دراسات فنية
مخبر الفنون والدراسات الثقافية
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
Algerian Scientific Journal Platform

Volume: 12 / **N°: 01 (2025),** **p 245 / 258**

Conflit entre temps musical, temps social dans l'acte musical de tradition orale "El malzûma" comme exemple

Conflict between musical time and social time in oral traditional music performance 'El malzûma' as an example

Ahlem Hamed

[1]Institut supérieur d'arts et métiers Tataouine Université de Gabès, hamed.ahlem1985@gmail.com

Recue: 22/03/2023 Accepter: 02/03/2025

Résumé: (pas plus de 10 lignes)

Cet article traite la conflictualité des temps à partir des liens entre temps musical et temps social dans l'acte musical de tradition oral. On aspire à faire dialoguer les éléments intrinsèques de la musique avec ses dimensions socials en exposant la construction des concepts de " temps musical" et de "temps social" dans une perspective diachronique. À travers ce cheminement intellectuel qui implique la mise en exergue des points en commun et de divergence entre les deux concepts afin de caractériser la spécificité du fait musical au sein du social, on essaye de chercher les différentes qualités du temps liées à la gestion paramétrique du matériaux sonores de l'acte musical et leurs organisation formelle dans leur contexte en se référant aux éléments extra-musicaux qui l'entoure.

informations sur l'article

Reçu *22 / 03 / 2023*
Acceptation *02 /03/2025*

Mots clés:
- *El malzûma*
- *temps musical*
- *temps social*

Abstract :(not more than 10 Lines)

This article deals with the conflict between musical and social time in oral traditional music performance. The aim is to foster a dialogue between the intrinsic elements of music and its social dimensions by exploring the construction of the concepts of 'musical time' and 'social time' in a diachronic perspective. Through this intellectual journey, highlighting the similarities and differences between the two concepts, the specificity of music within the social context is characterized. The article attempts to identify different qualities of time related to the parametric management of sound materials in musical performance and their formal organization in context, by referring to the extra-musical elements that surround it.

Article info

Received *……/……/2020*
Accepted *……/……/2020*

Keywords:
- *El malzûma*
- *musical*
- *Social time*

Remarque: le résumé ne dépasse pas la première page

1. INTRODUCTION

Le temps s'écoule de façon continue et rationalisée sans que les événements musicaux qui le concrétisent n'entrent en contradiction ou en conflit. Lorsque l'on se réfère au facteur "temps", on constate une dimension assez large et variée, car on chevauche plusieurs périodes qui se rapportent à l'élaboration d'un acte musical. (AROM, 2007, p.27.)(1)

Dans la musique, la relation entre "temps" et "acte musical" est une affaire complexe car « la perception des qualités différentes du temps est liée à la gestion paramétrique du matériaux sonores et leurs organisation formelle dans leur contexte en se référant aux éléments extra-musicaux qui l'entoure.» (GIACCO, p.3.)(2)

Dans ce cheminement on pose cette problématique : Qu'elles sont les modes de structuration et d'appropriation du temps dans chacune des branches de l'acte musical de tradition orale ?

2. Temps social de l'acte musical de tradition orale

Le concept de temps social indique l'existence de traits spécifiques dominants dans la formation et la représentation du temps à l'intérieur des pratiques sociales. Il se réfère à la manière dont les individus et les groupes sociaux organisent leur temps dans leur vie quotidienne et comment cela affecte leur perception du temps ainsi que leurs interactions avec les autres. (MARCEL, 2019, p.384.) (3) Ce concept renvoie à la présence de multiples temps sociaux classifiés selon les types d'activités sociales, les groupes sociaux, les contextes socioculturels et les systèmes de valeurs.

En effet, le concept de temps social est utilisé pour décrire les différents modes de représentation et d'organisation du temps dans une société donnée. Il s'agit d'une notion qui met en évidence les différences culturelles et sociales dans la manière dont le temps est perçu, mesuré et utilisé.

Chaque société produit son propre temps et le représente comme un système temporel. (PIRON, & ARSENAULT, 1996, p.11.)(4) D'ailleurs, le temps est le résultat des évènements sociaux d'une façon significative qui peuvent le segmenter, l'arranger et l'organiser pour qu'il soit dans son essence quantitative. « En effet, l'expérience humaine du temps ne se présente pas uniquement comme un vécu individuel. La société façonne le rythme de nos activités. »(MERCURE , 1996, p.37.)(5)

En outre, le système social et l'organisation temporelle nous permettent de parler d'une structure temporelle pour étudier les phases d'évolution d'une société traditionnelle. Ces phases sont des stations temporelles qui ont une perception spécifique du temps dans la société. Cela nécessite l'instauration de rites d'organisation symbolique, ainsi que la détection de ce qui se cache derrière le désordre des pratiques quotidiennes. Les activités bien ordonnées engagent et adhèrent les gens sans faire attention à ce que contient l'organisation temporelle de ce système social.(6)

Le patrimoine musical (7) est un ensemble d'éléments culturels vivants et dynamiques qui accompagnent les peuples dans leurs évolutions en exhibant dans leurs comportements artistiques. De même, il est crucial de noter que l'acte musical de tradition orale est un système des sons qui sont accumulés, formés au cours du temps et stabilisés comme une expression artistique produite par une telle culture.

Les éléments culturels du patrimoine musical s'ordonnent en répertoire liés à des circonstances sociales précises. En ce qui concerne les actes musicaux, il est indubitable qu'ils suscitent de multiples interrogations de la part de la sociologie et des institutions qui s'attachent à comprendre leur nature et leur spécificité. (LE GARGASSON, 2020) (8)

Le patrimoine musical est un élément important de la culture d'une société et est souvent associé à des circonstances sociales précises. Les différents genres de musique peuvent être liés à des événements spécifiques, tels que des fêtes religieuses, des mariages, des funérailles, etc. Les éléments culturels du patrimoine musical sont ainsi imbriqués dans les pratiques sociales, et contribuent à leur construction et à leur compréhension. (NATTIEZ, 2002) (9)

Les actes musicaux posent des interrogations multiples de la part de la sociologie et des institutions qui cherchent à comprendre leur nature et leur spécificité. En effet, la musique peut avoir des fonctions très variées selon le contexte social et culturel dans lequel elle est produite et écoutée. Elle peut servir à la célébration, à la communication, à la guérison, à la protestation, ou encore à l'expression de l'identité culturelle. La sociologie de la musique s'intéresse à l'analyse des différents aspects sociaux et culturels de la musique, ainsi qu'à l'étude des interactions entre la musique et la société. Cette discipline s'intéresse également à l'analyse des pratiques musicales, de la production à la réception de la musique, en passant par la diffusion et la consommation. De nombreuses études ont ainsi été menées pour comprendre les liens entre la musique et la société, ainsi que les fonctions sociales et culturelles de la musique dans différentes cultures et époques historiques. (ROGEL, 2008) (10)

Les institutions qui s'intéressent à la musique cherchent ainsi à comprendre les mécanismes sociaux et culturels qui sous-tendent les actes musicaux. Elles s'intéressent notamment aux pratiques d'écoute, aux modes de production et de diffusion de la musique, ainsi qu'aux normes et aux valeurs associées à la pratique musicale.

Par ailleurs, la musique peut être utilisée comme un outil de transformation sociale, en encourageant le dialogue interculturel, en favorisant l'intégration sociale, ou encore en sensibilisant le public à des enjeux sociaux et environnementaux. La musique peut ainsi être un moyen d'expression et de mobilisation pour les groupes sociaux marginalisés ou discriminés.

Il est primordial que le temps social qui entoure l'acte musical est souvent festive. Ce temps qui engendre les éléments extra-musicaux qui dépend d'une procédure herméneutique impliquant l'interprétation structurelle et formelle des données observées dans l'acte social. « Cet procédure peut servir à poser de nombreuses hypothèses notamment sur les enjeux sociaux des stratégies temporelles de création, ce qui nous intéresse de façon prioritaire. » (CHANG, 2012, p.37.)(11) En effet, les actes musicaux peuvent évoquer un moment historique spécifique, les évocations temporelles constituent des renvois à des situations ou à des contextes particuliers qui dévoilent souvent des enjeux esthétiques, culturels, stylistiques et sociaux. (CHANG, 2012, p.50.)(12)

Par ailleurs, les actes musicaux suscitent de multiples interrogations de la part des sociologues et des institutions qui cherchent à comprendre leur nature et leur spécificité. La musique peut avoir des fonctions variées selon le contexte social et culturel dans lequel elle est produite et écoutée. Elle peut servir à la célébration, à la communication, à la guérison, à la protestation, ou encore à l'expression de l'identité culturelle. Les institutions s'intéressent ainsi aux pratiques d'écoute, aux modes de production et de diffusion de la musique, ainsi qu'aux normes et aux valeurs associées à la pratique musicale.

En outre, la musique peut être utilisée comme un outil de transformation sociale, en encourageant le dialogue interculturel, en favorisant l'intégration sociale, ou encore en sensibilisant le public à des enjeux sociaux et environnementaux. Elle peut ainsi être un moyen d'expression et de mobilisation pour les groupes sociaux marginalisés ou discriminés. Enfin, les évocations temporelles dans les actes musicaux constituent des renvois à des situations ou à des contextes particuliers qui dévoilent souvent des enjeux esthétiques, culturels, stylistiques et sociaux.

3. Temps musical comme grammaire corporelle et cognitive

Le temps musical peut être considéré comme une grammaire corporelle et cognitive, dans la mesure où il implique des processus physiques et mentaux complexes pour produire et percevoir la musique.

D'un côté, la production de musique implique d'une part une coordination corporelle précise entre les différentes parties du corps impliquées dans la production sonore, telles que les doigts sur un instrument de musique, la bouche pour chanter, ou encore les jambes et les bras pour danser. D'autre part, la production musicale implique également des processus cognitifs complexes, tels que la perception des sons, la compréhension des structures musicales et l'expression émotionnelle. La synchronisation des mouvements corporels est essentielle pour produire une musique harmonieuse, rythmique et expressive, mais elle est également liée à des processus cognitifs qui facilitent l'apprentissage et la mémorisation de la musique.

D'un autre côté, la perception de la musique implique des processus cognitifs complexes, notamment la capacité à discriminer les différentes fréquences sonores, à reconnaître les motifs et les structures musicales, et à ressentir les émotions véhiculées par la musique. La musique peut ainsi mobiliser différentes zones du cerveau, telles que les zones auditives, visuelles, motrices, émotionnelles et cognitives.

Le temps musical est au cœur des processus corporels et cognitifs de production et de perception de la musique. Il permet de structurer et de synchroniser les éléments sonores et rythmiques de la musique, grâce à des éléments tels que le tempo, le rythme, la mesure et la pulsation. Cette organisation temporelle permet aux musiciens de coordonner leurs mouvements corporels pour produire une musique harmonieuse et rythmique. Ainsi, le temps musical peut être considéré comme une grammaire corporelle et cognitive mobilisant des processus physiques et mentaux complexes. Sa fonction est essentielle pour produire une musique expressive et harmonieuse.

Dans le cadre de la tradition orale d'une société, la construction des concepts de temps social et de temps musical peut être étudiée dans une perspective diachronique. Cette approche se concentre sur les évocations temporelles qui peuvent faire partie des significations extra-musicales associées au fait musical, telles que les allusions à une histoire musicale passée. «Ces références peuvent être considérées comme des phénomènes d'intertextualité et de citation importants dans les musiques qui revendiquent une identité culturelle ou qui cherchent à montrer une filiation esthétique particulière.» (CHANG, 2012, p.34.)(13)

Toujours indexées à un contexte socio-historique, « les différentes grammaires corporelles et cognitives musiciennes sont tout autant sujettes à des variations et à des permanences, qui peuvent servir de point de départ à une analyse comparative socio-historique. » (LEARD, 2008, p.13.) (14) Et même pour comprendre comment les gestes ordinaires de musicien « se voient informés et travaillés par un environnement, à la fois social et objectal, environnement qui par définition se trouve reconfiguré à intervalles historiques réguliers »

(LEARD, 2008, p.34.)(15) . Ces gestes sont donc pour une grande part à l'origine de la représentation mentale musicale et d'une représentation de nature dynamique non liée directement à des encodages d'écriture de l'objet musical figé sur la partition.

A cet égard, on prend l'exemple de la forme musicale lyrique "El malzûma" de Tataouine. Le sujet de cette chanson consiste en l'expatriation d'un membre de famille de sa patrie, qui est exprimé à travers les paroles chantées.

Figure N° 1. Transcription musicale d'El malzûma





Table N°1. Les gestes du chanteur

Déplacement de la tête vers la droite et la main sur la joue gauche	Déplacement de la tête vers la gauche et la main sur la joue gauche
	

Les gestes du chanteur sont des habitudes, c'est-à-dire qu'ils sont inscrits dans son corps et résultent d'une répétition régulière d'un schéma opératoire. Ces gestes sont utilisés pour

réguler l'action musicale et permettent ainsi aux chanteurs de se concentrer sur l'expression de la musique plutôt que sur la production des sons.(LEARD, 2008, pp. 101-148)(16)

La notion d'habitude est centrale dans la pratique musicale, car elle permet de comprendre la musique comme une logique de l'action. En effet, la pratique musicale nécessite une grande quantité de répétition et de pratique pour que les gestes deviennent naturels et automatiques. Cela permet aux musiciens de se concentrer sur l'interprétation de la musique plutôt que sur la production des sons.

La focalisation sur l'habitude permet également de comprendre la musique comme une pratique sociale et culturelle. Les habitudes musicales sont transmises de génération en génération et sont influencées par les contextes socioculturels dans lesquels elles sont produites. Ainsi, les habitudes musicales peuvent varier en fonction des genres musicaux, des traditions culturelles, des contextes historiques et géographiques, ainsi que des systèmes de valeurs.

En somme, les gestes du chanteur sont une habitude qui est inscrite dans son corps et qui permet de réguler l'action musicale. La notion d'habitude est essentielle pour comprendre la pratique musicale comme une logique de l'action qui nécessite une grande quantité de répétition et de pratique pour devenir naturelle et automatique. La musique est ainsi une pratique sociale et culturelle qui est influencée par les contextes socioculturels dans lesquels elle est produite.

Les gestes du chanteur sont une habitude, à savoir une inscription corporelle d'un schème opératoire permettant de réguler l'action musical. Dès lors, la focalisation sur l'habitude permet de concevoir la pratique musicale comme une logique de l'action.(LEARD , 2008, p.282.)(17)

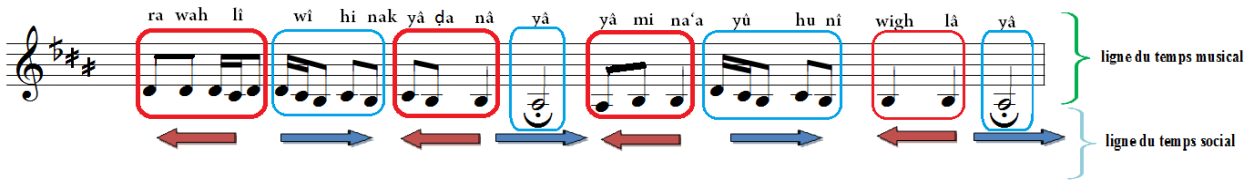
Lorsqu'il s'agit d'expression musicale, le chanteur peut souvent être pris d'une sorte de crise émotionnelle. Les gestes et les mimiques qu'il adopte lors de l'interprétation de "El malzûma" expriment des sentiments complexes et évoquent des analogies dynamiques de mouvement, par exemple des mouvements répétitifs des bras pour accompagner la répétition mélodique.

Lors de l'interprétation d'El malzûma, le chanteur place sa main gauche sur son visage et se balance de gauche à droite en rythme avec la pulsation et le tempo de la chanson sur la ligne du temps social. Sa tête est particulièrement expressive et suit le mouvement de son corps. Ainsi, les gestes corporels du chanteur et sa position témoignent de la profondeur de sa pensée et de son état émotionnel en crise.

On disigne le mouvement de 18 :

- Déplacement de la tête vers la droite et la main sur la joue gauche selon l'image suivante par ce symbole ⇦
- Déplacement de la tête vers la gauche et la main sur la joue gauche selon l'image suivante par ce symbole ⇨

Figure N° 2. la parallélisme entre la lignedu temps musical et la ligne du temps social



Ces gestes et mimiques sont des manifestations corporelles des émotions ressenties par le chanteur, qui cherchent à donner une forme tangible à l'expression musicale. Ils sont souvent spontanés et ne sont pas nécessairement planifiés à l'avance, mais sont plutôt une réponse immédiate à l'expérience musicale en cours.
L'utilisation de gestes et de mimiques dans la pratique musicale est également influencée par les normes culturelles et les traditions musicales. Dans certaines cultures, l'utilisation de gestes et de mimiques est considérée comme un élément important de la performance musicale, tandis que dans d'autres cultures, elle peut être considérée comme superflue ou même inappropriée. (DURING, 2014) (19)
En somme, les gestes et les mimiques du chanteur pendant l'interprétation musicale sont des manifestations corporelles des émotions ressenties. Ils donnent une forme tangible à l'expression musicale et sont souvent influencés par les normes culturelles et les traditions musicales.
L'avantage principal de la répétition des mouvements est de créer une dynamisation régulière, qui permet une exécution relativement automatique. (LAMBERT, 2010) (20) Ces gestes fonctionnent ici comme « des signes ou des icônes, simulant par leur analogie des idées suggérées par la mélodie et/ou par le texte poétique. » (LAMBERT, 2010) (21)Ainsi,, à travers une certaine redondance entre le visuel et le sonore, le chanteur mêle plusieurs modes sémiotiques, soulignant la nature à la fois organique et symbolique de l'acte musical.
Cet exemple montre bien que la répétition peut se produire à plusieurs niveaux : il peut s'agir d'une répétition sémantique mais en même temps d'une répétition de durée, de contour prosodique, de motif dynamique.
Les unités temporelles permettent de renforcer de manière flexible l'expression du chanteur en les organisant et les dynamisant. Cependant, c'est surtout la plasticité temporelle résultant de la continuité des unités de sens temporelles qui stimule et motive le chanteur.
Au cours de l'interprétation d'"El malzûma", la structure musicale est également une structure temporelle spécifique (CHANG, 2012, p.33) (22). Cette structure temporelle est renforcée par les gestes corporels du chanteur, contribuant à créer un moment d'unité et d'identité dans l'acte musical. Il s'agit d'une configuration des matériaux sonores analysée du point de vue de la temporalité, ce qui rend l'exemple chanté particulièrement intéressant pour l'étude de la structure temporelle en musique.

Le concept du temps musical dans "El malzûma" est axé sur des contenus extra-musicaux qui peuvent, entre autres, toucher des questions relatives au temps.(FUBINI , 2007, p.48.)(23) A cet égard, le temps musical ressenti n'a rien à voir à l'origine avec le temps chronologique, mais il est en rapport avec la pulsation extérieure, sociale et culturelle. (LEARD , 2008, p.282.)(24)

4. La performance musicale comme expérience esthétique complexe

El malzûma est un exemple de performance musicale ritualisée impliquant un chanteur vivant. Les procédés musicaux tels que l'alternance des sons et des silences, les variations subtiles des hauteurs et des contours prosodiques, l'accentuation et la répétition sont des éléments communs à la musique et à la parole. (YILMAZ & GRATIER, 2018) (25) Le langage musical écrit, comme une partition, permet de fixer cette temporalité dynamique inhérente aux processus linguistiques et musicaux, laissant place à une micro-expressivité contenue lors de l'interprétation par le lecteur ou le musicien. (NATTIEZ, 2011)(26)

Dans cette chanson, La musique et les paroles se complètent mutuellement pour créer une expérience esthétique cohérente, indissociables l'une de l'autre dans cette chanson. Le langage musical écrit, tel qu'une partition, permet également de fixer cette temporalité dynamique inhérente aux processus linguistiques et musicaux, laissant de la place pour une micro-expressivité contenue lors de l'interprétation par le lecteur ou le musicien. (NATTIEZ, 2011)(27)

Le chanteur, en interprétant cette chanson, peut donner vie à ces micro-expressions en utilisant des gestes et des mimiques appropriés, qui sont souvent influencés par les normes culturelles et les traditions musicales. Ces performances ritualisées peuvent inclure des éléments de théâtralité, où le chanteur utilise son corps et son visage pour communiquer les émotions et les sentiments exprimés dans les paroles de la chanson.

En somme, cette chanson donne lieu à des performances ritualisées vivantes où la musique et les paroles sont indissociables et créent une expérience esthétique cohérente. La temporalité dynamique inhérente aux processus linguistiques et musicaux est fixée dans la partition musicale, mais il y a encore de la place pour une micro-expressivité contenue dans l'interprétation du texte et de la partition. Les normes culturelles et les traditions musicales influencent également les gestes et les mimiques du chanteur, qui peuvent inclure des éléments de théâtralité pour communiquer les émotions et les sentiments exprimés dans les paroles de la chanson.

La performance musicale est une expérience esthétique complexe qui combine à la fois des éléments sonores, visuels et émotionnels. Dans le cas de la chanson "El malzûma", les gestes du chanteur et ses mimiques expriment des sentiments complexes et évoquent des analogies dynamiques du mouvement. Les mouvements du bras répétitifs accompagnent la répétition mélodique et contribuent à donner une dimension physique à la performance musicale.

Cependant, les gestes du chanteur ne sont pas simplement des mouvements arbitraires. Ils sont en réalité une habitude, c'est-à-dire une inscription corporelle d'un schème opératoire permettant de réguler l'action musicale. La focalisation sur l'habitude permet de concevoir la pratique musicale comme une logique de l'action, où les gestes et les mouvements du chanteur sont intimement liés à la musique et à la parole.

En outre, la chanson "El malzûma" donne lieu à des performances ritualisées vivantes de la part du chanteur. Ces performances sont caractérisées par des variations subtiles des hauteurs et des contours prosodiques, de l'accentuation et de la répétition, qui créent une temporalité dynamique inhérente aux processus linguistiques et musicaux. Cette temporalité est fixée dans la partition musicale, qui peut être considérée comme une grammaire corporelle et cognitive, mais il y a encore de la place pour une micro-expressivité contenue dans l'interprétation du texte et de la partition.

Enfin, les normes culturelles et les traditions musicales ont un impact important sur la performance musicale. Les gestes et les mimiques du chanteur sont souvent influencés par ces normes, ce qui peut donner lieu à des éléments de théâtralité dans la performance. Le chanteur utilise son corps et son visage pour communiquer les émotions et les sentiments exprimés dans les paroles de la chanson, créant ainsi une expérience esthétique riche et complexe pour l'auditeur.

5. Conclusion

La musique est un art qui possède un pouvoir particulier sur le temps. En effet, contrairement à d'autres formes d'art, elle utilise les sons pour créer une expérience temporelle unique. La musique est donc indissociable du temps, car elle sculpte et organise ce dernier de manière originale. Elle peut nous faire voyager dans le temps en nous rappelant des souvenirs passés, ou nous immerger dans le présent en créant une ambiance particulière.

La musique a un pouvoir particulier sur le temps, car elle sculpte et organise ce dernier de manière unique. En effet, elle ne peut être dissociée du temps qui s'écoule, car elle utilise les sons comme moyen d'expression. Cependant, il est souvent difficile de distinguer la mémoire du temps et la perception inconsciente du temps, car la musique crée une expérience temporelle subjective qui peut varier selon les individus. En outre la perception du temps social et temps musical d'une pratique musicale dépend comment envisager une adéquation entre la mémoire d'une société et la mémoire musicale du musicien et du destinataire en particulier en ce qui concerne l'encodage. (LAMBERT, 2010) (28)

Cependant, la perception de la temporalité dans la musique est complexe. La musique crée une expérience temporelle subjective qui varie selon les individus. Elle peut également être influencée par des facteurs externes tels que l'environnement social, culturel ou historique dans lequel elle est créée et perçue. De plus, la mémoire de la musique est liée à la mémoire collective d'une société donnée. La musique peut ainsi être considérée comme un moyen d'expression de la mémoire collective, où les normes sociales et culturelles sont codées dans ses structures.

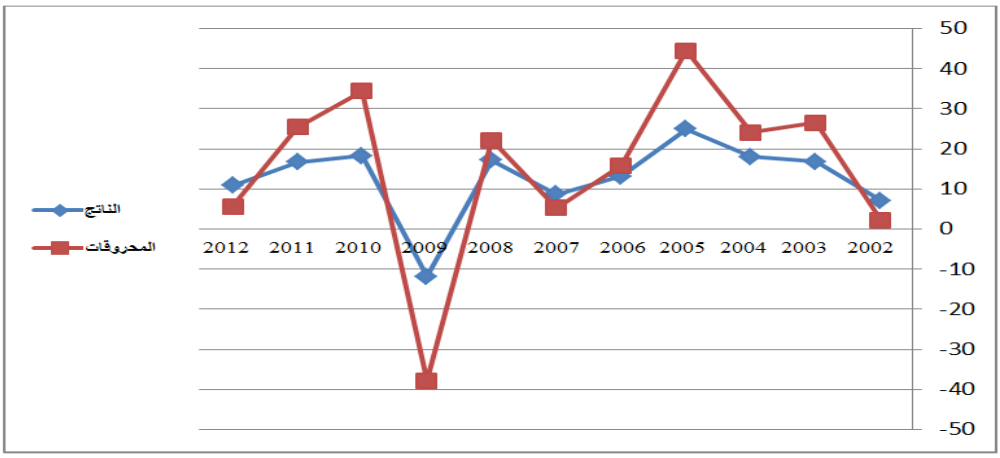
La perception du temps dans la musique est également liée à la perception du temps social. La façon dont une société encode la mémoire collective influence l'adéquation entre la mémoire musicale du musicien et du destinataire. Ainsi, la musique peut être utilisée pour exprimer les valeurs, les traditions et les normes d'une société donnée. Elle peut également être un moyen de transmission de ces valeurs à travers les générations.

De plus, la perception du temps dans la musique est liée à la perception du temps social. L'adéquation entre la mémoire d'une société et la mémoire musicale du musicien et du destinataire dépend de la manière dont l'encodage est envisagé. En d'autres termes, la musique peut être considérée comme une forme d'expression de la mémoire collective, où les normes sociales et culturelles sont codées dans les structures musicales.

En somme, la musique est un art qui transcende le temps, car elle permet de créer une expérience temporelle unique. Elle reflète également les normes et les valeurs d'une société donnée, en codant les souvenirs collectifs dans ses structures. Ainsi, la musique joue un rôle crucial dans la compréhension du temps et de la culture humaine en général.

Entrez le contenu du texte du premier sous-titre Entrez le contenu du texte du premier sous-titre Entrez le contenu du texte du premier sous-titre Entrez le contenu du texte du premier sous-titre Entrez le contenu du texte du premier sous-titre Entrez le contenu du texte du premier sous-titre Entrez le contenu du texte du premier sous-titre

Figure N° 1. Titre (*Times New Roman; Taille 12; Gras; Centrer*)



Source : Nom de l'auteur, année, page. (*Times New Roman; Taille 12; normal*)

Table N°1. Titre (*Times New Roman; Taille 12; Gras; Centrer*)

Résultats1	Résultats2	Résultats3	Résultats4	Total
15.21	15.21	15.21	15.21	15.21
18.58	18.58	18.58	18.58	18.58
11.14	11.14	11.14	11.14	11.14

Source : Nom de l'auteur, année, page. (*Times New Roman; Taille 12; normal*)

liste bibliographique

1) «*Cette structuration temporelle du fait musical résulte d'une combinatoire de concepts et de principes à l'œuvre dans toutes les cultures.*»
AROM, (Simha), 2007 : «L'organisation du temps musical : Essai de typologie», *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle (L'unité de la musique)*, T.5, Sous le direction de Jean-Jacques Nattiez, France, ACTES SUD/ CITE DE LA MUSIQUE, pp.927-944.

[2]) GIACCO, (Grazia), « L'espace du temps, la temporalité du geste sonore…de la représentation du temps en musique : proposition d'analyse spatio-temporelle de Distentio (pour trio à cordes, 1992) de Walter Zimmerman »
http://home.snafu.de/walterz/biblio/colloque%20temps_giacco.pdf

3) *«Le "temps social" fait sa première apparition conceptuelle quand Hubert affirme le premier en 1901 dans L'Année sociologique que le temps est affaire de "représentations collectives", suggérant que le temps est l'objet de constructions changeantes selon les sociétés, pour réfuter les approches qui rapportent ces différences observées à la débilité relative des races. Cette position théorique intervient dans un contexte où, depuis la fin du 19e siècle, le temps apparaît comme un objet à repenser, "crise du progrès" et des sciences oblige. »*
MARCEL, (Jean-christophe), 2019 : « Concrétiser l'histoire des idées dans et par le temps», *Zilsel*, N° 5, ÉditionsÉditions du Croquant, pp.382-407.

4) «*Le temps non plus comme une condition à priori mais comme un produit ou un construit social, nécessairement situé historiquement, socialement et culturellement. Cela ne signifie évidement pas que le temps n'existe pas, qu'il n'y a pas de temps, mais plutôt que la façon de le penser, de le mesurer ou de le vivre varié selon les contextes socio-historiques. La conséquence en est la suivante : si le temps est socialement construit et n'est pas donné universellement, on ne peut plus parler du temps au singulier ; d'où l'idée de la pluralité des temps sociaux.* »
PIRON, (Florence), & ARSENAULT, (Daniel), 1996 : « Introduction», *Constructions sociales du temps*, Québec,Les éditions de Septentrion, Sous la direction de Florence Piron et Daniel Arsenault, pp.3-25.

5) MERCURE, (Daniel), 1996 : « Temps et modernité : la construction sociale du futur », *Constructions sociales du temps*, Québec, Les éditions de Septentrion, Sous la direction de Florence Piron et Daniel Arsenault, pp.37-48.

6) pour plus de détails voir :

- LE QUEAU, (Pierre), 2007 : 20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives,Tome1, L'harmattan, 308p.

- HEINICH, (Nathalie) , 2014 : Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique, Paris, Gallimard, coll." Bibliothèque des Sciences Humaines ", 373 p.

7) Ce patrimoine est abondant d'une création artistique qui exprime la vie de peuple en rapport avec leurs traditions en des cercles jointes et renouvables en permanence entre tout ce qui est authentique du patrimoine et tout ce qui est dérivé de la vie du peuple.

8) *« Nombre d'études anthropologiques et ethnomusicologiques ont déjà mis en évidence l'inscription conjointe des activités musicales dans des espaces sociaux distincts, tel l'ouvrage de Ruth Finnegan (1989) sur les pratiques musicales amateures d'une petite ville anglaise, qui décrit la diversité des lieux investis par ces dernières (écoles, structures gouvernementales, églises, clubs, pubs, etc.). La musique s'épanouit au sein de sphères communautaires, religieuses ou laïques, qu'il s'agisse du réseau familial, d'une relation de maître à disciple (Curtet, Bourgeau), ou de fêtes rituelles (Zevaco), soit d'institutions sociales définies dans ce contexte comme des « manières collectives d'agir et de penser [qui] ont leur existence propre en dehors des individus » (Douglas, 2004). Ce dossier ne vise pas à revenir sur la littérature foisonnante produite sur cette notion d'institution, un concept clé en sciences sociales, notamment en sociologie, mais dont les contours et la définition restent très flexibles comme le note Virginie Tournay (2011). Il s'agit plutôt d'interroger l'ensemble des dynamiques induites par les processus d'institutionnalisation à partir d'un domaine d'activité, celui de la musique. »*

LE GARGASSON, (Ingrid), 2020 : *«Les enjeux de l'institutionnalisation des savoirs musicaux»,* Revue d'anthropologie des connaissances.
https://journals.openedition.org/rac/4007

9) «Le problème de l'ethnomusicologie est de savoir comment relier la sphère du musical et la sphère du culturel. S'il est nécessaire de les distinguer, à la fois ontologiquement et méthodologiquement, c'est parce que le mode physique d'existence du musical et celui du culturel ne sont pas de même nature. La musique comme fait social total est un objet symbolique qui, à partir de sa matérialité, renvoie à toutes sortes de processus et d'associations : psychologiques, sociaux, culturels, philosophiques, religieux, sémantiques, etc. La culture, elle, résulte, pour ceux qui la vivent ou qui l'observent, d'interactions de conduites et de traces . »
NATTIEZ, (Jean-Jacques), 2002 : *«Musique, esthétique et société»,* Localisation et mondialisation-Musique et société, L'Homme : Revue française d'anthropologie.
http://journals.openedition.org/lhomme/142

10) ROGEL, (Thierry), 2008 : *«Antoine Hennion La passion musicale. »* Une sociologie de la médiation, Métailié, coll. " sciences humaines ", 2007, 397 p.
https://journals.openedition.org/lectures/602

11) CHANG, (Leiling), 2012 : *Dialogues, temps musical, temps social*, Paris, L'Harmattan.

12) « *L'agencement temporel des évènements musicaux (...) à une sphère symbolique, culturelle, associée au fait musical et en étroite dépendance vis-à-vis d'un contexte socioculturel précis.* »
Ibid, p.50.

[13]) *Ibid.*, p.34.

[14]) LEARD, (Franck), 2008 : «*L'univers des musiciens : analyse d'une expérience artistique*», de Toulouse-le Mirail, Presses universitaires du Mirail, Université.

[15]) *Ibid.*, p.34.

16) LEARD, (Franck), 2008 : «L'univers des musiciens», Analyse d'une expérience artistique, Presses universitaires du Midi, Toulouse, 340p.
https://books.openedition.org/pumi/6849?lang=fr

17) « *Dans le cadre d'un phénologie de l'instant musical perçu il est intéressant de voir les postures, les opérations gestuelles et les engagement corporels qui accompagnent le conscientisation de l'œuvre musicale*. »
Ibid., p.282.

18) Voir le document audio-visuel ci-joint :(yâ ḍaw el `aylah ghîr rawah)

19) DURING, (Jean), 2014 : *« Hand Made. Pour une anthropologie du geste musical»*, Le geste musical, Cahiers d'ethnomusicologie, n°14.
https://www.arabmelody.net/audio/469e7c0f

20) «*Ainsi, la récurrence automatique de la mélodie agit durablement, comme le ferait une substance psychotrope, voire comme une séance d'hypnose, sur la perception de l'individu, et en particulier sur sa perception du temps.* »
LAMBERT, (Jean), 2010 : « *Le musicien Yahyâ al Nûnû. L'émotion musicale et ses transformations (Yémen)»*, Cahiers d'ethnomusicologie, n°23, Atelier d'ethnomusicologie.
http://ethnomusicologie.revues.org/980

21) *Ibid.*

22) «*Chaque branche du temps musical, issue de la polymorphie du fait musical total, inclut à son tour ses propres dimensions et indicateurs, ce qui veut dire que la construction général du concept ne doit pas se limiter à un seul niveau.* »
CHANG, (Leiling), *op. cit.*, p.33.

23) «*Ce pendant, tout comme le language verbal conserve à travers l'intonation un trait de la musicalité qui se fond en quelque sorte avec le pouvoir dénotatif de la parole, le language des sons, pour sa part, quand il se fait autonome, conserve encore le souvenir d'un certain renvoi au monde des sentiments et des émotions, un renvoi perceptible quoi que polysémique, vague et parfois ambigu.* »
FUBINI , (Enrico), 2007 : *« Langage musical et langage verbal : quelle relation ? »,* Perspectives de l'esthétique musicale entre théorie et histoire, L'Harmattan, Sous la direction d'Alessandro Arbo, pp.47-56.

24) « la régularité du temps musical, établie comme la convention permettant la coordination des parties instrumentales, n'est pas vécue de manière identique par chacun des musiciens. »
LEARD, (Franck), *op. cit.*, p.171.

25) *«De plus, dans les formes narratives non verbales, sans l'apport du langage, les éléments structurels ne sont pas toujours évidents. Comment donc conceptualiser la structure narrative d'une pièce musicale ? La répétition de motifs pourrait constituer un élément important de la narrativité musicale. En effet, les répétitions sont utilisées fréquemment dans le contexte musical et sont moins présentes dans les textes littéraires, sauf si celles-ci sont des expressions poétiques. Selon Imberty (2005), l'œuvre musicale s'organise autour de répétitions et de variations, et ces fragments, organisés ensemble, permettent une*

structuration du temps. En d'autres termes, la succession des différents segments d'un morceau musical édifie « la continuité d'une forme entière » (Imberty 2007 : 8) dans le flux temporel. Cette dynamique de continuité-discontinuité à l'intérieur des répétitions et des variations n'est peut-être pas le propre de la musique elle-même, mais pourrait spécifier une narrativité implicite qui peut se manifester dès le début de la vie humaine. »

YILMAZ (Ebru) & GRATIER (Maya), 2018 : « *Il était une fois… C'era una volta… De la narrativité verbale à la narrativité non verbale des interactions mères-bébés,* » Enfants musiciens, Cahiers d'ethnomusicologie, N°31.
https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2866#tocto1n3

26) *«Le discours musical s'inscrit dans le temps. Il est fait de répétitions, de rappels, de préparations, d'attentes, de résolutions. Si l'on est tenté de parler de récit musical, c'est à cause, non de son contenu intrinsèque et immanent, mais en raison des effets de l'organisation syntaxique de la musique, de la conduite narrative que commande la musique grâce aux jeux d'implications et de réalisations que Meyer a si bien décrits, notamment dans Explaining Music (1973, passim). Au niveau immanent et du point de vue narratif, ce que la musique peut faire de mieux, c'est d'imiter l'allure du langage et du récit. Par là-même, elle prend le statut d'un proto-récit. »*

NATTIEZ , (Jean-Jacques), 2011 : «*La Narrativisation de la musique :La musique : récit ou proto-récit* », Rencontres de narrativités : perspectives sur l'intrigue musicale, Cahiers de narratologie, n°21.
https://journals.openedition.org/narratologie/6467?lang=en
27) *«Privée de tout accompagnement verbal – dans le titre, les annotations, un récit programmatique, une sollicitation expérimentale –, une œuvre musicale, par elle-même, ne peut pas nous raconter une histoire. Jamais une œuvre musicale ne nous dira quelque chose comme « Longtemps je me suis couché de bonne heure ». Sinon, il n'y aurait pas de différence entre la musique et le langage comme formes symboliques». Ibid.*

28) LEARD, (Franck), *op. cit.*, p.171.