

Éditorial

Sandra Bornand et Maria Manca



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clo/2090>

DOI : 10.4000/clo.2090

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2013

ISBN : 978-2-85831-217-7

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Sandra Bornand et Maria Manca, « Éditorial », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 73-74 | 2013, mis en ligne le 11 mai 2015, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clo/2090> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.2090>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juillet 2021.



Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Éditorial

Sandra Bornand et Maria Manca

- 1 Les performances intéressant l'ethnopoétique – rituels de la Grèce ancienne, *ahwash* berbères, *semah* alévis, ou *battles* de hip-hop anglo-saxon – sont traversées par des changements de rythme – que celui-ci soit verbal, musical ou dansé. Ces variations rythmiques animent les performances et assurent leur efficacité. Mais qu'arrive-t-il lorsque le rythme change ? Quand le fait-il et pourquoi ? C'est moins le rythme en lui-même que ses basculements qui sont interrogés dans ce numéro ; c'est-à-dire les moments où « quelque chose se passe » (During, 1994) et advient, qui va tout changer, donnant à ces pratiques le statut d'événements à proprement parler.
- 2 Des articles de ce numéro ressortent trois considérations majeures sur le sujet :
- 3 La première est que, s'agissant d'objets d'étude à la fois composites et globaux (poétiques, musicaux, gestuels), le rythme est difficile à isoler, mesurer et définir. De fait, il résulte de nombreuses composantes et change en même temps que celles-ci. Il n'existe pas en soi, mais par rapport à certaines conditions qui varient, de sorte que l'on est dans un rythme à un moment donné et que l'on passe ensuite dans un autre. Plus largement, il n'est pas objectivable, mais rendu sensible à l'intérieur d'une appréciation culturelle donnée et partagée.
- 4 La deuxième considération est que, précisément, le rythme est surtout perceptible à travers sa variation. Celle-ci ne s'entend pas comme une répétition régulière ou un retour du même (sorte de moteur métrique), mais comme l'organisation d'un flux ou d'un *flow*, une fluctuation d'énergie, bien traduite par le mot grec *pneuma*. Et, puisque le rythme ne se définit pas par référence à une régularité, les auteurs s'interrogent ici sur le pourquoi et le comment du changement. Est-il continuité ou rupture ? Attendu ou surprenant ? Provoqué ou retardé ? Comment est-il amené, travaillé ou conclu par les participants ? Sont alors examinés en amont et en aval ses principes et ses effets, ses déclencheurs et ses impacts qui en font une action efficace. Le changement de rythme est donc envisagé dans sa performativité : accompli ou non, réussi ou pas.
- 5 La troisième considération concerne le « registre » de ces changements. Les auteurs se demandent quels indices de sens ils présentent et en quoi ils sont signifiants. Lorsque le rythme change, un des marqueurs en est le déclenchement d'une émotion, en rapport

étroit avec le corps : voix, gestes, regards indiquent la réalisation et la réussite ou non du changement. Un autre indicateur est la fonctionnalité : on se demandera si le basculement de rythme entérine ou non l'événement dans lequel il s'inscrit. En effet, selon que la variation rythmique est bien ou mal faite, on pourra dire que l'événement « a eu lieu » ou pas. Enfin, la maîtrise du rythme révèle une compétence et une véritable autorité – non seulement esthétique, mais aussi psychologique, voire politique – chez ceux qui la possèdent et en tirent un ascendant, un pouvoir.

- 6 *In fine*, il apparaît que tout changement de rythme, au cours d'un événement qui engage une culture, manifeste une prise de risque, une mise en jeu de la culture concernée. Il constitue, pour cette raison, un moment crucial et attendu, toujours décisif, qu'il est donc important d'examiner.
- 7 À l'instar d'Henri Meschonnic, c'est bien une « critique du rythme » (2009), pouvant aller de la poétique à la politique, qui est ici proposée. Mais, la différence est que cette critique naît d'une observation des changements de rythme, toujours saisis dans une pratique. Il s'agit par conséquent d'une critique « appliquée » à des cas particuliers et concrets, profondément inscrits dans des contextes culturels bien spécifiques.
- 8 Ce numéro double est le résultat des séminaires du Groupe de Recherche en EthnoPoétique (GREP), dirigé par Maria Manca à l'université Paris-Diderot. S'il propose des travaux qui diffèrent tant du point de vue des objets que des méthodes¹, il présente néanmoins une réelle unité. En effet, tous les auteurs adoptent une démarche ethno-poétique, qui considère les performances observées comme « des événements énonciatifs saisis dans leur globalité, au plus près du vécu de leurs participants, ne séparant pas a priori “producteurs” et “récepteurs”, tous étant acteurs de l'événement ou coénonciateurs » (Dupont, 2010, 8-9). Cela suppose une approche pluridisciplinaire et pragmatique qui part des expériences de terrain saisies dans leur pratique, pour les analyser à l'aide d'outils à la fois linguistiques, musicologiques, cinétiques et proxémiques.
- 9 Afin de rendre compte de la multiplicité et de la variété des exemples, le numéro est structuré du général au particulier. Il s'ouvre sur des articles présentant un macro-emboîtement de différents rythmes – ceux du quotidien et du festif, mais aussi de la poésie, de la musique et de la danse, comme le premier, sur les chants de jeunes filles de la Grèce ancienne – et il se clôt par les microrhythmes verbaux, l'avant-dernier article portant sur la parole proverbiale chez les Bwa du Mali. En suivant cette progression, sont envisagés les changements de rythme de type structurel, puis stylistique et enfin énonciatif ; l'ensemble s'articulant en trois parties : « Combinaisons de rythmes », « Marques de style » et « Rythmes verbaux ».

Combinaisons de rythmes

- 10 Claude Calame présente les chants choraux des jeunes filles de la Sparte du VII^e siècle avant J-C. Partant de l'étymologie de *rhuthmós* qui vient de *rheîn* « couler » et de la définition qu'en donne Platon², il montre qu'en Grèce ancienne, toute performance poétique est articulation et emboîtement de rythmes : rythme du rituel qui s'inscrit dans le cycle annuel du calendrier politique et religieux, mais aussi réalisation à la fois verbale, musicale et chorégraphique d'un poème d'Alcman par des choreutes spartiates. Il nous invite donc à considérer le rythme, ses changements et emboîtements comme centraux dans le processus initiatique d'éducation politique et

religieuse, puisque c'est en dansant et en chantant des poésies rituelles que les jeunes filles se construisent une identité de sexe à la fois individuelle et collective.

- 11 Dans l'article de Bernard Lortat-Jacob, on retrouve ces combinaisons des rythmes quotidien et festif, autant que poétique, musical et dansé au cours d'une même performance. Chez les villageois berbères du Haut Atlas marocain, l'été est l'occasion « de faire la fête, c'est-à-dire de partager de longs moments ensemble à parler, à manger, à rire, et tout autant à musiquer, à “poéter” et à danser » (42). Sa description de l'*ahwash* se concentre sur un moment crucial appelé « col » (*tizi*) qui correspond à un basculement de rythme conduit par les tambourinaires. B. Lortat-Jacob se demande en quoi consiste ce passage du col, comment s'opère le changement de rythme et quels en sont les critères de réussite. Ces questionnements l'amènent à s'interroger sur les enjeux de ce passage rythmique pour les associations villageoises qui organisent l'*ahwash*, pour les musiciens qui en sont responsables et, *in fine*, pour le village tout entier. À travers ces questions, il met en évidence, dans ce basculement de rythme décisif, une prise de risque que les villageois s'imposent à eux-mêmes afin d'éprouver leurs capacités à la fois musicales et sociales.
- 12 Les emboîtements se retrouvent dans la description d'une fête patronale en Épire par Hélène Delaporte. Cette fête constitue une véritable rupture du rythme social car, pour des Épirotes vivant la plupart en exil, elle est l'occasion de se retrouver. En analysant le déroulement d'une suite de danses, H. Delaporte comprend qu'elle se trouve en présence de ce qu'elle nomme une « esthétique de la rupture ». Elle s'interroge alors sur ces moments où le rythme change radicalement, où un danseur interrompt le processus et impose aux musiciens de revenir à un mouvement lent et à une tonalité textuelle et musicale graves qui caractérisent la musique de l'Épire. En montrant qu'il s'agit là de renouveler une affirmation identitaire, cet article fait écho à ceux de C. Calame et B. Lortat-Jacob qui soulignent l'association étroite entre changement de rythme et identité. Les emboîtements, ainsi que la faculté à réaliser ces changements, sont alors les preuves d'une maîtrise des codes à la fois esthétiques et sociaux.
- 13 Lors du *semah*, danse des Alévis de Turquie décrite par Françoise Demir, on découvre un jeu complexe de calages et de décalages entre les éléments verbaux et musicaux, que les danseurs doivent repérer et effectuer. Ce rituel de convocation et de commémoration de saints invisibles est dirigé par un homme à la fois musicien et guide spirituel, le *dede* (littéralement « grand-père, ancêtre »). Lors de cette danse rituelle, le but du musicien est d'amener les danseurs à vivre une expérience corporelle particulière. Les changements de rythme qu'il impose lui servent à attirer continuellement l'attention des danseurs sur les paroles sacrées du chant. Or, ces paroles poétiques sur la migration des grues cendrées coïncident avec l'acte symbolique que les danseurs sont en train de vivre : celui d'un « pèlerinage mystique qu'ils effectuent en endossant la figure de l'oiseau migrateur, hôte familier des tombeaux des saints » (94).
- 14 Pour Zineb Majdouli, le rythme et ses basculements sont avant tout une question d'interaction et d'engagement. Dans cette optique, elle compare, à l'aune des changements de rythme, deux performances aux statuts différents : un rituel et un concert où des Gnawa jouent avec Randy Weston au musée du quai Branly. Comme F. Demir, elle montre que « la mobilité du rythme poétique et musical est [...] utilisée pour capter l'attention des destinataires anonymes, mais aussi pour s'adapter au dispositif sociotechnique de la scène et des règles interactionnelles qui la gouvernent » (116). Selon cet auteur, les variantes constitutives de la cérémonie rituelle prédisposent

les Gnawa aux changements nécessaires pour s'adapter à des auditoires qui leur sont étrangers. Les changements de rythme s'inscrivent donc ici dans une continuité et ne constituent pas une rupture.

- 15 Le dernier article du numéro proposé en note de recherche par Jean Lambert porte sur les combinaisons rythmiques lors de veillées yéménites. Il étudie une cérémonie du qat organisée par le grand chanteur et luthiste, Yahyâ al-Nûnû. C'est l'occasion de souligner le rôle important joué par la plaisanterie, qui fait suite à une sorte de « transe » du musicien, dans le rétablissement de l'équilibre émotionnel. Mais, au-delà de la plaisanterie, J. Lambert donne à voir et à entendre un art subtil de la transition dans les changements d'humeur et de rythme.

Marques de style

- 16 Bien que le théâtre contemporain mette a priori peu l'accent sur le rythme et ses variations, cette question n'y est pourtant pas sans importance, comme le montre Pierre Katuszewski. À travers l'analyse de quelques spectacles de Pippo Delbono et Romeo Castellucci, il décrit comment ces metteurs en scène – ou plutôt « écrivains de plateau » –, dont les pièces rompent avec une tradition narrative, utilisent les changements de rythme pour imprimer leur propre style. En recourant à des successions ou à des répétitions de scènes, d'images et de musiques, ils produisent des ralentissements ou des accélérations en vue d'extraire les spectateurs du quotidien, de déclencher chez eux des émotions et de leur « dispenser une sorte de “soin” esthétique » (137). Les basculements de rythme allient ainsi recherche esthétique et visée pragmatique.
- 17 L'article de Cyril Vettorato sur l'événement total qu'est la performance rap met en évidence le même lien entre esthétique et pragmatique. Se fondant sur l'observation de performances live et l'analyse de morceaux enregistrés du rap américain et britannique, C. Vettorato associe les perceptions des rappeurs et celles du public. Il montre que la performance hip-hop oscille entre la volonté de garder un rythme de base ou beat et l'obligation de le varier. Il s'agit donc, d'une part, pour le rappeur, de « multiplier les ruptures » rythmiques et, d'autre part, pour l'auditoire, de « suivre ces fluctuations complexes » appelées *flow* (142). L'enjeu est alors à la fois stylistique et identitaire, car le rappeur doit se définir, mais plus encore s'affirmer comme le vrai représentant du rap *old school* ou *new school*.
- 18 Pénélope Patrix aborde, quant à elle, la relation entre rythme et style dans le tango argentin à partir d'une perspective diachronique. Elle compare deux chansons – l'une d'Angel Villoldo, datant de 1909, l'autre de Carlos Gardel, composée en 1917 – et montre qu'en moins de dix ans, on passe d'un style originellement allègre du tango à un style mélancolique devenu emblématique. Ce passage est caractérisé par plusieurs changements participant d'un nouveau rythme : un tempo plus lent, des mélodies moins cycliques et l'utilisation du mode mineur, le tout associé à un phrasé vocal particulier et à l'introduction du bandonéon. Si ce passage peut être perçu comme une rupture, P. Patrix considère au contraire qu'il s'inscrit dans une continuité, comme une « innovation majeure au sein d'une tradition déjà vivante » (157). Ce questionnement sur la continuité ou la rupture dans les changements de rythme se retrouve dans de nombreux articles, à des degrés divers et suivant des perspectives différentes.

Rythmes verbaux

- 19 Mélanie Bourlet choisit elle aussi l'approche diachronique quand elle étudie la transmission d'un poème de Bakary Diallo, premier poète du Sénégal à écrire en langue peule. Suivant la conception d'Henri Meschonnic qui pense le rythme comme un continuum entre le langage et la vie, M. Bourlet définit trois changements de rythme dans l'œuvre de Bakary Diallo, en rapport étroit avec son histoire. Le premier a lieu lorsque le poète passe de l'écriture d'un roman autobiographique en français à celle d'un poème en peul. Le deuxième porte sur le passage de l'écrit à l'oral, Bakary Diallo s'étant lui-même enregistré en train de dire un de ses poèmes publiés. Le troisième enfin est lié à la transmission : comparant la version enregistrée par Bakary Diallo et un enregistrement de ce même poème récité par son fils, M. Bourlet montre que l'appropriation qu'en fait ce dernier se réalise notamment à travers des changements dans l'organisation rythmique du texte.
- 20 Enfin, Cécile Leguy se demande, à partir d'une recherche menée au Mali, si l'on peut parler d'un basculement de rythme lors de l'énonciation d'un proverbe. En effet, la forme proverbiale canonique est bien signalée par un rythme différent des autres énoncés, mais cela ne suffit pas à faire un proverbe. Ainsi, des formules construites comme des proverbes ne sont pas reconnues comme telles par les locuteurs bwa, si elles n'offrent rien à deviner. Mieux encore, par leur volonté de rendre la formule toujours plus lapidaire, elliptique et percutante, ils ne font parfois qu'allusion au proverbe, qui ne se signale alors par aucun rythme particulier, mais se fond dans le flux de la discussion. Le changement de rythme dans les proverbes est ainsi réinterrogé à partir de la pratique, et non plus de leur aspect strictement formel.
- 21 Cet éditorial se veut donc une invitation à observer des performances dans des cultures différentes, en guettant ces changements de rythme qui « sautent aux yeux » ou plutôt, puisqu'ils sont donnés à entendre, « aux oreilles », pour tenter de comprendre en situation ce que changer de rythme veut dire.

BIBLIOGRAPHIE

CALAME, Claude, DUPONT, Florence, LORTAT-JACOB, Bernard et MANCA, Maria (éds), 2010, *la Voix actée : pour une nouvelle ethno-poétique*, Paris, Kimé.

DUPONT, Florence, 2010, Introduction, in CALAME, Claude, DUPONT, Florence, LORTAT-JACOB, Bernard et MANCA, Maria, (éds), *la Voix actée : pour une nouvelle ethno-poétique*, Paris, Kimé, p. 7-20.

DURING, Jean, 2009, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse, Verdier.

MESCHONNIC, Henri, 2009, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.

NOTES

1. Certains auteurs analysent une performance spécifique, d'autres comparent plusieurs performances d'un point de vue synchronique, diachronique, ou encore des performances de types différents : l'une rituelle et l'autre sur une scène de concert.
 2. « La cadence ordonnée (*táxis*) des mouvements du corps en relation avec la mélodie de la voix. » (20).
-

AUTEURS

SANDRA BORNAND

(Llacan, UMR 8135-CNRS-Inalco)

MARIA MANCA

(Université Paris 7- Paris Diderot)