syllabe */nā-l-*, figurant en gras) ; cette structure est la même dans la seconde partie de la mélodie, sauf la mesure 7 (sur la syllabe */reh/*, prolongée par un mélisme sur le '*ūd*'). Nous verrons que, dans d'autres versions, cette structure peut servir de base à des variations vocales plus importantes.

Malgré leurs différences, ces deux cycles, D7 et D11 sont en fait, assez étroitement apparentés, non seulement par leur nature bichrone asymétrique, mais aussi par leur désignation vernaculaire commune<sup>17</sup> : dans ce contexte, le mot *das'a* est presque équivalent d'« aksak authentique ». Cependant, en pratique, les musiciens les distinguent très bien l'un de l'autre, en disant par exemple : « Non, ce n'est pas celui-là, c'est l'autre ». Dans le répertoire traditionnel, il semble que ces deux cycles rythmiques avaient aussi des champs d'usage traditionnel quelque peu différents<sup>18</sup>.

D'un point de vue formel, on peut faire une première série de remarques sur ces ressemblances et ces différences :

- (1) Sur le plan des durées, alors que dans la *das'a* à 7 temps, les pulsations à 2 temps sont majoritaires et il n'y a qu'une seule pulsation à 3 temps, dans la D11, la majorité des pulsations est à 3 temps et il y a une seule pulsation à 2 temps. Autrement dit, sur le plan cognitif, il y a, dans la D7, une saillance plus grande de l'unique pulsation longue, alors dans la D11, c'est l'unique pulsation brève qui est la plus audible. C'est donc une différence importante sur laquelle nous reviendrons.
- (2) Sur le plan des timbres, nous avons déjà observé que dans la D7, le seul *dum* coïncide avec la seule pulsation longue (à 3 temps) et il marque le début du cycle ; alors que dans la D11, la situation est plus ambiguë, car il y a deux *dum* : c'est alors le critère de la durée de la cellule (= de la pulsation) qui nous a permis de décider sur lequel des deux *dum* commence le cycle.

De ces deux observations nous pouvons inférer une règle : le premier temps du cycle tombe toujours sur la pulsation *dum* qui est la plus longue.

Ces propriétés morphologiques ont une conséquence sur la terminologie : si, à la rigueur, on avait qualifié la D7 de « trois temps et demi » (selon la logique employée par Jérôme Cler pour le *zeybek* turc, qu'il considère comme à « quatre temps et demi »<sup>19</sup>), en ce qui concerne la D11, cette même logique « additive » rendrait mal compte de sa nature, précisément parce que la structuration des pulsations bichrones majoritaires n'est pas la même : il faudrait dire un « trois temps et deux-tiers »<sup>20</sup>, ou bien un « quatre temps moins un tiers », mais cela manquerait de clarté et de concision...

Concernant le contexte de performance de ces deux rythmes, rappelons d'abord que la *das'a* (sous l'une ou l'autre de ses deux formes) constitue, dans la suite *qawma*, le premier de ses trois mouvements, sachant que les deux autres, la *wasṭā* et le *sāri'*

<sup>17</sup> D'autres aspects rapprochent également ces deux rythmes (Lambert 2013), mais il n'est pas possible de les développer ici.

<sup>18</sup> Certains musiciens ne jouent quasiment que des D11 et très peu de D7, alors que chez d'autres, c'est l'inverse.

<sup>19</sup> C'était aussi le cas de Béla Bartók à propos des rythmes balkaniques (Bartók, 1981, p. 144, 147-8).

<sup>20</sup> Ce cycle étant complètement différent du cycle à 11 temps des Balkans (Djoudjeff, 1931, p. 113 ; Swets 1958, 399-400), qui a la structure / 2 + 2 + 3 + 2 + 2 /, que l'on pourrait qualifier de « cinq temps et demi » ; c'est là une différence culturelle notable.

sont des cycles essentiellement binaires. Constituée de ces trois mouvements, la *qawma* est un véritable « parcours obligé » qui va en s'accéléralant (Lambert, 2004). Nous verrons que la D7 pourra aussi nous intéresser en particulier dans le contexte de cette suite. Mais ce qui va d'abord attirer notre attention, ce sont les manipulations et la sorte de bricolage dont la D11 fait l'objet de la part de certains musiciens, car cela questionne sa structure même en tant qu'aksak.

## 2. Un rythme pour empêcher de danser

Souvent, mon ami musicien Yaḥyā al-Nūnū m'expliquait qu'il n'aimait pas jouer dans les mariages, car les convives, en général, ne viennent pas là pour écouter de la musique, contrairement aux séances d'après-midi, *magyal*<sup>21</sup>, mais principalement pour danser et pour se divertir. Ce problème, de nombreux musiciens yéménites le rencontrent et ils en souffrent beaucoup (Lambert, 1997, ch. VIII), car cette activité, bien que lucrative, les empêche souvent de développer un répertoire plus personnel ou plus artistique. Je pus observer en plusieurs occasions (dans les années 1990) comment Yaḥyā al-Nūnū développait des trésors d'astuces (notamment toute une rhétorique esthétique et éthique) pour contraindre les convives du mariage à ÉCOUTER sa musique, ce qui créait souvent des tensions entre lui et la famille du marié.

Yaḥyā n'était pas le seul, loin de là : ce problème est récurrent dans les conversations avec les musiciens yéménites (et même bien au-delà, dans de nombreux autres pays arabes)<sup>22</sup>. Un récit de tradition orale du Chant de Sanaa rapporte qu'un jour, l'un d'entre eux s'était arrêté de jouer brusquement parce qu'il considérait que les auditeurs n'étaient pas assez à l'écoute. En quittant la pièce brusquement, il s'était écrié : « Allez donc vous chercher un joueur de clarinette double (*mizmār*) ! » (Lambert & Mokrani, 2013, p. 257). C'est que, au Yémen, le statut social des joueurs de *mizmār* se caractérisait (et se caractérise encore, pour une grande part) par un professionnalisme consistant à fournir un service aux familles, notamment pour les cérémonies de mariage : faire danser les convives. Dans cette situation, les danseurs sont les maîtres, ce sont eux qui donnent le signal de la danse, ainsi que sa conclusion, et ils donnent publiquement des pourboires au musicien<sup>23</sup>. Ainsi, on comprend que

---

<sup>21</sup> Le *magyal* est une séance sociale d'après-midi, réunissant traditionnellement les hommes autour de la consommation du qat (une plante stimulante locale) et plus récemment les femmes (Lambert, 1997, ch. I).

<sup>22</sup> Dans le monde arabe, nombreux sont les récits de musiciens se faisant violence pour jouer dans les mariages et quittant soudainement les lieux, irrités par le manque de respect des auditeurs ou des invités : à propos du chanteur 'Alī Abū Bakr Bā Šarāḥīl à Aden, Lambert et Mokrani (éd. 2013) ; à propos d'un chanteur libanais de la fin du XIX<sup>e</sup> s. : Abbani, 2014.

<sup>23</sup> Ces musiciens avaient (ou ont encore) un statut social de caste méprisée, qui les distingue nettement des joueurs de *'ūd*, dont le statut plus flou oscille entre un amateurisme aristocratique et un professionnalisme inavoué (Lambert 1997, chapitre VIII).

cette expression contenue dans l'anecdote n'était pas anodine, et qu'elle exprimait un problème fondamental de la pratique musicale au Yémen<sup>24</sup>.

Un jour, alors que nous écoutions un de ses enregistrements d'une veillée de mariage, le même Yaḥyā al-Nūnū me confia l'une de ses astuces pour forcer ses auditeurs à l'écoute : au début de la suite *qawma*, donc dans la *das'a* (à 11 temps), il s'évertuait à jouer le cycle de manière plus irrégulière que d'habitude. Ainsi, les danseurs, étant dans l'incapacité de faire leurs pas de danse, s'arrêtaient de danser et allaient s'asseoir malgré eux ! En revanche, dans le deuxième et le troisième mouvements, *wasṭā* et *sāri'* qui sont binaires, il les laissait danser normalement.

A vrai dire, cette information répondait à une autre interrogation : dans d'anciens documents d'archives sonores, j'avais remarqué que dans certaines pièces en cycle *das'a* à 11 temps, j'entendais parfois un décalage dans les temps forts. A un premier examen, j'avais interprété ces irrégularités comme étant une sorte de rubato. Cette impression était entretenue par le fait que c'est toujours au début d'une *qawma*, que se trouvent les formes irrégulières et propres à l'écoute (*samā'ī*) et à l'« allongement » (*taṭwīl*) des mélodies<sup>25</sup>. Mais un examen plus approfondi démentit cette hypothèse : il ne s'agissait pas d'un rubato que les danseurs auraient pu prendre en compte<sup>26</sup>. Non, ici, le témoignage d'al-Nūnū me montrait qu'il y avait quelque chose de très différent et aussi que la structure même de ces irrégularités pouvait nous dire quelque chose du fonctionnement de ces rythmes aksaks. Nous allons en analyser deux exemples principaux.

#### **a. Ajouts et soustractions d'une pulsation longue : Yaḥyā al-Nūnū**

Nous commencerons par un enregistrement de Yaḥyā al-Nūnū chantant et jouant du *'ūd* pendant une cérémonie de mariage : « *Yā rabb yā musbil* », D11 13 (exemple 4)<sup>27</sup>.

On entend distinctement les convives qui participent activement à la performance musicale, tout en bavardant, en plaisantant, etc.. Dès les secondes 25 à 27, on entend aussi, des danseurs s'accompagner de chuintements faits avec la langue, « *si-si-si-si* », caractéristiques de la tradition de Sanaa, et destinés à marquer les pas de danse. On est

<sup>24</sup> L'analyse des suites de musique de *mizmār* montre que si celles-ci comportent un cycle aksak, lui aussi situé au début de la suite de danse, le *manṭā*, ce dernier est toujours joué d'une manière très régulière, et les convives des mariages commencent à danser dès les premières notes de la clarinette :

[http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_I\\_1986\\_001\\_007\\_07/](http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_1986_001_007_07/).

<sup>25</sup> Au début de la *qawma*, on peut aussi jouer une pièce non mesurée, *muṭawwal*, et la D11 y alterne parfois avec elle (voir par exemple Muharrem, « *Yā mukḥḥhil 'uyūnī bi-s-sahar* ») :

[http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_I\\_2003\\_010\\_024\\_01/](http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2003_010_024_01/).

<sup>26</sup> Comme c'est le cas dans un autre genre, le *zərbādī* du Hadramawt, où un *rallentando* accroît la grâce naturelle de la danse :

[http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_I\\_2011\\_018\\_006\\_08/](http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2011_018_006_08/) (marqueur 1).

<sup>27</sup> [http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_I\\_2011\\_018\\_004\\_02/](http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2011_018_004_02/).

donc bien dans une situation où, au début d'une *qawma*, Yahyā al-Nūnū souhaite être écouté par ses auditeurs et ne souhaite donc pas que ceux-ci dansent<sup>28</sup>.

Exemple 4 : « *Yā rabbi yā musbil* », D11, Yahyā al-Nūnū

La deuxième portée de la transcription indique le rythme de base. La mélodie est la même que celle de la pièce chantée proposée précédemment comme exemple d'une D11 standard : la première phrase mélodique comprend 5 mesures et la seconde

<sup>28</sup> Il me faut également raconter l'histoire de ce document sonore : du fait qu'habituellement, Yahyā al-Nūnū refusait qu'on l'enregistre, au moment où il jouait, il n'était pas conscient d'être enregistré. C'est seulement lorsque la face de la cassette se termina que Yahyā al-Nūnū entendit le dé clic du magnétophone et qu'il exigea qu'on lui remette la cassette. Il conserva cet enregistrement en souvenir et, bien plus tard, après que j'eus terminé mon terrain, il m'en offrit une copie en témoignage d'amitié.

phrase 4 mesures (sur la transcription, une phrase par ligne), mais en dehors de cette question de longueur, les deux phrases sont très ressemblantes. L'adaptation des paroles au cycle est la même : les mesures 1, 3, 4, 6 et 8 sont syllabiques et les mesures 2 et 7 sont mélismatiques ; ce schéma se répète aux vers suivants. Le cycle est composé de la même façon (/ 3 + 3 + 2 + 3 /), mais il subit ici des variations dans certaines de ses mesures.

Le tempo est de 264 à la croche. Sur le plan purement rythmique, on constate d'emblée quelques phénomènes étranges : la mesure 2<sup>29</sup> est allongée d'une pulsation longue, donc d'une cellule supplémentaire (de trois temps isochrones), prenant ainsi la forme d'une mesure de 14 temps (et de 5 pulsations bichrones : encadré sur la transcription) ; cela se répète dans la deuxième partie de la mélodie (mesure 7), et à chaque nouvelle occurrence (mesures 11, 16 et 20). Par ailleurs, on constate que la dernière mesure de la première phrase mélodique (mesure 5) est raccourcie d'une pulsation bichrone, produisant ainsi une mesure de 8 temps (et trois pulsations bichrones)<sup>30</sup> et cela se répète dans toutes les occurrences suivantes (14, 23, etc.) (voir encadré).

À chaque occurrence d'une pulsation supplémentaire, celle-ci est soulignée par l'émission du bourdon en *sol*<sub>1</sub>, la cinquième corde du luth à vide, la plus grave (voir sonagramme). Comme nous l'avons vu dans la version standard de la D11, habituellement, ce bourdon souligne le premier temps du cycle (« *Yā min sanā l-bāriq* », 1'56 à 2'05, par exemple, ou bien au début de « *Rabbu bi-* », partie instrumentale : 10"5cts, 15"5cts, 26"5cts, 36", 41"), donc la première pulsation. Mais ici, cette occurrence introduit une ambiguïté : en observant le sonagramme et la transcription, on s'aperçoit que c'est plutôt la dernière pulsation de la mesure précédente ; ceci est confirmé par le fait que la mesure suivante commence par le retour du schéma de base du cycle / 3 3 2 3 /. Ce bourdon de *sol*<sub>1</sub> est-il le seul indice ?

Concernant la diminution d'une mesure par soustraction d'une pulsation (mesures 14, 23), s'agit-il donc du même mécanisme que l'addition, mais inversé ? On peut le penser, mais n'est-ce pas aussi une compensation par rapport à l'ajout initial ? On constate d'abord que la mesure augmentée et la mesure diminuée ne sont pas voisines immédiates. Ce n'est donc pas une compensation directe, ni un simple déplacement d'accent. La mesure qui en résulte présente 8 temps isochrones, ce qui n'est pas tout-à-fait atypique dans ce répertoire<sup>31</sup>. Mais qu'est-ce qui nous autorise à délimiter ainsi cette mesure ? Pour aller plus loin dans l'analyse, il est utile d'examiner également le texte poétique. La pièce est chantée par Yaḥyā al-Nūnū, sur le poème suivant :

<sup>29</sup> J'utilise le mot "mesure" pour désigner les différentes occurrences (dûment numérotées) du cycle au cours d'un morceau, pour les distinguer du cycle en tant que modèle.

<sup>30</sup> On voit bien ici la différence entre le concept de cycle et le concept de mesure : c'est une mesure de 14 temps qui est produite, alors que le cycle reste à 11 temps. Une mesure ne deviendrait un cycle que si elle se répétait suffisamment pour introduire une nouvelle régularité durable.

<sup>31</sup> Cette mesure de 8 temps a exactement la même structure que le cycle *waṣṭā*, / 3 + 3 + 2 /. C'est typiquement un schéma de « pseudo-aksak ».

(Yā)<sup>32</sup> *rabbi yā musbil ‘alaynā l-ġamām*  
*Yā mūjid el-ma‘dūmi zāhir*  
*Yā fāliq el-iṣbāhi tumma -z-zalām*  
*Yā muqtadir yā hayra qādir*  
*As’alka bi-l-muhtār hayru l-‘anām (etc.)*  
 Seigneur ô Toi qui fais couler sur nous la pluie  
 Ô Toi qui fais apparaître l’inexistant  
 Ô Toi qui fais venir la lueur du matin, puis les ténèbres de la nuit  
 Ô Toi qui rends puissant et qui es le meilleur des puissants  
 Je t’implore par l’Élu, le meilleur des humains (etc.)

Le poème est écrit exactement dans le même mètre que « *Yā min sanā l-bāriq* », avec le même deuxième hémistiche plus court que le premier. Étudions d’abord les variations rythmiques en relation avec la partie chantée et les structures métriques du texte. Les points d’application dans le texte poétique de ces pulsations supplémentaires sont indiquées en gras et les points d’occultation des pulsations manquantes en italique, dans chacun des six premiers hémistiches<sup>33</sup> :

(Yā) Rab- bi yā **mus-** bil ‘a- lay- nā-l- ġa- *mām* //  
 (—) — u — / — — u — / — u —  
 Yā mū- ji- **d-el-** ma‘- dū- mi- zā- hir  
 — — u — / — — u — / —  
 Yā fā- li- **q-el-** is- bā- hi tum- ma-z- za- *lām* //  
 — — u — / — — u — / — u —  
 Yā muq- ta- **dir** yā hay- ra qā- dir  
 — — u — / — — u — / —  
 As- ‘al- ka **bi-l-** muḥ- tā- ri hay- r-ul- ‘a- *nām* //  
 — — u — / — — u — / — u —  
 Taj- ma‘ ga- **riḥ** ḡā- ‘ib wi- /ḥā- /dir  
 — — u — / — — u — / —

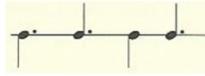
La répartition des syllabes sur les notes de chaque mesure de 11 temps est très proche de la structure de la chanson standard « *Yā min sanā l-bāriq* » sur la même mélodie :

<sup>32</sup> Il y a une incertitude sur cette première syllabe, qui figure dans le recueil de poésie de l’auteur (Muftī, 1983, p. 49), mais qui n’est pas prononcée par le chanteur. Ceci provoque un décalage des syllabes par rapport à la mélodie, mais seulement dans le premier hémistiche. Pour l’analyse, on s’appuiera donc plutôt sur les hémistiches et les vers suivants.

<sup>33</sup> On notera que le premier hémistiche est légèrement plus long que le second, de deux syllabes.

/Yā min sa- a-/ (« *Yā min sanā l-bāriq* »)

/Yā mū- ji- i- / (« *Rabbi yā musbil* »)



A chaque hémistiche, on constate que l'allongement mélismatique tombe systématiquement sur la quatrième syllabe (en gras) du premier pied<sup>34</sup>, comme dans la version « *Yā min sanā l-bāriq* ». Or c'est à partir de cet allongement mélismatique initial d'une syllabe qu'intervient l'ajout d'une pulsation longue supplémentaire. Puis, immédiatement après, la mesure 3 reprend de manière normale, avec seulement 11 temps ; or elle le fait en s'appuyant sur le second pied métrique. Ce calage sur un des pieds du vers poétique pour reprendre le fil des mesures normales nous permet de comprendre comment le chanteur-instrumentiste fait pour savoir où il doit placer la pulsation supplémentaire et surtout où il doit, ensuite, recommencer le déroulement normal du cycle et de ses pulsations. Il apparaît donc bien ici que le bourdon *sol*<sub>1</sub> est destiné à souligner la pulsation ajoutée, qui est considérée comme la dernière de la mesure ; et que la première note de la mesure venant après est calée sur la première syllabe du mètre poétique. Par ailleurs, les quantités métriques des trois premières syllabes du pied sont à peu près respectées par les longueurs musicales : (ma'- dū- mi- i // - - u (-) // / 3 3 2 3 / ). C'est donc bien le début du pied poétique qui permet au chanteur de retrouver le début du cycle musical. La fonction du bourdon *sol*<sub>1</sub>, qui est traditionnellement de marquer la première pulsation du cycle, est donc découplée de celle-ci pour se muer en marquage de la pulsation ajoutée, la dernière de la mesure précédente.

On retrouve un mécanisme similaire juste après le raccourcissement d'une mesure de 11 en 8 temps : lors du raccourcissement de la mesure 5, la reprise de la mesure suivante se fait exactement avec le début de l'hémistiche suivant et son premier pied métrique : / Yā mū- ji- i- / (mais cette fois-ci sans intervention du bourdon). Ce mécanisme compositionnel est donc indissociablement musical et poétique, il met en jeu les deux niveaux d'articulation. Les mesures de 8 temps se produisent à la fin de chacune des phrases mélodiques reposant, dans le texte poétique, sur la fin de chacun des seconds hémistiches (*gamām*, *zalām* etc.). Dans la version standard, « *Yā min sanā l-bāriq* » (qui ne comportait aucune de ces bizarreries), nous avons vu qu'à cet endroit, la voix se taisait et c'est l'instrument qui complétait la mesure. Le raccourcissement semble donc bien lié à ce point d'articulation entre les deux phrases mélodiques, ainsi qu'entre la voix et l'instrument ; cependant, oui, il donne bien l'impression d'une compensation de la pulsation en trop, mais reportée plusieurs

<sup>34</sup> Il est intéressant de remarquer que, dans le mètre poétique, c'est très souvent la syllabe longue suivant immédiatement la syllabe brève qui supporte le mélisme d'allongement de la mesure musicale. Ceci peut être mis en relation avec la théorie de la métrique arabe qui souligne l'importance de cette syllabe sur le plan de l'accent métrique, notamment dans le pied / - - u - / : la séquence (u -) s'appelle un *watad*, littéralement, un « pieu de tente » (Bohas et Paoli 1997). Voir aussi *infra*, note 44.

mesures après. Ce n'est donc pas un accident ni un fait d'improvisation, mais une variation volontairement faite par le musicien, qui suppose l'existence d'une mémoire du décompte des pulsations dans les différentes mesures de la phrase mélodique, mémoire qui est probablement renforcée par l'articulation de l'instrument avec le chant.

Revenons maintenant aux parties instrumentales. Dans l'introduction, on constate les « anomalies » suivantes :

- de 00'23 à 00'26 : ajout de deux pulsations, production d'une mesure de 17 temps ;
- de 00'29 à 00'31 : soustraction d'une pulsation, réduction d'une mesure à 8 temps ;
- de 00'33 à 00'36 : ajout d'une pulsation, production d'une mesure de 14 temps.

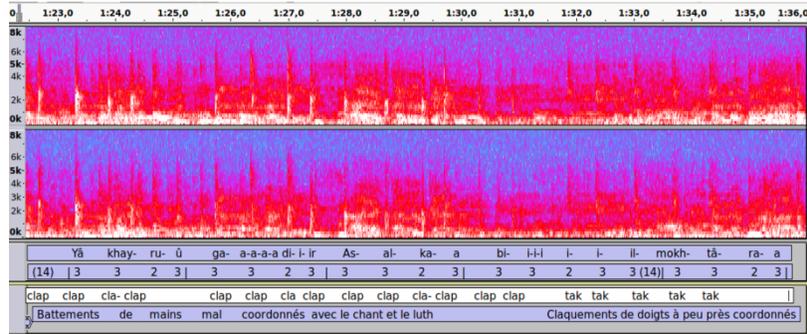
Dans la partie instrumentale qui suit le premier couplet, il se produit aussi, de 2'16" à 2'17"5, l'ajout de deux pulsations bichrones à une mesure qui présente là aussi un chiffre irrégulier de 17 temps (mesure 5, encadré) :



#### Exemple 5 : mesure augmentée dans la partie instrumentale

En outre, dans ce même passage, 2'13"5 à 2'17"5, on peut noter l'intervention d'une sorte de masquage du rythme par un monnayage subtil par le 'ūd, en particulier de la cellule binaire (mesures 4 et 5). Ce monnayage fait porter l'accent (>) sur certains temps isochrones qui ne sont normalement pas accentués et qui avoisinent la pulsation binaire. Ce procédé ornemental a pour résultat d'occulter la prééminence cognitive de cette pulsation-cellule brève, puisqu'elle est noyée dans ce que l'on croit être une pulsation-cellule ternaire ; ceci se présente donc comme une sorte de jeu sur le fond et la forme de type *gestalt* qui trompe la perception ordinaire du rythme. En donnant lieu au monnayage de toutes les croches, ce procédé donne aussi une impression d'accélération.

Dans la partie instrumentale, il se produit donc aussi des événements rythmiques atypiques, des ajouts ou soustractions d'une pulsation du cycle, ainsi que des déplacements d'accent, mais la manière dont l'instrument introduit cette variation n'est pas aussi précise que dans la partie chantée. Il semblerait donc que l'appui sur le texte chanté soit nécessaire pour que ces variations puissent être effectuées de manière plus systématique et plus maîtrisée. Examinons maintenant ce que peuvent apporter à notre analyse le contexte de performance et l'interaction avec les auditeurs. Pour en avoir une idée plus précise, nous aurons recours à une représentation graphique du son :



**Figure 1 : battements de mains mal coordonnés avec la musique**

On peut suivre l'enregistrement en ligne (sur internet, voir URL *supra*) à partir de 00'43 et pour le sonagramme, à partir de 1'23 (transcription : mesures 17 à 22). Ce sonagramme est annoté sur quatre lignes superposées :

- les cellules bichrones 3 / 2 selon leur défilement ;
- les paroles chantées ;
- les événements musicaux remarquables : bourdon, claquements de mains et de doigts des auditeurs (lignes 3 et 4).

A la seconde 00'50" environ (partie non représentée sur le sonagramme), Yaḥyā al-Nūnū rajoute une première pulsation dans la première occurrence de la phrase mélodique. Deux mesures après, de 53" à 55", un auditeur frappe le rythme dans ses mains de manière coordonnée, jusqu'à la mesure atypique de 8 temps, qui l'arrête dans son élan. Vers 1'02, le chanteur-instrumentiste fait sa seconde pulsation supplémentaire dans la seconde occurrence de la phrase mélodique. En l'absence d'images, on ne peut pas savoir ce que font les danseurs pendant ce temps, mais il semble qu'ils aient cessé de chuintier, donc peut-être de danser. De 1'03 à 1'07, un auditeur claque des doigts, mais timidement et ne continue pas. Vers 1'12", le musicien fait sa troisième pulsation supplémentaire dans la troisième occurrence de la mélodie.

Entre 1'22 et 1'23 (partie représentée par le sonagramme), al-Nūnū fait sa quatrième pulsation supplémentaire sur la quatrième occurrence mélodique ; un auditeur se met à nouveau à battre le rythme des mains, mais sur la mesure irrégulière, « augmentée », du cycle, aussi sa battue tombe clairement à côté des pulsations du luth et du chant ; puis il réussit à battre correctement la mesure suivante, mais échoue dans la mesure d'après, car ses battements se décalent progressivement, et il s'arrête, en désespoir de cause ! Un peu plus loin, à 1'32, un autre auditeur s'essaie à claquer des doigts. Il suit le rythme, jusqu'à réussir à battre la pulsation bichrone ajoutée par le musicien (1'35), mais ensuite, il s'arrête, car manifestement, il a été désorienté par elle (voir Sonagramme). On notera qu'il commence le cycle non pas à son début, mais sur la cellule brève, qui est la plus proéminente.

Dans la partie instrumentale, de 2'06 à 2'11, on retrouvera le même décalage entre les claquements de mains et le rythme suivi par le musicien : les battements de mains sont d'abord corrects lorsqu'ils accompagnent la *lāzima*, mais ensuite, quand le luth se met à jouer la mélodie avec des variations improvisées, ils s'arrêtent, leurs auteurs ayant visiblement perdu le fil... Puis les claquements de main reviennent sur la *lāzima* et cette fois sans erreur. Cela est normal, puisque la *lāzima* rappelle toujours le cycle de base sur deux mesures (par exemple 1'58" à 2'04"), donnant spontanément confiance à un auditeur même pas très compétent musicalement. En tout état de causes, il ne serait pas imaginable de rajouter des pulsations bichrones à l'une des mesures de la *lāzima*, ou à y produire des déplacements d'accents.

Ainsi, à l'issue de cette analyse du contexte de performance, nous constatons que la partie vocale-instrumentale nous apporte des informations plus précises que la partie purement instrumentale, et que les deux sont complémentaires : il semble que lorsque le musicien utilise ces procédés en relation avec le chant, c'est de manière plus rigoureuse.

L'analyse du contexte de performance nous a permis de dissocier le niveau de la production (le point de vue du musicien) et le niveau de la réception, et en particulier la capacité des auditeurs et des danseurs à le suivre ou non. Il y a une sorte de va-et-vient entre leur divergence et leur convergence. Au total, dans cet enregistrement, la relation entre le musicien et ses auditeurs ressemble un peu à un rodéo où plusieurs cavaliers essaient de monter un coursier, et où ils sont à chaque fois désarçonnés, car ils n'ont pas les compétences suffisantes pour se maintenir en selle. Simultanément, il faut souligner que ceux des auditeurs qui ne sont pas concentrés sur le rythme<sup>35</sup>, mais plutôt sur le luth et sur le chant, apprécient énormément l'atmosphère musicale créée par Yaḥyā al-Nūnū, puisqu'ils lancent des cris d'approbation (par exemple de 1'00 à 1'08), ainsi qu'une sorte de clameur, mélodiée en glissando (00'47" à 00'48" : juste après le premier ajout d'une pulsation ; 01'01" à 01'02" : juste après la soustraction d'une pulsation) ; ils montrent ainsi qu'ils accueillent très positivement cette sensation de perte du rythme. Et le fait que Yaḥyā al-Nūnū soit fier de cet enregistrement nous montre que tel était bien l'effet recherché.

\* \* \*

En réécoutant les enregistrements anciens des maîtres du Chant de Sanaa, nous constatons qu'une telle technique d'ajout et de soustraction de pulsations irrégulières était assez présente dans la tradition même si, malheureusement, nous n'avons pas pour ces documents autant d'informations de terrain que pour ceux d'al-Nūnū. Mais ces enregistrements nous montrent aussi d'autres variantes possibles de cette « irrégularisation », par exemple, la pièce du *šeyḥ* 'Alī Abū Bakr Bā Šarāḥīl, « *A-lā l-Hāšimī qāl* »<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> On sait que ce ne sont pas des danseurs, car en général, ceux-ci sont silencieux, à part le chuintement destiné à marquer les temps de la danse.

<sup>36</sup> [http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_I\\_2002\\_020\\_001\\_08/](http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2002_020_001_08/).

Dans ce cas, il s'agit clairement d'un déplacement d'accent, mais lui aussi à distance : tout se passe comme si le rajout d'une cellule par l'instrument était destiné à compenser la perte initiale d'une cellule par la voix, un certain nombre de mesures auparavant<sup>37</sup>. D'autres formes d'ajouts et de soustractions d'une pulsation-cellule de 3 temps peuvent être observées dans d'autres pièces du répertoire, souvent par le même *šeyḥ* 'Alī Abū Bakr<sup>38</sup>, et aussi cet autre exemple par un autre musicien, 'Abd el-Raḥmān al-Mekkāwī : « *Aškū min al-bayn* »<sup>39</sup>.

Ici, l'effet est plus proche de celui produit par Yaḥyā al-Nūnū dans l'exemple analysé. Comment qualifier ces procédés de transformation et d'enrichissement de l'aksak ? Il y a clairement un procédé d'addition (une pulsation longue, d'une noire pointée), engendrant une mesure ponctuelle de 14 temps isochrones (et parfois même de 17 temps et 6 pulsations bichrones) ; et le cas inverse, celui d'une soustraction (d'une pulsation, d'une cellule longue) produisant une mesure de 8 temps. La nature de ce procédé consiste donc à manipuler les pulsations ou cellules longues comme des modules<sup>40</sup>, selon une opération arithmétique simple. Nous pourrions qualifier ce procédé de « modulaire », en tant qu'il joue avec les pulsations longues (jamais avec la brève) en une sorte de jeu de lego. Le fait que cette modification du cycle intervienne toujours au même endroit, dans la même mesure dans chaque mélodie, ainsi que dans le même pied du poème chanté, indique bien qu'il y a là un procédé de composition (orale), volontaire et conscient de la part du musicien. Nous voyons donc que la poésie chantée joue un certain rôle dans l'organisation de ces irrégularités, notamment pour retrouver le fil du rythme cyclique après son interruption.

On remarquera aussi que la manipulation des pulsations et des cellules bichrones n'est pas antinomique avec un monnayage isochrone de certains temps composant les cellules, en unités discrètes et égales. Ce type de monnayage est assez souvent utilisé dans l'ornementation et dans le forgeage de formules légèrement décalées par rapport au modèle cométrique et qui tendent à masquer provisoirement le schéma rythmique de base d'une manière particulièrement dynamique. Inversement, le refrain instrumental, *lāzima*, permet toujours de rappeler le schéma de base, avec ses deux mesures relativement stables, susceptibles de variations, mais jamais affectées par des

---

<sup>37</sup> Lorsque commence le chant, sur les syllabes *A-lā*, une cellule longue est soustraite (00'29 à 00'31); en revanche, à la fin de la phrase chantée, l'instrument rajoute une cellule (00'43 à 00'46), comme si le cycle retombait sur ses pieds après un déséquilibre initial dont on aurait conservé la mémoire pendant toute la partie chantée, soit 9 mesures. Le même phénomène se répète ensuite à chaque début et chaque fin de phrase chantée (occurrence suivante : début : 00'51 ; fin : 1'07).

<sup>38</sup> Un phénomène similaire de soustraction/compensation peut-être observé dans la chanson « *Wā muḡīr al-qamar* » :

<https://www.youtube.com/watch?v=vFyfbI-m4Sc&index=13&list=PLX4xSwKOiFBHAKrUYfUdP8kA2lBqmb3>.

<sup>39</sup> [http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_I\\_2002\\_020\\_001\\_07/](http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2002_020_001_07/)

<sup>40</sup> Simha Arom utilise incidemment le mot module, mais pour désigner la configuration globale de chaque cycle (Arom, 2004, Résumé). Pour ma part, je l'appliquerai (sous la forme adjectivale : « modulaire ») aux cellules bichrones et à leur aptitude à se combiner et se recombiner en unités semi-autonomes.

transformations structurelles<sup>41</sup>. Ainsi, nous avons pu constater que la voix et l'instrument recourent, chacun à sa manière, à des procédés d'irrégularisation, comme de stabilisation.

Examinons maintenant une autre version de ce jeu modulaire avec les différentes cellules bichrones d'un rythme aksak.

**b. Les « retouches » ou la répétition de pulsations : Ahmed 'Uşayş**

**Min sihri 'aynayk**

Das'a à 11 temps Ahmed 'Uşayşh

**Exemple 6 : « Min sihri 'aynayk », D11, Ahmed 'Uşayş<sup>42</sup>**

<sup>41</sup> Voir notamment, au début de la pièce, la formule contenue dans les deux mesures situées entre 00'01" et 00'03".

<sup>42</sup> [http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_I\\_2002\\_020\\_005\\_05/](http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2002_020_005_05/).

Aḥmed ‘Uṣayš (m. 1998) était un musicien traditionnel spécialisé dans le jeu du plateau en cuivre, *ṣahn*. Plus âgé que Yaḥyā al-Nūnū, c’était l’un de ses amis et l’un de ses maîtres. Ici, la pratique d’un instrument de percussion est probablement un facteur de liberté, par rapport au jeu du luth. Il va nous faciliter l’analyse du rythme. Comme on va le voir, ‘Uṣayš aussi avait pour marotte de compliquer les rythmes.

Le cycle est aussi une *das ‘a* à 11 temps (du moins dans la partie chantée). Ici, le tempo est plus lent que celui de l’exemple précédent (environ 228 croches/mn). Compte tenu de la complexité de cette pièce, je dois préciser que je commencerai là aussi par étudier non pas la partie instrumentale, qui relève d’une problématique tout-à-fait différente (liée à l’approche très personnelle du musicien), mais la partie chantée (et accompagnée de l’instrument), car elle illustre le mieux les phénomènes que nous essayons de comprendre.

### De la pulsation ajoutée...

Comme on peut le constater sur la transcription, Aḥmed ‘Uṣayš recourt, comme Yaḥyā al-Nūnū, à l’ajout sporadique d’une pulsation ternaire à une mesure à 11 temps, produisant une mesure à 14 temps (et 5 pulsations bichrones). Cependant, les variations mélodiques et rythmiques sont ici plus riches que chez Yaḥyā al-Nūnū, notamment grâce à la répétition de certaines phrases mélodiques et de fragments poétiques (ce qui va avoir des répercussions sur les procédés d’ajout et de soustraction de pulsations). Les paroles chantées sont les suivantes :

*Min siḥri ‘aynayk el-amān el-amān*

*Gatalte rabb e-s-sayf wa-ṭ-tilismān*

Min siḥ- ri ‘**ay**- nay- k-al- a- mā- n-al- a- mān  
 — — u — / — — u — / — u — //

Ga- tal- te rab- b-as- sayf(e) wa-ṭ- ṭay- la- sām  
 — — u — / — — (u) — / — u —

Exactement comme chez al-Nūnū, le mélisme permettant l’allongement d’une pulsation supplémentaire repose sur la quatrième syllabe du premier pied métrique, qui est là aussi un pied de base du *rajaz* (en gras). C’est l’allongement de la diphtongue /ay/ qui produit cette pulsation supplémentaire. Le chanteur fait de même à la répétition du fragment poétique (un demi-hémistiche). A cette occasion, ‘Ushaysh produit successivement les mesures suivantes (de 1 à 6) : une mesure à 11 temps ; une à 14 temps ; une à 8 temps ; deux mesures à 14 temps ; une à 11 temps.

L’opposition entre les timbres *dum* et *tak* définit clairement la structure du cycle et de ses diverses mesures : l’instrument ne fait qu’un seul *dum* dans chaque cycle, et celui-ci en marque clairement le début ; toutes les autres frappes sont des *tak*, ce qui est une variante par rapport au schéma du cycle que nous avons défini précédemment.



diffère donc quelque peu par rapport à celle de Yaḥyā al-Nūnū, mais elle peut en être considérée comme un développement.

En général, dans cet exemple chanté, les cellules additives se présentent sous forme de motifs mélismatiques ternaires (*ré-mi-ré*, mesures 4 et 5), ressemblant en cela aux autres mélismes de la même mesure. Mais dans certains cas, elles se présentent comme des motifs plus longs en forme d'accord brisé ascendant et descendant (par exemple : *sol-si-ré-si-sol*, mesures 7-8, 19-20 ; enregistrement : de 00' 28" à 31" et 00' 57 à 01' 01"). Ceci est extrêmement rare au Yémen, et a peut-être fait l'objet chez Aḥmed 'Uṣayš d'un processus d'acculturation à la musique occidentale ou à la musique arabe moderne. D'une manière générale, on peut penser que le chant, couplé avec l'usage d'un instrument de percussion, favorise ce genre de « jonglerie », par rapport à un instrument mélodique comme le *'ūd*.

En réponse à mes questions, Aḥmed 'Uṣayš m'avait dit qu'il appelait cela *rtūš*, c'est à dire une « retouche », une correction, un ajout à une forme existante, avec une connotation d'ornementation, *makyāj* (évocation du maquillage féminin). Ces concepts concernaient aussi sa manière de jouer du *ṣaḥn* dans les parties purement instrumentales de la même pièce<sup>43</sup>. 'Uṣayš se distinguait donc par une grande originalité non seulement pratique, mais aussi conceptuelle<sup>44</sup>.

\* \* \*

Ainsi, la technique d'ajout et de soustraction de pulsations longues d'Aḥmed 'Uṣayš est à la fois semblable à celle de Yaḥyā al-Nūnū et en même temps plus riche : elle permet l'ajout successif de plusieurs cellules (leur « répétition »), et produit ainsi d'autres mesures atypiques encore différentes du cycle de base. Pour sa part, la base restant stable, le cycle reste fondamentalement le même. Dans tous les cas, c'est toujours la longue qui peut être répétée, et pas la brève. Ces observations faites au Yémen nous confirment dans le fait que les deux pulsations d'un cycle bichrone (la brève et la longue) ont une certaine autonomie l'une par rapport à l'autre, et qu'elles n'ont pas tout-à-fait la même fonction : la brève est plus stable, elle s'offre donc comme un point de repère constant au milieu d'un flux de variations. C'est ce que nous confirment plusieurs observations faites sur la pratique des chanteurs : ils font souvent commencer le chant par la pulsation brève, comme c'est justement le cas dans « *Min siḥri 'aynayk* » ; pour leur part, les auditeurs qui cherchent à battre le cycle (dans les mains, avec les doigts), commencent très souvent eux aussi par cette pulsation brève (voir Sonagramme « *Rabbu yā musbil* »). C'est seulement à titre exceptionnel que sa perception peut être volontairement brouillée, par la voix ou par

<sup>43</sup> Il ne m'était malheureusement pas possible de traiter de ce sujet dans le cadre restreint du présent article. Très brièvement : dans les parties purement instrumentales, les pulsations bichrones ne sont pas divisibles en temps isochrones que l'on pourrait mesurer par un nombre entier. Ce cas relève probablement de ce que Jean During a appelé les "rythmes ovoïdes" (During 1997). Affaire à suivre...

<sup>44</sup> Pour une version standard dépourvue de toutes ces irrégularités, voir :

[http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_I\\_2013\\_003\\_001\\_03/](http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2013_003_001_03/)

l'instrument, dans le but de masquer provisoirement la structure du cycle rythmique : une exception qui confirme la règle, une irrégularité de plus dans la régularité.

Dans la plupart des cas, nous pouvons qualifier ces mécanismes de « modulaires », en tant que l'on peut les comparer (jusqu'à un certain point) à un jeu de lego. Il semble que les cycles aksaks, du moins certains d'entre eux, soient, par leur nature cométrique et impaire, mieux à même de produire ce type d'irrégularité : compte tenu de la structure où mètre et rythme coïncident, selon l'observation faite par Simha Arom, les deux types de pulsations bichrones, la longue et la brève, deviennent quelque peu autonomes l'une par rapport à l'autre. Dans le cas particulier de ce cycle à 11 temps, il est probable que le fait que seule la pulsation longue puisse être manipulée ainsi est corrélé au fait que, pour sa part, la pulsation brève ne doit pas l'être, précisément afin de rester un point de repère stable pour l'identité ou l'identification du cycle, et permettre de revenir à la régularité après sa transgression.

Par ailleurs, on constate que Yaḥyā al-Nūnū et Aḥmed 'Uṣayṣ ne produisent pas ce genre de transgression rythmique dans le deuxième et le troisième mouvements de la suite : probablement parce que ce sont des cycles pairs, donc divisibles de manière binaire (même s'ils ont aussi une forme d'organisation interne bichrone, sur le modèle / 3 + 3 + 2 /, mais moins contraignante), ils ne permettraient pas ce genre de manipulation du rythme. Autrement dit, seul un cycle bichrone asymétrique et impair, un « aksak authentique », présentant cette nature irrégulière fondamentale, peut permettre à un musicien d'y ajouter encore de l'irrégularité supplémentaire. C'est ce qui lui permet d'empêcher les auditeurs de danser et de les obliger à écouter sa musique. Autrement dit, la nature irrégulière de l'aksak à 11 temps en fait une sorte de « porte » pour l'introduction d'autres irrégularités. De ces observations, nous pouvons aussi déduire que la position de ce cycle comme premier mouvement dans la suite traditionnelle de danse n'est peut-être pas le fruit du hasard (sans pouvoir le vérifier pour l'instant).

Simultanément, ce procédé n'est pas antinomique avec un autre qui consiste à brouiller la perception de la cellule brève en transgressant quelque peu la cométrie par son monnayage ainsi que le monnayage des cellules voisines, un équivalent sonore de la perception visuelle entre fond et forme dans la *gestalt*. Il y a donc là un jeu subtil de l'irrégularité dans la régularité et de régularité dans l'irrégularité.

Plus généralement, nous pouvons tenter de tirer quelques enseignements de ces transgressions pour la connaissance des mécanismes profonds de l'aksak yéménite à 11 temps. La cellule brève forme avec la cellule longue qui la suit un noyau dur du cycle : un motif dont la prééminence formelle, sa « saillance », le distingue au dessus du flot des cellules à 3 temps. Aussi ce motif joue-t-il un rôle cognitif important : c'est sa répétition qui permet de reconnaître le retour du cycle, ce que nous entendons également chez les auditeurs lorsqu'ils battent le rythme en commençant par lui. Il joue aussi un rôle important comme début du chant, qui commence souvent sur ce motif dans beaucoup d'autres mélodies yéménites. En restant inchangé dans ses durées et ses timbres, ce motif permet à l'évidence de repérer et de maintenir des éléments stables par rapport aux autres éléments percussifs du cycle, en particulier

lorsque ceux-ci varient. Et cela vaut en particulier pour les séquences mélismatiques, qui prennent souvent leur point de départ sur la pulsation longue suivant immédiatement la pulsation brève. C'est aussi un point de repère important pour les auditeurs n'ayant pas nécessairement une haute technicité musicale, qui nous fournit des indications sur les compétences minimales nécessaires pour goûter cette musique. Compte tenu de ces remarques, on peut dire que le noyau dur de la perception du cycle D11 temps est constitué par la combinaison de ce couple de cellules 2 + 3 avec l'occurrence du *dum* comme début du cycle.

Ainsi, l'étude des mécanismes modulaires (ajout et soustraction de pulsations longues, soulignement ou occultation de la cellule brève) nous permet de mieux comprendre la nature ou la structure de cet « aksak authentique ». De tels phénomènes n'avaient, à notre connaissance, jamais été évoqués par les théoriciens de l'aksak. Est-ce à dire qu'ils n'existent qu'au Yémen ? Ou bien qu'il en existe des similaires ailleurs mais qu'ils sont restés inaperçus jusqu'à présent ? En tout état de cause, en tant que mécanismes cognitifs, ils rejoignent certaines interrogations des premiers découvreurs de l'aksak en Europe balkanique dans l'entre deux guerres. Mais avant d'en venir à cet aspect de la question, il est intéressant de faire un détour par la théorie médiévale du rythme chez les premiers auteurs arabes, qui avaient eux aussi déjà rencontré ces problèmes.

### 3. L'addition et la répétition des pulsations dans la théorie musicale arabe médiévale

La conception du rythme dans la musique arabe médiévale fut exposée assez clairement par les deux grands théoriciens, Fārābī (m. 950), puis Avicenne (Ibn Sīnā) (m. 1037). Ils décrivaient, tous deux en particulier, les nombreux procédés permettant de « transformer » (*tağyīr*) les cycles rythmiques, c'est-à-dire permettant de créer de nouvelles formes rythmiques à partir d'autres plus simples et déjà existantes. Parmi ces procédés figure ce que Fārābī appelle la « répétition des parties », *tikrār al-ajzā'* (Fārābī, 1967, p. 1014-1015)<sup>45</sup>. Ce procédé retient notre attention, parce qu'il semble être très similaire aux faits que nous venons de décrire pour le Yémen contemporain.

Rappelons que chez ces théoriciens médiévaux, les cycles rythmiques sont définis par un système d'opposition entre temps long et temps bref (o . / o) correspondant à des frappes, *naqara*, sur l'instrument de percussion<sup>46</sup>. Au départ, cette conception était clairement basée sur la théorie du vers poétique arabe telle qu'elle avait été systématisée par Ḥalīl al-Farāhīdī et ses successeurs, à partir du VIII<sup>e</sup> siècle<sup>47</sup>. Selon cette théorie constituée par un système d'oppositions binaires, les syllabes étant soit fermées (Cvc), soit ouvertes (Cv), elles produisent, si on les traduit dans le domaine

<sup>45</sup> Le premier chercheur contemporain à l'avoir signalé est George Sawa (Sawa 1989, p. 49).

<sup>46</sup> C'est seulement plus tard que ce système sera formalisé par une opposition de timbres, qui est encore en usage dans la musique arabe contemporaine.

<sup>47</sup> L'œuvre d'al-Ḥalīl est connue seulement par des auteurs plus tardifs (Paoli, 2007). Le même auteur mentionne que Khalīl était fêru de musique.

du rythme musical, des frappes principales, *Tan* (ou *-nan*) et secondaires, *ta-*. Ainsi, chez Avicenne, dans son chapitre « Prononciation des rythmes » (*lafz al-īqā'āt*), le premier des enchaînements de durées cité a la forme suivante :

*Tan Tan Ta-nan*<sup>48</sup>,  
o . o . o o .

ce qu'il commente ainsi :

« Lorsque tu prononces [cette phrase] [*lafz*], tu découpes [*taqī'*] nécessairement sept consonnes [*hurūf*]<sup>49</sup>, mais si tu veux l'imiter [*haḍū*] par un rythme simple [*sādij*], tu frapperas seulement quatre percussions [*naqārāt*] » (*Ibn Sīnā*, 1956, p. 93 ; *Erlanger*, 1935, p. 180).

Ainsi, selon Avicenne, un cycle rythmique peut être décrit ou caractérisé selon deux manières : soit par l'équivalent rythmique de toutes les consonnes qui servent à le prononcer (ici, 7 consonnes), soit par « un rythme simple » (*sādij*) et des « percussions » inégales qui en délimitent la forme (ici, 4 percussions correspondant à 4 syllabes). Neuf siècles avant Constantin Brăiloiu, aurait-on pu mieux définir la bichronie d'un cycle rythmique<sup>50</sup> ? Ainsi donc, une telle conception de la bichronie existait déjà implicitement dès le XI<sup>e</sup> siècle chez ces théoriciens arabes. Avicenne qualifiait d'ailleurs ce rythme de « simple », « naturel » (*maṭbū'*), qui est « le plus proche de l'esprit humain » (*al-nafs*), soulignant ainsi l'une des raisons pour lesquelles la dynamique des rythmes aksaks peut exercer une séduction particulière sur les auditeurs.

Même si, par la suite, la théorie arabe du rythme se complexifiera et si le paradigme métrique deviendra de moins en moins opérant en musicologie, ces observations attirent notre attention sur le fait qu'aux débuts des écrits arabes savants sur la musique, la théorie du rythme et celle du mètre poétique étaient intimement

<sup>48</sup> Graphiquement, les deux dernières syllabes, *Ta-* et *nan*, sont collées ainsi l'une à l'autre par Avicenne. En effet, en se basant sur le fonctionnement de la métrique, les premiers musicologues arabes ne concevaient pas celles-ci comme séparées, mais au contraire comme une seule entité : *Tanan*. C'est ce que les métriciens arabes appelaient le *watad*, "le pieu de tente", / u - / sur la syllabe longue duquel tombe un accent particulier : (Bohas et Paoli 1997). Cette réalité m'a été rappelée par mon collègue iranien Sasan Fatemi, ce dont je le remercie. Cependant, cette observation ne semble pas avoir d'incidence ici, du fait que la formulation d'Avicenne est assez claire : il comptait bien 4 *naqqārāt* et donc, implicitement, 4 syllabes, et non 3. En revanche, la remarque de S. Fatemi nous rappelle que ce *watad* peut avoir une importance particulière pour la réalisation chantée du rythme, comme nous l'avons vu dans la réalisation du cycle D11 de la pièce « *Rabbu yā musbil* » : la syllabe brève étant un point de repère, c'est souvent la syllabe longue qui la suit immédiatement qui porte les développements mélismatiques. Ce lieu d'accentuation poétique est devenu naturellement un lieu de développement mélodique (voir aussi *supra*, note 33). Ici, quelque chose s'est clairement transmis de la métrique poétique vers la rythmique musicale.

<sup>49</sup> Les théoriciens arabes n'avaient pas inventé le concept de "syllabe", mais le terme */harf*, ici consonne vocalisée, en était déjà un équivalent.

<sup>50</sup> Cette formulation est aussi proche de celle de Jérôme Cler, selon laquelle il y a toujours deux manières de définir un aksak, soit par ses temps isochrones, soit par ses pulsations bichrones (2010) (sauf quand le tempo est trop rapide).

liées<sup>51</sup>, et que cela a laissé des traces dans les structures des musiques vivantes jusqu'à nos jours. Dans l'exemple cité, on notera la valeur paradigmatique qu'Avicenne accorde au schéma rythmique qui est issu du pied métrique le plus répandu, dans le mètre le plus courant de la poésie arabe, le pied de base du *rajaz* : / - - u -/ (Ibn Sīnā 1956, 95 ; Erlanger 1935, 183)<sup>52</sup> : ceci suggère qu'il existait pour lui une certaine prééminence des cycles à pulsations bichrones sur le plan théorique, ou du moins de ceux qui peuvent répondre à ce modèle (c'est à-dire concrètement ici, soit un 7 temps, soit un 11 temps). Évidemment, à cette époque, on n'utilisait pas encore le terme *aqṣāq*, qui sera importé bien plus tard en arabe du turc ottoman ; ces cycles ne sont pas non plus définis en tant que tels comme impairs. Mais cette théorie atteste de pratiques musicales du rythme qui incluaient déjà de tels phénomènes, même si ceux-ci étaient analysés différemment.

Avicenne mentionne également les modifications (*taḡyīr*) que peuvent subir ces schéma de base (*aṣl*)<sup>53</sup>. Cependant, sur ce point, al-Fārābī est plus explicite, aussi retiendrons-nous de préférence certaines de ses explications, tirées du *Grand livre de la musique*<sup>54</sup>. Ainsi pour Fārābī, les percussions, *naqarāt*, prises dans le même sens qu'Avicenne, produisent des durées qu'il appelle des « parties », *ajzā'* ; chaque cycle d'origine, *aṣl*, est constitué de deux parties, l'une brève et l'autre longue<sup>55</sup>. Parmi les nombreuses « modifications » que l'on peut faire subir aux cycles pour en créer d'autres, Fārābī indique que l'on peut répéter (*tikrār*) la première ou la deuxième partie pour produire des effets de plus grande complexité (Sawa, 1989, p. 49 ; Fārābī, 1967, p. 1014-1015). Il donne deux exemples qui sont très intéressants, parce qu'ils concernent des rythmes bichrones dans les deux cas : étant donné un cycle composé d'une partie à 3 unités égales et l'autre à 4 unités (c'est-à-dire 3 + 4), soit l'on répète la partie brève et l'on obtient alors un cycle de 3 + 3 + 4, soit 10 temps isochrones ; soit l'on répète la partie longue et l'on obtient alors un cycle de 3 + 4 + 4, soit 11 temps isochrones (Sawa, 2009, p. 197-198, ainsi que ses notes 3 et 4, p. 197)<sup>56</sup>. Le texte précise que « La répétition d'une partie rythmique peut avoir lieu une ou plusieurs fois », et que « la répétition peut s'appliquer à une partie d'un cycle dans une section, et à une partie différente dans une autre section » (*id.*).

<sup>51</sup> D'après Habib Yammine, il y a eu une évolution de la musicologie arabe qui semble avoir commencé avec des concepts tirés de la métrique poétique, et s'être ensuite autonomisée comme plus spécifiquement musicale et mathématique (Yammine 1999). Les aspects évoqués ici remontent donc à la période la plus archaïque.

<sup>52</sup> Or du fait que ce schéma produit nécessairement un aksak, il est intéressant de noter qu'Avicenne établit implicitement un lien privilégié entre le langage métrique et la forme musicale asymétrique, soit une sorte de paradigme à son époque.

<sup>53</sup> C'est le pluriel de ce mot, *uṣūl*, qui a donné le mot turc *usul* pour désigner les cycles.

<sup>54</sup> Livre que nous lirons surtout dans la remarquable édition commentée qu'en a faite George Sawa (2009). Je dois remercier ici l'auteur pour ses commentaires oraux.

<sup>55</sup> Ici encore, ceci suggère que le système rythmique originel des théoriciens arabes était dominé par la bichronie.

<sup>56</sup> George Sawa expose les diverses interprétations possibles des schémas de Fārābī, en fonction des différents manuscrits (2009). La version originale la plus fiable est celle retenue par d'Erlanger (1935, 36-37).

Ces « parties », *ajzā'*, qui sont toujours au nombre de deux dans les exemples donnés, semblent donc très proches de ce que nous appelons aujourd'hui des « cellules bichrones » (bien que dans ce cas précis, Fārābī semble opposer des durées  $4/3$  plutôt que  $3/2$ ) ; le mot *naqara*, « percussion », est très proche de ce que nous appelons « pulsation »<sup>57</sup> ; ce qu'il désigne par *hurūf*, consonnes, est très proche de ce que nous appelons des « temps isochrones ». Comme nous pouvons le constater, la « partie » brève peut elle aussi être répétée, ce qui est une différence fondamentale par rapport aux faits observés au Yémen aujourd'hui.

\* \* \*

Ainsi, l'examen ciblé de certaines conceptions théoriques d'Avicenne et d'al-Fārābī nous permet de mieux éclairer un aspect particulier des aksaks qui n'avait jusqu'à présent été que très peu traité. Cette incursion dans la théorie du rythme arabe nous montre qu'il existe une continuité entre certains écrits médiévaux et certains faits observables aujourd'hui au Yémen. Comme on l'a vu, chez nos musiciens yéménites, cette pratique est moins explicite que chez Fārābī, et elle ne vise pas directement à la composition de nouveaux cycles, mais seulement à la variation de la forme du cycle, de manière ponctuelle, en modifiant certaines de ses mesures. Le caractère « modulaire » de ces procédés trouve donc encore plus d'écho dans les procédés combinatoires de Fārābī. Chez ce dernier, la « répétition » pouvait affecter aussi bien la cellule longue que la cellule brève, alors qu'au Yémen aujourd'hui, seule la cellule longue est affectée<sup>58</sup>. Cependant, je tenais à souligner la similarité formelle des deux procédés.

Ce détour par la conceptualisation médiévale des rythmes « modulaires » nous permet donc d'élargir quelque peu la caractérisation de cette modularité et d'en définir certaines règles : elle peut être tantôt théorique et tantôt empirique ; elle peut concerner tantôt les deux pulsations bichrones, et tantôt seulement l'une des deux, et de préférence la longue (dans la pratique contemporaine). Elle comporte surtout des additions et des répétitions, mais aussi dans une moindre mesure des soustractions, assez souvent en compensation d'une addition préalable. A bien y regarder, le phénomène de modularité concrétise celui de cométrie, mais il le dépasse également : chez les théoriciens, leurs combinaisons et recombinaisons devient un jeu plus abstrait qui s'autonomise par rapport à une pulsation concrète et devient une unité mathématique qu'il faut alors bien désigner par un autre nom, c'est ce que j'entends par « cellules ». Les règles de manipulation qui sont aussi des règles de transformation de la structure du cycle deviennent donc essentielles pour définir la nature des deux variantes de ce système (d'un côté dans la théorie médiévale, de

<sup>57</sup> Il faut cependant rester prudent sur ces correspondances terminologiques, car nous ne pouvons plus écouter la musique à laquelle ces auteurs faisaient référence...

<sup>58</sup> Cela soulève bien entendu la question de savoir si la description faite par Fārābī correspondait jusque dans ses détails à de véritables pratiques, ou bien si elle n'était pas le résultat d'une simple spéculation théorique (à l'instar des pages de l'article de Brăiloiu (1952) décrivant toutes les combinaisons possibles des aksaks...). A cette question, seuls les médiévistes pourraient éventuellement répondre.

l'autre dans la pratique contemporaine au Yémen). Leur autonomie est manifestement plus grande dans les répertoires traditionnels contemporains que chez les théoriciens (qu'ils soient médiévaux ou contemporains).

Cette première approche des faits de « transformation », comme les appelaient les théoriciens médiévaux, nous conduisent à rechercher d'autres cas où, dans les traditions orales contemporaines, d'autres types de transformation pourraient être détectés. Or il en existe un que j'ai pu observer dans la musique yéménite : celui d'un procédé compositionnel où un cycle aksak authentique se transforme en un cycle binaire par expansion d'une de ses pulsations. Je me limiterai provisoirement à illustrer ce processus par un exemple, celui de la *das'a* à 7 temps (D7) qui a été décrite plus haut.

#### 4. L'expansion d'une pulsation brève dans la *das'a* à 7 temps : Moḥammed al-Ḥārītī

Dans cette D7, nous ne trouvons pas de phénomène d'addition de cellules bichrones similaire à la D11 : ici, les trois frappes bichrones sont invariables<sup>59</sup>. En revanche, dans un cas de composition d'une nouvelle mélodie, nous observons un mécanisme établissant une relation de parenté entre une pièce en D7 et une autre pièce en *wasṭā* (à 4 ou 8 temps), ceci par la transformation de l'une de ses pulsations bichrones. Lors de mes enquêtes dans les années quatre-vingt dix, j'avais pu documenter ce mode de composition assez courant chez les musiciens yéménites, consistant à fabriquer une nouvelle mélodie en prenant un matériau mélodique existant et en changeant le rythme. Avec Moḥammed al-Ḥārītī, j'avais notamment documenté la chanson « *Šaqīq al-qamar* », qui comprend à la fois une D7 et une *wasṭā* (à 4 ou 8 temps) composées toutes les deux sur le même matériau mélodique<sup>60</sup> :

<sup>59</sup> Notons cependant l'existence d'une forme de monnayage qui consiste à mettre des triolets sur les deux cellules à 2 temps de la D7, alors que la cellule à 3 temps reste inchangée (« *Zamān al-ṣībā* », par Yaḥyā al-Nūnū) : [http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_I\\_2011\\_018\\_005\\_01/](http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2011_018_005_01/).

<sup>60</sup> Dans le Corpus du Chant de Sanaa, respectivement : D7 267 et W 246.

**Shaqiq al-qamar**

Das'a 7/8 + Wasta 8/8 Muhammad al-Harithi

neh

**Exemple 7 : « Šaqīq al-qamar », D7, Moḥammed al-Ḥārītī<sup>61</sup>**

En fait, ce procédé se trouve au cœur d'une autre problématique esthétique des musiciens de Sanaa, celle de la « transition », *nagla*, opérant le passage d'une mélodie à une autre et d'un mouvement à un autre, c'est-à-dire aussi d'un rythme à l'autre, dans la suite *qawma*. En articulant habilement les deux rythmes, le musicien doit en quelque sorte prendre l'auditeur par surprise en ne lui dévoilant le changement qu'après coup (Lambert 2004, p. 152-153). Or ce passage est d'autant plus remarquable lorsque les deux mélodies sont apparentées sur le plan mélodique. C'est donc

<sup>61</sup> [http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_I\\_2011\\_018\\_001\\_05/](http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2011_018_001_05/).

plus spécifiquement l'étude d'une *nagla* qui va nous permettre de comprendre la particularité de ce processus de composition et de transformation d'un cycle.

Le passage de 7/8 en 8/8 a lieu entre les mesures 11 à 24 (8'22 à 9'03) et plus spécifiquement, sur les deux mesures 15 et 16 (8'44 à 8'48). La seconde mélodie est faite du même matériau mélodique que la première : la tonique du chant reste la même,  $mi_2$  demi-bémol, et de même la tonique de la partie instrumentale :  $do_1$ <sup>62</sup> ; l'ambitus global reste le même, de  $do_1$  à  $fa_2$ . Sur le plan rythmique, la *nagla* prolonge d'une croche la deuxième pulsation-cellule brève de la *das'a*, une noire se transformant donc en noire pointée, tout en conservant aux autres notes la même structure, comme le montrent ces deux fragments, un de chaque mélodie :



devient :



Habituellement, les musicologues transcrivent ce deuxième cycle, la *wastā*, en 4/4 (par exemple Jāber 'Alī Aḥmed, 1996, p. 16), mais pour mieux rendre compte de sa structure et de sa genèse, on peut et même on doit l'écrire en 8/8. En revanche, le noter en 4/4 permet de mieux souligner la contramétrie. Les deux modes de transcription sont donc également pertinents. Sur le plan de la bichronie, la façon dont se fait ce passage est assez remarquable, car on aurait pu imaginer passer directement de  $/ 3 + 2 + 2 /$  à  $/ 3 + 3 + 2 /$ , forme habituelle de la *wastā*, qui est un « pseudo-aksak » (selon S. Arom 2004, paragraphes 76-77)<sup>63</sup>. Or c'est plutôt  $/ 3 + 2 + 3 /$  qui est observé, du moins au début de ce mouvement. La première pulsation binaire de la *das'a* devient donc la seule de la *wastā*, prise en sandwich entre deux pulsations ternaires. La suite du procédé consiste donc à diviser cette pulsation-cellule binaire et d'agglutiner chacune de ses deux croches à chacune des deux cellules de trois croches l'entourant. Le contraste est alors bien souligné, par la voix comme par l'instrument, entre la logique cométrique bichrone et la logique contramétrique dans un cadre binaire.  $/ 3 + 2 + 3 /$  devient alors  $/ 4 + 4 /$  ou  $/ 2 + 2 + 2 + 2 /$ . Dans la partie vocale-instrumentale (répétition du vers sur le nouveau cycle), le luth souligne de manière

<sup>62</sup> La différence de tonique entre la partie vocale et la partie instrumentale est une caractéristique remarquable qui est commune à beaucoup de mélodies yéménites, mais ce sujet ne peut être développé dans le cadre restreint du présent article.

<sup>63</sup> Et les exemples musicaux : CD *Joangsi de Namibie*, pages 12 et 13. De même l'ambivalence entre cométrie et contramétrie décrite par Jérôme Cler pour les *compas* flamenca (1994, 203).

très nette la contramétricit  en introduisant des croches entre chaque note principale de la mélodie, au moyen d'un bourdon en *sol*<sub>1</sub>, en « réponse » (*jaw b* ou *radda*)   des croches en *sol*<sub>2</sub> (>) ; le chant, lui aussi, binarise les groupes de 2 temps en les divisant par de courts mélismes. Cette binarisation produit distinctement un sentiment de libération et d'expansion existentielle, mais sans que l'auditeur sache vraiment pourquoi<sup>64</sup>. C'est ce que les musiciens yéménites appellent une *was a mu awwala*, « w.  tir e », cycle au tempo un peu plus lent que la *was a* (W) ordinaire, et dont l'ethos est clairement binaire. Concrètement, les musiciens passent souvent de l'un   l'autre de ces schémas au cours de l'interprétation d'une même pièce.

Du fait que la *nagla* se produit sur les paroles chantées, il serait difficile de l'étudier indépendamment de celles-ci :

*Wa-m  -hl h id  an ad wa- awt al- ay  yih fih*

*Wa-m  ar ameh tu mar id  an ad awj neh*

Il n'y a pas plus beau, quand elle chante, que la pudeur qui étouffe sa voix  
Et pas plus tendre, quand elle rougit si je chante la louange de ses joues

Wa- m -h- l h i- d  an-  ad wa-  aw- tal-  a- y  yih- fih

Wa- m  ar-  a- meh tué- mar i- d  an-  a- d-aw- j - neh

u — — / u — — — / u — — / u — — —

La *nagla* se produit plus spécifiquement sur le fragment poétique suivant : *idd  an a- / -d awj neh*. Celui-ci fait le pont tout   la fois entre les deux mélodies, les deux mouvements et les deux cycles. Mais toute la phrase mélodique précédente et la suivante sont concernées, de même que les deux hémistiches de poésie (voir transcription). Le nouveau cycle est bien installé sur le point de départ constitué par cette structure poétique commune ; comme on vient de le voir, dans les deux différentes versions mélodiques (mesures 12 et 20, transcrites ci-dessus), le premier cycle rythmique est en quelque sorte « traduit » dans le deuxième par la répétition de deux mesures qui correspondent aussi au premier pied métrique et demi d'un des hémistiches (*Wa-m  ar ameh*)<sup>65</sup>. En revanche, dans les mesures ultérieures, l'adaptation des paroles diffère totalement du premier mouvement ; elle est étirée sur un plus grand nombre de notes, témoignant de l'inventivité du « compositeur », tout en soulignant très tôt le monnayage binaire, afin de marquer fortement sa différence avec le mouvement précédent (mesures 22   24).

Le changement de cycle se fait en plein milieu du deuxième hémistiche du vers et au milieu de la mélodie : la *nagla*, la transition, est donc constituée dans son

<sup>64</sup> La *nagla* maintient une certaine ambiguïté pendant quelques mesures. Dans la mesure instrumentale qui suit (mesure 17), le changement d'accent est encore ambigu, il n'est pas encore clairement contramétrique.   l'inverse, dans les mesures suivantes (surtout 23 et 24), l'instrument souligne la division contramétrique en introduisant des croches ainsi que des groupes de demi-croches.

<sup>65</sup> On remarque que le *watah* du pied métrique (u - - - / u -) joue aussi ici un rôle important, car les syllabes *m * et *-meh* supportent la majorité des mélismes.

acceptation la plus restreinte, par la première phrase de la première mélodie suivie de la deuxième phrase de la deuxième mélodie ; puis la nouvelle mélodie entière est chantée sur tout le vers. L'enchaînement se fait donc d'une manière à la fois harmonieuse et magistrale, procurant à l'auditeur, du moins temporairement, une impression de continuité parfaite entre les deux cycles, et donc de passage imperceptible de l'un à l'autre, d'où un effet de surprise lorsque l'on s'en rend compte *a posteriori*.

D'après le témoignage de Mohammed al-Ḥārīfī, c'était la *wasṭā* qui avait été créée à partir de la *das'a*, c'est-à-dire le pseudo-aksak à partir de l'aksak, donc par expansion. Dans certains cas, la structure asymétrique / 3 3 2 / se maintient plus durablement dans la *wasṭā*<sup>66</sup>, et c'est de cela que dépend l'effet de surprise recherché. Dans d'autres cas, c'est plutôt la noire du milieu de la D7 qui est rallongée<sup>67</sup>. On observe aussi des cas du passage entre une D11 et un cycle à 12 temps<sup>68</sup>, et probablement aussi des cas inverses de rétrécissement d'un cycle pour en fabriquer un autre<sup>69</sup>. Les observations que j'ai pu faire sur ce point sont encore fragmentaires, mais les témoignages abondent sur cet usage d'un tel procédé par les musiciens de Sanaa<sup>70</sup>.

\* \* \*

Ainsi, nous voyons que ce procédé de composition enrichit considérablement notre connaissance des pulsations bichrones d'un cycle aksak : ici, c'est une pulsation brève, binaire, qui fait l'objet d'une manipulation. Il ne s'agit pas de la répéter, mais de l'étirer pour la transformer et transformer ainsi tout le cycle aksak en un cycle binaire. Nous avons constaté que cette pulsation fait l'objet de trois opérations successives : d'abord une expansion ou un allongement de moitié ; puis son agglomération à la moitié de l'autre pulsation binaire voisine ; enfin, la division par

<sup>66</sup> D7 + W : « *Yā bunayyāt yā nāširāt el-ju'ūd* », Moḥammed al-Ḥārīfī (Lambert, 2004, p. 119) :

[http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_E\\_2004\\_017\\_001\\_19/](http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_2004_017_001_19/)

C'est aussi la W qui avait été composée à partir de la D7. Cette préférence apparente pour la transformation d'une D7 en *wasṭā* et seulement dans ce sens, suggère que la succession traditionnelle de D7 + W dans la forme traditionnelle de la suite *qawma* pourrait avoir eu pour fondement les mécanismes cognitifs de la composition. Hypothèse à vérifier.

<sup>67</sup> C'est le cas des mélodies D7 225, « *Idā qarubat sā'aton* » et W 214, « *Qālat wa-qad* » (Yaḥyā al-Nūnū). N.b. : les numéros suivant la nomenclature du cycle (225, 214, etc.) correspondent au Corpus du Chant de Sanaa : [http://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH\\_I\\_2002\\_020/](http://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_I_2002_020/).

<sup>68</sup> Par exemple la mélodie D11 97, « *Ġannā 'alā nāyif al-bawāsiq* » (Abū Bakr Bā-Šarāḥīl). Sa version binaire créée par al-Āniṣī paraît un peu forcée par rapport à l'élégance naturelle de MT 97.

<sup>69</sup> La production de la *nagla*, ressemble beaucoup au « passage de col » décrit par Bernard Lortat-Jacob chez des musiciens berbères de l'Atlas marocain (Lortat-Jacob, 2013), à cette différence que les musiciens yéménites, jouant seuls, ne transforment pas aussi progressivement que les Marocains un cycle en un autre, mais masquent plutôt le passage par des artifices suggérant une plus grande continuité qu'il n'y en a une en réalité. Comme le suggère Bernard Lortat-Jacob, on peut parler de « piège à penser » (citant Pascal Boyer, 1988), et cela s'applique également à la *nagla* yéménite. A noter que ce « passage du col » berbère va d'un cycle 4/4 à un cycle 7/8, c'est-à-dire l'inverse de notre exemple yéménite, donc par soustraction d'une croche.

<sup>70</sup> On le retrouve par exemple dans « *Huwa al-ḥubb fa-slem* », chanté par Aḥmed al-Sunaydār, et qui donne lieu à l'expansion d'un cycle 3/4 ou 6/8 en un cycle 7/8.

deux de la nouvelle entité. Si nous pouvons donc parler là aussi d'un mécanisme « additif », c'est dans un sens un peu différent des cas précédents : à l'addition s'ajoute la division. Par ce procédé complexe, la structure même de l'aksak (cycle bichrone impair et cométrique) est mise en communication avec des cycles non aksaks (quelque soit le sens dans lequel se fait la transformation), et en particulier avec ce que Simha Arom avait appelé un « pseudo aksak » : un cycle de chiffrage pair (donc apte à être divisé de manière binaire), mais revêtant plus ou moins fréquemment une structure bichrone asymétrique. Une différence importante avec les « pseudo-aksaks » décrits par Simha Arom, c'est que cette structure peut cohabiter avec une structure plus explicitement binaire, ce qui ajoute un nouveau niveau d'ambiguïté rythmique (il est donc plus « pseudo » que « aksak »...). Autrement dit, dans le cas yéménite, le « pseudo-aksak » s'avère être un troisième niveau possible entre aksak et non-aksak, donc finalement, une figure de transition et de transformation dans un système rythmique plus large.

### **Conclusion : les aksaks yéménites et les rythmes « additifs »**

La tradition citadine du Chant de Sanaa, se prête particulièrement bien à l'observation du fonctionnement des rythmes aksaks car leurs pulsations bichrones y sont l'objet d'un certain nombre de manipulations :

- addition (et soustraction) ainsi que répétition de pulsations longues dans la *das'a* à 11 temps, à des fins de variation et d'« irrégularisation » du cycle ; une ou plusieurs mesures sont augmentées, acquérant un chiffrage atypique, sans que le sens du cycle soit perdu par le musicien, même s'il l'est souvent par les auditeurs et les danseurs...

- étirement d'une pulsation brève dans la *das'a* à 7 temps pour en faire une longue, puis division d'une autre aboutissant à la restructuration de tout le cycle, en vue de créer une nouvelle pièce dans un autre rythme, un non-aksak, binaire ; l'objectif est aussi de produire un effet de surprise et un effet émotionnel particulier sur les auditeurs.

Ces procédés ou mécanismes<sup>71</sup> que nous avons qualifiés de « modulaires », dans lesquels les pulsations-cellules sont l'objet d'opérations arithmétiques simples, font partie de la vie « naturelle », empirique, des cycles aksaks dans une tradition musicale encore purement orale (même si sa poésie chantée est conservée par écrit)<sup>72</sup>. Dans le cas de la *das'a* à 11 temps où la cométrie est extrême, les pulsations longues faisant l'objet de toutes ces manipulations, acquièrent une certaine autonomie, qui n'avait jamais été signalée dans les études précédentes sur les aksaks, hormis celle d'un

---

<sup>71</sup> Mon hésitation entre les mots « procédé » et « mécanisme » résulte du fait que l'on ne peut pas toujours savoir quand ils sont le fruit d'une décision consciente du musicien et quand ils sont le résultat des seules contraintes structurelles du système.

<sup>72</sup> Les cycles aksaks yéménites sont assez éloignés des aksaks de la musique arabe et turque savante, qui ont subi une rationalisation importante. Ils doivent plutôt être rapprochés des aksaks populaires ou semi-populaires du monde arabe comme l'*inqilāb* algérois et le *jorjinā* irakien.

groupe d'hymnes syriaques maronites, étudié par Nidaa Abou Mrad (2014) ; est-ce dû au fait que la D11 est elle-même très spécifique par rapport aux aksaks turco-balkaniques, parce qu'elle est le seul (avec à 11/8 celui des hymnes syriaques maronites) « aksak authentique » à avoir une majorité de pulsations longues, ternaires ?<sup>73</sup> Inversement, la seule pulsation brève dans la D11 s'illustre par sa stabilité, car elle est peu sujette à ce genre de variations, en sorte qu'elle constitue un point de repère essentiel pour l'identité du cycle et un point d'appui pour la dynamique des pulsations longues.

Dans le cas de la *das'a* à 7 temps, ce sont les deux pulsations binaires, donc les brèves, qui font l'objet de manipulations, mais plutôt dans un sens de flexibilité que de celui d'autonomie : à des fins de composition, l'une d'entre elles est allongée puis agglomérée à la moitié de l'autre, et la nouvelle entité est alors divisée. Pour compléter ces observations, il conviendrait d'examiner de plus près des cas inverses de fabrication d'un aksak à partir d'un non-aksak (ce qui n'était pas possible dans le cadre restreint de cet article). Or c'est possible, comme le montrent certains faits observés au Yémen, ainsi qu'un cas similaire chez les Berbères du Maroc (voir note 64)<sup>74</sup>. Il serait intéressant d'inventorier ces phénomènes, leur fréquence et leur environnement, au Yémen comme ailleurs ; cela nous apporterait une moisson d'informations nouvelles sur la nature même des aksaks.

A travers sa fluctuation entre cométrie et contramétrie, la forme cyclique bichrone (en tant que pure topologie, s'abstrayant, dans une certaine mesure, des cycles aksaks) se révèle alors comme une figure de transition possible entre aksak et non aksak. Au total, ce sont ces formes relativement abstraites qui pourraient être considérées comme constituant une matrice vivante englobant tous les rythmes possibles, dans une théorie couvrant un grand nombre de cultures musicales, comme celle dont Simha Arom a manifesté l'ambition. Cette possibilité de transformation avait seulement été évoquée brièvement par Jérôme Cler (1994, p. 203), mais il restait à en faire la démonstration d'une manière empirique, ce à quoi j'espère avoir contribué.

L'ensemble de ces observations nous permet de prolonger les débats sur l'aksak depuis leurs débuts (avant même l'adoption du terme par Brăiloiu) entre musicologues d'Europe balkanique dans l'entre-deux guerres. A la suite des Hongrois et Bulgares (Stoin, cité par Bartók, 1981, p. 147-148 ; Djoudjeff, 1931), ainsi que du grec T. Georgiadès (1973, p. 30-33 et ch. v), Curt Sachs les qualifiait d'« additifs », les opposant ainsi aux rythmes « divisifs », représentatifs de la musique occidentale classique (Sachs, 1953, p. 90-95). Cette terminologie « additif » vs « divisif » a été

---

<sup>73</sup> Il serait intéressant de vérifier s'il n'existe pas dans l'aire turco-balkanique, des phénomènes similaires de répétition des cellules binaires brèves, puisque celles-ci sont toujours majoritaires par rapport aux longues. Visiblement, cette question du nombre relatif des cellules brèves et longues influe considérablement sur leurs fonctions dans le cycle.

<sup>74</sup> Il subsiste une grande question : lorsque nous étudierons le processus inverse, le passage d'un rythme contramétrique à un rythme cométrique, dans quels termes est-ce que nous l'interpréterons ? Nous laissons cette interrogation aux recherches futures.

quelque peu délaissée par les musicologues contemporains, tout en restant implicitement présente dans les recherches actuelles<sup>75</sup>. Ne pouvait-on pas lui reprocher de représenter une formulation ethnocentrique liée à la découverte de cette rythmique particulière par la musicologie occidentale<sup>76</sup> ? Et ne séparait-elle pas arbitrairement deux essences artificielles, le rythme occidental et le rythme oriental ? En fait, les matériaux yéménites que nous venons d'exposer montrent que l'opposition entre rythmes « additifs » et « rythmes divisifs » est très relative, et qu'il existe entre eux des voies de communication sous-terraines. D'autant plus que, comme nous l'avons vu, les opérations d'addition (mais aussi de soustraction) et de division (mais aussi de multiplication) participent souvent conjointement à ces processus de transformation. La division, par exemple, n'est pas totalement absente des cycles aksaks, puisque la plupart du temps, leurs cellules se décomposent en temps isochrones par groupes de 2 ou 3, du moins comme c'est le cas au Yémen. Autrement dit, ces procédés arithmétiques ne sont pas spécifiques à un type de cycle, ils font plutôt partie d'un grand ensemble de transformations et d'engendrement des formes rythmiques entre elles (même si certains de ces procédés peuvent être utilisés ça et là de manière privilégiée). Et comme nous l'avons noté à plusieurs reprises, ces transformations suivent des règles plus restrictives dans les traditions orales que dans les traditions écrites.

Comme on l'a vu, Curt Sachs lui-même mettait déjà en doute que les deux catégories soient totalement opposées. Ce mécanisme yéménite de création d'un non-aksak à partir d'un aksak montre justement comment les aksaks ne sont pas « sans fenêtre ni portes », pour reprendre sa propre expression (Sachs, 1953, p. 132). Cette observation permet de relativiser la valeur d'une typologie qui risquait d'être trop essentialiste. De même, elle nuance la thèse de Georgiadès selon laquelle les rythmes additifs « se comportent comme des monades » (1973, 30) ; cependant, ce que nous montrent les transformations des deux *das'a* yéménites, surtout la *das'a* à 11 temps, c'est que ce sont moins les cycles en eux-mêmes que leurs pulsations bichrones, et singulièrement, les longues, qui peuvent être amenées à se comporter comme des "électrons libres".

\* \* \*

Il semble donc que la contribution des aksaks yéménites à l'étude des rythmes à pulsations irrégulières, et même à la musicologie générale du rythme soit loin d'être négligeable. Le fait que la *das'a* à 11 temps fournit un type (à trois cellules ternaires) qui n'y était quasiment pas représenté jusque là implique d'importants changements de perspective et de combinatoire, notamment une approche modulaire adaptée. Par

<sup>75</sup> Pour Simha Arom, qui en nuance la portée, c'est l'essence même de ce système : « Posons d'emblée que tous les aksaks autres que celui, *matriciel*, de cinq valeurs, fondé sur la combinaison de deux cellules (2+3 ou 3+2), en constituent des extensions, obtenues par *ajout et/ou intercalation* » (Arom 2004, paragr. 59).

<sup>76</sup> Comme Bartók le disait significativement : « *On a le sentiment* [c'est moi qui souligne] que la mesure à 7/8 provient d'une mesure normale de 3 fois 2/8 », dont l'une des croches [...] est augmentée en une noire » (Bartók, 1981, p. 144).

ailleurs, l'observation empirique des formes de transition entre aksaks et non-aksaks dans la *das'a* à 7 temps permet d'envisager de manière plus concrète une théorie générale du rythme à travers l'émergence de la forme bichrone comme étant relativement indépendante de la nature aksak de tel ou tel cycle, et pouvant constituer une forme de traduction ou de communication entre ces différents rythmes.

Nous avons vu que ces procédés d'addition et de soustraction sont difficilement détectables sans prendre en compte les techniques de création orale, qu'elles soient plutôt improvisées ou plutôt composées. On ne doit pas non plus négliger l'appui que représente le texte chanté et sa métrique : l'appui sur une syllabe ou un groupe de syllabes spécifiques, le *watad*, qui favorise à la fois des développements mélismatiques et des ajouts de pulsations supplémentaires ; l'étirement de la durée, simultanément d'une croche et d'une syllabe, là encore fréquemment sur la syllabe longue du *watad*, qui sert de support à l'allongement d'une pulsation brève en pulsation longue pour créer une nouvelle mélodie. Par ailleurs, le pied métrique sert fréquemment de repère pour retrouver le calage du cycle après la déformation temporaire du cycle D11. Dans tous ces cas, le modèle métrique poétique fournit une structure empirique sous-jacente remplissant de réelles fonctions cognitives. Une telle constatation devrait être approfondie dans des recherches futures. De même, il serait possible de pousser la réflexion un peu plus loin sur les relations historiques ou « génétiques » entre la forme musicale aksak (bichrone impaire) et certaines formes de la métrique poétique arabe. De tels procédés sont-ils une particularité de la musique yéménite ? Certes cette tradition *ṣan'ānī* s'y prête particulièrement, ce qui situe bien la tradition du Chant de Sanaa, à mi-chemin entre une tradition purement orale et une tradition écrite. Mais il ne faudrait pas sous-estimer le rôle cognitif que peut jouer la poésie chantée dans d'autres traditions orales du Yémen.

A mille ans de distance, le rapprochement entre les théoriciens médiévaux et les formes de composition contemporaines non-écrites de la musique yéménite nous permet de mieux concevoir le fonctionnement du rythme au Yémen, et plus largement, dans les musiques arabes. Ce rapprochement soulève de nouvelles questions, notamment historiques : en relisant certains théoriciens arabes du Moyen Âge<sup>77</sup>, on a l'impression que les aksaks pourraient avoir eu un rôle de matrice dans l'évolution d'une partie de la théorie du rythme arabe, et que ceci aurait eu lieu en relation avec la métrique poétique. Ce n'est encore qu'une hypothèse, mais qui mérite d'être approfondie. On voit ainsi la nécessité impérative de confronter toujours plus, dans le domaine de la musique arabe, les résultats de l'ethnomusicologie contemporaine avec ceux de la recherche historique et de la recherche linguistique ; ce faisant, il est probable que de nouvelles découvertes seront faites, qui élargiront encore la base des observations empiriques pour une musicologie générale du rythme.

Pour Aḥmed 'Uṣayṣ qui produisait ces *rtūṣ* pour embellir son jeu de *ṣaḥn*, et pour Yaḥyā al-Nūnū, qui en faisait de similaires pour empêcher les convives des mariages

---

<sup>77</sup> George Sawa m'a également indiqué l'importance pour cette problématique de la théorie du rythme chez al-Kindī, mais je n'ai pas pu l'aborder dans le cadre restreint du présent article (cf. Sawa, 2009).

de danser, et leur imposer d'écouter sa musique, de même que pour les nombreux musiciens yéménites qui, comme Mohammed al-Ḥārīṭī, composent de nouvelles pièces en changeant le rythme d'une pièce déjà existante, tout en cherchant à modifier la perception temporelle des auditeurs, ces réflexions théoriques auraient paru bien abstraites. Mais elles nous permettent, à nous musicologues, de resituer les rythmes de la tradition arabe dans une théorie universelle des cycles à pulsations irrégulières, les cycles aksaks. Et, qui sait ?, peut-être que certains musiciens yéménites de la jeune génération, qui commencent à lire la musique, et qui sont menacés d'être supplantés par la musique électronique dans les mariages, pourront-ils utiliser toutes ces astuces pour renouveler leur répertoire de l'intérieur et préserver socialement leur fonction de producteurs de « musique à écouter »...

## Références bibliographiques

### a / En arabe

- AḤMAD, Jābir 'Alī, 1996, « *Ḥādir al-ġinā' fī-l-Yaman. Wa-kitābāt uḥrā* » (Présent de la musique au Yémen, et autres textes), Sanaa, Dār Neĵād li-l-Ṭībā'a wa-l-Našr.
- FĀRĀBĪ, Našr b. Muḥammad al-, 1967, *Kitāb al-musīqī al-kabīr* (Le grand livre de la musique), édition : Ġaṭṭās Ḥašaba, revue par Maḥmūd al-Ḥifnī, Le Caire, Dār al-Kutub wal-Waṭā'iḳ al-'Umūmiyya.
- SĪNĀ, Ibn, 1956, *Al-Šifā'. Al-Riyāḍiyyāt. 3. Jawāmi' 'ilm al-musīqī*. (Livre de la guérison. Mathématiques : Ensemble de la théorie musicale). Ed. : Z. Yūsuf et M. al-Ḥifnī, Le Caire, al-Maktaba al-'Amīriyya [voir aussi Erlanger 1935]
- MUFTĪ, Aḥmad b. Ḥusayn al-, 1983, *Dīwān* (Recueil). Sanaa, Markaz al-Dirāsāt wa-l-Buḥūth al-Yamanī.

### b / En langues européennes

- ABBANI, Diana, 2014, « La vie musicale au Levant à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles », *Les premiers chanteurs des Bilad al-Sham*, p. 28-34. Coffret de 4 CD, AMAR P1131189, Paris, L'Autre Distribution.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2014, « Vecteurs génératifs modaux », *Musurgia*, vol. XXI/4 (2014) Paris, ESKA, p. 5-20).
- AROM, Simha, 2004, « L'aksak, principes et typologie », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n<sup>o</sup> 17 « Formes musicales », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215 (<http://ethnomusicologie.revues.org/413>).
- AROM, Simha, 2007, « L'organisation du temps musical : essai de typologie », *Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. V, L'unité de la musique, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 927-944.
- AVICENNE, voir Ibn Sīnā (références en langue arabe).

- BARTÓK, Béla, 1938 [1981], « Ce qu'on appelle un rythme bulgare », conf. radiophonique, 6 avril 1938, Paris, *Musique de la vie*, p. 142-155.
- BOAS, Georges, et Bruno Paoli, 1997, *Aspects formels de la poésie arabe*. Toulouse, AMAM.
- BOUËT, Jacques, 1997, « Pulsations retrouvées : outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10 « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 107-125.
- BOYER, Pascal, 1988, *Barricades mystérieuses et pièges à penser. Introduction à l'analyse de l'épopée Fang*. Nanterre, Société d'Ethnologie.
- BRĂILOIU, Constantin, [1951], « Le rythme aksak », *Revue de Musicologie* XXXIII, 71-108.
- BRĂILOIU, Constantin, 1952, « Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain », *Annuario musical*, vol VII [réédités in : 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie*. Genève, Minkoff].
- CHEMILLIER, Marc, 2007, *Les mathématiques naturelles*, Paris, Odile Jacob.
- CLER, Jérôme, 1994, « Pour une théorie de l'aksak », *Revue de Musicologie*, 80/2, 181-209.
- CLER, Jérôme, 2010, « Rhythmos, skhèma : pour une typologie des rythmes en tradition orale », *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Christian Doumet et Aliocha Wald Lasowski (dir.), Paris, Hermann p. 75-92 ([https://www.academia.edu/6582185/Rhythmos\\_skh%C3%A8ma\\_pour\\_une\\_typologie\\_des\\_rythmes\\_en\\_tradition\\_orale](https://www.academia.edu/6582185/Rhythmos_skh%C3%A8ma_pour_une_typologie_des_rythmes_en_tradition_orale)).
- DJOUDEFF, Stoian, 1931, *Rythme et mesure dans la musique bulgare*. Paris.
- DURING, Jean, 1997, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers de Musique Traditionnelle*, 10, 17-36.
- FARABI : in : ERLANGER, Baron Rodolphe d', 1935, *La musique arabe*, tome deuxième. Al-Fārābī, *Kitāb al-Musīqī al-Kabīr*, livre III et Avicenne, *Kitāb al-šifā'* [Le livre de la guérison] (mathématiques, chap. XII). Paris, Paul Geuthner.
- GEORGYADÈS, Trybulos, 1973, *Greek Music, Verse and Dance*, New York, Da Capo Press.
- KOLINSKY, Mieczyslaw, 1973, « A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns ». *Ethnomusicology* XVII/3.
- LAMBERT, Jean, 1997, *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*, Nanterre, Société d'ethnologie. 1 CD encarté.
- LAMBERT, Jean, 2004, « Temps musical et temps social au Yémen : la suite musicale dans le magyal de Sanaa », *Musique et anthropologie, L'Homme*, p. 171-172, 151-172 (<http://lhomme.revues.org/1327>).
- LAMBERT, Jean, 2013 « Le « quanto syllabique » : métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 6, p. 19-42.

- LAMBERT, Jean et MOKRANI, Samir (éds), 2013, *Qanbūs, tarab. Le luth monoxyle et la musique du Yémen*, Sanaa, Centre Français d'Archéologie et de Sciences Sociales, Paris, Geuthner.
- LORTAT-JACOB, Bernard, 2013, « L'ahwash berbère au Maroc. Le passage difficile d'un col musical », *Cahiers de Littérature Orale* 73-74. D'un rythme à l'autre, 41-60.
- PAOLI, Bruno, 2007, « Du rôle fondateur d'al-Ḥalīl en métrique arabe », *Langues et littératures du monde arabe*, 7, p. 41-51 ([http://w3.ens-lsh.fr/llma/sommaires/LLMA\\_7\\_03\\_Paoli.pdf](http://w3.ens-lsh.fr/llma/sommaires/LLMA_7_03_Paoli.pdf)).
- SACHS, Curt, 1953, *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*. New York, Norton.
- SAWA, George D., 1989, *Music Performance Practice in the Early 'Abbasid Era, 132-320 ah/ 750-932 ad*, Toronto, Pontifical Institute for Mediaeval Studies.
- SAWA, George D., 2009, *Rhythmic Theories and Practices in Arabic Writings to 339 AH/ 950 CE*. Annotated Translations and Commentaries. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music.
- STAUB, Shalom, 1978, *The Yemenite Jewish Dance: an Anthropological Study*. M.A. Wesleyan University.
- STOIN, Vasil, 1927, *Eléments de métrique et de rythmique de la musique populaire bulgare*. Sofia (en bulgare).
- SWETS, Wouter, 1958, "Development of unusual metrical types in Folk Music of the Balkans and Asia Minor", *Antiquity and Survival*, vol. 2, cahier 4, 387-404. The Hague.
- YAMMINE, Habib, 1999, « L'évolution de la notation rythmique dans la musique arabe », *Cahiers des musiques traditionnelles* 12, p. 95-122.

### ***Références discographiques***

- Yémen. L'Heure de Salomon. Mohammed al-Harithi*, 2001, Institut du Monde Arabe, Harmonia Mundi DDD 321 032.
- Namibie. Chants des Bushmen Ju'hoansi*, 2003, Ocora C 560117.

### ***Documentation électronique***

- Telemeta, site d'archives sonores du Centre de Recherche en Ethnomusicologie.  
Collections de musiques du Yémen :  
<http://archives.crem-cnrs.fr/haystack/quick/collection/?q=Y%C3%A9men>