

# LA MUSIQUE ET LA TRADITION ORALE : la délimitation des unités dans le chant

Bernard SURUGUE

*musicologue à l'O.R.S.T.O.M.*

## RÉSUMÉ

*La musique considérée comme produit de la tradition orale n'offre pas d'unités opérationnelles aussi bien définies qu'en linguistique. En s'appuyant sur le chant dont l'analyse relève de la musicologie et la linguistique, l'auteur présente l'intérêt de ce choix pour définir un mode de délimitation à l'intérieur de la chaîne chantée qui fait apparaître la possibilité de définir des unités mélodico-rythmiques pertinentes.*

## ABSTRACT

*Music considered as a product of oral tradition doesn't contain such well-defined operational unities as those in linguistics. Using song, analysis of which coming from musicology and linguistics, the author submits to the reader the interest of his choice to describe a way of delimitation inside the sung chain, which makes clear the possibility of defining pertinent melodic-rhythmic unities.*

La plupart des sciences ont pour objet des domaines où le problème des unités peut être résolu aux termes d'abstractions arbitraires comme en mathématiques, en physique, en zoologie, en biologie, etc. Dans une discipline jeune comme la musicologie moderne, dont l'objet, en ce qui nous intéresse, relève de la tradition orale, la question des unités reste posée.

Comme c'est souvent le cas, lorsqu'il s'agit de science en évolution, on est tenté de s'inspirer de disciplines connexes. En ce qui nous concerne, nous nous sommes d'abord beaucoup penché sur les questions préliminaires à la détermination des unités musicologiques, domaine qui emprunte, à juste titre, son nom à la médecine, c'est l'ORGANOLOGIE. L'organologie a pour but l'étude des émetteurs musicaux, sur les plans statiques et dynamiques, c'est-à-dire, pour reprendre le parallèle médical, les plans anatomique et physiologique. Dans un premier temps, on décrit l'objet dans une perspective typologique et dans un second temps

qui est déjà plus délicat, dans une perspective fonctionnelle où l'instrument est décrit sous son aspect mécanique et acoustique.

Ces données font appel à des disciplines spécifiques telles que la lutherie, la mécanique et l'acoustique. Toutes disciplines qui restent en amont du problème directement musicologique mais dont on peut difficilement faire abstraction.

Si l'on compare avec une science comme la Linguistique, dont la plupart des musicologues s'inspirent, ce niveau d'analyse se situe à cheval sur la phonétique, c'est l'étude de la *phonation* qui analyse l'anatomie et la physiologie des organes vocaux comme l'organologie le fait pour les instruments de musique.

Pour en revenir à la question des unités en musicologie, unités à déterminer à l'intérieur de l'inventaire ouvert des sons « phonétiques » produit selon les performances déterminées au niveau de l'analyse organologique ou de la phonation, nous avons choisi depuis quelques temps déjà d'examiner ce qui se

passé dans le contexte musicologique particulier qu'est le CHANT.

### Pourquoi avoir choisi le chant ?

Dans l'étude d'un chant qui est bien un produit musical, on peut considérer en général que l'étude organologique n'est plus à faire. En général parce qu'il existe des modes de production de chant extrêmement complexes où les spécialistes de la phonation n'arrivent pas à expliquer comment de tels sons peuvent être réalisés par les seuls organes vocaux. Comme par exemple les chants des moines

tibétains dont le mystère de la voix n'a jamais pu être levé.

L'analyse d'un chant opère à l'intérieur de l'inventaire ouvert de sons musicologique et linguistique que nous avons défini plus haut, c'est-à-dire opère sur une suite d'éléments dont les règles ou le système reste à établir. Il s'agit de définir l'organisation humaine ou perceptive d'une masse d'informations complexes dont la théorie de l'Information d'Abraham MOLES met bien en évidence la difficulté de saisir la réalité de la musique en particulier. Cette théorie de l'Information, inspirée des travaux d'Abraham MOLES peut être schématisée, comme l'a fait Émile LEIPP ainsi :

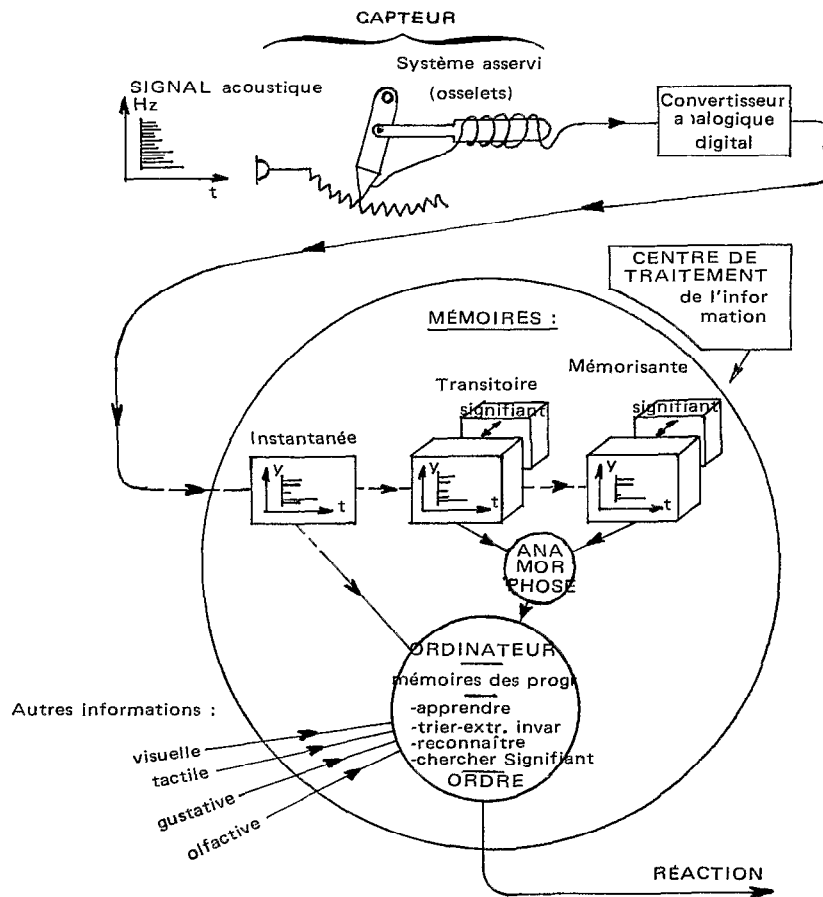


Fig. 1. — Les fonctions du système auditif humain. Ce système comprend un capteur asservi (oreille) et un centre de traitement de l'information comportant des mémoires et un ordinateur. La forme acoustique en Hz-temps est d'abord codée en impulsions électriques par le capteur ; un système d'asservissement permet d'éviter la saturation de la mémoire instantanée, où la « forme » impulsionnelle est codée une seconde fois. Il n'y a aucun rapport entre la forme acoustique en Hz-temps, la configuration d'impulsions délivrée par l'oreille et son inscription sur la mémoire instantanée. Mais le même signal acoustique produit toujours la même « image » sur la mémoire instantanée : on peut ainsi apprendre à reconnaître les sons et à les utiliser diversement pour des opérations variées. E. Leipp 1971, *Acoustique et Musique*, Masson, Paris (p. 99).

Si l'on s'en tient à la forme acoustique du signal sonore, ou à sa représentation graphique qui n'en est que le reflet, on peut alors envisager sous certaines logiques toutes sortes de règles comme ceci par exemple :

1. LA PHRASE MUSICALE CONSTITUE UNE UNITÉ



[il plø: il plø: bæB ze: Bø]

il pleut, il pleut, bérigère

Où l'unité marquée par le phrasé mélodico-rythmique fait ressortir une unité qui correspond à la séquence ci-dessus dans sa totalité. L'unité en question peut fournir des renseignements relatifs à la structure métrique de l'œuvre analysée mais ne permet pas de dégager des oppositions capables de déterminer une notion de système.

2. LE TEMPS DÉCOUPE EN UNITÉS



où les unités sont [il plø:] [bæB ze:] [Bø] etc.

Ce type d'unité donne des renseignements plus détaillés que dans 1 sur la nature des coupes métriques et montre comment le sens attaché aux paroles chantées est déstructuré. Considérées de cette manière la chaîne de communication chantée ne peut être analysée que hors de l'articulation « signifié ».

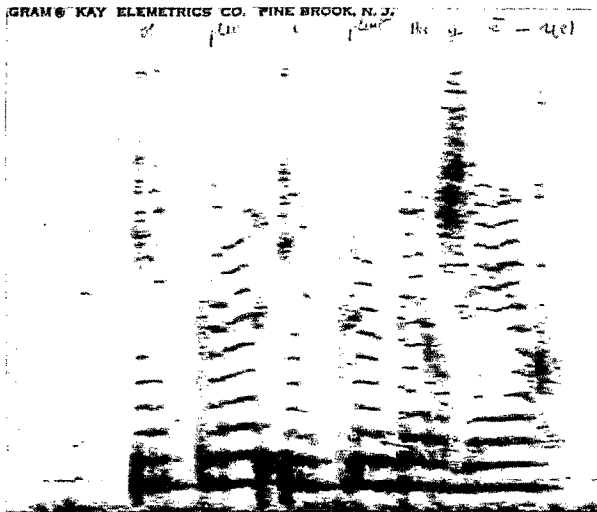
3. L'ENCHAINEMENT SONAGRAPHIQUE CONSTITUE L'UNITÉ

L'analyse physique de la chaîne chantée par le sonographe a l'avantage de transformer un signal fugitif, impalpable et constamment variable en une image réelle du son où toutes ses dimensions apparaissent. Le document s'il est par nature objectif reste cependant difficile à interpréter et sa complexité est pour le moment, sans commune mesure avec la transcription musicale traditionnelle.



N° 1





N° 2

[il plø il plø bεK zεK]

Le premier sonagramme donne la représentation physique d'une séquence musicale chantée très simple et le second sonagramme donne la représentation physique du même texte parlé. Le locuteur est le même dans les deux cas, les conditions d'enregistrement sont identiques ainsi que les échelles choisies pour l'analyse sonographique :

de 0 à 4000 Hz pour les fréquences  
et où 6,5 cm correspondent à 1 seconde.

Le traitement musical de la parole apparaît très nettement : on note l'allongement important des sons vocaliques qui revient à doubler la séquence parlée dans son ensemble. La hauteur musicale marquée par l'écartement des harmoniques est facilement quantifiable. Le timbre proprement dit est constitué en gros par l'ensemble des harmoniques plus ou moins intense selon l'épaisseur du trait.

La durée se mesure avec une règle graduée en centimètres, 6,5 cm correspondent à 1 seconde, ce qui donne une précision largement suffisante.

Le rythme peut être choisi ici aussi comme moyen de délimitation en définissant les unités périodiques et leur organisation distributionnelle rejoignant ainsi la méthode envisagée précédemment.

On peut aussi, en s'inspirant des découvertes

qui ont conduit à la synthèse de la parole, définir les enchaînements des masses sonographiques en redessinant les formes élémentaires des sons analysés. Pour une langue donnée cela implique l'élaboration d'un dictionnaire des formes linguistiques dépouillées. Dans le cas de l'exemple volontairement simple que nous utilisons la décomposition des différents envassements successifs aurait en transcription phonétique l'allure suivante :

il pl ø:i lø: bz Kz ε:K ø:  
lp lø: il ø:b εK zε: Kø:

C'est une décomposition très intéressante de la forme des signaux sonores qui apporte quelque chose de nouveau au plan de la liaison des sons qui n'est généralement pas ou peu envisagée dans les descriptions phonétiques, instrumentales ou non. La méthode sonographique va vers un raffinement extrême de l'image physique des sons. La recherche de systèmes du type phonologique fait intervenir des quantités d'informations telles que leur exploitation n'est rendue possible que par un traitement automatique. La notion de système se fonde alors sur des données statistiques dont l'analyse dans le domaine de la tradition orale en général et de la musique en particulier reste encore très complexe.

— Cette méthode « lourde » offre incontestablement un champ d'investigation particulièrement enrichissant dont on est en droit d'attendre des renseignements importants.

On voit la face acoustique des sons nettement privilégiée à un point tel qu'elle s'assimile, au niveau perceptif, à sa propre image. L'aspect physique apparaît mais encore une fois c'est l'aspect conceptuel qui est absent.

#### *Le problème de la détection d'unités*

Le chant comme la parole sont des outils de la communication, c'est-à-dire un fait social. Quand nous entendons une musique dont nous ignorons tout nous percevons bien sa réalité physique mais, par notre incompréhension, nous restons totalement en dehors du fait social que la musique en question représente, en dehors du concept qu'elle véhicule. Son existence est liée par une sorte de contrat passé entre les membres d'une communauté. Cela dit, il peut très bien se trouver qu'une musique parfaitement étrangère puisse, par un concours de concordances psychiques, être assimilée spontanément mais cela ne peut être que le fruit d'une coïncidence.

Le chant permet de saisir ne serait-ce que partiellement l'idée de concept.

Les éléments dont la musique est composée, s'ils sont par nature d'ordre psychique, ne sont pas pour autant des abstractions; leur association et

leur combinaison ratifiées par le consentement collectif, dont l'ensemble constitue la musique, sont des réalités qui ont leur siège dans le cerveau. La musique est une institution sociale; c'est un système exprimant des sentiments, des rituels, des symboles etc. L'étude de leur sens appartient en fait à la sémiologie. La détermination des systèmes qui régissent ces signes relève bien de la musicologie.

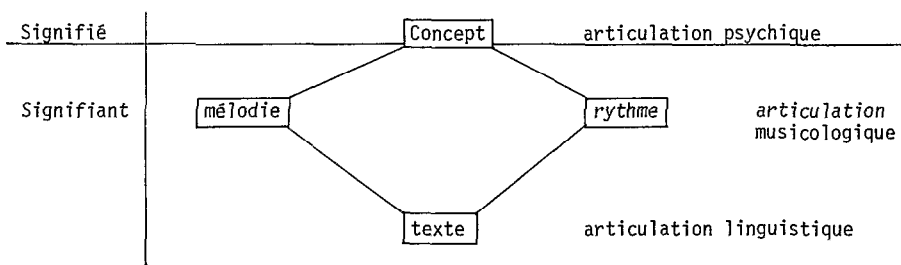
Ces signes et leurs rapports nous les appelons en nous inspirant de la terminologie de Ferdinand de Saussure : *entités concrètes* de la musicologie ou plus simplement des unités.

Pour un chant, si on s'en tient au principe de double face :

- (1) concept : signifié
- (2) image physique : signifiant

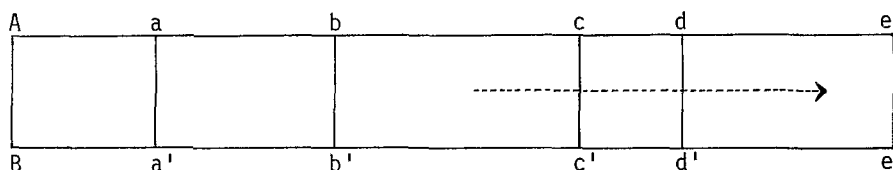
pour un concept donné, dont la charge est plus ou moins symbolique, plutôt plus quand le texte se décharge sémantiquement et plutôt moins quand il tend à se réduire à lui-même, on peut envisager de délimiter une unité significative, le sémantème.

Quant à l'*image physique* qui supporte le concept en question, c'est une unité signifiante qui est double sinon triple : mélodique, rythmique et linguistique.



Le choix du chant comme modèle d'analyse musicologique permet d'envisager en théorie une suite double représentée par deux chaînes parallèles.

- 1) celle des concepts SIGNIFIE
- 2) celle des images acoustiques SIGNIFIANT



La délimitation correcte exige que les divisions établies dans la chaîne acoustique (a b c d e) correspondent aux divisions de la chaîne des concepts (a' b' c' d' e').

Si l'on s'en tient au principe qui consiste à concevoir une suite double de deux chaînes parallèles où les divisions établies dans la chaîne acoustique (a b c d e) correspondent aux divisions de la chaîne des concepts (a' b' c' d' e') nous obtenons un découpage fondé sur la délimitation linguistique.

il | pleut | il | pleut | bergère |

qui est déterminé par le sens qu'on attache à ces

paroles. L'expérience semble montrer que la coupe, au niveau monématique (fondé sur la double articulation signifiant/signifié) est pertinente en ce sens que le monème est la plus petite unité linguistique (significative) capable d'imposer sa contrainte à l'axe mélodique (1).

L'unité monématique qui fait l'objet d'un traitement mélodico-rythmique délimite alors également une unité double mélodique et rythmique que l'on considère désormais comme unité opérationnelle. Son traitement analytique reste à effectuer mais la méthode présente l'intérêt d'une exploitation accessible.

(1) B. SURUGUE, schèmes tonaux parlés et schèmes tonaux chantés, in Communication présentée au XI<sup>e</sup> Congrès des Langues de l'Afrique de l'Ouest, SLAO, Yaoundé, avril 1974.

BIBLIOGRAPHIE

LEIPP (E.), 1971. — *Acoustique et Musique*, Masson, Paris.  
 MOLES (A.), 1958. — *Théorie de l'Information et perception esthétique*, Flammarion, Paris.

SAUSSURE (F. de), 1973. — *Cours de linguistique*, Payot, Paris.