

RYTHME

Haut Conseil de l'éducation artistique et culturelle - Paris

- **Allocution d'Arnould Massart le 23 mai 2012**

Chaque fois que je suis amené à parler du rythme, je ne peux faire l'économie d'une vérification préalable. À l'audition de ce mot, en effet, chacun, dans son domaine spécifique, semble se référer spontanément à une représentation plus ou moins claire de la réalité que recouvre ce terme. Or, l'expérience montre que, loin d'un dialogue constructif, certains échanges autour de ce concept peuvent conduire à de fâcheuses incompréhensions mutuelles de la part des intéressés.

Il importe donc, me semble-t-il, dans un premier temps, de définir de *quoi* on parle lorsque l'on a recours au vocable *rythme*. Je ne m'attarderai pas ici sur les acceptions de ce terme en architecture, en économie ou en psychologie, afin de me concentrer, d'emblée, sur le sens attribué à ce terme par le musicien en général, qu'il habite ici ou ailleurs, soit expérimenté ou amateur, apprenant ou enseignant.

Afin de caractériser au mieux à quel point certaines visions du rythme peuvent se révéler divergentes, je présenterai ici volontairement une organisation bipartite de celles-ci. Faute de mieux pour l'instant et dans un but utilitaire, j'ébaucherai une opposition, en insistant sur le fait que celle-ci prétend bien moins refléter fidèlement la réalité qu'elle ne tente de la schématiser pour mieux la cerner.

Je distinguerai ainsi, d'une part, une conception du rythme que je qualifierai d'**émotivo-sensorimotrice**, et de l'autre une vision davantage **cognitivo-conceptuelle**. Bien que ne s'excluant, par essence, pas l'un l'autre, ces deux pôles ne se distinguent pas moins par la priorité qu'ils accordent à certains aspects de la réalité.

Le pôle rythmique émotivo-sensorimoteur s'attache, comme son nom l'indique, prioritairement à la sensation, à l'expérience psychocorporelle ainsi qu'aux *vécus* personnels et relationnels qu'elles dégagent. Ici, le manifesté et le mouvement règnent en maîtres ; il est question de perception et de production rythmiques en tant de données immédiates. Ici, le rythme musical s'apparente aux rythmes du corps, aux rythmes de la danse, aux rapports à la matière dans sa densité et son étendue, aux forces motrices, à la gravité, à l'effort (musculaire et neural). Ici, on accorde davantage d'importance à la *pulsation rythmique régulière*, aux phénomènes métriques dans leur dimension expérientielle. Ce sont prioritairement sur ces valeurs-là que se fondent les musiques traditionnelles, les musiques pop, rock et autres déclinaisons actuelles, ainsi qu'une grande partie du jazz.

Face à ce pôle, s'érige le pôle cognitivo-conceptuel, qui s'intéresse davantage aux *représentations* rythmiques, aux durées relatives sous forme de valeurs solfégiques, et à leurs combinaisons. C'est le

monde des structures rythmiques envisagées dans leurs rapports internes et externes où il est question d'équivalences, de combinaisons, de permutations, de transformations... Ici, le rythme se déploie, d'une part, à partir de divisions du temps musical, souvent multiples et changeantes et, de l'autre, par le biais de groupements de valeurs (s'incarnant dans cette grille temporelle) agencés, quant à eux, conformément à une logique esthétique. La musique savante en Occident se rattache principalement à ce pôle. Dans cette tradition, la pulsation rythmique et la métrique agissent comme *garantes* des rencontres et des alternances, des tensions et des détentes propres à l'harmonie et au contrepoint. Elles demeurent souples, flexibles, et, du fait de leur assujettissement aux autres paramètres musicaux, occupent souvent l'arrière-plan du discours. Mais les rouages complexes de la métrique peuvent aussi représenter une part importante du langage musical, comme dans la tradition classique indienne (également assujettie à ce pôle), où le jeu des divisions du temps et des groupements motiviques fait souvent émerger plusieurs pulsations et métriques virtuelles d'un cadre temporel implicite, pourtant fixe et constant.

Comme dans toute opposition, il existe évidemment dans chaque camp des zélateurs plus ou moins radicaux de leur position. Ainsi, certains partisans du pôle émotivo-sensorimoteur taxent-ils quelquefois d'intellectualistes les adeptes du pôle cognitivo-conceptuel, tandis que ces derniers reprochent souvent aux premiers un nivellement esthétique par le bas dans leurs productions ou leurs goûts musicaux.

Il convient, je pense, de faire valoir la richesse et la subtilité inhérentes à chaque position et de s'abstenir, autant que possible, de juger le pôle d'en face à partir de critères qui, bien souvent, lui sont étrangers.

Puisqu'il existe déjà, dans notre tradition musicologique, une abondante littérature révélant, par le biais de l'analyse, les raffinements rythmiques du pôle cognitivo-conceptuel, j'aimerais profiter de ma présence ici pour évoquer quelques points contribuant à souligner l'importance d'une série de phénomènes rythmiques propres au pôle émotivo-sensorimoteur.

- **Afrique**

Je partirai de la musique africaine qui, à travers ses musiques dérivées, comme les musiques afro-cubaines ou le jazz et, plus près de nous le rhythm 'n' blues, le rock et pratiquement tout le courant actuel – la musique africaine, disais-je, qui depuis plus d'un demi siècle représente chez nous (particulièrement sur le plan rythmique) *l'autre* grand courant d'influence à côté de notre tradition classique.

Comme vous le savez, il s'agit d'un patrimoine dépourvu de notation, dans lequel la musique – intimement liée aux événements de la vie – n'existe que dans l'action, la performance, la manifestation. En tant que telle, elle comporte une série de finesses que notre système de notation ne peut traduire et que, souvent, notre oreille – formatée par ce système – ne peut percevoir. Parmi celles-ci, figure ce qui se passe au sein de la pulsation, c'est-à-dire entre deux temps consécutifs. On découvre, en effet, dans bon nombre de rythmes africains une « division » du temps qui ne peut se réduire à nos critères binaires ou ternaires. Ce qui se passe à l'intérieur du temps relève d'une mise en place précise – souvent associée à un geste et non réductible à un ratio simple

– une mise en place qui dégage aussi une énergie particulière. Pour un Africain, l'énergie engendrée par le jeu rythmique va constituer un critère essentiel dans l'interprétation d'un rythme – ce qui fait d'ailleurs souvent dire à de grands maîtres, tels Mamady Keita, que, lorsqu'ils exécutent des musiques africaines, les Occidentaux souffrent souvent d'un problème de « feeling ».

Afin de pouvoir subdiviser continûment la pulsation selon un ratio spécifique, il est indispensable que celle-ci soit isochrone, en d'autres termes que le tempo demeure extrêmement régulier. En dehors du fait que les fluctuations agogiques contrarient considérablement la répétition d'un geste, on s'aperçoit aussi – notamment à travers de récentes recherches – que la subdivision de la pulsation est largement tributaire de la vitesse du tempo. En tant que critère déterminant dans l'interprétation d'un rythme africain, la subdivision spécifique de la pulsation impose donc une grande rigueur, tant au niveau de *l'exactitude* du tempo que de sa *constance*.

Cette exigence en matière de pulsation autorise également un autre phénomène propre au rythme africain : l'accentuation de positions métriques très proches des positions cardinales – souvent même en l'absence de ces dernières. (J'entends par là l'accentuation de ce que nous appellerions des valeurs comme la double croche ou la croche de triolet juste avant ou juste après le temps). Il apparaît évident que ce type d'accentuation (ou d'isolement) d'un élément rythmique ne peut se réaliser que sur base d'une isochronie très stricte. Dans le cas contraire, l'événement rythmique en question pourrait facilement être perçu comme une sorte d'avancement ou de retardement de la pulsation, semblable à un effet de contraction ou de dilatation du temps. C'est pourquoi la condition d'existence, par exemple, des polyrythmies africaines réside précisément dans leur stabilité au niveau de la pulsation et de sa subdivision. Dans d'autres circonstances temporelles, il y a fort à parier qu'elles n'auraient probablement jamais vu le jour.

Au-delà de l'aspect coercitif, pour ne pas dire totalitaire, souvent brandi face à cette battue régulière, je voudrais insister ici sur les avantages expressifs qu'elle suscite lorsque l'on s'en sert conformément à la tradition africaine. À travers les possibilités qu'elle offre d'accentuer les positions métriques jouxtant immédiatement le temps, elle permet la création d'une *dynamique rythmique* générant différents types de *tensions significantes*, tant pour celui qui les produit que pour celui qui les perçoit. La combinaison d'une pulsation régulière avec une subdivision spécifique du temps confère en effet au musicien une liberté expressive à la mesure de la grille métrique (et micrométrique) sur laquelle il déploie son discours. Aussi paradoxal que cela puisse nous apparaître, la *stricte régularité* de la pulsation autorise, dans la musique africaine, une *liberté créatrice* au sein même de l'espace temporel séparant deux pulsations consécutives. Il est éclairant pour nous de constater que là, où les événements rythmiques demeurent relativement cadencés chez nous (au cœur du temps), ils connaissent en Afrique une plus grande palette expressive. En revanche, l'africain traditionnel ne fait pratiquement jamais appel aux procédés agogiques que nous utilisons, nous, abondamment pour communiquer nos intentions musicales.

- **Corps**

Je viens de parler, il y a quelques instants de tensions significantes. Je voudrais revenir sur cette notion, par laquelle j'entends des ressentis corporels, éprouvés dans le mouvement rythmé. Vous n'ignorez pas que notre corps envoie en permanence au cerveau toute une série de signaux le

renseignant sur l'état de tension de nos muscles, de nos tendons, sur la position des membres, etc. – ce que l'on appelle globalement la *proprioception*. Au niveau du cerveau limbique, cet afflux périphérique se teinte d'emblée d'une couleur émotionnelle résultant de la combinaison des valences positives ou négatives propres aux messages reçus. Mon tonus musculaire, la vitesse de mes bras, le poids apparent de mes jambes, les efforts que je consens ; toutes ces sensations contribuent à ma prise de conscience d'une certaine *qualité* kinesthésique, de sorte que chaque dynamique particulière mise en œuvre dans la réalisation de mes mouvements s'accompagne d'un vécu spécifique. Dès lors que mes mouvements sont *rythmés*, il va m'apparaître que, dans leur déroulement, certains d'entre eux dégagent certaines sensations. Avec un peu d'expérience, je vais commencer à découvrir les *nuances* existant entre ces différentes sensations et, chemin faisant, les associer aux rythmes effectués, de sorte qu'à un certain stade, j'en viendrai inconsciemment à attribuer aux rythmes *eux-mêmes* les ressentis que je connais. C'est là qu'émerge le *sens* d'un rythme. Non pas nécessairement une signification que je peux traduire en paroles, mais en tout cas une expérience corporelle teintée d'affect, que je peux reconnaître et que je peux distinguer.

Il existe en musique comme en matière de sensations physiques des états neutres. L'homéostasie de notre milieu intérieur tend vers une espèce de « *moderato* » dans lequel tensions et relâchements s'équilibrent. Au niveau des mouvements de nos segments corporels, cet état d'équilibre se manifeste par ce que les scientifiques ont nommé le *tempo moteur spontané*. Il s'agit, par exemple, de la vitesse à laquelle mon doigt frappe naturellement sur la table, ou de celle à laquelle mon avant-bras balance instinctivement de gauche à droite... Ce qui importe ici, c'est que la cadence de ce geste me demande le moindre effort et que ce processus se déroule de manière automatique. Grâce au *tempo moteur spontané* d'un geste, je possède ainsi une *référence kinesthésique personnelle* à partir de laquelle tous les mouvements plus rapides ou plus lents de ce segment vont pouvoir prendre sens. Transposé au domaine rythmique, ce continuum axé sur une référence centrale va naturellement s'appliquer à des phénomènes aussi divers que, bien sûr, le tempo, mais aussi les valeurs de notes (noire, croche, blanche...).

Le tempo moteur spontané a aussi pour propriété de résulter d'un geste *périodique*. Ce geste, déclenché par le système procédural, se déroule, certes, de manière automatique, mais on peut aussi l'observer – en prendre conscience. On peut exploiter ce geste spontané et s'en servir comme base, comme une pulsation de référence à partir de laquelle élaborer des rythmes. J'ai appelé de tels gestes des *étais rythmiques moteurs*. Il existe des étais sonores et des étais silencieux, des lents et des rapides, des étais simples ou composés. L'observation d'un musicien engagé dans un passage rythmiquement difficile nous révèle que les étais rythmiques moteurs surgissent spontanément (frappe du pied, hochement de la tête, du buste...). Sur le plan pédagogique, l'expérience m'a enseigné que la perception tout comme la production des rythmes s'améliorent considérablement lorsqu'elles sont soutenues par un geste moteur de ce type.

On me retournera, à juste titre, que de tels gestes s'accommodent mal de certaines situations musicales, que les membres antérieurs d'un pianiste exécutent des mouvements infiniment plus complexes que ceux traduisant ce étai et que l'on conçoit mal un orchestre symphonique tapant du pied... De nombreuses recherches récentes en neurosciences montrent qu'au niveau du cerveau d'un individu, il n'existe pratiquement aucune différence entre un mouvement effectivement *réalisé* et ce même mouvement s'il est uniquement *imaginé*. En d'autres termes, on assiste à une activation

identique d'aires cérébrales spécifiques, tant dans l'accomplissement réel de l'action que dans sa simple représentation par le sujet. (Cette découverte connaît d'ailleurs aujourd'hui de nombreuses applications dans les domaines de la rééducation motrice ou du sport de haut niveau.) Pour ce qui nous concerne, elle indique que, moyennant une période d'intégration, un mouvement n'a plus besoin d'être manifesté pour être vécu et qu'un processus moteur quand bien même invisible ne signifie pas pour autant un processus absent. Ainsi, après avoir été suffisamment pratiqué, un état rythmique moteur peut très bien exercer son action directrice *sans* que le mouvement ne soit effectivement exécuté.

La relation entre le rythme et le mouvement occupe d'ailleurs une place de plus en plus large dans la recherche contemporaine. De nombreux scientifiques s'accordent aujourd'hui pour affirmer qu'il existe un lien neural entre, non seulement la production, mais également entre la *perception* du rythme et la motricité. Des études en neuroimagerie révèlent, en effet, que la perception rythmique fait appel à des zones cérébrales dont on connaît l'implication depuis longtemps dans les tâches motrices. Même dans des études où les sujets se bornent à *écouter* des rythmes, on observe la mobilisation de régions comme les ganglions de la base, le cortex prémoteur, l'aire motrice supplémentaire ou cervelet. Il apparaît aussi que certaines de ces zones s'activent particulièrement lorsque les rythmes écoutés possèdent une pulsation régulière. Enfin, le recrutement de ces zones cérébrales apparaît tant chez les musiciens que chez les non musiciens.

L'ensemble de ces recherches corrobore l'intuition d'un chercheur américain, qui, déjà en 1900 affirmait, je cite, que « le rythme n'est en aucun cas un simple fait de perception ; [qu'] il inclut de par sa nature même, une attitude active de la part du sujet percevant. Le rythme est toujours *produit*. »

Je voudrais, pour terminer, évoquer brièvement un autre axe de recherche indiquant, par-delà l'implication du mouvement dans la perception du rythme, comment un mouvement silencieux engageant le corps dans sa totalité peut contribuer à déterminer inconsciemment une perception *métrique* spécifique. Une chercheuse canadienne a récemment montré que, chez des sujets écoutant une figure rythmique ambiguë d'un point de vue métrique (c.-à-d. pouvant s'interpréter tantôt en 3/4, tantôt en 6/8), un mouvement vertical du corps est susceptible, à lui seul, d'orienter la représentation métrique. Il importe de souligner que ce scénario concerne aussi bien les adultes que les bébés et qu'il n'implique aucun indice visuel ou kinesthésique. En effet, il apparaît que c'est bien le *système vestibulaire* – en gros le système traitant les informations relatives aux déplacements de la tête et du corps – qui est responsable de ce phénomène. On aperçoit ici, en filigrane, la relation intime existant entre le rythme et la danse...

Il reste que cette découverte apporte une preuve supplémentaire de l'implication de ce que l'on pourrait appeler la *cinétique corporelle* dans la perception rythmique. Au-delà en effet, du rôle crucial que peut jouer le système moteur dans ce processus, il apparaît que les déplacements du corps y interviennent aussi pour une large part, et qu'il existe donc, chez l'être humain, un *couplage* significatif entre le traitement des rythmes par le système auditif et les mouvements physiques.

Il va sans dire qu'en tant que pédagogues, la connaissance de ces phénomènes ne peut nous laisser indifférents. Pour ma part, je m'en tiendrai cependant là pour l'instant en rappelant toutefois, avec

le grand musicologue John Blacking, que toute musique (et tout rythme en l'occurrence) débute toujours par un « frémissement du corps ».