



**HAL**  
open science

# L'importance du rythme dans la musique populaire tunisienne

Rachid Cherif

► **To cite this version:**

Rachid Cherif. L'importance du rythme dans la musique populaire tunisienne. Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes (Ennejma Ezzahra). Le rythme en musique entre théorie et pratique, Editions Karem Sharif, pp.23-36, 2013. hal-04180574

**HAL Id: hal-04180574**

**<https://hal.science/hal-04180574v1>**

Submitted on 26 Aug 2023

**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.

Public Domain

## L'importance du rythme dans la musique populaire tunisienne

Rachid CHERIF \*

« Le Rythme est universel, il apparaît dans le mouvement des astres, dans la périodicité des saisons, dans l'alternance régulière des jours et des nuits. On le retrouve dans la vie des plantes, dans le cri des animaux et jusque dans l'attitude et la parole de l'homme. On doit considérer le Rythme comme antérieur aux autres éléments de la Musique ; les peuples primitifs ne connaissent pour ainsi dire pas d'autre manifestation musicale ». <sup>1</sup>

Nous essayerons dans cette étude de cerner la portée du concept de rythme, ensuite de clarifier les multiples fonctions du cycle rythmique dans la musique populaire tunisienne tout en insistant sur le rapport diversifié et complexe avec la ligne mélodique.

« *Le rythme, qui est à la fois dans l'homme et hors de l'homme, un besoin spirituel et une nécessité matérielle, est le premier des trois éléments fondamentaux de la musique* ». <sup>2</sup> En effet, le rythme constitue la loi essentielle de l'exécution musicale. Il occupe une place importante dans la musique populaire tunisienne et sert de support indispensable pour l'équilibre de la ligne mélodique. Les éléments constitutifs du rythme peuvent se répartir d'une manière inégale ou même changer de caractère sans pour autant priver le rythme de sa couleur propre.

« *Analyser le rythme, c'est analyser la musique dans son ensemble, car [...] le rythme est toujours lié aux autres dimensions. [...] Etudier la vie rythmique d'une composition*

---

\* Maître-assistant à l'Institut Supérieur de Musique de Sousse

<sup>1</sup> D'INDY Vincent, *Cours de composition musicale*, Premier livre, Rédigé avec la collaboration de Auguste SERIEYX, Durand et Cie, Paris, 6<sup>ème</sup> édition, 1912, p.20.

<sup>2</sup> WILLEMS Edgar, *Le rythme musical : rythme - rythmique – métrique*, Éditions Pro Musica, Fribourg, 3<sup>ème</sup> éd., 1984, p. 53.

*revient à chercher son essence* ». <sup>3</sup> Il est à noter, aussi, que la notion de rythme est également appliquée aux mouvements corporels, conformément à une tradition. En effet, la danse joue un rôle central en tant qu'expression privilégiée du rythme. D'ailleurs, les rythmes de la musique populaire tunisienne incitent largement à la danse.

La musicalité ne dépend pas seulement de l'accompagnement des instruments de percussion, mais aussi du rythme des mots de la langue. Toute l'histoire de la musique chantée met en évidence l'interférence du rythme musical et du rythme de la langue parlée. Selon les lieux et selon les époques, la musique suit le rythme de la parole ou, au contraire, impose son propre rythme sans tenir compte de celui du texte. Ces deux éventualités coexistent dans la musique populaire, où l'air avec ses ornements subordonne le texte à la ligne mélodique et au rythme musical, tandis que le récitatif, généralement non mesuré, laisse à l'interprète une grande liberté pour suivre le débit naturel de la parole.

Le rythme se manifeste par des relations de durées et d'intensités. La durée dans laquelle se développe une musique est le temps musical qui peut être mesuré ou non mesuré, c'est-à-dire divisé ou non en parties égales. Le temps mesuré est plus fréquent. Il est en rapport avec la musique de danse qui demande des rythmes régulièrement accentués. Le temps non mesuré est généralement relié à certaines formes d'improvisation. Il concerne aussi bien la musique vocale qu'instrumentale. Ainsi, pour le chant, ce sont les paroles qui priment sur la mélodie. C'est-à-dire que la trajectoire temporelle épouse le flux prosodique des textes poétiques. En ce qui concerne la musique instrumentale, il s'agit d'improvisation exécutée sans aucune contrainte métrique pour mettre le chanteur dans une atmosphère modale.

Selon Emile Jaques-Dalcroze, le rythme est l'essence animée du sentiment, l'impulsion primitive du mouvement sous la forme même que lui imprime la première poussée des éléments. Le rythme élémentaire – pour demeurer en l'état d'admirer l'œuvre d'un mouvement continu harmonieusement réglé – a besoin du concours de la mesure en toutes ses subdivisions. De sa part, Simha Arom mentionne que « *la définition du terme de rythme renvoie toujours à celle de mesure et inversement, sous le prétexte que l'un n'est pas concevable sans l'autre* ». <sup>4</sup> Le rythme est une notion qui

---

<sup>3</sup> AGAWU Kofi, « Rythme », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle vol. 2 : Les savoirs musicaux*, Jean-Jacques Nattiez, Actes Sud/Cité de la Musique, Arles /Paris, 2004, p. 113.

<sup>4</sup> AROM Simha, « L'organisation du temps musical : essai de typologie », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle vol. 5 :*

arrange, surtout, le mouvement des valeurs de durée et d'intensité. Tandis que le concept de mesure considère l'écriture du temps musical en fonction d'une unité de durée prise comme mètre. « *La mesure, ou division en parties régulières du temps musical, a pris des formes différentes selon l'époque et le lieu ; sa manifestation la plus élémentaire et la plus universelle est un battement isochrone, marqué ou non par une frappe d'instrument à percussion, des claquements de mains ou le battement du pied sur le sol ; c'est à l'intérieur de ce cadre régulier que se déploie, d'une façon plus ou moins libre et complexe, le rythme* ». <sup>5</sup>

Comme dans le domaine de la poésie où la métrique constitue un élément essentiel de la création, le rythme dans la musique populaire est un support métrique donné à la mélodie par une succession de périodes de durée quasi égales formées par une suite de battements qui peuvent être égaux ou inégaux, mais contenues toujours dans une même période. Ce qui n'a pas échappé à Simha Arom, lorsqu'il note que « *pour qu'une forme rythmique puisse être perçue comme telle, il faut nécessairement qu'elle soit intégrée dans un cadre temporel qui en permette la répétition* ». <sup>6</sup> C'est ce que souligne à sa façon Pierre Sauvanet : « *La force d'un rythme tient peut-être autant à sa capacité d'être répété qu'à celle de s'auto-différencier* ». <sup>7</sup> Il paraît effectivement difficile de rendre un rythme perceptible sans recourir à la répétition. Les cellules s'enchaînent en groupements, dont l'organisation en périodes, phrases ou strophes, débouchent sur la constitution d'une pièce musicale. En outre, le rythme assure le maintien de la mélodie sur des repères fixes et marque la continuité des notes, la proportion entre battements et ligne mélodique.

En insistant sur la périodicité comme principe fondamental de la rythmique, d'Erlanger signale que « *la mélodie rythmée doit se dérouler obligatoirement sur une succession de périodes ayant la même durée et où les mêmes accents, les mêmes battements forts et faibles, reviennent dans*

---

*L'unité de la musique*, Jean-Jacques Nattiez, Actes Sud/Cité de la Musique, Arles /Paris, 2007, p. 931.

<sup>5</sup> LACAS Pierre-Paul et LACHARTRE Nicole, « Mesure (musique) », *Encyclopædia Universalis*, version numérique, Paris, 2012.

<sup>6</sup> AROM (Simha), « L'organisation du temps musical : essai de typologie », op. cit., p. 935.

<sup>7</sup> SAUVANET Pierre, « L'ethnomusicologue et le philosophe quand ils se rencontrent sur le phénomène "rythme" », *Cahiers de musiques traditionnelles n° 10 : Rythmes*, Ateliers d'ethnomusicologie, Georg, Genève, 1997, p. 10.

*le même ordre de succession* ». <sup>8</sup> Mais cela n'est pas toujours vrai car les éléments constitutifs du rythme, dont l'ensemble doit être égal à la durée totale de la période, peuvent se répartir d'une manière inégale ou même changer de caractère sans pour autant priver le rythme de sa couleur propre. D'ailleurs, Guettat<sup>9</sup> a bien raison de reprendre des évidences telles que la conception du rythme, se basant sur trois notions différentes et complémentaires :

- Notion de la mesure, des durées des sons et des silences, ou vides qui les séparent ;
- Notion d'accents nuancés, répartis dans un ordre donné et à des distances de durée déterminée ;
- Notion de périodicité sans que, pour cela, l'égalité des mesures ne soit obligatoire.

En Tunisie, les termes les plus utilisés pour désigner le rythme sont les suivants :

- *Īqā'* (pl. *īqā'āt*), terme qui dérive du verbe *awqa`a* dont le sens ordinaire est : faire tomber, jeter quelque chose ; en musique : marquer, taper ou percuter un corps sonore par la main, ou par un objet pour donner un son quelconque.
- *Wazn* (pl. *awzān*), qui signifie mesure.
- *Mīzān* (pl. *mawāzīn*), qui signifie instrument de mesure. Ce terme dérive du verbe *wazana* : peser, mesurer, équilibrer, etc.

Le rythme occupe une fonction centrale. Il est avant tout une question de perception. « *L'appréhension rythmique consiste autant à identifier des structures que leur répétition, et s'accompagne en permanence de conséquences motrices et affectives. Elle paraît donc indissociable de la compétence humaine à regrouper des occurrences en fonction d'un certain ordre* ». <sup>10</sup> Pour examiner la question du rythme dans la musique populaire tunisienne, il est nécessaire de faire une analyse approfondie de tout un corpus constitué de plusieurs pièces instrumentales et vocales afin de détecter les cellules rythmiques de base ainsi que les types de variations appropriées. En effet, les rythmes sont indissociables de cette problématique. « *Mis à part le fait que le rythme est un élément*

---

<sup>8</sup> ERLANGER Rodolphe d', *La musique arabe*, tome VI, Paul Geuthner, Paris, 1959, p. 2.

<sup>9</sup> GUETTAT Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, Sindbad, Paris, 1980, p. 296.





<sup>10</sup> GUIDO Laurent, *L'Age du rythme : Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Coll. Cinéma, Payot Lausanne, Lausanne, 2007, p. 107.

structurel, c'est aussi une marque stylistique et culturelle ». <sup>11</sup>  
 En effet, les pratiques rythmiques présentent un élément distinctif. D'ailleurs, la musique populaire tunisienne, de tradition urbaine ou rurale, est connue, entre autres, par ses rythmes divers et complexes qu'on ne trouve nulle part ailleurs.












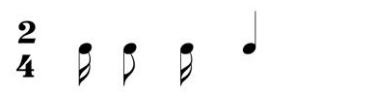






Nous rapportons une liste non exhaustive des cycles rythmiques les plus utilisés en Tunisie :

*Sa'dāwī* 12/8, *Halla* 6/8, *Būḥilla* 6/8, *Fazzānī* 2/4, *Fazzānī bidwī* 4/4, *Fazzānī qarnī* 4/4, *Fazzānī zūfrī* 4/4, *'Allājī* 6/8, *Sūga* 2/4 et 12/8, *Ghīta* 6/8, *Būḥilla jirbī* 4/4, *Gharbī* 6/8, *Gafsī* ou *Būsīga* 2/4, *Zābī* 2/4, *Sallāmī* 2/4, *Gubbāḥī* 2/4, *Fazzā'ī* 12/4 et 16/8, *Dkhūl brāwīl* 4/4, *Mrabba' bidwī* 4/4, *Mrabba' tūnsī* 4/4, *Darrājī* ou *Darrāzī* 12/8, *Mḥāwšī* 2/4, *'Ajmī* 4/4, *'Āyib* 12/8, *Sayya* 6/8, *Būnawwāra* 4/4, *Mdawwar ḥawzī* 6/8, *Šāwī* 2/4, *Jirbī* 2/4, *Srāsī* 6/8.

Pour la transcription musicale de ces rythmes, nous insistons sur deux types de battements fondamentaux : Sourds d'une part, clairs et sonores d'une autre. Pour indiquer les battements sourds - dits « *dum* » -, nous utilisons des notes dont les hampes sont dirigées vers le haut et pour les battements clairs et sonores - dits « *tak* » -, les hampes seront dirigées vers le bas. En voici la transcription :

<p><i>Sa'dāwī</i></p> <p><math>\frac{12}{8}</math></p> 	<p><i>Halla</i></p> <p><math>\frac{6}{8}</math></p> 
<p><i>Būḥilla</i></p> <p><math>\frac{6}{8}</math></p> 	<p><i>Fazzānī</i></p> <p><math>\frac{2}{4}</math></p> <p><math>\frac{4}{4}</math></p> 

<sup>11</sup> YAMMINE Habib, « De l'état actuel du rythme dans les musiques arabes : Conservation, évolution, création et interaction avec les autres cultures musicales », Article présenté au Congrès des musiques dans le monde de l'islam tenu à Assilah du 8 au 13 août 2007, p. 3, <http://www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/articles/Yamine-2007.pdf>

<p><i>Fazzānī bidwī</i></p> 	<p><i>Fazzānī qarnī</i></p> 
<p><i>Fazzānī zūfrī</i></p> 	<p><i>'Allājī</i></p> 
<p><i>Sūga</i></p> 	<p><i>Sūga</i></p> 
<p><i>Ghīta</i></p> 	<p><i>Būhilla jirbī</i></p> 
<p><i>Gharbī</i></p> 	<p><i>Gafsī ou Būsīga</i></p> 
<p><i>Zābī</i></p> 	<p><i>Sallāmī</i></p> 
<p><i>Gubbāhī</i></p> 	<p><i>Fazzā'ī</i></p> 
<p><i>Fazzā'ī</i></p> 	<p><i>Dkhūl brāwil</i></p> 
<p><i>Mrabba' bidwī</i></p> 	<p><i>Mrabba' tūnsī</i></p> 

<i>Darrājī</i> ou <i>Darrāzī</i> 	<i>Mhāwšī</i> 
<i>'Ajmī</i> 	<i>'Āyib</i> 
<i>Sayya</i> 	<i>Būnawwāra</i> 
<i>Mdawwar ḥawzī</i> 	<i>Šāwī</i> 
<i>Jirbī</i> 	<i>Srāsri</i> 

La notion de la variation, au sein du même rythme représente un aspect important. Les variations dépendent de la virtuosité dans le jeu des instruments à percussion. Elles se font par une ornementation, appelée *ḥašw* ou *ta'mīr* (remplissage), comme aussi par des changements de mouvements au cours de l'exécution. De même, on note une certaine hétérophonie rythmique qui joue un rôle aussi important dans la musique populaire tunisienne. Ceci est un fait remarquable, surtout en présence de deux ou plusieurs percussionnistes dans une même formation musicale. À titre d'exemple dans la formation de type *mzāwdi*, c'est le joueur de *bindīr* (tambour sur cadre de quarante à soixante centimètres de diamètre environ) qui exécute le cycle rythmique de base tandis que le joueur de *darbūka* (tambour en forme de cruche sans fond) recourt à des variations très riches ce qui donne un effet certain d'hétérophonie rythmique.

Avant d'improviser, le percussionniste assure le rythme quantitativement à travers sa périodicité structurelle, ensuite il intègre ses fioritures, appoggiatures et ornements à l'intérieur des groupements de temps réguliers en partant d'une figure rythmique de base qui comporte durées et frappes précises. Le rythme principal étant exposé, le second en sera une modification par changement d'une des parties. La



variation se fait donc de façon continue. Le musicien effectue au cours de l'improvisation plusieurs retours au rythme initial. On voit la liberté laissée à l'interprète dans l'exécution d'un rythme. Une telle indétermination donne à l'improvisation un rôle véritablement créateur. L'improvisation rythmique prend souvent la forme de variations sur une cellule de base, à l'intérieur d'un cadre temporel qui est ou n'est pas régulièrement divisé.

Il semble que la forme mélodico-rythmique obtient plus de maturité dans les improvisations. Autrement dit, les improvisateurs donnent plus d'expressivité à la forme musicale. Ils déclenchent une attitude mélodique simple puis, ils font des ajouts aux milieux du cycle rythmique qui change sans arrêt et se complexifie progressivement par plusieurs variations avant le retour au rythme initial. La simplification vers la forme rythmique initiale prépare la conclusion qui est généralement une transformation rythmique progressive. Cette transformation peut s'effectuer avec une accélération comme un ralentissement du tempo.

Un point très important à propos du cycle rythmique dans les improvisations concerne la question de la relation entre la variation rythmique et la fonction de la ligne mélodique. Il paraît que pendant le déroulement d'une pièce mesurée, les percussionnistes-improvisateurs ajustent la variation rythmique de manière qu'elle puisse renforcer la ligne mélodique. Ils consacrent des variations rythmiques particulières à un rôle mélodique qui se répète dans la pièce. De même, on peut observer la correspondance de la suspension mélodique avec une simplification de la variation rythmique ou bien au contraire avec des variations rythmiques très variées et complexes. Parfois, une même variation d'un rythme se répète comme un prototype fixe dans une même pièce. Autre remarque au sujet des variations rythmiques : les percussionnistes-improvisateurs peuvent changer temporairement le rythme principal, en jouant par exemple certaines mesures ternaires au milieu d'une pièce en rythme binaire ou vis versa.

La transcription des rythmes est une opération nécessaire et importante pour effectuer des recherches appropriées. Ainsi, nous avons adopté une transcription empruntée à la notation occidentale. Pour fixer la durée de chaque battement, on se sert des signes ordinaires : noire, noire pointée, croche et double croche. Les silences sont désignés par des signes de silence correspondants (soupir, demi-soupir et quart de soupir). Ce système de transcription permettra de préciser, d'une part, la nature des battements et le nombre d'unités par mesure et d'autre part l'emplacement et la durée des silences et des temps forts ou faibles. Il est à noter que le but de cette transcription

est de donner une idée sur la structure fondamentale du rythme et non pas de son style d'interprétation. De son côté, Al-Mallah a mentionné que la virtuosité du percussionniste arabe repose sur le fait qu'il n'est pas enchaîné à la notation, celle-ci pouvant entraver le mouvement et la liberté du musicien si elle constitue son unique support de jeu.<sup>12</sup>

En voici un exemple d'accompagnement rythmique d'un refrain d'une chanson populaire « *Şghayyar urīgū šāh* » (Jeune, mais désespéré) de la région du Kef sur le rythme *mḥāwšī* :



**Figure 1.** Notation de la chanson *Şghayyar urīgū šāh*

Le rythme utilisé dans la partition ci-dessus est un rythme binaire à deux temps. Il est présenté sous sa structure de base :



**Figure 2.** Structure de base du rythme *mḥāwšī*

<sup>12</sup> AL- MALLAH Issām, « Rythmes arabes : Entre notation et pratique », *Musique arabe, le Congrès du Caire de 1932*, Actes du colloque sur les documents du premier Congrès sur la musique arabe, Le Caire 1932, tenu au Caire du 25 au 28 mai 1989, sous la responsabilité scientifique de Scheherazade Qassim Hassan, CEDEJ, Le Caire, 1992, p. 171.

En écoutant la chanson citée, dans son intégralité, on peut remarquer que cette structure de base est susceptible de donner des variations dont surtout les formes suivantes :



Aucune transcription ne peut saisir l'essence du style de la musique populaire, surtout lorsqu'il s'agit de transcription des improvisations rythmiques. Il est à noter que c'est une tâche difficile et même si on s'efforce à la faire nous aurons une transcription trop chargée et illisible. D'après Bacem Chakroun (percussionniste et chargé de l'enseignement de la percussion à l'Institut Supérieur de Musique de Sousse), la transcription des improvisations rythmiques est non seulement une tâche difficile mais peut jouer un rôle néfaste sur le rendement du percussionniste puisqu'elle réduit sa part de liberté qui est l'essence même de la musique populaire.<sup>13</sup> Il est à noter aussi, qu'une présentation rythmique facilement compréhensible à l'écoute peut devenir une structure extrêmement complexe quand elle est transcrite car nous ne concevons pas le rythme comme la somme de facteurs différents, mais comme un tout, comme un style. Donc, on se trouve face à un phénomène si pluridimensionnel qu'il est objectivement impossible de le rendre par écrit.

« La notation n'a de sens que si elle est associée à une connaissance acquise à travers la tradition orale. [...] Ceux qui apprennent la musique complètent cette connaissance acquise spontanément par des détails spécifiques concernant les styles musicaux, la technique et le goût. Et même dans un cadre contextuel aussi riche les interprétations d'une même partition peuvent être très différentes ».<sup>14</sup> Nous ne pouvons pas communiquer, apprendre, et intérioriser la musique uniquement par le biais de la transcription. D'ailleurs, les percussionnistes des formations musicales populaires n'utilisent pas de partition et ignorent tout de la théorie musicale. Même les plus habiles, ne sont pas en mesure de fournir des explications satisfaisantes rendant compte du fonctionnement de leur percussion. Ils ont appris le répertoire rythmique par le biais de la tradition orale.

<sup>13</sup> Interview réalisé à Sousse le 19/04/2012.

<sup>14</sup> FRIGYESI Judit, « Transcription de la pulsation, de la métrique et du "rythme libre" », *Cahiers de musiques traditionnelles n° 12 : Noter la musique*, Ateliers d'ethnomusicologie, Georg, Genève, 1999, p. 71.

En revanche, ils sont dotés d'une imagination, d'un sens du rythme et d'une capacité d'assimilation très développés.

Néanmoins ces difficultés ne doivent pas réduire l'intérêt que doit porter les ethnomusicologues à la transcription des rythmes pour l'analyse et la description. De même, pour faciliter, dans un premier lieu, l'accès à la musique populaire tunisienne très riche sur le plan rythmique et, dans un deuxième lieu, pour disposer d'un outil pédagogique qui peut être utilisé dans l'enseignement musical puisque « *travailler le rythme ne concerne pas seulement les batteurs et les percussionnistes. Aujourd'hui, plus encore qu'auparavant, tout musicien digne de ce nom doit avoir une conception claire des notions de pulsation, de tempo, de mise en place, doit pouvoir s'adapter à des styles rythmiques différents et, dans l'improvisation, être capable de garder la mesure, de respecter la forme* ». <sup>15</sup>

À travers cet essai, j'espère être parvenu à mettre en évidence le caractère essentiel du rythme et des idées se rapportant à son importance dans la musique populaire tunisienne pour l'élaboration d'une théorie située au croisement de divers champs esthétiques et musicaux.

### Références bibliographiques

- AL- MALLAH Issām, « Rythmes arabes : Entre notation et pratique », *Musique arabe, le Congrès du Caire de 1932*, Actes du colloque sur les documents du premier Congrès sur la musique arabe, Le Caire 1932, tenu au Caire du 25 au 28 mai 1989, sous la responsabilité scientifique de Scheherazade Qassim Hassan, CEDEJ, Le Caire, 1992, p. 163-179.
- AGAWU Kofi, « Rythme », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle vol. 2 : Les savoirs musicaux*, Jean-Jacques Nattiez, Actes Sud/Cité de la Musique, Arles /Paris, 2004, p. 89-115.
- AROM Simha, « L'organisation du temps musical : essai de typologie », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle vol. 5 : L'unité de la musique*, Jean-Jacques Nattiez, Actes Sud/Cité de la Musique, Arles /Paris, 2007, p. 927-944.
- D'INDY Vincent, *Cours de composition musicale*, Premier livre, Rédigé avec la collaboration de Auguste SERIEYX, Durand et Cie, Paris, 6<sup>ème</sup> édition, 1912, 228 p.
- ERLANGER Rodolphe d', *La musique arabe*, tome VI, Paul Geuthner, Paris, 1959, 644 p.
- FRIGYESI Judit, « Transcription de la pulsation, de la métrique et du "rythme libre" », *Cahiers de musiques traditionnelles n° 12 : Noter la musique*, Ateliers d'ethnomusicologie, Georg, Genève, 1999, p. 55-73.

---

<sup>15</sup> GOYONE Daniel, *Rythmes : le rythme dans son essence et ses applications*, Outre Mesure, Paris, 1999, p. 9.

- GOYONE Daniel, *Rythmes : le rythme dans son essence et ses applications*, Outre Mesure, Paris, 1999, 205 p.
- GUETTAT Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, Sindbad, Paris, 1980, 398 p.
- GUIDO Laurent, *L'Age du rythme : Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Coll. Cinéma, Payot Lausanne, Lausanne, 2007, 544 p.
- LACAS Pierre-Paul et LACHARTRE Nicole, « Mesure (musique) », *Encyclopædia Universalis*, version numérique, Paris, 2012.
- SAUVANET Pierre, « L'ethnomusicologue et le philosophe quand ils se rencontrent sur le phénomène "rythme" », *Cahiers de musiques traditionnelles n° 10 : Rythmes*, Ateliers d'ethnomusicologie, Georg, Genève, 1997, p. 3-16.
- WILLEMS Edgar, *Le rythme musical : rythme - rythmique – métrique*, Éditions Pro Musica, Fribourg, 3<sup>ème</sup> éd., 1984, 260 p.
- YAMMINE Habib, « De l'état actuel du rythme dans les musiques arabes : Conservation, évolution, création et interaction avec les autres cultures musicales », Article présenté au Congrès des musiques dans le monde de l'islam tenu à Assilah du 8 au 13 août 2007, <http://www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/articles/Yamine-2007.pdf>