

Préface : le timbre, en toutes lettres

Luc Charles-Dominique



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/4278>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2021

Pagination : 9-15

ISBN : 978-2-88968-032-0

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Luc Charles-Dominique, « Préface : le timbre, en toutes lettres », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 34 | 2021, mis en ligne le 01 décembre 2021, consulté le 05 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/4278>

Préface

Le timbre, en toutes lettres

LUC CHARLES-DOMINIQUE

Le timbre musical¹ est une notion particulièrement complexe car, s'il constitue un élément déterminant du son, il n'est pas mesurable, à la différence de l'intensité, de la durée et de la fréquence. De ce fait, il est la pierre d'achoppement à une certaine forme d'analyse musicale, d'autant qu'il échappe à toute forme de transcriptibilité dans le système occidental de notation musicale. Son étude ne peut donc être envisagée que sous des angles connexes, acoustique, organologique, physiologique voire phoniatrique, psychologique, sociologique, anthropologique, historique, théologique, etc. Ces diverses approches combinées fabriquent des formes d'interdisciplinarité d'autant plus nécessaires qu'elles représentent un gage d'efficacité analytique.

Les études musicologiques relatives à la musique occidentale savante ont souvent délaissé la question du timbre, tout comme, dans le domaine de l'interprétation, celle du style qui lui est étroitement corrélée. Les ethnomusicologues ont eu loisir de l'observer à travers leurs terrains et souvent de l'aborder, mais rarement de façon centrale. Dans les douze contributions à ce dossier, seize ethnomusicologues et acousticiens réfléchissent à cette notion à l'aune de leurs terrains, de leurs observations, des propos que leur ont livrés leurs interlocuteurs, et de leur propre ressenti. Car le timbre, avant tout, est une affaire de perception et d'identification pour quiconque écoute ou étudie la musique. Dans ce cas, il est de l'ordre de l'esthétique. Mais chez celles et ceux qui sont à l'origine de l'émission sonore, il relève du poïétique. Il est alors souvent intentionnel et le fait, pour le musicien, de choisir son timbre et de travailler à sa maîtrise peut avoir des

¹ Ce terme est employé ici au sens de « couleur sonore » et non de composition sur timbre (« sur l'air de... »).

motivations multiples : par exemple, l'inscription dans une mémoire plus ou moins ancienne du son et du jeu musicaux, démarche guidée par le souci de reproduction et la recherche d'une « authenticité » fantasmée (le poids de la « tradition ») ; ou bien la personnalisation et la singularisation de sa propre production musicale – à l'image de la « signature », notion chère à Monique Desroches (2008) – ; ou encore une sorte d'idéal-type sonore, musical, philosophique constituant une quête quasi spirituelle ; ou tout simplement le souhait d'être efficace, entendu et reconnu (cf. la contribution de Bassirima Koné, dans ce dossier, sur la chanteuse sénoufo Zélé de Papara), d'afficher sa maîtrise technique et son « beau jeu » (cf. l'article commun de Nicole Revel et Deirdre Bolger).

Les recherches sur le timbre musical peuvent alors s'orienter dans plusieurs directions possibles.

Tout d'abord, puisque le timbre ne se mesure pas, ne se note pas et ne possède pas de vocabulaire descriptif technique et scientifique, parmi les procédés permettant d'en parler, on note l'usage très général d'une sorte de synesthésie métaphorique et conceptuelle. La perception du timbre relève de l'audition mais son évocation et sa description vont emprunter d'autres voies sensorielles que celle de l'ouïe : celles du toucher, de la vue et du goût. On dira en effet d'un son qu'il est âpre, rugueux, froid ou chaud (une voix « chaude »), lisse, moelleux, rond, suave, aigre, noir ou blanc (une voix « blanche »), etc. Un tel lexique, en plus de chercher à décrire et à caractériser, introduit des considérations d'ordre esthétique, culturel, social, politique, moral, religieux, en inscrivant le son soit dans le champ de ce qui est licite, toléré, apprécié et recherché, ou au contraire dans celui de ce qui est illicite, réprouvé, déprécié et interdit. Les exemples sont synchroniques et se trouvent dans de nombreuses cultures (cf. la contribution de Jean During à ce dossier), mais aussi diachroniques. Ainsi, dans un poème latin du XIII^e siècle, la *Poetria Nova* (c. 1210) de Geoffroy de Vinsauf, la flûte est « féminine, efféminée », la trompette « masculine, virile », le tambour « sourd, enrôlé », les cymbales « éclatantes », la chifonie (vielle à roue) « harmonieuse », la cithare *somnifera*, la vièle « joyeuse, enjouée »² (Charles-Dominique 2006 : 33). Les métaphores empruntent ici au registre du genre, probablement en lien avec le volume sonore et la tessiture des instruments, mais aussi du politique (l'éclat des cymbales allié à la virilité des trompettes participe à la fabrication d'un son guerrier et emblématique du pouvoir) ainsi que du social, puisque la vièle, accompagnant à l'époque la déclamation ou la danse, relève du domaine des arts performatifs et récréatifs. Outre le lexique sensoriel, les attributs du timbre sont fréquemment empruntés à des dichotomies liées au genre (instrument ou son mâle/femelle), à la taille (grand/petit) ou à l'espace, ce dernier ayant donné la fameuse caractérisation

² « ... Gestumque videres / Instrumenta sequi, quorum sua cuique voluptas : / Tibia feminea, tuba mascula, tympana rauca, / Cymbala praeclara,

concors symphonia, dulcis / Fistula, somniferas citharas, vidulaeque jocosae... »

sonore des sons/instruments «bas» ou «hauts», à partir du XIII^e siècle en Europe occidentale, c'est-à-dire peu ou très sonores, dualité dont l'essence est d'origine chrétienne (*ibid.*). Cette façon de concevoir et de caractériser les timbres et les sons constitue un élément de toute première importance dans l'étude des faits musicaux, des productions esthétiques et des diverses fonctions du sonore. Ces taxinomies timbriques vernaculaires, qui doivent faire l'objet d'une anthropologie approfondie, sont autant de catégorisations esthétiques et culturelles reflétant le statut social, politique et religieux du sonore.

À la différence d'un Jean-Jacques Rousseau qui voyait une «fausse analogie entre les couleurs et les sons»³, l'association de la couleur et du son (et donc du timbre) est extrêmement prégnante – d'où le titre *Couleurs sonores* de ce dossier –, depuis la musique indienne (le *rāga*) jusqu'à la musique occidentale contemporaine (voir la centralité de la notion de «couleur sonore» dans l'œuvre d'un compositeur comme Tristan Murail, par exemple), en passant par les synesthésies du compositeur russe Alexandre Scriabine (1871-1915). En français, la polysémie de certains termes communs à la musique et à la peinture est là pour le rappeler : le «ton», les «nuances», le «chromatisme», l'usage ancien de «haut» pour désigner à la fois des couleurs vives («haut en couleurs») et la puissance sonore. Il en va jusqu'à la couleur blanche ou noire dans les indications de durée des sons. La fréquence, l'intensité, la durée, l'espace, ont des effets directs sur le timbre, considéré comme une «couleur sonore». Ainsi, en français, la notion aujourd'hui désuète de son ou de voix «clair[e]» conjugait à la fois puissance sonore et fréquence relativement élevée.

Le timbre, véritable texture sonore, peut posséder une dimension esthétique, surtout s'il est le fruit d'une élaboration conscientisée. Au-delà de la maîtrise technique vocale ou instrumentale et d'une éventuelle recherche de l'efficacité acoustique, le timbre distingue et signe la personnalité de son producteur, conditionne la réception de la musique, est à la source du jugement esthétique, suscite l'adhésion ou provoque le rejet. Dans cette quête personnelle, qui n'est jamais aboutie, le musicien adapte son jeu et sa technique pour se rapprocher du «beau son», celui qui est le plus adapté au contexte de la performance et le plus acceptable par les auditeurs. Le chercheur doit alors concentrer son attention autour de la notion de geste sonore, instrumental ou vocal, et sur l'ensemble des techniques performatives mobilisées. Disposition spatiale des performeurs, corporéité, gestuelle, énergie, engagement physique et intentionnalité, tenue et jeu des instruments... tous ces paramètres, et bien d'autres encore, entrent en ligne de compte dans une étude du timbre musical. L'anthropologie de la performance ou de l'événement sonore (de son contexte, de ses protagonistes, des techniques à l'œuvre) trouve alors le relais de la physiologie (fonctionnement de l'appareil

3 Titre du chapitre 16 de *l'Essai sur l'origine des langues*, 1781.

vocal), de l'organologie mais aussi de toutes les formes actuelles de l'analyse acoustique (plusieurs communications dans ce dossier s'appuient largement sur de telles méthodes analytiques, celle de Nicole Revel et Deirdre Bolger, celle de Stéphanie Weisser, Olivier Lartillot et Hélène Sechehaye ou encore celle de Michèle Castellengo et Nathalie Henrich Bernardoni).

Le timbre peut aussi faire l'objet d'un projet esthétique autour des notions de diversité et de complémentarité. Cela s'observe dans les ensembles vocaux qui associent, au-delà des registres, des couleurs vocales différentes et complémentaires ; mais cela se retrouve également dans la diversité timbrique d'ensembles instrumentaux organologiquement hétérogènes, comme par exemple le *takht* (Égypte, etc.), la *kumpania* (musique tzigane de la Grèce du nord), le *Jiangnan sizhu* (Chine), les *gamelan*, etc., jusqu'au *broken consort* de la musique baroque qui, par opposition au *whole consort*, constitué d'instruments de la même famille, associait un continuo (clavier, luth, théorbe, basse de viole) et des instruments mélodiques (violes, violons, flûtes, luths, etc.). Dans de tels ensembles, le projet de la diversité timbrique alliée à la complémentarité, à la création de nouvelles textures sonores (intrications timbriques), doit se situer au centre des questionnements esthétiques du musicologue/ethnomusicologue.

L'organologie est une discipline largement sollicitée dans une recherche sur le timbre car le choix et le traitement des matériaux, la quête incessante de procédés particuliers et de nouveaux effets, le tout confinant à la science des réglages instrumentaux chez les musiciens, tout cela constitue un premier niveau d'observation et d'étude. Dans ce domaine, une attention particulière est portée au rôle de ce que l'on appelle parfois malencontreusement des « bruiteurs » (par exemple, des anneaux métalliques vibrant en prolongement de la frappe de peaux ou du frottement de cordes...), mais que Weisser, Lartillot et Sechehaye préfèrent qualifier de procédés de « grésillance » (cf. leur article), ou encore des cordes « sympathiques » de certains cordophones comme la *gadulka* bulgare, le *sitar* indien, le *rûbab* afghan, etc. (sur ce dernier instrument, voir la contribution de Sylvain Roy). Dans ces traditions instrumentales, la qualité de la résonance ou de la grésillance révèle la très grande maîtrise de l'instrumentiste, son art et sa science, sa créativité aussi, la recherche timbrique autour de ces prolongements sonores s'inscrivant en grande part dans le projet artistique (et parfois spirituel, comme dans la *tambura* indienne et son usage dans le *dhrupad*).

Comment ces procédés sont-ils considérés dans les diverses cultures et esthétiques musicales ? Cette grésillance, que l'on a longtemps stigmatisée et caractérisée de « bruit parasite », renvoie aux notions de saturation sonore, de pureté ou d'impureté, à la « salissure », à la « noirceur », procédés vocaux ou instrumentaux dont la charge symbolique et rituelle est souvent forte et auxquels l'anthropologie se doit de prêter la plus grande attention. Ainsi les « altérateurs de voix » évoquant des voix surnaturelles dans nombre de cultures africaines, mais aussi la voix gitane dite *afillá*, voix rauque, éraillée, utilisée dans des pièces

comme les *martinetes*, chants poignants, véritables plaintes lancées *a cappella* et seuls par les *cantaores*, parfois en hommage aux disparus, ou encore les nombreuses brisures de voix et les sanglots dans les lamentations funéraires. Le fameux harmoniciste argentin Hugo Diaz ressortit à cette problématique du son « noirci », lui qui perdit la vue, enfant, suite à un accident, et se réfugia dans la pratique de l'harmonica, qu'il enrichit d'un jeu personnel, original, « noir », consistant à rouler la langue contre le palais tout en soufflant et ainsi à produire un son « perlé » très particulier, venant saccader les sons de l'instrument. Signature poignante et pathétique d'un homme blessé, alcoolique et tôt disparu. Dans une telle ethnomusicologie de la souffrance et de la déchirure, la dimension émotionnelle du timbre introduit une approche psychologique, autre niveau d'interdisciplinarité (Charles-Dominique 2011). Dans quelle mesure peut-on dire localement qu'il existe une « grammaire symbolique » des sons ?

Un dernier niveau, et non des moindres, relatif à l'esthétique du timbre, concerne les procédés d'imitation, vocaux comme instrumentaux, infiniment nombreux, créatifs, consistant à imiter, dans un premier temps, des instruments : par exemple, la guimbarde avec la voix dans le *trallalero* génois, la *tsambouna* (cornemuse) avec la *lira* (vièle piriforme) crétoise, ou la vielle à roue par les violoneux de Gascogne (France), qui disposent alors, sur le chevalet et contre la table d'harmonie de leur violon, un couteau de poche replié ou un trousseau de clés. Mais aussi à imiter les animaux (voir les sonates pour violon et continuo du baroque allemand – Biber, Westhoff, etc. – ou le *Capriccio Stravagante* de Carlo Farina) ou des sons de l'environnement humain (les imitations de « batailles » à la Renaissance et à l'époque baroque) et naturel (voir l'influence de l'eau et des torrents chez les chanteurs de *khöömii* étudiés par Johann Curtet).

Enfin, l'organologie étudie et approfondit les techniques de jeu, de souffle, de frappe (cf. la communication de Stéphanie Folio sur le *tambour malbar* à la Réunion), de pincement, de frottement, mais aussi les gestes, artefacts et savoir-faire du jeu instrumental et de la production vocale. Le choix des résonateurs vocaux, les jeux francs, appuyés, sonores, saccadés ou au contraire sans attaques, effleurés, filés, liés et doux, les frappes au centre de la peau ou au bord du fût ou du cadre, etc., tout cela a des conséquences directes sur le timbre.

« Timbre » serait apparu, dans l'acception qui nous intéresse, dans la décennie 1760, peut-être pour la première fois chez Rousseau dans *Émile ou de l'éducation* (1802 [1762], vol. 4 : 52-53), quand il écrit que « la première chose que remarquent en grandissant les jeunes personnes, c'est que [...] la voix s'étend, s'affermi, et prend du timbre ». Le tome XV de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1765) aborde la notion de timbre vocal dans l'entrée « Son »⁴, tandis que Rousseau, à nouveau, lui consacre en 1768 une entrée (« tymbre ») dans son *Dictionnaire de musique* : « On appelle ainsi, par métaphore, cette qualité du son

⁴ Information communiquée par Michèle Castellengo et Nathalie Henrich Bernardoni dans leur article.

par laquelle il est aigre ou doux, sourd ou éclatant, sec ou moelleux» (Rousseau 2017 [1768] : 528). Pour autant, le terme est préexistant pour désigner une « cloche sans battant & immobile, qu'on frappe à la main avec un marteau, ou que fait sonner un jaquemart », de même qu'il s'applique aussi aux « nerfs ou cordes de boyau qui sont sous un tambour, qui servent à en bander la peau, & à le faire resonner » (Furetière 1690 : 685-686). Cependant, Furetière en livre une autre définition, remarquable : « Timbre, en termes de Blason, se dit de tout ce qui se met sur l'Ecu, qui distingue les degrez de Noblesse ou de dignité, soit l'Ecclesiastique, soit Seculiere, comme la Tiare Papale, le chapeau des Cardinaux, Evêques & Protonotaires... » (*ibid.* : 686). Ici, dans une acception héraldique, *timbre* possède une fonction symbolique et distinctive évidente : l'héraldique consistant en un code graphique politique et social depuis le Moyen Âge, le *timbre* vient préciser la place exacte du lignage, du pouvoir, etc., dans la hiérarchie politique ou ecclésiastique de l'Ancien Régime. Il apporte ainsi de la distinction et renforce l'identité des personnes, des clans ou des institutions représentées. On constate donc que, bien avant l'apparition de l'acception musicale et sonore du mot timbre qu'on lui connaît aujourd'hui, ce terme a revêtu un sens identitaire concernant les élites, le clergé et les pouvoirs.

Cette polysémie, semble-t-il passée inaperçue, est remarquable. Elle me paraît constituer une porte d'entrée supplémentaire au constat et à l'étude de l'usage qui est fait des timbres vocaux et instrumentaux dans des menées contemporaines autour des problématiques patrimoniales et des constructions identitaires liées à la notion d'authenticité. Dans de nombreuses cultures musicales, il existe des sons et des timbres perçus comme spécifiques, soit dans le jeu d'instruments (frappe de la *txalaparta* au Pays basque, par exemple), soit dans des techniques vocales (nasalité, chants sur les harmoniques, jeux de gorge, *jodel*, etc.). Cela génère le sentiment diffus ou explicite d'une « distinction », qui fonde en partie le jugement d'authenticité, et qui vient renforcer le sentiment d'appartenance et se concrétiser dans les discours et les programmes patrimoniaux. Dès lors, on mesure mieux les difficultés d'acceptabilité du changement de timbre vocal lié à la féminisation de la polyphonie des *murgas* en Uruguay, que présente ici Mathilde Koch, pratique très identitaire et qui était traditionnellement masculine.

Le plan de « sauvegarde » alors imaginé dans le but de pérenniser ces pratiques musicales peut être, selon les cas, reproduction stricte dans une optique de préservation ou au contraire s'inscrire dans une revitalisation qui intégrerait des formes diverses d'adaptation et d'actualisation (cf. le texte de Cristina Ghirardini et Guido Raschieri sur le musée – revivaliste – du Paysage sonore dans la région de Turin ou la contribution de Eyjólfur Eyjólfsson, en collaboration avec Fabrice Contri sur le *langspil* islandais).

Dans le domaine instrumental, le débat est parfois vif chez les facteurs d'instruments et chez les musiciens, autour du choix des matériaux mais aussi de

l'attitude à observer à l'égard d'instruments anciens, objets de patrimoine pouvant faire office de référents culturels. Doit-on être dans la stricte reproduction des modèles anciens et de leurs modalités musicales, permettant de conserver en partie certaines particularités timbriques, ou doit-on s'adapter aux nouveaux contextes et modes de jeu (notamment collectifs), en optimisant le tempérament égal ou le volume sonore des instruments au détriment de leur richesse timbrique ? Emilia Chamone étudie ici l'évolution du *surdo* brésilien, percussion des *batucadas*, en un *surdo nesting*, plus sonore, notamment à travers le processus d'appropriation des musiques brésiliennes en France.

À travers ce dossier, nous avons voulu débroussailler un peu la notion complexe de timbre musical en réunissant des auteurs de profils différents, travaillant soit sur la voix, soit sur des traditions instrumentales, et dans des zones géoculturelles diversifiées. Nous avons été surpris du succès rencontré par l'appel à communications, lequel a généré une profusion de propositions, la plus importante de l'histoire des *Cahiers d'ethnomusicologie*. D'autre part, au même moment, et de façon absolument indépendante, la Société française d'ethnomusicologie lançait un appel à manifestations pour son Séminaire nomade 2020-2021 sur le thème du timbre musical « *Complètement timbré ! Perspectives multiples sur le timbre* ». La preuve qu'en dépit de la difficulté qu'il y a à travailler spécifiquement sur le timbre musical, ce thème est au cœur des préoccupations de l'ethnomusicologie.

Références

- CHARLES-DOMINIQUE Luc
2006 *Musiques savantes, musiques populaires : les symboliques du sonore en France (1200-1750)*. Paris : CNRS.
- 2011 « Le poids des codes symboliques et de la prédétermination dans l'expression musicale de la souffrance et de la déchirure », *Insistance, Art, Psychanalyse, Politique* 5, « L'inconscient et ses musiques » : 83-95.
- DESROCHES Monique
2008 « Entre texte et performance : l'art de raconter », *Cahiers d'ethnomusicologie* 21 : 103-115.
- FURETIÈRE Antoine
1690 *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...* La Haye et Rotterdam : Arnout & Reinier Leers.
- SHILOAH Amnon
1991 « La voix et les techniques vocales chez les Arabes », *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 4 : 85-103.
- ROUSSEAU Jean-Jacques
1802 [1762] *Émile ou de l'éducation*. Paris : Crapart, Caille et Ravier.
2007 [1768] *Dictionnaire de musique*, édition préparée et présentée par Claude Dauphin. Arles : Actes Sud.