

## Entre les traditions rythmiques

par Jacques SIRON © 1999

---

*Article paru dans diverses revues (Viva la Musica, Jazzman, Revue Musicale Suisse)*

*Essai qui a reçu la mention spéciale de l'Institut Jaques-Dalcroze lors du concours lié au Congrès du Rythme tenu à Genève en 1999.*

*Paru dans : Le Congrès International du Rythme, Institut Jaques-Dalcroze - © Editions Papillon, 2000-*

**Résumé** Un débat est à instaurer entre différentes traditions musicales, particulièrement sur le plan rythmique. Au-delà des jugements esthétiques péremptoires, ou des mixtures édulcorées et bâtardes, il est capital de désigner les différences, et de tenter de comprendre en profondeur de quoi elles sont faites. L'auteur, partant de l'intérieur de sa propre expérience musicale, distingue deux polarités : d'une part, la tradition classique occidentale, d'autre part un pôle « jazz » qu'il relie à d'autres traditions à forte vitalité rythmique. Sont abordées plusieurs divergences entre ces deux pôles : les attitudes de jeu, la relation à la pulsation, l'oralité et la notation, l'improvisation, les finesses d'articulation et d'accentuation, l'activité rythmique d'un groupe. C'est dans une claire conscience des richesses propres à chaque tradition que peuvent naître les gestes d'une vraie rencontre.-

---

1. « *Je ne peux pas supporter de voir un musicien qui tape du pied.* »  
« *Les musiciens classiques ne jouent pas en rythme, ils ne swingent pas.* »  
« *Les musiciens de jazz ont du rythme, mais ils jouent faux.* »  
« *J'ai bien aimé les mélodies, mais dommage qu'il y avait une batterie qui empêchait d'entendre la musique.* »  
« *Dans la musique classique, on joue de manière tellement raide et coincée!* »  
« *Dans le jazz, on souligne le rythme sans arrêt de manière tellement rigide!* »  
« *Quelle cérébralité !* »  
« *Quelle vulgarité !* »

Nous voici en pleine subjectivité, là où règnent goûts et couleurs. « J'aime » « je n'aime pas » : le jugement esthétique est parfois bien péremptoire, chacun se retranchant derrière ses convictions. Qu'y ajouter lorsque chacun est bien retranché ?

2. C'est ici qu'intervient la curiosité. Qu'y a-t-il de l'autre côté du mur ? Que recouvrent les convictions esthétiques ? Comment trouver une distance qui permet le dialogue ? Mais aussi : jusqu'où la distance est-elle souhaitable ? les musiques sont des objets de désir, de plaisir; pour être ému profondément, on doit y adhérer, s'y aventurer, entrer dans un contact chaleureux qu'on ne saurait trop refroidir.

Sans doute encore plus que dans les autres domaines de la musique, l'écoute et la pratique du rythme engagent une dimension affective, non-verbale, physique, « instinctive », archaïque – voire spirituelle. Et s'il y a bien un domaine dans lequel certains univers musicaux s'opposent, parfois radicalement, c'est bien le rythme. Comment confronter la tradition rythmique de la « musique classique » avec celle du « jazz » ? Comme on l'oublie parfois, la fracture entre ces deux mondes rythmiques est profonde : attitudes fortement différentes, impossibilités de se retrouver dans une pratique commune, décalages, incompréhension réciproque (même quand elle prend la forme de la fascination).

3. Dans toute discussion sur le rythme, une difficulté provient des mots eux-mêmes, de l'écran que peut constituer le langage. Que l'on observe l'embarras fréquent des musiciens à définir le rythme lui-même, ou des notions de base comme la mesure, le tempo, le temps, la pulsation, le swing, etc., alors qu'ils en ont une expérience intime et qu'ils les pratiquent de manière claire et efficace. « Je sais ce que c'est, mais je n'arrive pas à l'expliquer ». L'oreille distinguera quasi instantanément un univers rythmique alors que la parole nécessite de nombreuses contorsions pour l'approcher.

**4.** Éclairer les aspects implicites du rythme se heurte à une seconde difficulté, celle de généraliser à toute la musique sa propre expérience et son propre jugement esthétique : réalisons-nous à quel point notre propre histoire influence tout ce que nous écoutons, ce que nous jouons et ce dont nous parlons ? Pour atteindre une plus grande objectivité, il est paradoxalement nécessaire d'être subjectif, ou du moins de préciser d'où l'on vient et dans quel cadre l'on se meut. Il me faut donc montrer ma subjectivité, préciser d'où je viens et dans quel cadre je me déplace : je connais la fracture entre les traditions rythmiques « de l'intérieur » dans la mesure où elle correspond à mon parcours. J'appartiens aux deux univers, et même si je suis généralement attiré par une grande vitalité rythmique, j'apprécie et je pratique également des musiques qui sont très éloignées du jazz. Précisons aussi que pour moi, il ne s'agit ni de mettre tout le monde d'accord, ni d'édulcorer les convictions, ni d'abâtardir les musiques, mais plutôt de dévoiler les différences, de les désigner, de les appeler afin qu'elles entrent en dialogue. L'issue de la confrontation reste imprévisible; son enjeu est bel et bien « interdisciplinaire » — un pont entre disciplines — même si ces disciplines tantôt ne sont que deux aspects du grand domaine de la musique, tantôt se distinguent radicalement.

**5.** Si la fracture séparant les deux univers est radicale, — au sens premier : qui touche aux racines — on ne peut avancer qu'avec prudence en les confrontant, car on ne saurait les considérer comme deux blocs homogènes et compacts. Les régions intermédiaires sont nombreuses, et il est facile de trouver des exceptions à chaque généralisation. Les traditions musicales ne sont-elles pas riches, contradictoires ? elles évoluent, se prolongent, se métissent. Il faudra donc naviguer dans le brouillard, on ne pourra qu'esquisser des silhouettes, des archétypes, des tendances, faute d'opérer des distinctions rigoureuses. À travers ces incertitudes, on se débrouillera pour entrevoir des formes imparfaites, relatives, qui se modifient suivant le point de vue.

En gardant bien à l'esprit qu'il s'agit de polarités, tentons de cerner les deux univers. Le premier pôle est celui de la tradition occidentale dite « classique », avec certains prolongements dans la musique contemporaine. Le second pôle est celui des traditions à forte vitalité rythmique : traditions modernes (jazz, blues, rock, musiques latino-américaines, reggae, funk, scat, etc.), et aussi nombreuses musiques traditionnelles occidentales ou extra-occidentales. Nous nommerons ce deuxième pôle « jazz », en sous-entendant qu'il est beaucoup plus large.

Le pôle « classique » comprendrait des musiques écrites, savantes, institutionnelles, alors que le pôle « jazz » inclurait des musiques orales, populaires, non institutionnelles, improvisées. Mais ces différentes caractéristiques ne coïncident pas entièrement avec les deux pôles. D'une part, la vitalité rythmique n'est pas exclusivement orale : l'écriture peut contenir une grande richesse et une grande expressivité rythmiques (Bach, Stravinski, Bartók), alors que certaines traditions orales sont très simples sur le plan rythmique. D'autre part, dans le pôle « classique » existent aussi des traditions d'improvisation (Bach, la musique baroque, Chopin, Liszt, les organistes, les pédagogues), alors que certains aspects du « jazz » et des musiques traditionnelles sont entièrement fixés.

**6.** Rythme écrit et rythme oral suivent des chemins différents. Dans le pôle « classique », la conception et la réalisation des rythmes passent avant tout par l'écriture : lire, recomposer un geste à partir d'une notation. La partition introduit un élément abstrait, un objet intermédiaire entre l'oreille et le geste. Les phénomènes rythmiques sont souvent expliqués par la notation; à chaque figure de notes correspond une division mathématique de la durée. Tant qu'on n'a pas écrit un rythme, il semble qu'on ne l'ait pas vraiment assimilé, comme si seule l'écriture pouvait le légitimer. Dans le pôle « jazz », conception et réalisation du rythme passe par l'oral (de bouche à oreille) et par l'aural (d'oreille à oreille) : écouter, recomposer un geste par imitation, mémoriser, imaginer, improviser.

L'interprète d'une musique fixée, par l'écriture ou par la mémoire, a une autre activité que l'improvisateur. On peut être virtuose de lecture des rythmes en étant très emprunté dès qu'il faut en improviser. Inversement, on peut être un rythmicien exceptionnel sans pouvoir écrire ce qu'on produit; et même si l'on maîtrise parfaitement l'écriture, on mettra infiniment plus de temps à écrire et à relire ce qu'on a joué instantanément. Un rythme qu'on ne peut différencier à l'écoute peut être produit avec des dispositions intérieures fort différentes. Entre interprétation et improvisation, l'expérience rythmique intime a une autre qualité, l'imagination ne porte pas sur les mêmes éléments. Du côté du lecteur : réflexes de lecture, habileté à « photographier » mentalement une partition, à regrouper

visuellement des notes, à les disposer par rapport aux appuis de la mesure. Du côté de l'improvisateur : mémorisation de formules rythmiques, réarrangement de ces formules, et, à un plus haut niveau, création d'un « état » rythmique intérieur dans lequel chaque élément improvisé trouve une place juste — tant dans la précision de la mise en place (« micro-temps ») que dans le développement formel et la construction d'un discours (« macro-temps »). En outre, l'erreur est différente : celle de l'interprète arrive dès qu'il ne respecte pas la partition, alors que celle de l'improvisateur est moins tranchée. Il s'agit plus d'une faute de comportement ou d'attitude : maladresse, manque d'à propos, non-respect de consignes d'improvisation, discontinuité de la pensée.

Cependant, les pratiques orales et écrites se rejoignent par certains aspects. La mémoire intervient à de nombreux niveaux. Quel que soit le style de musique, un musicien puise dans son propre répertoire de formules rythmiques (qu'il les ait apprises de manière systématique, ou qu'il les ait assimilées par imprégnation). La mémoire intervient aussi dès la seconde lecture d'une partition : la notation renvoie autant à une musique écrite qu'au souvenir qu'on en a. D'autre part, toutes les traditions écrites comprennent une part non négligeable d'oralité à propos des subtilités interprétatives et de tout ce que la notation n'arrive pas à représenter.

**7.** Si l'on aborde la matière musicale même, en quoi se distinguent les deux pôles ? Que peut-on repérer à l'écoute ? Un élément fondamental est la régularité de la pulsation, et la manière avec laquelle les musiciens composent avec la pulsation. Geste qui rebondit régulièrement, qui alterne entre tension et détente, la pulsation forme une colonne vertébrale qui catalyse l'énergie musicale; sa réalisation demande une concentration constante, une conscience aiguë et permanente du temps.

Cependant, la présence de la pulsation varie avec les univers rythmiques. Dans le pôle « classique », elle se lie volontiers à la mélodie, au découpage de la phrase, aux diverses articulations du discours musical; c'est comme si elle épousait les obstacles, ou qu'elle les absorbait. Dans le maniement expressif de la pulsation existe une riche plastique : on introduit de fines variations de tempo, on ralentit à la fin des phrases, on suspend sur des longs points d'orgue ou de brèves césures, on presse légèrement un passage, etc. Au contraire, dans le pôle « jazz », toute la musique est traversée par une pulsation stable, immuable, qui avance imperturbablement à travers les obstacles avec une grande fermeté et une grande souplesse. C'est la base de ce qu'on appelle dans le jazz le swing, phénomène qui se retrouve sous des aspects similaires dans les musiques apparentées. Cette grande régularité s'accompagne d'une mise en place très précise de tout événement musical; l'impact rythmique est essentiel; la justesse rythmique prime tous les autres éléments de la musique : « d'abord le swing » !

On doit toutefois nuancer ces affirmations. Dans la musique classique, on cherche aussi à maintenir une pulsation régulière; on sait jouer *allegro*, *adagio*, *allegretto*, *andante*, *andantino*, *allegro moderato*, *allegro vivace*, *allegro molto*, *allegro molto vivace*, *allegretto vivace*, *allegretto molto*, *allegretto molto vivace*, *allegro*, *allegro moderato*, *allegro molto*, *allegro molto vivace*, *allegretto vivace*, *allegretto molto*, *allegretto molto vivace*. Les bons musiciens peuvent avoir un sens rythmique très aigu, alors que les musiciens de « jazz » et des musiques apparentées n'ont pas tous le « rythme dans le sang ».

**8.** C'est non seulement dans la régularité et dans la précision rythmique que s'opposent les traditions rythmiques, mais également dans le caractère intime de la pulsation. En schématisant, le pôle « classique » tendrait vers une pulsation variable, fluide, aérienne, tentant d'échapper à la pesanteur, alors que le pôle « jazz » serait terrien, ancré dans le sol, insistant, mais toujours souple. En filigrane s'opposeraient deux esthétiques : celle de l'élévation et celle de la transe. S'opposeraient également deux sensualités, deux images du corps, deux manières de bouger voire deux conceptions du monde.

La différence se marque dans la qualité du geste, dans son énergie, dans l'articulation fine, dans le choix de certains timbres, dans les appuis légers ou les accents toniques : éléments subtils, difficiles à cerner hors d'une écoute attentive. On pourrait les comparer aux accents qui distinguent, géographiquement ou socialement, ceux qui parlent une langue. Il est relativement facile de repérer un accent, mais comme il est difficile d'en attraper les inflexions, l'émission, le timbre, le contour mélodique !

Par exemple, dans le jazz, la pulsation est une « énergie rotatoire », à caractère flexible, rond. L'on place volontiers les événements musicaux « au fond du temps », c'est-à-dire ancrés dans le sol, avec une légère retenue comme si l'on attendait le dernier moment. Cette différence d'attitude face à la pulsation est à l'origine de bien de malentendus — ou plutôt de non-entendus. Un petit décalage

s'installe : vu sous l'angle du jazz, le musicien classique tend à accélérer très légèrement, à précipiter, à partir « en avant »; dans une pratique commune, cette minuscule fébrilité peut se transformer en gêne, surtout lorsque celui qui joue ne la perçoit pas.

Les subtilités de l'expression rythmique appartiennent essentiellement à l'oralité : l'écriture n'en fournit qu'une approximation. Sans doute est-il nécessaire de connaître certaines conventions de notation. Par exemple, dans la musique baroque ou dans le jazz, l'on interprète les croches de manière inégale, la croche forte (sur le temps) étant allongée par rapport à la croche faible (hors du temps). Mais c'est une fois intégrée cette particularité (avec la lecture qu'il convient de faire) que débute les subtilités. Si les croches baroques sont mathématiquement proches des croches dites « ternaires » du jazz, le détail de l'accentuation diffère. Dans le jazz s'ajoute la tendance à accentuer la croche faible, qui crée un décalage entre la croche forte allongée et non accentuée et la croche faible courte et accentuée; à ce phrasé de base s'ajoutent d'innombrables variantes, notamment des accents et des syncopes. On pourrait multiplier les exemples d'articulation fine caractéristique d'un style musical.

**9.** L'opposition entre les pôles « classique » et « jazz » se marque également dans le choix des rythmes. Dans les musiques apparentées au jazz, c'est sur une pulsation très régulière et très indépendante que de nombreux éléments « contramétriques » s'opposent aux accents « naturels » de la mesure : syncopes, accentuation systématique des contretemps, anticipation des temps forts, décalages de formules rythmiques, appareils polyrythmiques parfois fort complexes, etc. Précisons que ces musiques, que certains appellent « syncopées », ne sont pas exclusivement formées de syncopes; au contraire, elles se caractérisent par une tension perpétuelle entre ce qui confirme la mesure (par exemple, ce qui est sur le temps) et ce qui l'infirme (hors du temps). Ce jeu de cache-cache, d'oppositions, de surprises, se marque par des déplacements continuels d'appuis. Précisons également que l'exubérance, souvent associée au swing, n'en est pas une composante indispensable : certaines musiques exubérantes n'en ont ni la souplesse, ni la rondeur, ni la régularité, alors que d'autres musiques swingent dans le calme.

Il faut affiner ces généralités, car à l'intérieur des deux pôles existent de nombreux styles rythmiques. La complexité rythmique n'est pas le domaine exclusif du jazz; ses formes traditionnelles comportent des structures symétriques, carrées, généralement à 4 temps, sur lesquelles se superposent fantaisie et liberté. Des structures beaucoup plus complexes (mesures asymétriques, modulations métriques, polyrythmies) se trouvent aussi bien dans d'autres formes de jazz que dans des musiques traditionnelles, ou dans les musiques « classiques » du XXe s.

**10.** Le maintien d'une pulsation stable dans un groupe est une activité sociale. Dès que deux musiciens jouent ensemble, ils doivent entrer en contact, s'adapter, partager le temps. Ce phénomène est très éloigné de la lecture d'une partition et de la performance solfégique; parfois l'on constate même que l'attention accaparée par la lecture contribue à fermer les oreilles du lecteur et à l'isoler des autres. Un groupe d'interprètes est d'abord mené par la partition : c'est elle qui règle la position de chacun, le style rythmique, la quantité et la densité des événements musicaux, etc. Un groupe d'improvisateurs respecte (ou non) les traditions d'improvisation qui attribuent des rôles aux différents instruments (par exemple la section rythmique, qui a pour fonction habituelle de maintenir et de confirmer la pulsation). À part ce qui est réglé d'avance par la tradition, le groupe doit aménager l'affrontement des personnalités. En effet, chaque individu diffère des autres par sa manière de bouger, d'imaginer, de se représenter mentalement une régularité; dans une activité commune s'affrontent des tempéraments et des conceptions, modulées par les circonstances. Il doit exister une préoccupation constante pour que l'ensemble marche, pour que « ça tourne », pour que les contradictions entre les individus débouchent sur une solution dynamique. Cette mise en résonance rythmique du groupe est une caractéristique essentielle du swing. Pour qu'il y ait alchimie, chacun doit abandonner quelque chose, céder, lâcher prise, avec simultanément souplesse et fermeté. Cet état de détente active, cette réceptivité à une énergie collective, cette implication profonde des individus contient quelque chose de mystérieux, au-delà des mots. Derrière ce mystère, n'y voyons ni mystique bon marché, ni mystification, mais une situation de communication particulière, vivante, tonique, vivifiante, une expérience intuitive, directe, « soul to soul ».

**11.** Souhaitons que les différentes traditions rythmiques s'estiment, apprennent à se connaître, échangent. Sensibilité, intelligence, finesse sont nécessaires. Certaines pratiques interdisciplinaires restent superficielles : sans une imprégnation patiente, sans une écoute attentive, sans une motivation profonde, on ne saurait intégrer ce qui fait l'essence d'une tradition rythmique; il y a des limites à respecter, et il ne suffit pas de juxtaposer des bonnes volontés. Mais aucune précaution n'est nécessaire pour ouvrir son esprit, aiguïser sa curiosité, prendre du recul par rapport à sa pratique, dépayser ses habitudes, se laisser inspirer. Innombrables sont les croisements qui peuvent féconder les musiques du présent. N'est-ce pas en elles que germent les musiques de l'avenir ?