

La perception du groove dans la musique funk et ses dérivés : revue et analyses

On the Perception of Groove in Funk Music and Its Derivatives: Review and Analyses

Jeanne Doucet

Volume 15, numéro 2, automne 2014

Le style et l'idée : de la fonction à la perception, de la typologie à la pratique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1036121ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1036121ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Doucet, J. (2014). La perception du groove dans la musique funk et ses dérivés : revue et analyses. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 15(2), 87-97. <https://doi.org/10.7202/1036121ar>

Résumé de l'article

Cet article porte sur le groove, plus précisément sur celui que l'on peut retrouver dans des genres musicaux populaires tels que le funk, la soul et certains types de jazz ; le phénomène y est abordé selon l'angle de ses spécificités perceptives.

Le groove étant souvent ressenti mais très rarement verbalisé, il importait d'en donner une définition, d'une part en situant l'objet d'étude à partir de la littérature sur le sujet, mais aussi en rapportant le résultat d'entrevues menées auprès de musiciens (trois étudiants provenant de trois différents programmes universitaires en musique). La question de la perception est ensuite explorée au moyen de travaux de psychologie de la musique.

Le groove est compris comme un phénomène essentiellement rythmique qui, au niveau musical, prend généralement ses sources dans la section rythmique (basse et batterie) d'une formation de jazz ou de funk. Un rythme syncopé se superpose à un mètre très clairement établi, que la pulsation soit directement jouée ou seulement induite. Le groove est cyclique et répétitif, ce qui suscite un effet d'entraînement menant l'auditeur au mouvement et même à la danse, desquels résulte un sentiment de bien-être. Cet affect positif joue un rôle central dans la définition du groove. La cyclicité et la répétitivité quant à elles sont à l'origine d'un phénomène d'entraînement qui peut se traduire au niveau corporel mais qui est avant tout cortical : c'est ce qui est appelé *couplage sensorimoteur* en sciences cognitives.

L'analyse de trois exemples musicaux tirés du répertoire funk et reconnus pour la qualité de leur groove sont analysés, « Doing it to Death » de James Brown, « Chameleon » de Herbie Hancock et « Superstition » de Stevie Wonder, permet d'observer comment les caractéristiques mentionnées plus haut se traduisent musicalement.

La perception du groove dans la musique funk et ses dérivés : Revue et analyses¹

Jeanne Doucet (Université de Montréal)

Il est de ces musiques qui, de par leurs rythmes entraînants et accrocheurs, captent notre attention avant de nous mener, presque malgré nous, à nous mouvoir, ne serait-ce qu'en tapant du pied ou en hochant de la tête en synchronisation avec la pulsation. Cette caractéristique qui nous incite de manière si irrésistible au mouvement est appelée, en musique populaire, « groove ». Ce terme prendrait ses origines dans le jargon du jazz des années 1930 où il était non seulement associé à une qualité rythmique de la musique, mais aussi à une forme de plaisir et à un certain sens de la mode (Middleton 2006, 145). Avec le temps, il s'est vu appliqué à tous les styles de musiques populaires, et pourrait même être applicable à des genres en dehors de celles-ci². Dans le cadre du présent article, je souhaite limiter ma réflexion au groove tel qu'il se manifeste dans la musique funk et ses dérivés. Je me limite à ces styles musicaux, car je considère qu'il s'agit de musiques qui se fondent principalement sur la notion de groove. Je reprends cette idée d'une distinction que fait Hans T. Zeiner-Henriksen entre « groove-based music » et « groove-oriented music ». La première est une musique centrée d'abord et avant tout sur la notion de groove, et la seconde est une musique qui, bien que présentant un groove, n'en fait pas sa raison d'être et le relègue à un rôle plutôt secondaire (2010, 4-5). Les styles musicaux abordés ici s'inscriront donc dans la première catégorie. Ce point sera approfondi dans la section suivante.

Le projet est d'étudier le pouvoir d'attraction du groove spécifiquement à travers la lunette de la perception. Pour ce faire, il sera d'abord question de préciser l'objet de cette

étude, ce que je ferai à partir de la littérature sur le sujet, mais aussi à l'aide d'entrevues que j'ai menées auprès de musiciens. Je passerai ensuite à la question de la perception. On peut en effet se demander quelles raisons se trouvent derrière cette réaction motrice reliée au groove et quelles propriétés acoustiques et prédispositions cognitives sont en jeu. Pour répondre à ces interrogations, je synthétiserai les résultats d'études de psychologie de la musique et de neurosciences. De nombreuses études récentes ont en effet porté sur le groove (compris toutefois dans son sens plus général), mais une synthèse n'a jamais été tentée, a fortiori en français³. Mon travail se démarquera toutefois de ces études en proposant, outre les commentaires de musiciens, des analyses de trois exemples musicaux pour faire le pont entre les considérations théoriques et les manifestations musicales. De plus, comme je l'ai précisé plus haut, mon étude sera centrée sur des styles musicaux bien précis.

Groove et groove funk : définition et mise en perspective

Arrêtons-nous d'abord à la notion de groove prise dans un sens général. J'ai déjà mentionné que le groove est généralement compris comme une caractéristique de musiques qui donnent à l'auditeur l'envie de bouger en phase avec elles. C'est ce que croient Petr Janata et ses collègues lorsqu'ils concluent qu'il s'agit de « cet aspect de la musique qui donne une agréable sensation de vouloir bouger en synchronisation avec la musique⁴ » (Janata, Tomic et Haberman 2012, 56). Cette définition est particulièrement intéressante parce qu'elle souligne un sentiment de plaisir qui accompagne la

¹ Je tiens à remercier chaleureusement Caroline Traube et Christian Turcotte pour leur aide et leurs commentaires indispensables au perfectionnement de cette étude. Leur aide m'a été des plus précieuses. Je remercie également l'équipe de rédaction des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* pour la révision de ce texte.

² Dans son ouvrage *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, Philip Tagg comprend le groove comme étant une configuration rythmique répétitive et cyclique directement reliée au mouvement et à la danse; il avance qu'en dépit des origines du terme (que l'on associe davantage au monde de la musique populaire), il pourrait être tout à fait approprié de l'appliquer à d'autres genres musicaux qui font appel à la répétition et à la cyclicité d'un motif rythmique pour susciter le mouvement (2012, 296-297). Bien que je comprenne le point de vue de Tagg à ce sujet, l'application qu'il fait du terme me semble trop générale et je ne compte pas l'adopter dans le cadre de la présente étude.

³ Voir, par exemple, Roholt 2014; Davies et al. 2013; Selinsky 2012; Zeiner-Henriksen 2010; Madison 2006; et Pressing 2002, pour ne nommer que ceux-là. Il est à noter que tous ces auteurs écrivent en anglais.

⁴ « That aspect of the music that induces a pleasant sense of wanting to move along with the music », ma traduction.

perception du groove. Lawrence Zbikowski ajoute qu'un groove est «habituellement constitué d'un motif à plusieurs strates impliquant autant un matériau rythmique que des hauteurs, et dont les répétitions forment la base d'une partie ou de l'ensemble d'une pièce musicale⁵» (2004, 275). On comprend ici que le groove est fondé sur un motif de base qui est répété et qui comporte plusieurs niveaux, ou strates. Jeff Pressing, enfin, donne trois conditions essentielles pour définir le groove: 1) perception de pulsations récurrentes (le tempo doit donc être régulier) et de la structure sous-jacente à ces pulsations; 2) perception d'un cycle par la répétition variée ou non d'un ou de plusieurs motifs rythmiques; et 3) efficacité à engendrer des réponses corporelles synchronisées (2002, 288).

Ces éléments de définition s'appliquent également à mon objet d'étude, soit le groove propre au funk⁶. Toutefois, ce dernier se distingue de par sa propension à adopter des structures rythmiques syncopées. Ici, la syncope est souvent comprise comme étant une anticipation du temps suivant (Danielsen 2006, 73). L'exécution rythmique d'un groove funk exigerait en effet un rapport au temps particulier. Ce type de déviations par rapport au tempo métronomique peut correspondre à l'idée de «participatory discrepancies» (ou «déviations participatives») de Charles Keil (Keil et Feld 1994, 96-108). Ces déviations auraient une valeur esthétique et seraient donc recherchées. Keil ne limite pas spécifiquement ce concept au groove funk, mais il s'y applique tout de même très bien. Ce point sera discuté davantage plus loin.

D'ailleurs, pourquoi s'arrêter au groove funk précisément? Comme je l'ai mentionné plus haut, le funk est un type de musique qui repose essentiellement sur la notion de groove. Dans ce style musical, cette notion prend une importance cruciale. Il structure la musique et en est la caractéristique la plus proéminente (Danielsen 2006, 41). De plus, une étude menée en 2012 par Janata et ses collègues, durant laquelle les participants ont été amenés à écouter des extraits musicaux appartenant à divers genres et à les évaluer selon leur taux de groove, a permis aux chercheurs de classer les extraits selon ce critère. Ainsi, ils ont remarqué que les

chansons des genres soul et rhythm and blues (auxquels le funk est largement associé) ainsi que quelques pièces de jazz occupaient les trente premières places, Stevie Wonder et sa chanson aux fortes connotations funk «Superstition» (1972) se trouvant en tête⁷ (Janata, Tomic et Haberman 2012, 73). Que peut-on tirer de ces résultats? Ils confirment que la notion de groove n'est pas exclusive à un genre donné, mais on peut avancer qu'elle se manifeste plus fortement dans certains genres que d'autres, et que c'est le cas du funk.

Les éléments de définition recueillis jusqu'à présent ont été tirés de travaux plutôt théoriques. Il devient dès lors intéressant de se pencher sur ce que des musiciens ont à dire à ce sujet. Plus particulièrement, que peuvent-ils apporter à la réflexion?

Entrevues menées auprès de musiciens

Trois étudiants universitaires en musique (qui seront ici dénommés participants A, B et C pour maintenir leur anonymat⁸) m'ont chacun accordé une entrevue au cours de laquelle ils devaient répondre à des questions sur ce que représentait le groove pour eux ainsi qu'à quels paramètres musicaux, instruments, genres musicaux et émotions ils l'associaient⁹. Les entrevues ont pris la forme d'entretiens semi-dirigés d'une durée qui variait entre 10 et 20 minutes par participant, selon la longueur des réponses de ce dernier. Tous les participants ont pris part à ce projet de façon libre et éclairée, chacun ayant lu et signé un formulaire d'information et de consentement avant que l'entrevue n'ait lieu.

Le participant A est étudiant en musicologie et est violoncelliste de formation classique. Le second étudie la composition et joue de la clarinette et du saxophone. Il a été et est encore un musicien actif dans plusieurs formations de musiques pop, jazz et funk. Il a également une expérience de travail en studio. Enfin, le participant C étudie l'écriture ainsi que la composition et est formé en piano classique. Il a aussi été batteur pendant une bonne partie de sa jeunesse. Il est à noter que toutes ces personnes pratiquent divers genres de musique, y compris de la musique populaire.

⁵ «A groove of this sort is typically a large-scale, multi-layered pattern that involves both pitch and rhythmic materials, and whose repetitions form the basis for either a portion or all of a particular tune», ma traduction.

⁶ J'emprunte l'expression «groove funk» à Anne Danielsen qui l'emploie dans son ouvrage de 2006 sur les musiques de James Brown et de Parliament (artistes funk). Je m'en servirai surtout pour m'aider à distinguer cette définition du groove de celle qui est plus générale.

⁷ Les cinq premières pièces en tête de liste sont, outre «Superstition», «It's A Wrap (Bye, Bye)» de Funky Hobo #1 (FH1), «Flash Light» de Parliament, «Lady Marmalade» de Patti LaBelle et «Up for the Downstroke» de The Clinton Administration. Les chansons datent respectivement de 2004, 1978, 1974 et la dernière est une reprise du groupe Parliament sortie en 2003 (originellement en 1974). La liste complète est disponible en annexe de l'article de Janata, Tomic et Haberman (2012, 73-75).

Les participants à cette étude étaient dix-neuf étudiants universitaires (dont le champ d'études n'est malheureusement pas spécifié). Ils avaient pour tâche d'indiquer à l'aide d'un curseur le taux de groove, selon eux, de chaque pièce qui leur était présentée. Les pièces pouvaient être de genre folk, rock, jazz ou soul/R&B. Ces catégories sont toutefois prises dans un sens très large (les auteurs parlent de «broad genres»).

⁸ Je les ai approchés en personne à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. J'ai cherché à recruter des individus issus de diverses formations et milieux, espérant ainsi obtenir des points de vue différents sur le sujet.

⁹ Le nombre relativement restreint de participants ayant pris part à cette étude s'explique par le fait qu'elle a été menée dans le cadre d'un projet spécial de baccalauréat.

Il est vrai que l'échantillon n'est pas constitué d'« experts » des styles musicaux étudiés à proprement parler. Cependant, je crois qu'il est intéressant de solliciter des musiciens comme ceux que j'ai interviewés justement parce qu'ils proviennent de différents milieux musicaux. Je m'intéresse non seulement au vocabulaire qu'ils utilisent, mais aussi aux points de convergence qui pourraient s'établir entre leurs réponses. Ces points de convergence devraient m'indiquer les éléments les plus pertinents à observer pour aborder, dans un deuxième temps, la question de la perception.

Le premier participant affirme que, pour lui, le groove est indéniablement associé au mouvement. Le participant B, lorsque questionné sur le même sujet, répond :

[j]e dirais que le groove est un mélange du rythme et ça a beaucoup rapport avec la basse. C'est un mélange combiné du rythme de base et de la basse. L'interaction entre les deux forme le groove.

Quant au participant C, il croit que

c'est un regroupement de plusieurs paramètres musicaux, surtout le rythme, le timbre, la hauteur [...] qui ensemble donnent une sensation de mouvement particulière, qui nous donnent envie de bouger, qui nous donnent une énergie.

Le rapport au corps est donc clairement exposé ici. Bien que le participant B n'ait pas explicitement parlé de mouvement, il a spécifié plus tard, lorsque questionné à ce propos :

[l]e mouvement corporel vient avec le groove. Il en est une conséquence. Quand quelque chose « groove », c'est une tendance naturelle qu'on a de bouger dessus. C'est une conséquence très directe du groove.

Ainsi, pour lui, l'aspect corporel est déjà implicite dans la notion de groove. Les trois répondants associent ce phénomène à la musique populaire, plus spécifiquement à la musique funk qui est généralement la première à être citée. Sont aussi mentionnés le jazz, le disco et la musique électronique (comme la techno).

Deux des trois participants ne lient pas le groove uniquement au rythme. Le participant B insiste sur l'importance du registre (celui de basse) et de l'articulation : « [s]i on pense au funk, on se rend compte que les notes sont très écourtées pour que le rythme soit clair ». Le troisième participant va jusqu'à introduire la dimension du timbre : « [ç]a prend un timbre particulier, ne serait-ce que le timbre d'un instrument de percussion qui est plus entraînant qu'un autre ».

Tous trois associaient également le groove à la section rythmique (basse électrique et batterie) d'une petite formation classiquement constituée d'une ou deux guitares,

d'un clavier, d'une basse électrique et d'une batterie. La basse semble être particulièrement importante : « [q]uand je pense à du groove, je pense à la basse » (participant A). Effectivement, selon Pressing, un groove dit « efficace » prend souvent sa source dans les lignes de basse et de percussions (2002, 291). Cependant, il est possible de ressentir le groove sans basse ni batterie. C'est du moins l'avis du participant B : « [m]ais une voix seule peut « groover » énormément. Je crois que le groove est un peu dissocié des instruments ».

Lorsqu'il leur a été demandé si le groove est un aspect de la musique qu'ils apprécient eux-mêmes, tous trois ont répondu par l'affirmative, sans hésitation. Quant aux émotions ou sensations que fait naître le groove, le premier participant a répondu : « [j]e l'associe beaucoup à un sentiment de plaisir ». Il a également employé le terme « groundé » pour faire référence non seulement à la basse électrique, encore une fois, mais aussi à quelque chose d'« assis », de « détendu ». Le participant B allait un peu dans le même sens :

[i]l y a un sentiment de bien-être énorme qui, à mon sens, est rythmique. Le groove est aussi la sensation du rythme qui est placé. [...] Quand le rythme est tellement bien placé que ça « groove », il y a une espèce de sentiment de bien-être qui vient avec ça puisqu'on sent vraiment partout dans le corps qu'il n'y a pas de tension dans l'espace-temps.

Enfin, le dernier participant ajoute :

[i]l y a quelque chose de satisfaisant, d'amusant dans le groove. Ce n'est jamais lourd ni déprimant. C'est quelque chose de distrayant¹⁰. [...] Ça évacue d'autres idées.

En somme, le groove semble toujours être relié à un affect positif et, si l'on se fie à la dernière citation, a peut-être même un pouvoir cathartique.

De la perception

Dans cette section seront discutés les divers aspects relatifs à la cognition derrière la perception du groove funk. Pour ce faire, j'ai d'abord circonscrit trois éléments clés à partir des éléments de définition soulevés plus haut. Ces éléments sont, dans un premier temps, l'effet d'entraînement qui a été abordé plus haut dans les études de Janata et ses collègues et de Pressing, en plus des entrevues que j'ai menées. Ensuite vient la notion de plaisir et de bien-être qui a principalement été soulevée par les musiciens interviewés. Enfin sera observée la question du rythme (notamment celle des syncopes) et du rapport au temps qui a été touchée plus haut lorsque j'ai fait mention des notions tirées de Danielsen et Keil. C'est

¹⁰ Note de l'auteur : dans le sens de *divertissant*.

chacune de ces facettes qui sera explorée à la lumière de résultats de travaux d'experts en psychologie de la musique.

Effet d'entraînement

Pourquoi une pièce qui « groove » nous pousse-t-elle tant à nous mouvoir ? Y aurait-il des effets au niveau neurobiologique ? Une fouille du côté des neurosciences cognitives peut aider à répondre à cette question.

La mise en évidence de la pulsation a son importance dans la perception du groove. Effectivement, des événements sonores isochroniques et périodiques seraient à l'origine d'un effet d'entraînement (« entrainement ») chez l'auditeur (London 2004, 12). Le rythme périodique externe au corps serait, dans ce cas, en phase avec un rythme « physiologique » (*idem*). Cette notion d'entraînement peut aussi être considérée comme une stratégie d'écoute qui sert à localiser l'emplacement temporel de chaque temps (Brower 1993, 27). Des études menées à l'aide d'un électroencéphalogramme montrent que le cerveau « répond aux motifs d'événements réguliers dans le temps en synchronisant son activité à la pulsation de ces événements¹¹ » (Tan, Pfordresher et Harré 2010, 107). Des observations faites par l'enregistrement de potentiels évoqués (au moyen de la stimulation magnétique transcrânienne qui consiste à faire subir au cortex cérébral des impulsions magnétiques à travers le crâne) et au moyen d'électroencéphalogrammes montrent que des sujets, lorsque confrontés à de la musique ayant un haut taux de groove, présentent une plus grande excitabilité corticospinale¹² (Stupacher *et al.* 2013, 132). Le processus d'entraînement serait donc fortement lié au mouvement corporel, et possible grâce à une sorte de phénomène de « résonance » où les informations rythmiques auditives perçues au niveau du cortex auditif se projetteraient dans le cortex moteur (Thaut 2005, 48).

C'est de couplage sensorimoteur dont il est question ici : celui-ci doit se produire aisément pour maximiser la sensation de groove, et le fait de bouger en synchronisation avec de la musique qui a un fort taux de groove renforcerait l'impression d'être à l'intérieur de ce dernier (Janata, Tomic et Haberman 2012, 69-70). Je crois qu'on pourrait aller plus loin en affirmant que le simple fait de regarder quelqu'un bouger au rythme d'un groove renforcerait cette impression, du moins si je me fie à ce que m'a avoué le participant A lors de l'entrevue.

Je me souviens de quand je jouais avec mon groupe : il y avait quelque chose dans un mouvement que [notre

bassiste] faisait à la basse. [...] Un mouvement d'épaule qui me disait qu'elle « grooveait ».

[L'auteure] *Ressentais-tu plus le groove en la voyant bouger ainsi ?*

[Participant A] Oui.

Ce témoignage est très intéressant, car il renvoie directement au concept de neurones miroirs, qui veut que l'auditeur perçoive la musique non seulement sous la forme de signaux sonores, mais aussi en termes de mouvements perçus à travers ces signaux. En d'autres termes, l'auditeur perçoit les gestes à l'origine des sons entendus ; ce concept est le point de départ du modèle d'« expérience motrice et affective partagée », ou « shared affective motion experience » (Overy et Molnar-Szakacs 2009). Le système neuronal en jeu dans la *perception* de ces gestes est le même que celui qui aurait été en cause dans le cas où l'auditeur les aurait lui-même effectués. Ce phénomène ne se limite pas à l'audition : il se produit également au niveau visuel.

On comprend désormais l'importance, pour le musicien, de solliciter une réaction d'entraînement dans la construction d'un groove. Cependant, bien que cette notion d'entraînement soit significative, force est d'admettre qu'elle n'est pas exclusive au groove funk. D'autres notions pourraient nous permettre d'être davantage en mesure de cerner la spécificité de ce dernier.

Plaisir et bien-être

Dans un autre ordre d'idées, on pourrait considérer que le groove est structuré selon une préférence innée pour la répétition. Celle-ci est essentielle, car elle allège le travail de la mémoire, renforce l'attention et permet un certain automatisme (Pressing 2002, 289). De plus, le groove privilégie la plupart du temps des subdivisions dites simples (par exemple, un mètre de quatre temps, une construction sur deux mesures, ...), car elles seraient plus faciles à encoder : des rythmes dits *simples* feraient travailler moins de zones du cerveau que des rythmes complexes (Tan, Pfordresher et Harré 2010, 107). Bien que la distinction entre rythmes simples et complexes faite par ces auteurs soit floue, on peut tout de même retenir de leurs propos que l'humain perçoit plus facilement certains rythmes ou certaines métriques que d'autres, ce qui expliquerait que les données perçues auditivement se projettent dans d'autres secteurs du cerveau.

Le processus d'entraînement (possible grâce à un tempo fixe) et les répétitions de motifs qui permettent la création de cycles sont des éléments qui créent des attentes chez

¹¹ Ma traduction de « responds to patterns of regularly timed events by synchronizing activity with the onsets of these events ».

¹² Potentiel évoqué : le système nerveux générant des potentiels électriques, on parle de potentiels évoqués lorsque les premiers se trouvent modifiés suite à une stimulation captée par les sens.

Électroencéphalographie : examen de l'activité électrique des neurones.

Excitabilité corticospinale : réaction des fibres nerveuses reliant le cortex moteur à la moelle épinière.

l'auditeur. Ces attentes seraient en cause dans l'appréciation du groove car, selon Pressing, «des situations présentant un haut taux de prévisibilité acquièrent un statut spécial (elles seront plus souvent créées, recherchées, exploitées, etc.)¹³» (2002, 394). Ce qui explique pourquoi un groove peut autant attirer notre attention (pensons au témoignage du participant C qui considère que le groove est *distrayant*).

Selon des travaux récents, il existerait une forte corrélation entre le groove perçu et une forme de plaisir (Witek *et al.* 2014; Janata, Tomic et Haberman 2012; Madison *et al.* 2011; Madison 2006; Pressing 2002). On peut attribuer ce sentiment à la capacité qu'ont la régularité et l'entraînement rythmique corporel à réduire le taux d'anxiété: un groove efficace suscite plusieurs schèmes rythmiques et corporels qui sont compatibles entre eux et dont la fusion est agréable¹⁴ (Pressing 2002, 290). Cette idée se rapproche du témoignage du participant B cité plus haut¹⁵. D'où aussi l'emploi de l'adjectif «groundé» par le participant A. Le groove est donc toujours associable à des émotions positives d'où pourrait s'ensuivre une sorte d'effet de catharsis.

Rythme et rapport au temps

Une étude de 2014 s'est intéressée aux effets que peuvent avoir divers taux de syncopes sur les mouvements corporels et le plaisir ressenti dans le contexte de musiques qui se basent sur le groove: les genres musicaux concernés seraient, selon les auteurs, le funk, le hip-hop et la musique électronique destinée à la danse («electronic dance music») (Witek *et al.* 2014). Soixante-six participants de différents pays ont répondu à un questionnaire en ligne où ils ont été amenés à écouter cinquante «drum breaks». Pour chacun de ces «breaks», les participants devaient répondre à deux questions: «à quel point ce rythme vous donne-t-il envie de bouger?» et «à quel point ce rythme vous fait-il ressentir du plaisir?» Sur la base de ces expériences, il a été montré que l'impact qu'ont les syncopes sur le groove perçu et le plaisir ressenti suit, sur un graphique où l'abscisse représente le taux de syncopes et l'ordonnée le degré de plaisir et le goût du mouvement, une courbe en forme de «U» inversé dont le sommet indique le taux de syncopes permettant le plus haut taux de groove. Selon moi, les artistes funk cherchent, le plus possible, à se situer près de ce sommet sans toutefois le dépasser.

La musique funk est caractérisée par un emploi étendu de rythmes syncopés. Anne Danielsen, dans son ouvrage de 2006 sur le funk de James Brown et du groupe Parliament, avance que les syncopes peuvent davantage être comprises comme étant des anticipations du temps suivant. Afin

d'illustrer ce point, l'auteure prend un exemple tiré de «Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine», un des grands succès de James Brown (voir l'exemple 1).

Remarquez la flèche que Danielsen a pris la peine d'inscrire au-dessus de la double croche à la guitare. En écrivant le rythme ainsi, l'auteure a voulu indiquer que cette double croche arrive plus tard qu'elle ne le devrait: en fait, elle arrive presque sur le temps suivant, en plus d'être jouée très courte (2006, 78). Si l'on met en relation le rythme de la guitare avec celui de la caisse claire, on remarque que la double croche de la ligne de guitare coïncide avec le coup de caisse claire qu'elle anticipe, créant une tension précédant tout juste le temps et lui donnant ainsi plus de force (2006, 79).

Exemple 1: James Brown, «Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine», mesure 2 (0:14-0:16). Groove de base de la chanson. Transcription de l'auteure, selon Anne Danielsen (2006, 77).

La flèche au-dessus de la dernière double croche de la guitare est une idée d'Anne Danielsen. Puisque le rythme swing est indiqué dans ma transcription, la flèche n'a pas vraiment lieu d'être. Cependant, j'ai décidé de l'adopter, car elle attire l'attention sur la particularité de ce rythme et la représente bien.

L'exemple de «Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine» et l'analyse qu'en propose Danielsen donnent une idée de la manière d'articuler un groove funk qui se joue en fin de compte à un niveau temporel très subtil. Cela renvoie à l'idée des «déviations participatives» de Charles Keil dont j'ai parlé plus tôt. Pour l'appréciation de telles déviations, Vijay Iyer se base pour sa part sur le point de vue dit «écologique» de la perception musicale¹⁶. Selon ce point de vue, l'humain perçoit la source des sons plutôt que les sons eux-mêmes. Ainsi, il y aurait une «marque» humaine dans la musique qui peut difficilement se retrouver dans de la musique interprétée par ordinateur, par exemple. Dans le cas des déviations propres au groove, les contraintes physiques humaines (musculaires, par exemple) qui sont à leur origine seraient perçues par l'auditeur (Iyer 2002, 403). C'est cette

¹³ «Situations of high predictability will achieve special status (be habitually constructed, sought out, exploited, etc.)», ma traduction.

¹⁴ Ma traduction de «nonconflicting and pleasurable».

¹⁵ «Quand le rythme est tellement *bien placé* que ça groove, il y a une espèce de sentiment de *bien-être* qui vient avec ça puisqu'on sent vraiment partout dans le corps qu'il n'y a pas de tension dans l'espace-temps». [C'est moi qui souligne.]

trace sonore laissée par l'humain ainsi que les mouvements qu'elle sous-entend que l'on apprécierait, davantage que la précision métronomique. Encore une fois, il est possible de faire intervenir le concept des neurones miroirs, cette fois pour appuyer l'hypothèse d'Iyer. En effet, Overy et Molnar-Szakacs proposent que :

la musique offre une représentation auditive de la présence d'une autre personne ou d'un groupe ainsi que des informations directes et abstraites concernant leur état physique et émotionnel. [...] [Elle] ne constitue pas uniquement un signal auditif agréable, mais aussi la forte sensation de la présence d'un ou plusieurs agents — l'on n'est pas seul lorsque l'on écoute de la musique¹⁷. (2009, 499)

Certains chercheurs ont tenté de reproduire des effets de microvariation temporelle afin d'en étudier l'influence sur le groove, tel que perçu par leurs participants, mais sans grand succès (Frühauf, Kopiez et Platz 2013 ; Davies, *et al.* 2013). Selon moi, leurs résultats décevants découlent d'un problème méthodologique : ils ont employé des stimuli synthétiques qui, bien que facilitant la manipulation temporelle, sonnent trop « mécaniques¹⁸ ». Des microvariations d'égale durée ont été appliquées systématiquement, à la milliseconde près, rendant le tout, je crois, peu naturel : de cette manière, on perd la « trace humaine » dont il était question plus haut, et qui serait essentielle dans l'appréciation du groove funk. De mon point de vue, cette trace humaine se traduit non seulement par des microvariations d'inégale durée, mais aussi par l'articulation de l'instrumentiste, ce qui renvoie à des modulations de l'intensité sonore et à des modifications timbrales.

Exemples musicaux

Afin de rendre plus concret tout ce qui vient d'être exposé, voici quelques exemples musicaux tirés du répertoire : « Doing it to Death » de Fred Wesley and The J.B.s (1973), « Chameleon » de Herbie Hancock (1973) et « Superstition » de Stevie Wonder (1972). La première chanson est analysée par Zbikowski dans un article portant sur la modélisation du groove, cette chanson possédant un groove particulièrement « puissant », selon les termes de l'auteur (2004 : 293). Le groupe en question met en vedette James Brown, mentionné plus haut (voir l'exemple 1). La chanson dont le deuxième extrait est issu, un exemple de jazz funk (que l'on peut considérer comme un dérivé du funk), m'a été vivement recommandée par le participant C comme étant représentative du groove. Enfin, la dernière œuvre a été classée comme ayant le plus haut degré de groove à

la suite de l'expérience menée par Janata et ses collègues, mentionnée plus haut. L'analyse de ces exemples sera non seulement l'occasion de relever les paramètres musicaux qui sont en jeu dans la formation du groove, mais aussi, et c'est ce qui est le plus important ici, d'observer en quoi les résultats obtenus entrent en relation avec les témoignages de mes trois participants ainsi qu'avec les informations obtenues lors de la revue de la littérature.

L'exemple de James Brown ci-dessous renforce l'aspect cyclique présent dans tous les types de groove. En effet, outre les répétitions (les deux mesures transcrites sont répétées d'un bout à l'autre de la pièce), on remarque, à l'écoute plus que sur partition, un accent sur le quatrième temps de chaque mesure, structure typique de la musique de l'ouest de l'Afrique (Zbikowski 2004, 294). L'accent est davantage causé par le changement de valeur rythmique (une noire pointée au lieu d'une croche), de hauteur et d'accord que par une simple augmentation de l'intensité sonore. Ce quatrième temps marque la fin de la mesure mais mène aussi irrésistiblement vers la mesure suivante, qui est pratiquement identique, d'où la sensation de cycle.

Cette forme de cyclicité « renforcée » se retrouve aussi, à mon avis, dans le prochain exemple (voir l'exemple 3, page suivante). La structure n'est certes pas la même que celle de « Doing it to Death », mais je crois que le chromatisme ascendant présent à la fin de chaque mesure accentue les attentes de l'auditeur puisque le sommet visé par ce chromatisme est évident.

L'harmonie pourrait également entrer en ligne de compte : dans l'exemple ci-dessus, on entend deux accords par mesure, soit, en *si* bémol mineur, celui de tonique et celui de sous-dominante. Dans les deux chansons de James Brown mentionnées plus haut, l'harmonie est encore plus restreinte : chacune d'elle peut très bien être analysée comme étant la prolongation d'un seul accord. L'hypothèse ici est qu'une harmonie simple et répétitive facilite l'écoute et permet à l'auditeur de maintenir son attention sur le rythme. Ce n'est donc pas pour rien qu'en musique funk, la hiérarchie instrumentale est inversée : la section rythmique est à l'avant-plan, les autres parties à l'arrière-plan, et les instruments harmoniques s'enrichissent en diversité rythmique plutôt qu'harmonique (Pirenne 2011, 268).

Continuons avec la chanson de Stevie Wonder dont je propose quelques mesures à l'exemple 4. Les mesures 5 et 6 sont ensuite à peu de choses près répétées, ce qui forme le motif de base du groove de cette pièce.

¹⁶ Ma traduction de « ecological view of musical perception ».

¹⁷ Ma traduction de « music can provide an auditory representation of the presence of another person or social group, including both immediate and abstracted information about their physical and emotional state. [...] [It] provides not just a pleasant auditory signal, but a strong sense of an agent or agents—one is not alone when one listens to music ».

¹⁸ Les stimuli des expériences de Davies *et al.* sont disponibles à l'adresse URL suivante : <http://smc.inescporto.pt/shakeit/data>.

Exemple 2 : Fred Wesley and The J.B.'s, « Doing it to Death », mesures 1 et 2 (0:00-0:05). Groove de base de la chanson. Transcription de l'auteur.

♩ = 112

The score for Example 2 consists of four staves: Guitare él. 1, Guitare él. 2, Basse él., and Batterie. The tempo is marked as ♩ = 112. The time signature is 12/8. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 1 shows the first guitar playing a melodic line, the second guitar playing chords, the bass playing a walking line, and the drums playing a steady groove. Measure 2 continues the same patterns.

Exemple 3 : Herbie Hancock, « Chameleon », mesures 0 à 8 (0:00-0:22). Transcription de l'auteur.

♩ = 92

The score for Example 3 consists of two staves: Clavier and Batterie. The tempo is marked as ♩ = 92. The time signature is 4/4. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measures 0-4 show the keyboard playing a complex melodic line with accents and the drums playing a steady groove. Measures 5-8 continue the same patterns.

Il est à noter que non seulement la première croche de chaque temps à la cymbale est accentuée, mais la seconde est aussi jouée plus doucement car jouée sur le bout de la baguette.

Exemple 4 : Stevie Wonder, « Superstition », mesures 0 à 8 (0:00-0:21). Transcription de l’auteur.

The musical score is presented in three systems, each containing three staves. The top staff is Clavinet (treble clef, 8), the middle is Synthé. (bass clef), and the bottom is Batterie (drum set). The key signature has five flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as ♩ = 98. A rhythmic pattern is shown at the top: a sixteenth note followed by a dotted eighth note, with a '6' above it. The score is numbered 1 through 8. The Batterie part features a consistent groove with ghost notes marked with 'x' and '+'.

Les notes ayant la forme d’un x sont ce qu’on appelle des «ghost notes»¹⁹, ou «notes fantômes». Les hauteurs exactes qui les constituent sont difficilement perceptibles, c’est pourquoi elles sont indiquées ici de façon approximative.

¹⁹ J’utilise cette appellation car il s’agit de sons de faible intensité, à peine audibles, dont il peut être difficile de déterminer la hauteur précise. Ces sons sont intentionnels puisque répétés aux mêmes endroits. Les notes fantômes sont habituellement employées comme éléments de l’articulation d’une phrase (Kernfeld s.d.).

L'analyse de ce morceau sera présentée de façon différée: j'entremêlerai les points soulevés par mon analyse avec les propos de mes participants concernant cette œuvre. En effet, à la suite de nos entretiens, j'ai demandé à chacun d'eux d'écouter les 21 premières secondes de cette pièce et d'une part, de me dire si elle « groove » (ils m'ont tous répondu par l'affirmative) et, d'autre part, de m'expliquer pourquoi c'est le cas, à leur avis. Le participant A a jugé qu'il était difficile de répondre à cette dernière question, mais les deux autres n'ont pas éprouvé cette difficulté. Dans l'ensemble, ils ont tous trois fourni plusieurs éléments de réponse qui concerne divers paramètres.

Une des premières choses que l'on peut remarquer, autant à l'œil qu'à l'oreille, c'est le rythme syncopé au clavier. Ce dernier repose sur le rythme de la basse et de la batterie qui marque chaque temps. La pulsation ainsi clarifiée, jumelée à un tempo modéré, donne une impression de marche (« walking »). Ces deux niveaux, ou strates, celui de la pulsation et celui des syncopes du clavier, forment la base du groove.

Les syncopes et le contraste qu'elles créent par rapport à la pulsation donnée par la batterie ont été d'emblée mentionnés par les participants. « C'est ce contraste qui crée le groove », d'après le participant B. Celui-ci affirme parallèlement que le rythme plus appuyé de la batterie « facilite le groove », ce qui est en concordance l'effet d'entraînement dont il a été question plus tôt. Alors que la batterie marque les temps, le clavier accentue pour sa part les contretemps, et les rythmes croche – quart de soupir – double croche, qu'on trouve dans les mesures 5, 7 et 8, peuvent être compris, à mon sens, comme des exemples d'anticipation du temps tel que le phénomène est décrit par Danielsen.

D'autres éléments, subtils, sont toutefois notables. C'est le cas des notes fantômes au clavier, audibles à la treizième et à la dix-huitième seconde, soit quelque part dans le quatrième temps des mesures 5 et 7. Cette particularité est récurrente et n'est pas, à mon avis, le fruit du hasard. Il s'agit d'une caractéristique d'articulation qui ajoute du mouvement et de la couleur au groove. Seul le participant C a remarqué

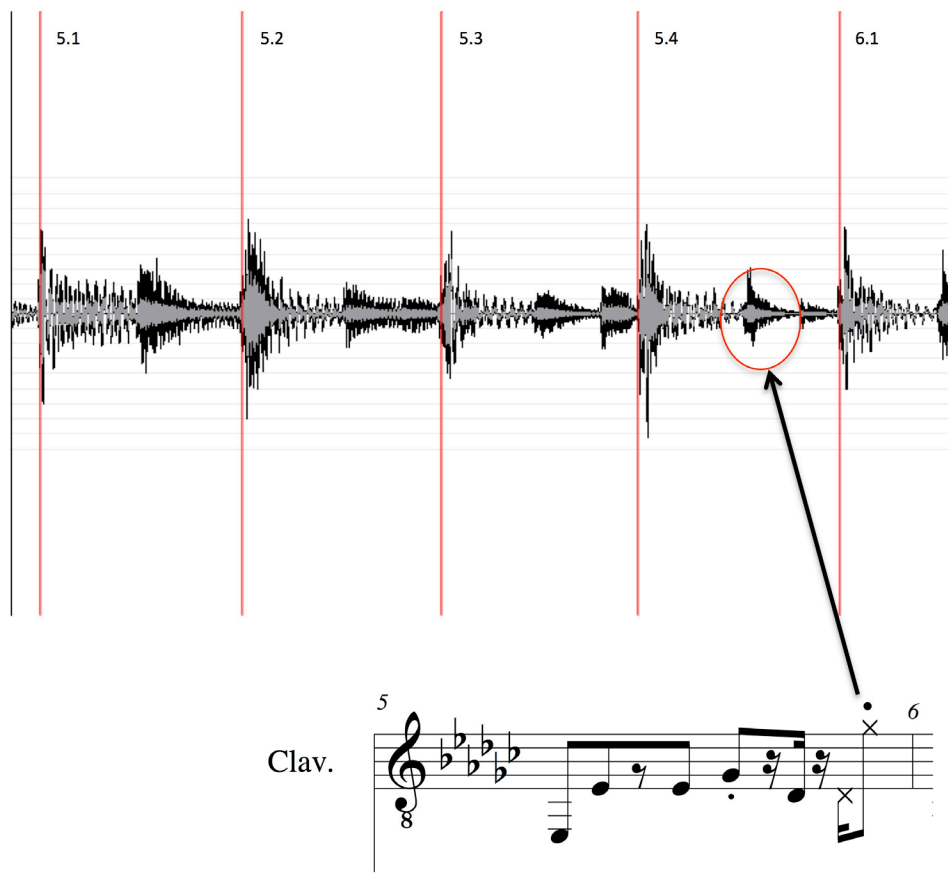
ces attaques, et bien qu'il les ait jugées « subtiles », il les considère comme importantes malgré tout.

Le timbre du clavier est un autre point qui a été soulevé par les participants : ils ont tous affirmé que sa sonorité avait un impact, le participant C affirmant même que « l'extrait "grooverait" moins au piano ». Le clavier, conçu pour avoir une sonorité se rapprochant de celle d'un clavecin, a un timbre pincé et sautillant qui facilite une articulation claire et précise. Wonder exploite cette particularité, et ce, de manière très malléable selon le participant B : « il n'y a pas deux notes qui sont articulées de la même manière ».

Dans un autre ordre d'idées, on remarque encore ici l'emploi d'une harmonie très limitée en plus de l'emploi de pentatonisme dans la ligne mélodique. Le participant B a toutefois avoué avoir des doutes sur l'impact de ce même groove s'il avait été joué dans un mode majeur. Il s'agit d'un point de vue intéressant qu'il est cependant le seul à avoir soulevé. L'impact des modes majeurs et mineurs sur le groove pourrait être une avenue à explorer lors d'études ultérieures.

En définitive, on peut admettre que le groove est, du moins dans cet extrait, maximisé par le clavier non seulement par

Exemple 5 : Stevie Wonder, « Superstition », mesures 5 (0:11-0:13).



Extrait de la partie de clavier, partition en bas (transcription de l'auteure) et forme d'onde correspondante au-dessus. Les lignes rouges représentent les temps, la première indiquant le premier temps de la mesure 5. Une note fantôme est encadrée en rouge: il s'agit de celle se trouvant entre le quatrième temps de la mesure 5 et le premier temps de la mesure 6 (elle est répétée au même endroit entre les mesures 7 et 8).

la tension rythmique qu'il apporte (i.e. les syncopes), mais aussi par l'articulation que lui donne l'instrumentiste et par son timbre.

Conclusion

En résumé, le groove peut être décrit comme un phénomène rythmique à plusieurs strates interagissant entre elles et qui prend naissance dans la section rythmique d'un groupe (basse et batterie) lorsqu'un rythme syncopé se superpose à un mètre très clairement établi, que la pulsation soit clairement articulée ou seulement induite²⁰. Enfin, cette formule rythmique est cyclique et répétitive, et l'effet d'entraînement qui en résulte incite inéluctablement au mouvement, d'où l'auditeur tire un sentiment de bien-être. On pourrait attribuer ces effets aux neurones miroirs influeraient sur l'appréciation du groove.

Ces caractéristiques ne sont toutefois pas exclusives au groove funk : elles pourraient tout autant correspondre à d'autres groove, comme celui d'une chanson rock, d'une samba ou d'une polka par exemple (voir Tagg 2012, 296-297). Ce qui le distingue relève, à mon avis, d'autres paramètres musicaux, dont l'articulation, qui elle-même renvoie aux nuances et au timbre (voir Zagorksi-Thomas 2007, 329). L'articulation a d'abord été mentionnée en entrevue par le participant B qui, en parlant du funk, avance que « les notes sont très écourtées, pour que le rythme soit clair ». Danielsen croit en effet que le groove funk implique une manière particulière d'articuler le rythme : elle évoque plus précisément de phrasé qui a du « punch²¹ » (Danielsen 2006, 78). À ce propos, Christophe Pirenne souligne le développement d'un jeu plus percussif de la part des guitaristes et des bassistes, ces derniers adoptant la technique du « slap », alors que les premiers jouent plutôt en étouffant les notes de leur main gauche afin de faire ressortir la sonorité métallique des cordes (2011, 268-269). Le « snappy phrasing » de Danielsen pourrait aussi se rapporter aux attaques bruitées dont il est fait mention dans l'analyse de « Superstition », ou encore aux notes fantômes et autres « bruits » qui viennent ponctuer certains moments.

Quant au timbre, c'est un paramètre intéressant qui a d'ailleurs été abordé à quelques reprises dans les pages précédentes. La chanson « Superstition » de Stevie Wonder aurait-elle la même force si elle faisait appel à un autre instrument qu'un clavier ? Et qu'en serait-il si la ligne de basse au début de « Chameleon » était jouée par une contrebasse ? Il est probable que sans être capable d'altérer à lui seul le groove, le timbre peut jouer sur son appréciation,

plus précisément sur son impact affectif. En effet, le groove est considéré par certains comme étant « amusant » (voir les réponses du participant B) et c'est fort probablement, à mon sens, en partie à cause des timbres choisis, comme celui du clavier dans « Superstition ».

Le timbre implique un geste, un mouvement, qui est perçu et ressenti par l'auditeur (Iyer 2002 ; Overy et Molnar-Szakacs 2009). C'est en cela que les reproductions par ordinateur sont peu, voire aucunement, aptes à recréer l'expérience du groove. Cela montre toute l'importance qu'a la « trace » humaine dans le signal sonore, celle-ci se manifestant entre autres par des déviations temporelles, des effets d'articulation et des gestes timbraux.

Seule la question de la perception a été abordée ici et il est évident que c'est insuffisant pour englober la totalité du phénomène qu'est le groove dans la musique funk. Les contextes socioculturels entourant les situations de performance et de réception de la musique funk influencent indéniablement la réception du groove et ils ont été étudiés de façon approfondie par d'autres chercheurs (Valnes 2012, Danielsen 2006). Des travaux futurs plus ambitieux pourraient, tout en maintenant le cap sur la question de la perception, prendre davantage en compte les considérations socioculturelles en proposant non seulement des entrevues plus étendues avec un échantillon de participants plus large incluant des musiciens experts en la matière, mais aussi un plus grand nombre d'exemples musicaux.

RÉFÉRENCES

- BROWER, Candace (1993). « Memory and the Perception of Rhythm », *Music Theory Spectrum*, vol. 15, n° 1, p. 19-35.
- BROWN, James (1991). « Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine », Polydor, 511326, 1 disque compact (*20 All-Time Greatest Hits!*).
- DANIELSEN, Anne (2006). *Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and Parliament*, Middletown, Wesleyan University Press.
- DAVIES, Matthew, Guy MADISON, Pedro SILVA, et Fabien GOUYON (2013). « The Effect of Microtiming Deviations on the Perception of Groove in Short Rhythms », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 30, n° 5, p. 497-510.

²⁰ « La pulsation du groove peut être présentée directement ou encore induite à travers l'effet cognitif émergent d'un ou de plusieurs patrons rythmiques simultanés » (Pressing 2002, 288). (« The pulse stream of a groove may be stated directly, or induced ("beat induction") by the cognitive effect of one or more concurrent rhythmic patterns », ma traduction).

²¹ Ma traduction de « snappy phrasing ».

- FRED WESLEY AND THE J.B.'S (1973). «Doing it to Death», People Records, PE 5603, 1 disque compact (*Doing it to Death*).
- FRÜHAUF, Jan, Reinhard KOPIEZ et Friedrich PLATZ (2013). «Music on the Timing Grid: The Influence of Microtiming on the Perceived Groove Quality of a Simple Drum Pattern Performance», *Musicae Scientiae*, vol. 17, n° 2, p.246-260.
- HANCOCK, Herbie (1973). «Chameleon», Columbia, KC 32731, 1 disque compact (*Head Hunters*).
- IYER, Vijay (2002). «Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music», *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 19, n° 3, p.387-414.
- JANATA, Petr, Stefan TOMIC, et Jason HABERMAN (2012). «Sensorimotor Coupling in Music and the Psychology of the Groove», *Journal of Experimental Psychology*, vol. 141, n° 1, p.54-75.
- KEIL, Charles et Steven FELD (1994). *Music Grooves*, London, Chicago, The University of Chicago Press.
- KERNFELD, Barry (s.d.). «Ghost(ed) note », dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, consulté le 29 septembre 2015.
- LONDON, Justin (2004). *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*, New York, Oxford, Oxford University Press.
- MADISON, Guy (2006). «Experiencing Groove Induced by Music: Consistency and Phenomenology», *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 24, n° 2, p. 201-208.
- MADISON, Guy, Fabien GOUYON, Fredrik ULLÉN et Kalle HÖRNSTRÖM (2011). «Modeling the Tendency for Music to Induce Movement in Humans: First Correlations With Low-Level Audio Descriptors Across Music Genres», *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, vol. 37, n° 5, p. 1578-1594.
- MIDDLETON, Richard (2006). *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*, New York, Routledge.
- OVERY, Katie et Istvan MOLNAR-SZAKACS (2009). «Being Together in Time: Musical Experience and the Mirror Neuron System», *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 26, n° 5, p. 489-504.
- PIRENNE, Christophe (2011). *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard.
- PRESSING, Jeff (2002). «Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations», *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 19, n° 3, p.285-310.
- ROHOLT, Tiger C. (2014). *Groove: A Phenomenology of Rhythmic Nuance*, New York, Bloomsbury Academic.
- SELINSKY, Peter (2012). «An Analytical Approach to Non-Isochronous Meter: Variable Beat Length in Groove-Oriented Jazz», mémoire de maîtrise, State University of New York at Buffalo.
- STUPACHER, Jan, Michael HOVE, Giacomo NOVEMBRE, Simone SCHÜTZ-BOSBACH et Peter KELLER (2013). «Groove Modulates Motor Cortex Excitability: A TMS Investigation», *Brain and Cognition*, vol. 82, p. 127-136.
- TAGG, Philip (2012). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, New York, Huddersfield, The Mass Media Music Scholars' Press.
- TAN, Siu-Lan, Peter PFORDRESHER et Rom HARRÉ (2010). *Psychology of Music: From Sound to Significance*, Hove, New York, Psychology Press.
- THAUT, Michael (2005). *Rhythm, Music, and the Brain: Scientific Foundations and Clinical Applications*, New York, Routledge.
- VALNES, Matthew Bryan (2012). «“We Getting Funky on the Scene”: Improvisation and Live Performance in Funk Music», thèse de doctorat, University of Pennsylvania.
- WITEK, Maria, Eric CLARKE, Mikkel WALLENTIN, Morten KRINGELBACH et Peter VUUST (2014). «Syncopation, Body-Movement and Pleasure in Groove Music», *PLoS ONE*, vol. 9, n° 4, e94446.
- WONDER, Stevie (2002). «Superstition», Motown, AA4400661642, 1 disque compact (*The Definitive Collection*).
- ZAGORSKI-THOMAS, Simon (2007). «The Study of Groove», *Ethnomusicology Forum*, vol. 16, n° 2, p. 327-335.
- ZBIKOWSKI, Lawrence (2004). «Modelling the Groove: Conceptual Structure and Popular Music», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 129, n° 2, p. 272-297.
- ZEINER-HENRIKSEN, Hans T. (2010). «The “PoumTchak” Pattern: Correspondences Between Rhythm, Sound, and Movement in Electronic Dance Music», thèse de doctorat, University of Oslo.

Les Cahiers

de la Société québécoise de
recherche en musique

VOLUME 15 – NUMÉRO 2
AUTOMNE 2014

***Le style et l'idée : De la fonction à la perception,
de la typologie à la pratique***

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial.	7
Jean Boivin	
De l'ONF à Télé-Québec : Le parcours de Pierre F. Brault, compositeur de musique de film 9 et de télévision	
Alexis Perron-Brault	
La dissociation musique/images dans Jurassic Park : Un élargissement des pratiques compositionnelles 23 de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams	
Chloé Huvet	
Typologie des cycles de quintes évasifs dans <i>Le Clavier bien tempéré</i> de J. S. Bach 41	
Marie-Ève Piché	
<i>Vox et machina</i> : Lorsque l'électronique prolonge la voix dans les opéras de Philippe Manoury 55 (<i>En écho</i> , <i>60^e Parallèle</i> , <i>K...</i> , <i>La Frontière</i> , <i>La Nuit de Gutenberg</i>)	
Brice Tissier	
<i>ECM+ Génération2014</i> : Pistes de réflexion sur la notion de style chez les compositeurs 71 de la relève canadienne	
Symon Henry	
La perception du groove dans la musique funk et ses dérivés : Revue et analyses. 87	
Jeanne Doucet	

COMPTES RENDUS

Sophie Stévançe et Serge Lacasse. *Les enjeux de la recherche-création en musique* : 99
Institution, d efinition, formation

Bianca De Mario

Jean-Jacques Nattiez. *Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le* 102
Tristan et Isolde de Richard Wagner

Yaël H che

Carl Dahlhaus. *Fondements de l'histoire de la musique*, traduction de l'allemand par 105

Marie-Hélène Benoit-Otis

Damien Ehrhardt

Résumés 109

Abstracts 111

Les auteurs 113

NOTES

Les chercheurs d siring proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique  rudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres d siring s'abonner à la revue peuvent contacter  rudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la directrice artistique de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Faculté de musique de l'Université de Montréal,
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Adresse physique : Faculté de musique de l'Université de Montréal,
200, avenue Vincent-d'Indy, bureau B-738
Outremont (Québec)
Téléphone : 514-343-6111, poste 31761
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2014
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

  Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 2014.

Tous droits réservés pour tous les pays.