HAL open science

Le pas, la trace, le sillon, le groove. Au rythme du laboureur, de son chant et de ses bœufs

François Picard

▶ **To cite this version:**

François Picard. Le pas, la trace, le sillon, le groove. Au rythme du laboureur, de son chant et de ses bœufs. Jean-Jacques Wunenburger, Julien Lamy. Rythmanalyse(s). Théories et pratiques du rythme, ontologie, définitions, variations, Jacques André, pp.121-137, 2018, 978-2-7570-0334-3. hal-03225848

HAL Id: hal-03225848

https://hal.science/hal-03225848v1

Submitted on 13 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Le pas, la trace, le sillon, le *groove*

Au rythme du laboureur, de son chant et de ses bœufs, avec pour appuis Bruno Ripaud et Pierre Gatard, Thomas Dommange et Augustin, Jean-Luc Tamby et Édouard Glissant
François Picard, **Rythmanalyse(s)**, Lyon, jeudi 9 février 2012

> « Ton acte toujours s'applique à du papier ; car méditer, sans traces, devient évanescent, ni que s'exalte l'instinct en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas »[1]

Le présent travail est celui d'un ethnomusicologue musicien. Il balance et vagabonde entre définitions contextualisées et différentielles de rythmes musicaux, dérives sur la trace, et tente de se mettre à l'écoute des laboureurs et des poètes, au pas des chevaux.
Quelques traces déjà sur ce chemin qui ne forment pas un parcours :
« rapport en vue de la qualification de Christine Guillebaud aux fonctions de maître de conférences », section 18 (Arts) du Conseil National des universités, 2004
« Rythmes et durées, pour une musicologie généralisée », document .pdf, Centre de recherche Langages Musicaux CRLM, université Paris-Sorbonne, 2005
« Protocole d'analyse rythmique », avec Saja Harfouche et Ana Koprivica, document .pdf, CRLM, Paris-Sorbonne, 2006
« De l'écoute à l'audition. L'art comme effet de l'entendement. L'art du chant de labour. De la Chine vue de France à la France vue de Chine », OPCI, *Le chant de plein air des laboureurs. Dariolage, briolage… Recherches sur une tradition au Pays de la Châtaigneraie*, OPCI, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 259-279.
Soit un rapport inédit (et qui avait vocation à le rester), un texte théorique et un texte pratique gratuits et en ligne, et un article dans des actes de colloque. Rien de très valorisable ni lu par des experts anonymes, sourds et aveugles et accepté par une revue à comité de lecture. Moins visibles encore, quelques traces éparses dans le *Lexique des musiques d'Asie orientale*[2], ou dans l'oral d'une soutenance de thèse. Soit au bilan : peu d'effort encore n'est nécessaire pour atteindre à l'invisibilité de l'œuvre de Lúcio Pinheiro dos Santos (1889-1950)[3].

À propos de cycle de deux, de trois, de strictement le même

à propos de
Christine Guillebaud, *Musiques de l'aléatoire. Une ethnographie des pratiques musicales itinérantes au Kérala (Inde du Sud),* thèse de dcotorat, Nanterre, novembre 2003.
Christine Guillebaud, « Des théories musicales et de leurs croisements en Inde du Sud, l'exemple du Kérala », in Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Enciclopedia della Musica,* Turin, Einaudi, 2003, p. 616-642, version française « Le croisement des musiques classiques et populaires : l'exemple de la catégorisation au Keral (Inde du Sud) », id., *Musiques, une encyclopédie pour le XXI*e *siècle,* vol. 3 « Musiques et cultures », Arles / Paris, Actes sud / cité de la musique, 2005, p. 672-642.

En tant qu'ethnomusicologue et directeur de recherches dans ce domaine, j'aurais de solides questions, voire réserves, à émettre vis à vis de quelques points récurrents et importants du travail [de Christine Guillebaud], présents tant dans la thèse que dans l'article de l'encyclopédie :

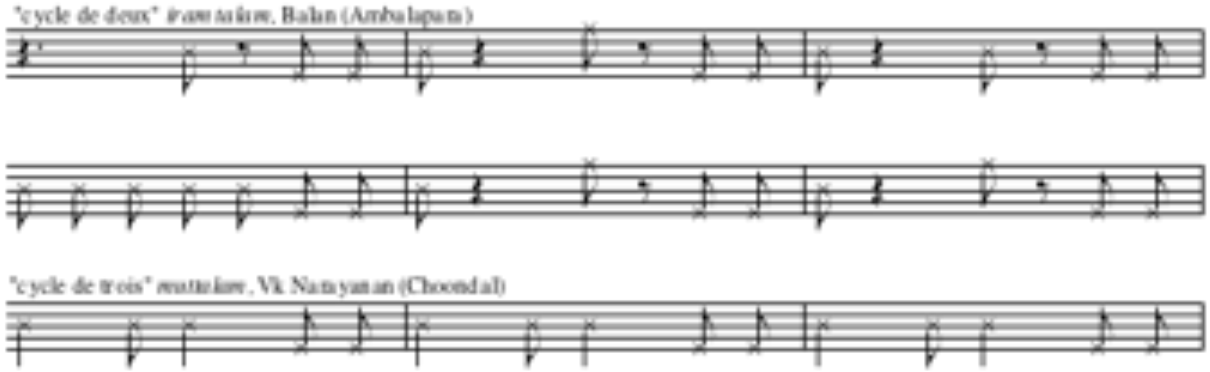
---

[1] Stéphan Mallarmé, « Quant au livre : l'autre restreint », *Œuvres,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, p. 215.
[2] François Picard, *Lexique des musiques d'Asie orientale*, en collaboration avec Henri Lecomte, Pierre Perrier, Jean-François Lagrost & Aïmé Konuma, Lê Ylinh, Paris, You-Feng, 2006.
[3] Lucio Alberto Pinheiro Dos Santos, *La rythmanalyse*, Rio de Janeiro, Société de Psychologie et de Philosophie, 1931 (œuvre que je n'ai pas lue, mais dont j'ai une opinion favorable, pour reprendre les critères de Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2006).

les façons diverses dont les musiciens cités nomment des cycles temporels (dont il faudrait préciser en quoi ils peuvent ou non être qualifiés de « mesures » ou de « rythmes ») en termes de nombres ou de vitesse n'a, contrairement à ce que dit Christine Guillebaud, rien d'extravagant ou même d'étonnant et ne peut en aucune manière, sauf à faire de l'esprit à bon compte, être comparé, comme il est proposé, à un musicien du Béarn qui nommerait « un rythme mesuré [sic] de trois temps par le terme "clé de sol", "demi-pause" ou même "alexandrin" » (p. 24). Contrairement à son programme, Christine Guillebaud échoue totalement à « recomposer pas à pas les logiques propres à sa classification ». Dans une démarche de glissement qui leur est habituelle, plusieurs des membres du jury l'ont félicitée, selon le rapport de soutenance, d'avoir brouillé les faits au point que l'objet musical échapperait à l'analysable, je cite Lortat-Jacob : « cette thèse est aussi très novatrice par son approche de l'objet musical qui fait voler en éclats plusieurs notions qui constituent le fond de commerce habituel de l'ethnomusicologie. À commencer par la trilogie molino-nattiezienne (et post jakobsonienne) Producteur / Message / Récepteur. Ce que nous apprend la thèse, c'est que le message ne peut être considéré comme un objet "neutre", analysable en tant que tel ; [...] une remarquable avancée théorique ».

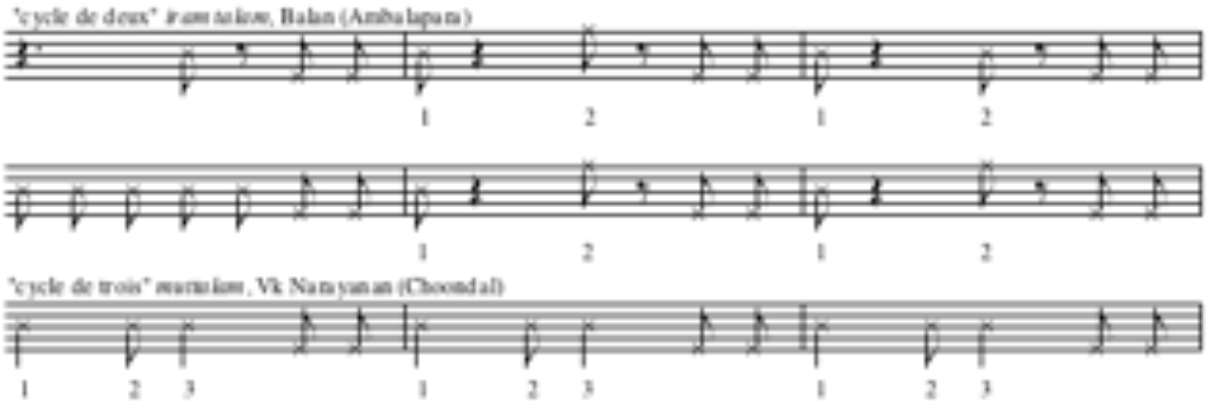
Strictement le même cycle

Il se trouve malheureusement que tout cela repose sur le fait, très technique et très neutre, que « strictement le même cycle » serait désigné par un musicien comme « cycle de deux » et par un autre comme « cycle de trois » (p. 675-676). Il n'en est rien dans la mesure où la transcription montre tout autre chose que « strictement le même cycle », mais deux rythmes différents, s'inscrivant certes dans la même mesure :



Exemple musical 1 rythmes du Kerala (Guillebaud)

La conclusion est simple et facile : les deux musiciens ne parlent pas de la longueur du « cycle » exprimée en nombre de temps égaux équivalents.
De ce dont ils parlent réellement je ne peux que conjecturer par exemple ce décompte :



Exemple musical 2 rythmes du Kerala (tentative d'interprétation)

musicien du Béarn

Christine Guillebaud ajoute : « Imaginons que nous transposions cette situation en Europe : que penserions-nous du musicien du Béarn qui affirmerait chanter sur une échelle "pentatonique" alors que nous entendrions clairement une échelle de sept sons (et que l'on nommerait "heptaphonique") ? » Puisqu'il y a une question, je répondrai : voici un musicien qui, comme les Chinois et contrairement à de nombreux musicologues /ethnomusicologues, ne confond pas la collection de notes utilisées (ici sept) et l'échelle pentatonique, qui est un système structuré.
Si l'on va plus loin dans l'analyse des nomenclatures des musiciens étudiés par Guillebaud, on voit que les musiciens nomment selon des « champs référentiels » qui se limitent au nombre et à la vitesse, ou à des caractéristiques de rythme telles « marche », « frappé », « balancé ». Tout ceci a exactement aussi peu et autant à voir avec des caractéristiques que dans la nomenclature de la musique européenne la plus classique ; prenons deux exemples :
Johann Sebastian Bach, *Concert brandebourgeois* N° 4 en Sol majeur BWV 1049 : Allegro — Andante — Presto
Concert brandebourgeois N° 1 en Fa majeur BWV 1046 : Allegro — Adagio — Allegro — Menuet, Trio, Menuet, Polonaise, Menuet, Trio, Menuet
Wolfgang A. Mozart (1756-1791), *Konzert für Horn und Orchester* N° 2 en Mi bémol majeur KV 417 (1783) : Allegro maestoso — Andante — Rondo.
On peut ajouter *La Java bleue,* qui comme chacun sait est une valse !
On conviendra que les termes de mouvements utilisés relèvent de « champs référentiels » tout aussi divers qu'en Inde : caractère (*allegro* = allègre), mouvement (*andante* = marche), forme (*rondo*), noms de danse, eux-mêmes tirés de champs sémantiques fort hétéroclites (*menuet* = petit ; *polonaise* = nom de lieu ; *trio* = nom de forme). La diversité ou l'hétérogénéité de ces nomenclatures n'ont jamais en elles-mêmes empêché ni exclu ni disqualifié l'analyse de l'objet musical en tant que tel.[4]

Rythmes et durées, pour une musicologie généralisée

Je ne vais pas reprendre ici ce texte, disponible en accès libre en ligne[5], mais son introduction et la liste des concepts analysés :
Les rapports entre les notions de rythmes, battue, accent, mesure, phrase, durées, vitesses, récurrences, discret et continu échappent encore en partie à une théorie générale, en particulier

---

[4] François Picard, rapport en vue de la qualification de Christine Guillebaud aux fonctions de maître de conférences, section 18 Arts du Conseil National des universités, 2004.

[5] « Rythmes et durées, pour une musicologie généralisée », document .pdf, Centre de recherche Langages Musicaux CRLM, université Paris-Sorbonne, 2005. http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article29.

par ce que les mots gardent un caractère amphibologique (ambigu) ou que les termes ne sont définis qu'à travers des répertoires très limités.
Beaucoup de musiciens, de musicologues et ethnomusicologues, d'analystes confondent formules de percussions, rythmes et mesure.
Nous allons donc proposer quelques éclaircissements généraux.
Temps lisse et temps strié • La pulsation • La battue • Accents • Mètre • Mesure • Rythmes • Mesuré • Carrure ou cycle
Je voudrais ajouter combien ce travail doit à mes collègues (Jérôme Cler, Michel Plisson) et mes disciples (Daniele Segre-Amar, Cécile Délétré, Ana Koprivica, Saja Harfouche, Marc Hanifi).

Rythme, mesure, allures

Les musiques d'Asie orientale détiennent quelques uns des secrets d'un temps lisse, sans repères explicites, dépourvu d'orientation, elles sont néanmoins plus généralement bâties sur une respiration, une pulsation, des phrases, des articulations, des nœuds, des alternances de levers et de posés. Même quand les durées sont organisées au-dessus d'une trame équivalent à la mesure et marquée par la répétition de formules de percussions, elles n'y sont pas inféodées, la phrase, souvent caractérisée par une durée plus longue à la fin, reste primordiale. Non seulement pulsation, battue et mesure peuvent être indépendantes, mais le tempo, la vitesse prend la place d'une véritable dimension, objet majeur du discours. Plutôt que de rythme pour des musiques où les mélodies se laissent peu prendre au filet d'un carcan battu par les percussions, il conviendra de penser en termes d'allures, comme l'on dit du pas, du trot ou du galop d'un cheval. Très souvent en effet tempo, durée de la cellule et nombre de frappes sont réunis dans un bloc commun, un mouvement. [Voici quelques uns des concepts mis en œuvre]
jie 節 « intervalle entre deux nœuds de bambou » division du temps
pai 拍 frappe de la claquette marquant les divisions du temps, les respirations, la fin des phrases, ou la régularité d'une mesure
jiepai 節拍 rythme, allure

allures (Chine)

ban 板 allure
ban yan 板眼 respectivement « temps fort » (marqué par la percussion *ban*) et « temps faible » (littéralement « œil »).
sanban 散板 allure dispersée, sans battue régulière
liushuiban 流水板 allure libre
manban 慢板 allure lente
kuaiban 快板 allure rapide
yuanban 原板 allure normale

allures (Corée)

Les longs cycles rythmiques coréens, imprévisibles pour la plupart des oreilles occidentales, tiennent une grande part dans la fascination que cette musique, tout particulièrement le genre Sanjo 散調, peut exercer. Appelées *changdan* 長短 (« long et court »), ce sont des allures s'appuyant sur des rythmes composés de valeurs brèves et longues formant des cycles, en particulier 12/8, dépassant la notion de mesure. L'absence de battue explicite, en particulier dans des tempos très lents, brouille encore notre perception d'un temps mesuré, qui existe pourtant, sous-jacent. De longs silences alternent avec des frappes retentissantes.
salp'uri 煞 *p'uri*, 12/8, allure du Sinawi.
ch'wit'a changdan 吹打長短, 12/4, allure des fanfares Ch'wit'a.
Les principaux cycles rythmiques du Sanjo 散調 ont pour noms (tableau dans *The Sounds of Korea. Korea Traditional Music,* Seoul, Korean Overseas Information Service, 1990, p. 98-101) :
chinyangjo, lent, quatre fois 18/8, accent sur les temps 13 et 16
chungmori, modéré, 12/4, accent sur le temps 9
semach'i, marche, 9/8
chungjungmori, plus rapide que le *chungmori,* 12/8, accent sur le temps 9

kutkŏri deux fois 6/8, appui sur chaque croche pointée
chajinmori, rapide 12/8, appui sur chaque croche pointée, accent sur le temps 9
hwiimori 4/4, accent sur le premier temps et la sixième croche, ou 12/8, accent sur le premier temps et la neuvième croche
ŏnmori 10/8 divisé en deux fois 5/8, répartis en 2 + 3, accents sur les première, troisième, sixième et huitième croches.
otchungmori 10/8.

allures (Japon)

La musique japonaise connaît bien sûr les temps non mesurés – allure libre, fluctuante – et mesurés, ou plus précisément non marqués et marqués (voir TAMBA Akira, *La théorie et l'esthétique musicale japonaises du 8e à la fin du 19e siècle,* s.l., Publications orientalistes de France, quatrième partie).

hyōshi 拍子(chinois *paizi*) ; claquette en bois. Sa frappe détermine les accents ou les fins de phrase.

sando-byōshi 三度拍子 « frappes du troisième niveau » ; allure régulière, 4/4 marqués sur les temps 1, 3 et 4, en usage dans le Gagaku et le Saibara anciens.

go-byōshi 五拍子 « cinq frappes » ; allure régulière, 8/4 marqués sur les temps 1, 3, 4, 5 et 7, en usage dans le Gagaku et le Saibara anciens.

ma-byōshi 間拍子 « frappe avec intervalle » ; allure fluctuante, *ma* étant ici le fameux concept de l'interstice, de l'espace de liberté où s'insèrent et se conjuguent le temps, l'espace, la danse, le corps, le son.

shizu-byōshi 閉拍子 « frappe calme » ; allure fluctuante, lent, en usage dans le mi-Kagura.

age-byōshi 揚拍子 « frappe élevée » ; allure régulière, binaire, en usage dans le mi-Kagura.

oze-byōshi 於世拍子 « frappe dans le présent » ; allure régulière, binaire, 2/2, rapide, en usage dans le Gagaku.

haya-byōshi 早拍子« frappe précoce » ; allure régulière, binaire, modérée, 4/4 (également noté 2/2), en usage dans le Gagaku.

nobe-byōshi 延拍子« frappe prolongée » ; allure régulière, binaire, lente, varie la frappe précédente, par exemple de 4 à 8 temps, en usage dans le Gagaku et le Shōmyō.

tada-byōshi 只拍子« frappe additive » ; allure régulière, composée, en usage dans le Gagaku.

yatara-byōshi 夜多羅拍子 « frappe indécise » ; allure régulière, rapide, composée de 2/2 + 3/2, en usage dans le Gagaku

hayatada-byōshi 早只拍子 « frappe précoce et additive » ; allure régulière, composée en 2/2 + 4/2, en usage dans le Gagaku.

nobetada-byōshi 延只拍子 « frappe prolongée et additive » ; allure régulière, composée en 4/4 + 8/4, en usage dans le Gagaku.

han-byōshi 半拍子 « demi-frappe » ; allure régulière, binaire, varie la frappe précédente, par exemple de 4 à 2 temps, en usage dans le Shōmyō.

allures (Viêt Nam)

phách 拍 cliquette (chinois *paiban* 拍板), par extension frappe de la cliquette, également nommée *nhịp* ; de là rythme, allure.

À Huế, la chanteuse frappe le dernier temps (*chánh diện phách*), avant (*nội phách*) ou après (*ngoại phách*).

À Huế, on distingue trois allures, lent (*hoan điệu* 慢調, chinois *manban*), modéré (*bình điệu* 平調, chinois *ping*), vif (*cấp điệu* 快調, chinois *kuaiban*).

Ce qui n'est pas scandé par la cliquette est appelé *tản rải* 散 « dispersé ».

Les remarques de Tran[6] confirment l'analyse faite par nous pour le répertoire Shifan de Chine : les genres Nord et Sud correspondent respectivement à des pièces à deux et quatre (temps ou mesures, selon la vitesse à laquelle on compte).
sạp 板 (chinois *ban*) ; allures particulières en usage dans l'opéra Hát chèo.

Mesures

> La pensée de la trace confirme le concept comme élan, le relate : en fait le récitatif, le pose en relation, lui chante relativité.

Jean-Luc Tamby, *Éléments d'herméneutique musicale en marge de la poétique d'Édouard Glissant*, thèse de doctorat de l'université de Rouen sous la direction de Pierre-Albert Castanet, 10 décembre 2011, p. 216.

Exceptionnellement, je prends ici le mot mesure au sens d'action de mesurer, et non de ce qui se passe entre deux barres de mesure. J'ai choisi d'étudier ici l'enregistrement d'un des très grands lettrés, érudit, musicologue et musicien chinois, Zha Fuxi 查阜西, qui a l'intérêt d'être considéré par les meilleurs connaisseurs comme un absolu non-chanteur : il chante ici comme on déclame, en s'accompagnant à la cithare, voire même plutôt en accompagnant le jeu de la cithare du murmure de son chant intérieur. Ici (comme ailleurs, et peut-être même partout ailleurs), on avancera que la battue égale est première, la mesure seconde, et le non-mesuré, l'irrégulier tierce : c'est en différence d'avec la chanson, régulière, et de la parole parlée et cherchant à signifier que s'installent la psalmodie, la cantillation, la déclamation, la lecture.[7]
Voici la pièce étudiée :
Wang Wei 王維 *Yangguan sandie* 陽關三疊 (Trois Variations sur La passe du Soleil), première version musicale dans le recueil *Zheyin shizi qinpu* 浙音釋字琴譜, avant 1491. Interprétation par Zha Fuxi d'après le recueil *Qinxue rumen* 琴學入門, 1864, enregistrement inédit, non daté (entre 1956 et 1963), copie aimablement fournie par Georges Goormaghtigh
D'après un très célèbre poème de Wang Wei (701-761), également appelé « Chanson de la cité de Wei » (*Weicheng qu*) ou encore "Adieu à Yuan Er en route pour Anxi" (*Song Yuan Er shi Anxi* 送元二使安西)
清和節當春；
渭城朝雨邑輕塵，
客舍青青柳色新；
勸君更盡一杯酒，
西出陽關無故人。
Qīng hé jié dāng chūn ;
Wèi chéng cháo yǔ yì qīng chén,
kè shě qīng qīng liǔ sè xīn ;
quàn jūn gēng jìn yī bēi jiǔ,
xī chū Yáng guān wú gù rén.
« La pluie du matin à Weicheng estompe la poussière légère
L'auberge verdoye à neuf comme un saule
Messieurs, encore une coupe de vin
A l'ouest de la passe du Soleil, nul ami. »

Une phrase de cinq caractères (syllabes, pieds) précède un quatrain régulier en sept caractères. Dans le logiciel de montage son Audacity, j'ai inséré un marqueur au début de chaque syllabe.

---

[6] TRAN Van Khê, *La Musique viêtnamienne traditionnelle,* Paris, PUF, 1961, p. 273.

[7] François Picard, « Parole, déclamation, récitation, cantillation, psalmodie, chant », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabes et Méditerranéens,* n° 2, 2008, p. 8-24.

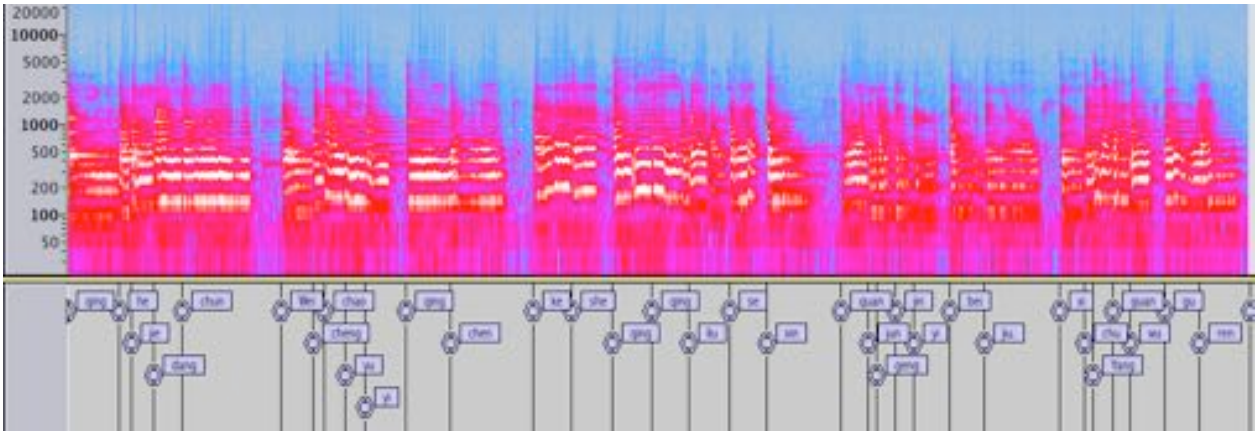


Figure 1 Yangguan poème Audacity

Puis j'ai exporté la liste dans un tableur[8] et tracé l'histogramme (Fig 2).

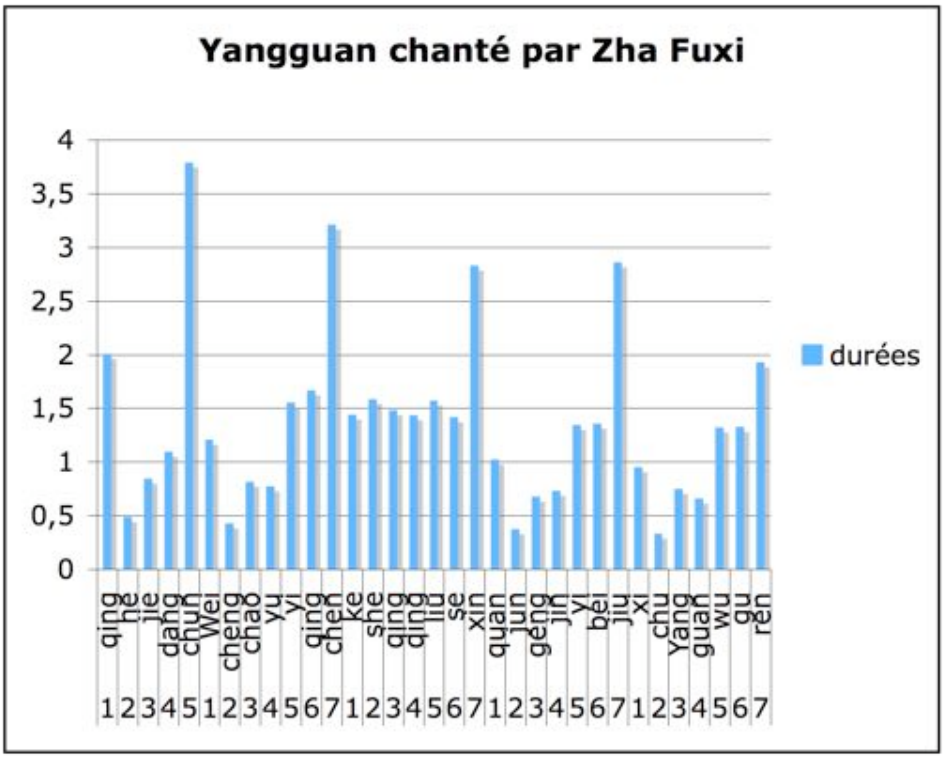


Figure 2 Yangguan histogramme

Une figure se dessine, avec ses valeurs minimales, ses maximales, ses récurrences ; la dernière syllabe de chaque vers est très nettement marquée d'un accent de durée.
Soit encore en prenant les courbes de durées des syllabes vers par vers (Fig 3) :

[8] Selon le protocole élaboré avec Alia Toumi au sein de l'équipe PLM.

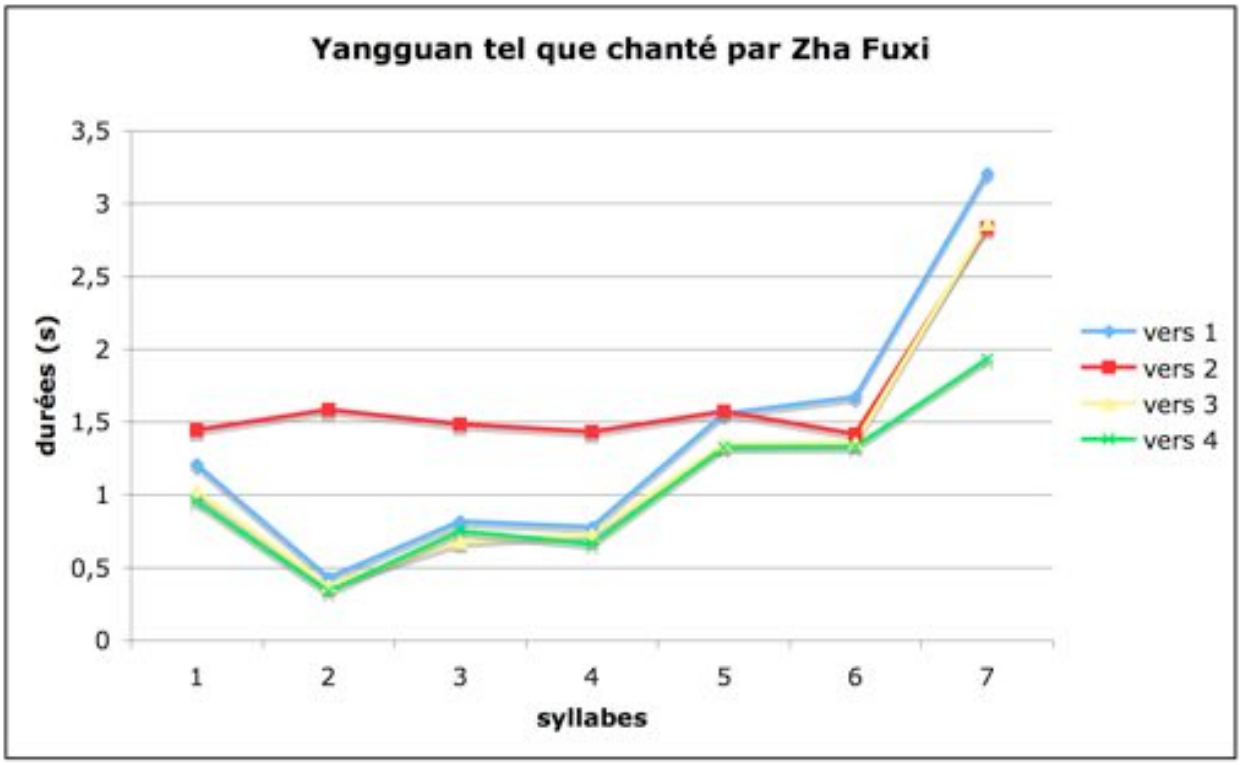


Figure 3 Yangguan courbes vers par vers

On note une très grande précision dans l'allure de chaque vers, avec le vers 2 très plat et tous les autres, après la prise d'élan initiale (1), ralentissant progressivement par étapes, 3 et 4 étant égaux, puis 5 et 6 étant égaux.
Les durées des vers varient aussi (Fig 4), croissant puis décroissant.
La durée totale est de 37 s pour 7 fois 4 soit 28 syllabes, et donc environ 1,35 s par syllabe, soit la noire à 45.

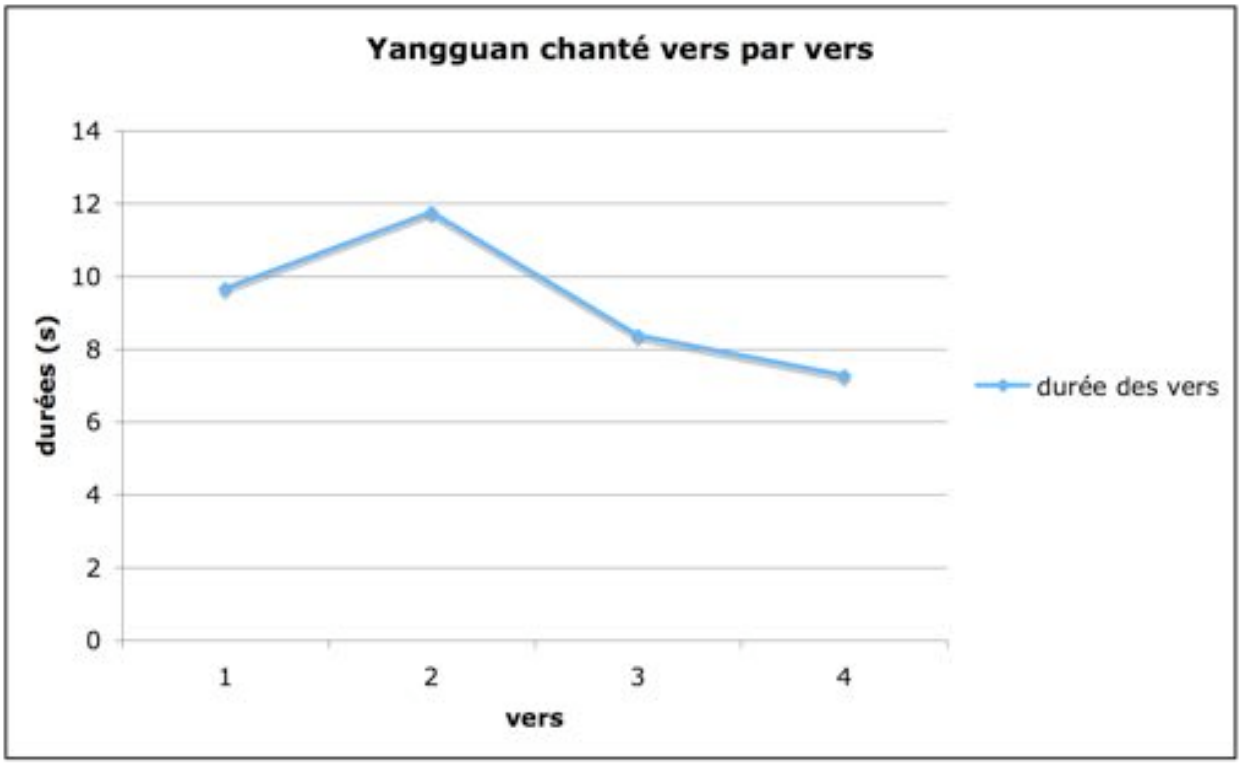


Figure 4 Yangguan chanté vers par vers

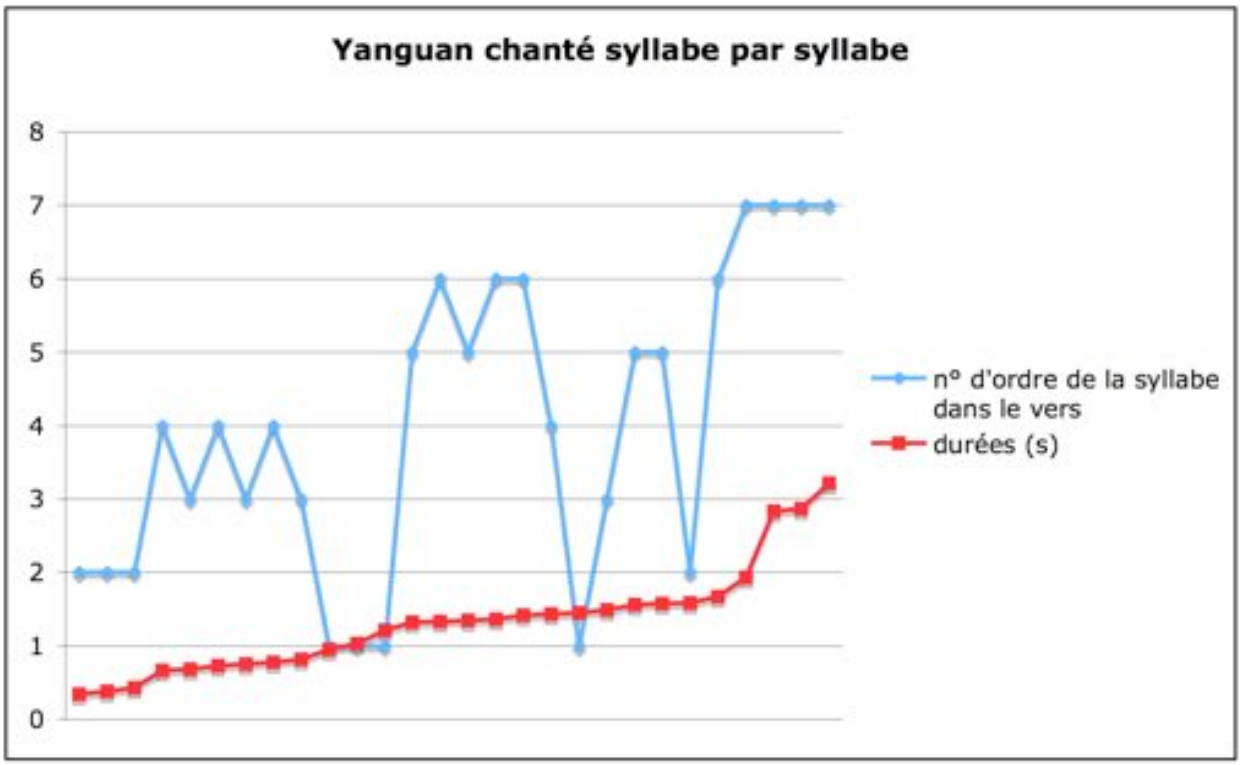


Figure 5 Yangguan durée des syllabes selon leur place dans le vers

Si l'on compare maintenant (Fig. 5) les durées des syllabes et leur place dans le vers, on voit nettement que les plus longues sont celles de n° d'ordre 7. Il y a donc une dynamique générale

du quatrain, une dynamique à l'intérieur de chaque vers, le jeu entre deux profils (faut-il parler ici d'allures ?), mais aucune battue régulière, aucun marqueur (type percussion), mais rien non plus qui ressemble à de l'aléatoire, du non-contrôlé ; bien au contraire, tout est là pour indiquer que nous sommes dans l'énonciation orale d'un poème régulier, non dans une chanson, ni dans la lecture d'un texte en prose.

Le chant des laboureurs

Dans le chant des laboureurs, on doit distinguer le chant du laboureur, narratif, de l'appel aux bêtes par leur nom, et puis encore les ordres, les cris, les injures, et enfin le chant qui naît quand tout va, quand ça *groove*. On relira d'abord la dictée de George Sand[9] ainsi que Bujeaud

> « Le terlandage est vraiment un chant, mélopée lente comme l'allure des bœufs dont il guide les pas et soutient l'ardeur au labourage, quand la charrue grince, s'émousse sur le sol pierreux, ou mord et s'enfonce dans les terres molles, alourdies par les pluies de l'automne. Le terlandage est spécialement populaire en Poitou, dans le Bocage, dans la Gâtine ; et à la venue de l'hiver, alors que les laboureurs sont aux champs, il n'est pas une de ces grandes haies vives qui jettent tant de pittoresque à ces pays, derrière laquelle ne retentisse, de l'aube à la nuit tombante, une voix large et sonore, roulant en longues modulations rompues çà et là par un huchage s'adressant au bœuf qui fatigue et faiblit. »[10]

Finalement, comme les éleveurs d'aujourd'hui, on ne distinguera pas tant que ça le chant aux bœufs du chant aux chevaux, le labour de la promenade, pour mettre au contraire au valeur ce chant qui naît de l'union des allures différentes et pourtant synchrones des hommes et des bêtes. Pour aller à la même vitesse, le bipède, le quadrupède et la chose tractée doivent aller chacun à son allure, chacun à un rythme coordonné. Le chien qui court doit faire les cent pas en avant en arrière devant derrière pour ne pas distancer son maître qui marche. Le cavalier se meut à deux temps inégaux d'avant en arrière quand son cheval trotte, mais à deux temps égaux, et pas les mêmes, de gauche et de droite quand il marche.

Allures

Puisque les allures nous viennent de l'art du cavalier, reprenons ses termes[11]

---

[9] « Lorsqu'une racine arrêtait le soc, le laboureur criait d'une voix puissante » … « la voix mâle de ce jeune père de famille entonnait le chant solennel et mélancolique » … « Ce chant n'est, à vrai dire, qu'une sorte de récitatif interrompu et repris à volonté. Sa forme irrégulière et ses intonations fausses selon les règles de l'art musical le rendent intraduisible. Mais ce n'en est pas moins un beau chant, et tellement approprié à la nature du travail qu'il accompagne, à l'allure du bœuf, au calme des lieux agrestes, à la simplicité des hommes qui le disent ». George Sand, *La Mare au diable,* 1846, rééd. Folio classique, préface de Léon Cellier, 1973, p. 40-42. Voir sur le « briolage » l'ouvrage de J. Tiersot, *La Chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris, 1931, p. 215- 236.

[10] Jérôme Bujeaud, *Chants populaires des Provinces de l'Ouest, Poitou, Saintonge, Aunis et Angoumois*, Niort : L. Clouzot, 1865-1866, 2e éd., 1895, p. 16, cité par Marlène Belly, « Le chant de plein air des laboureurs en Poitou-Charentes », *Le chant de plein air des laboureurs, op. cit.*, p. 93.

[11] http://www.handicheval.ch/Corps/chevaux/Divers/allures.htm. Illustrations tirées de Claude Augé, dir., *Laurousse universel en deux volumes. Nouveau dictionnaire encyclopédique*, Paris, Larousse, 1923, deux volumes.

Le pas

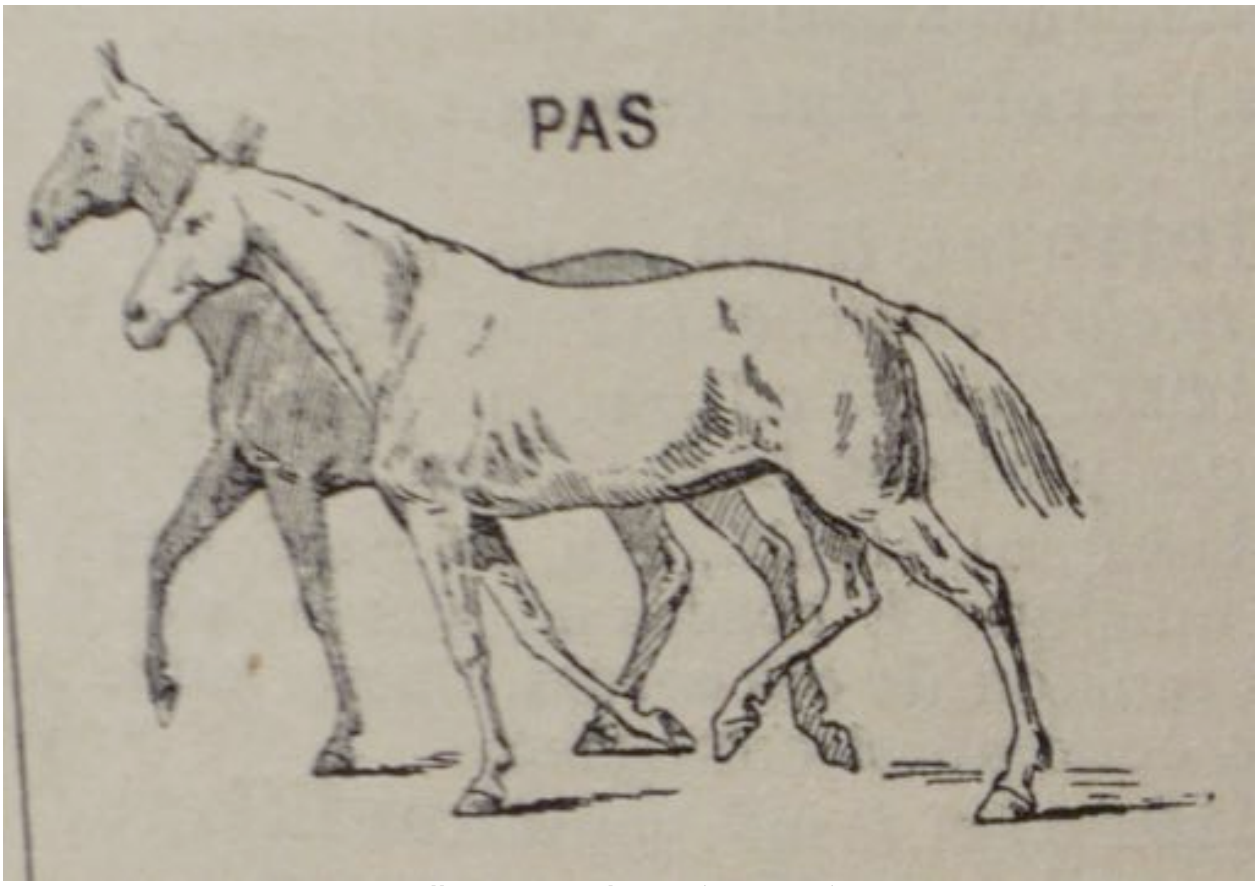


Illustration 1 le pas (Larousse)

Le pas est une allure marchée, symétrique, à 4 temps égaux. Le pas est une allure à quatre temps et c'est la plus lente du cheval. Le corps est toujours appuyé sur trois des pattes, une seule à la fois étant soulevée. À cette allure, le cheval est bien appuyé et son équilibre est mieux assuré. Une vitesse d'environ 110 mètres/minute, soit 6 à 7 kilomètres/heure.

Le trot

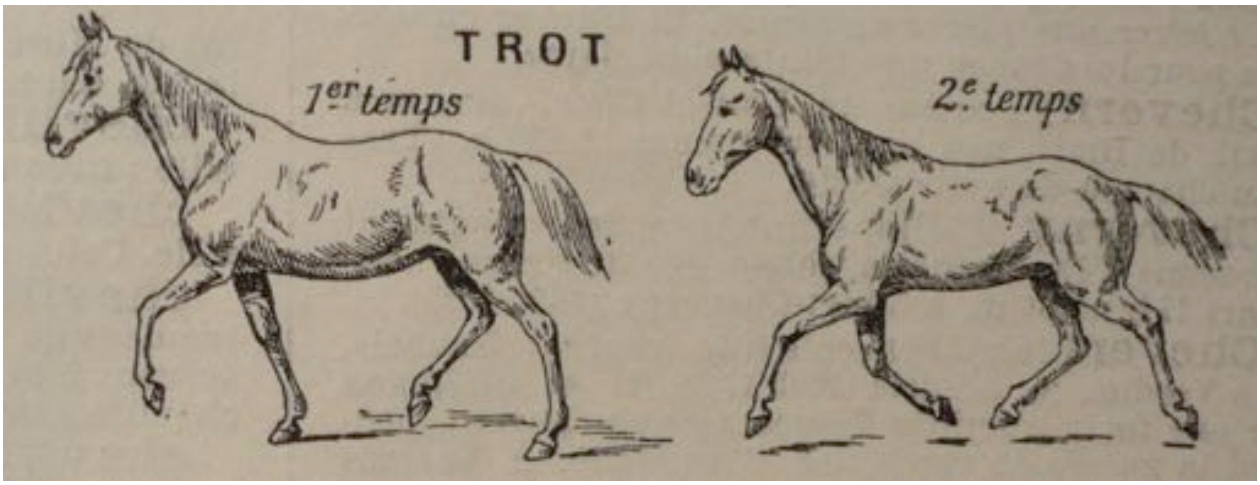


Illustration 2 le trot (Larousse)

Le trot est une allure symétrique, sautée à 2 temps égaux où le cheval progresse par bipèdes diagonaux. L'allure est sautée, en diagonale et en deux temps. Les membres diagonaux se

déplacent de façon symétrique, assurant l'équilibre. Une vitesse d'environ 240 mètres/minute, soit 14 à 15 kilomètres/heure.

Le galop

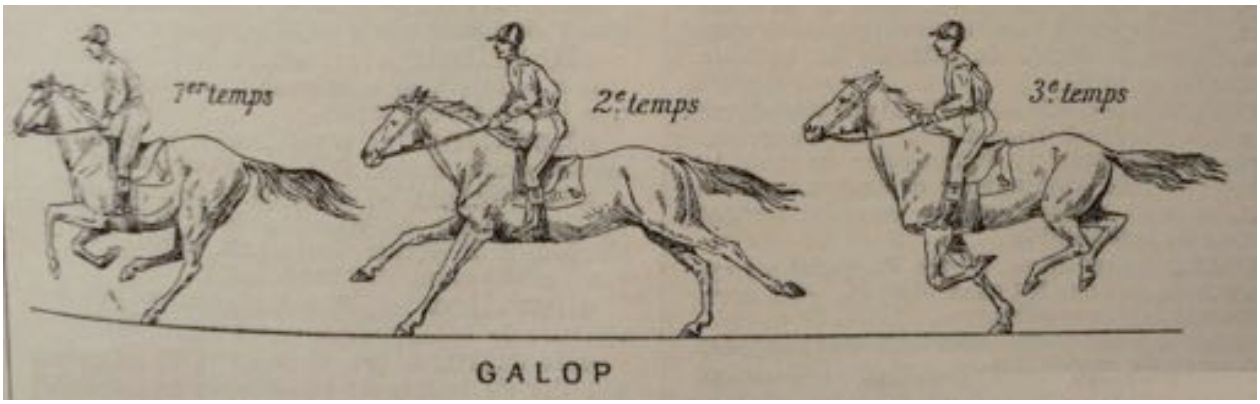


Illustration 3 le galop (Larousse)

Le galop est une allure sautée, dissymétrique, à 3 temps suivis d'une phase de projection.
Le galop est l'allure rapide du cheval. C'est une allure sautée pendant laquelle le cheval perd tout contact avec le sol. Il y a un effet de bascule et ça se passe en trois temps. Par exemple, pour un galop à droite (antérieur droit avancé au 3e temps), la séquence ressemble à ceci: postérieur (arrière) gauche, diagonal gauche, antérieur (avant) droit et temps de suspension. Une vitesse d'environ 400 à 450 mètres/minute, soit 20 à 30 kilomètres/heure.

Les allures artificielles

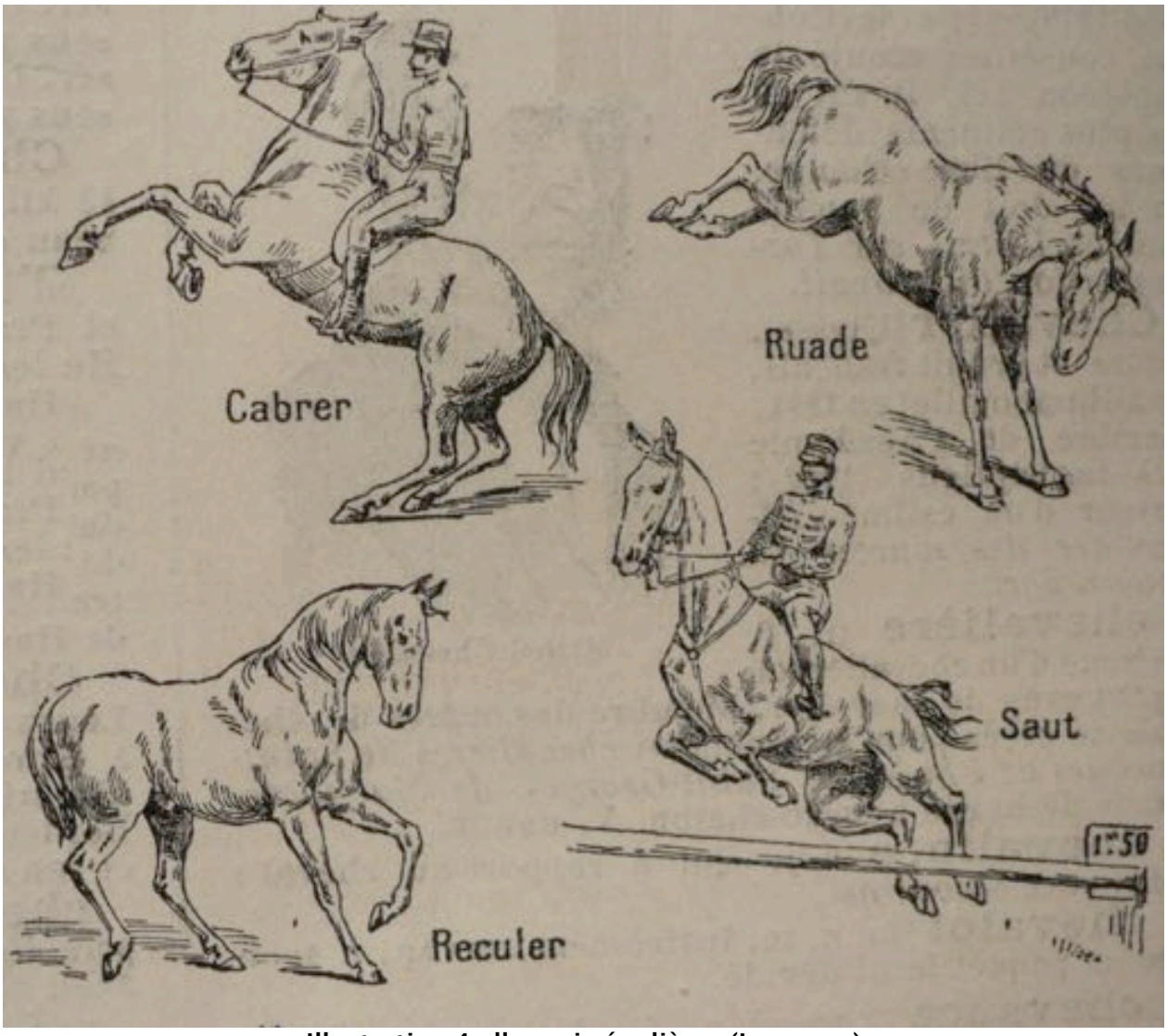


Illustration 4 allures irrégulières (Larousse)

Ce sont des allures naturelles embellies ou stylisées par le dressage. Elles améliorent la prestance du cheval, comme le passage, issu du trot. On y retrouve aussi le piaffer, la ruade, le cabrer, la courbette, la croupade, la cabriole, l'amble, le tölt et le running walk.

Miles Davis L'homme musical

On a donc avec les allures un modèle qui dit le rythme mais pas la mesure, pas la battue régulière, qui associe, comme le fait la musique (mais si mal le solfège et la théorie de la musique qui n'est qu'un autre nom de celui-ci), vitesse, élan, suspension, posé ; la biomécanique de l'athlète enseigne ainsi que la vitesse est le produit de l'amplitude de la foulée (en mètres) par la fréquence (en Hz), et que la foulée se fait en « deux temps et quatre phases » : l'appui (mise en tension, soutien, renvoi), la suspension.[12]

À mes yeux, Miles Davis n'est certainement pas le Picasso de la musique, celui qui transforme tout trait en dessin, toute forme en peinture, qui de toute scuplture fait jaillir des centaines de femmes. Ni très bon trompettiste, ni compositeur, ni improvisateur majuscule, ni rythmicien

[12] Leboeuf F., Achard de Leluardière F., Lacouture P., Duboy J., Leplanquais F., Junqua A. « Étude biomécanique de la course à pied ». EMC (Elsevier SAS, Paris), *Podologie*, 27-020-A-20, 2006.

hors pair, ni parfait lecteur, Miles Davis, comme Glissant, échappe aux catégories européennes qui séparent compositeur, interprète soliste, accompagnateur. Comme l'a montré dans une série de chroniques du *Monde* Francis Marmande, de même que Duke était « le pianiste de l'orchestre », Miles était le batteur du groupe, l'âme pulsante de la machine désirante, non pas le *leader*, le *Lider maximo*, le *Gauleiter*, la *Caudillo,* le *Führer*, celui qui guide et marche devant, mais celui qui rêve le chemin, qui rêve le son, le devin africain au sens révélé par Michel Cartry[13] : le metteur en scène, l'organisateur. Bref, l'homme musical

> La modulation ici, loin d'être réservée à la composition, désigne la capacité à conformer ses mouvements au rythme du cosmos. L'homme devient musical quand il se meut de façon harmonieuse et que sa course suit les battements des mains invisibles de Dieu.

Thomas DOMMANGE , *L'homme musical, La notation en mots dans l'œuvre de Schumann,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, « Expériences philosophiques, 2010, p. 120-121.

La trace, une piste à suivre

Nous ne voudrions pas clôre ce parcours divaguant sur les traces (immatérielles) de Lúcio Pinheiro dos Santos sans évoquer l'autre du pas et de l'allure qu'est la trace. L'enregistrement sonore dit bien qu'il est une trace, et le sillon du disque s'appelle en anglais *groove,* tandis que la piste d'un CD s'appelle *track.* Un proverbe turc[14] énonce :

> « Marche sur la neige mais que ta trace ne soit pas visible ».

À l'opposé, le rappeur Oxmo Puccino, souhaite laisser des traces, et ne marchera donc pas dans les traces (les pistes) de ses aînés :

> « Tu peux marcher / avancer avec élégance, si tu marches dans les mêmes pas que quelqu'un, tu [ne] laisseras jamais de trace »[15]
> *Regard glacial car nos larmes ont trop hibernées laisse donc l'oeil saigner*
> *Souvent l'émotion fait des saltos,*
> *Ton contrôle joue des sales tours, sur tes joues j'trace un parcours*
> *Et puis la larme coule entre les mots joie, haine et hargne,*
> *Regarde tout c'qu'elle incarne*
> *Souvent l'émotion fait des saltos,*
> *Ton contrôle joue des sales tours, sur tes joues j'trace un parcours*

Le livre fondateur de la mythologie enfantine des « Peaux-Rouges », *Le Dernier des Mohicans,*[16] fourmille d'allusions à la traque que permet la lecture par les poursuivants des traces des poursuivis, et donc de la nécessité de masquer les traces, brouiller les pistes, avoir le pied léger. Le sillage d'un bâteau ne laisse pas de traces. Ou comme l'écrit le poète Leonard Cohen, « True Love Leaves No Traces », Cohen qui chante dans « La complainte du Partisan »[17] :

> *Personne ne m'a demandé*
> *D'où je viens et où je vais*
> *Vous qui le savez*
> *Effacez mon passage*
>
> *No one ever asks me*
> *Who I am or where I'm going*
> *But those of you who know*
> *You cover up my footprints.*
>
> *Le vent souffle sur les tombes*
> *La liberté reviendra*
> *On nous oubliera*

---

[13] Michel Cartry, « Les pratiques : gestes, paroles, objets, techniques. L'Afrique noire », dans Charles Baladier, ed., *Le Grand Atlas des religions,* Paris, Encyclopædia Universalis, 1990, p. 296-298.

[14] cité par Jérôme Cler, *Musique des yayla,* Paris, Geuthner, 2011.

[15] Isabelle Dhordain, avec Vincent Berthe, rédacteur en chef du magazine World Sound, « L'évolution du rap français de IAM à La Canaille », *Le pont de l'été*, France Inter, 20 août 2011.

[16] Fenimore Cooper, *The Last of the Mohicans*, 1826.

[17] Paroles Emmanuel d'Astier de La Vigerie dit Bernard, musique Anna Marly, écrit en 1943 à Londres.

Nous rentrerons dans l'ombre

Tandis que Bob Dylan chante[18] au contraire sa volonté de mourir dans ses propres traces :

I will not go down under the ground
'Cause somebody tells me that death's comin' 'round
An' I will not carry myself down to die
When I go to my grave my head will be high
Let me die in my footsteps
Before I go down under the ground

Les pas, les traces, l'allure, le chemin… Pour en finir avec les comptes, les décomptes et les mécomptes, on ouvre le *Dao de jing* 道德經, et l'on lit[19] :

Shang xing wu zhe ji
善行無轍跡，善言無瑕謫，善數不用籌策，善閉無關鍵而不可開，善結無繩而不可解
Qui marche bien ne laisse pas de traces
Qui parle bien son discours est sans failles
Qui compte bien n'a que faire d'abaques
Qui ferme bien n'use point de barres et personne n'ouvrira
Qui lie bien n'use pas de cordes et personne ne déliera

---

18 Bob Dylan, « Let me die in my footsteps », © 1963, 1965 by Warner Bros. Inc.; renewed 1991, 1993 by Special Rider Music.

19 Lao-tzeu, *La Voie et sa vertu*, 27, trad. François Houang et Pierre Leyris, Paris, Le Seuil, 1979, « Points Sagesses », p. 73