

Laurent CUGNY

Université Paris 4 Laurent.Cugny@paris4.sorbonne.fr

RYTHMES DANS LE JAZZ, IDENTITE DU JAZZ

Il est admis que l'un des apports décisifs du jazz consiste dans certains rythmes qu'il a développés et, plus généralement, dans une vision nouvelle du rythme qu'il a apportée. Mais, de façon paradoxale, ce rythme, ces rythmes ont été relativement peu étudiés pour eux-mêmes. Ils ont souvent, en revanche, été associés à la question de l'identité du jazz qui, elle, a occupé longtemps – et occupe encore – les esprits. Il nous semble que ces relations entre les deux notions doivent être aujourd'hui révisées pour, peut-être, déboucher sur de nouvelles perspectives dans l'étude de ce rythme, de ces rythmes du jazz.

HISTORICITE DE LA QUESTION IDENTITAIRE

L'étude de l'historiographie du jazz montre d'emblée que cette question de l'identité a toujours été au cœur des histoires du jazz telles qu'elles ont été écrites, surtout dans les débuts. Pendant longtemps (soit à partir des années 1930 jusque dans la décennie 1960 et peut-être au-delà), retracer l'histoire du jazz a consisté d'abord à le définir ou le redéfinir. Écrire cette histoire consistait à remplir un cadre qu'il convenait au préalable de construire, souvent contre quelque chose. Au tout début, avant même qu'il soit question d'une histoire de cette musique, il s'est agi tout simplement de défendre le jazz, considéré par beaucoup comme une musique négligeable, voire nuisible, au regard de la « grande » musique¹. Puis est arrivé ce que l'on peut considérer comme la première vague d'historiens, notamment francophones, avec Hugues Panassié et Robert Goffin, pour qui la défense de la validité du jazz ne semblait plus nécessaire, mais qui pensaient en revanche que le danger était de confondre le jazz authentique avec des succédanés frauduleusement présentés comme tel par des gens mal intentionnés, c'est-à-dire animés d'intentions mercantiles et non purement musicales. C'est particulièrement évident chez Hugues Panassié, dont les titres des livres eux-mêmes manifestent cette volonté, pour ne pas dire cette obsession (*La vraie musique de jazz*² et plus tard *Histoire du vrai jazz*³). Chez lui, le paradigme qui va servir à séparer le bon grain de l'ivraie est racial, ou plus précisément communautaire. Le jazz authentique est l'émanation de la communauté afro-américaine (bien que l'on ne la nommât pas ainsi à l'époque), particulièrement sa fraction vivant et jouant à la Nouvelle-Orléans. Pour Panassié, l'affaire était relativement simple : seuls les Noirs pouvaient jouer un jazz authentique, à quelques exceptions près (son ami clarinettiste blanc Mezz Mezzrow par exemple – « un Blanc qui s'est fait Noir », disait-il de lui). Pour Robert Goffin, les choses sont un peu plus compliquées. Il réclame la même attention pour l'*Original Dixieland Jazz Band*, groupe néo-orléanais blanc crédité du premier enregistrement d'un disque de jazz, le 26 février 1917 à New York. Ce qui réunit les deux auteurs et résume une vision communément répandue à l'époque, est l'idée d'un complot fomenté par des faiseurs d'argent – blancs – dont l'unique souci aurait été de détourner l'attention du public des innovations des créateurs vers de pâles copies plus faciles à faire aimer. La tête de turc universelle est le chef d'orchestre blanc Paul Whiteman, qui rencontre dans les années 1920 un grand succès (auprès des Blancs essentiellement) avec ce qui s'appelle alors un « jazz symphonique » dans lequel les puristes ne voient qu'un ersatz totalement désincarné. La figure négative que représente Whiteman réunit nos deux auteurs – qui, on l'a vu, divergent à propos de l'identité noire du jazz – sur la question de l'improvisation. Whiteman ne peut en aucun cas faire du jazz – non seulement parce qu'il est blanc, dirait Panassié – mais surtout parce que la musique qu'il pratique est écrite et exclut pratiquement toute improvisation. Le jazz ne peut donc être sans improvisation. On

¹ Voir par exemple les questions posées au milieu des années 1920 par André Coeuroy à des éminences de la musique au sujet du jazz, publiées en annexe du livre d'André Schaeffner (André Schaeffner, André Coeuroy, *Le jazz*, Paris, Claude Aveline, 1926).

Voir également Robert Walser (sous la direction de), *Keeping Time – Readings in Jazz History*, New York, Oxford University Press, 1999.

² Hugues Panassié, *La vraie musique de jazz*, New York, Smtih & Durrell, 1942.

³ Hugues Panassié, *Histoire du vrai jazz*, Paris, Robert Laffont, 1959.

s'accorde ainsi sur le caractère indispensable de celle-ci et de la spontanéité qu'elle suppose et exprime à la fois.

Un relatif consensus apparaît donc dans les années 1930 consistant à dire que le jazz, pour être authentique, doit être largement improvisé, et le plus souvent joué par des Noirs. Mais un troisième paradigme est apparu très tôt, avant même les deux autres, celui du rythme. Il est frappant en effet que ce paradigme ne fut pas « produit » en quelque sorte par des observateurs éclairés, voire des théoriciens, comme le furent en leur temps Panassié et Goffin. Pour ces auteurs, les masses étant incapables par elles-mêmes de voir la vérité et d'identifier les formes authentiques, ils se sentaient investis de la mission consistant à révéler la lumière au monde.

Le rythme, de son côté, n'a pas eu besoin de ce type de correction, il a immédiatement été identifié comme nouveau et consubstantiel. En effet, les musiques qui ont précédé et contribué à la naissance du jazz – et l'on pense surtout, entre 1890 et 1915 environ, au ragtime, aux *brass bands* et à certaines musiques de danse – ont, spontanément pourrait-on dire, été regroupées sous l'expression « musiques syncopées ». Il ne s'agit pas de débats obscurs de théoriciens et de musicologues, mais d'une reconnaissance spontanée par la presse et sans doute par le public, d'un caractère distinctif, musical, comme l'est l'improvisation (mais pas l'origine noire) : la syncope, c'est-à-dire le déplacement d'un accent à côté du temps. On peut trouver surprenant le phénomène, ayant trait cette fois à la réception, puisqu'il s'agit d'un constat en quelque sorte d'emblée musicologique qui semble s'imposer très naturellement parmi un public qui n'a que faire de définir les choses, mais qui paraît bien l'avoir ressenti ainsi. Les musiciens en tout cas ne se sont pas trompés sur cette identification par le public, puisqu'ils se sont empressés d'étiqueter eux-mêmes ainsi leur musique, ce qu'indiquent notamment les intitulés d'orchestres fleurissant au cours des années 1920 : « Syncopated Southern Orchestra », « Dixie Syncopators » et autres « Savoy Syncopators »...

Le jazz, pour être tel, doit donc être syncopé. Le paradigme rythmique va ensuite s'enrichir de la notion de « swing ». Celle-ci est plus complexe. Pour les observateurs du jazz, elle va devenir un enjeu décisif. Le swing est d'abord un style succédant à ceux, plus anciens, joués à La Nouvelle-Orléans d'abord, à Chicago ensuite. Robert Goffin y verra une dégénérescence, le début d'une décadence, justement parce que le style nouveau consacre une montée en puissance des grandes formations au détriment des petites, et à travers elles, une prise d'ascendant de l'écriture sur l'improvisation⁴. Ces grands orchestres ont connu le succès en rencontrant un engouement sans précédent pour la danse, aux États-Unis en tout cas. Il n'en fallait pas plus pour réveiller l'anti-commercialisme viscéral de nos auteurs qui ont assimilé le succès de ces grandes formations à une nouvelle prise de pouvoir par le commerce et par les Blancs, la nouvelle figure négative s'incarnant en Benny Goodman. Il leur fallut au passage se livrer à certaines contorsions pour ne pas être obligés de jeter avec l'eau du bain les phalanges noires de Bennie Moten, Fletcher Henderson, Jimmie Lunceford, Duke Ellington, Count Basie... Le style nouveau, aux mains de Blancs délaissant l'improvisation aurait donc manifestement oublié deux des caractères essentiels du jazz tels qu'ils venaient d'être définis.

Restait donc la définition proprement rythmique du swing. On tombait d'accord sur l'effet, la sensation produite, celle d'un balancement, d'une certaine souplesse.

« Tout se passe, comme si l'absence éventuelle de cette particule, de ce méson, de ce neutrino, influait sur la psychologie de l'auditeur au point de lui ôter tout plaisir d'écoute : il y aurait là, si elle était nécessaire, une preuve par la négative de l'existence du swing. »⁵

Encore fallait-il savoir par quoi cet effet était produit et comment on le reconnaissait.

Paradoxalement, le débat a porté – et porte toujours – plus sur le deuxième terme que sur le premier. De tout temps, les spécialistes et les musiciens se sont affrontés sur ce qui aurait dû ne pas poser de problème : la sensation. Ce qui swingue pour certains ne swingue pas du tout pour d'autres, sans qu'aucun ne puisse apporter le début d'une preuve, mais seulement invoquer « l'évidence » d'une

⁴ L'attitude de Panassié sur ce sujet fut plus nuancée.

⁵ André Hodeir, « Deux temps à la recherche », *Musurgia*, Paris, Éditions Eska, vol. II, n° 3, 1995, p. 36.

sensation. Ce sera particulièrement clair lors de la querelle française opposant à la fin des années 1940 « figes moisies » défendant les styles originels, et « raisins aigres », contempteurs du style nouveau, le bebop. Pour les premiers, l'évidence était que le bop ne swingait pas. Parmi eux, Panassié fut le plus virulent et le plus dogmatique, s'arc-boutant sur cette sensation prétendument évidente pour qui connaissait vraiment cette musique, croyance appuyée par un anti-intellectualisme certain, opposant plus au moins implicitement les vrais amateurs sensibles aux théoriciens et autres musicologues, qui auraient intellectualisé justement pour combler une carence en matière de sensibilité. Pourtant, dans cette deuxième catégorie, certains, comme Winthrop Sargeant ou André Hodeir, ont voulu aller y voir de plus près, et vérifier s'il était possible de trouver un fondement musicologique à la notion de swing, de trouver un marqueur nettement identifiable de cet effet clairement entendu, même de façon souvent contradictoire. On a tout de suite pensé qu'il s'agissait de division inégale du temps. Dès 1927, Arthur Hoérée notait :

«[Le] rythme nègre [...] mériterait une étude approfondie qui sortirait du cadre de cet essai. Je me bornerai à tracer son évolution dans le fox-trot. Le rythme trochaïque, une croche pointée suivie d'une double croche, est très fréquent dans le ragtime et dans les premiers fox-trots. On le rencontre d'ailleurs dans toute la musique, mais spécialement dans les danses et chants écossais ou irlandais [...]. Il persiste encore dans la musique hawaïenne, la valse américaine, enfin dans le *Blues* [...]. »⁶

Mais cette division quaternaire du temps a semblé trop éloignée de la réalité du swing qui serait plutôt produit par une division ternaire du temps. Dans un phrasé en croches, les croches en contretemps se placeraient non sur la deuxième partie du temps, - comme dans la pratique « classique », divisant celui-ci en deux moitiés égales, non plus sur la quatrième comme dans le fox-trot, mais sur la troisième partie de ce même temps, la figure 'croche - croche' devenant ainsi 'noire de triolet - croche de triolet', ce qu'on appelle le « phrasé ternaire ». C'est ainsi qu'on désigne communément aujourd'hui cette façon censément caractéristique du rythme du jazz. Mais on peut penser avec André Hodeir que l'important n'est pas l'arithmétique de la division mais le caractère inégal en soi, qu'il divise le temps en quatre, trois parties ou autre.

« Les notations des rythmes des musiques traditionnellement non écrites – les musiques populaires issues de la danse – ont toujours souffert d'imprécision. Les 6/8 et 12/8 imposés par les folkloristes aux rythmes de danse « ternaires » traduisent, dans leur vérité approximative, une difficulté de notation que nous retrouvons, au début du siècle dans les *ragtimes* imprimés où dominent deux figures : la noire en syncope (qui suppose une division du temps par moitié) et surtout la succession croche pointée-double croche (qui suppose une division 3/4 1/4). Sans doute ceux qui transcrivaient les ragtimes adoptaient-ils, par souci de simplification, une convention qu'ils savaient interpréter à la lecture ; mais, stricto sensu, leur notation était tout aussi imprécise et inexacte que celle de l'exemple auquel nous nous référons. Or une partie du problème que nous étudions réside dans ce fractionnement de la valeur de base (la noire) en deux parties qui se révèlent être, presque toujours, *inégales*, même si elles ne le sont pas autant que le croyaient les lecteurs des ragtimes imprimés. »⁷

Mais il apparaît rapidement que, pour produire l'effet escompté, cet élément doit s'accompagner d'un autre, relevant de l'articulation, la répartition des accents devant se faire d'une façon particulière pour rendre le phrasé ternaire réellement swingant.

« Plus encore que la qualité de la pulsation qui, dans la pratique jazzistique, matérialise et objectivise la donnée première qu'est le tempo, c'est le phrasé mélodique qui apparaît comme le principal vecteur de ce courant spécial, de cet indéfinissable frisson rythmique, propre au jazz, qu'on a appelé *swing*. »⁸

Même en alliant ces deux éléments, la situation n'est pas encore totalement éclaircie. En effet, le jeu ternaire n'est pas le même en fonction des différents tempos. Dans les tempos très rapides, la différence entre binaire et ternaire tend à s'estomper, et pourtant la sensation de swing présent ou absent subsiste. À l'autre extrémité, en tempo très lent, il faut phraser binaire pour swinguer. Par ailleurs, on trouvera difficilement deux musiciens aussi swingants l'un que l'autre, articulant et divisant le temps

⁶ Arthur Hoérée, « Le jazz », *La revue musicale*, octobre 1927, n° 12, 8^e année, p. 223.

⁷ André Hodeir, *op.cit.*, p. 38-39.

⁸ *Ibid*, p. 36.

exactement de la même manière. André Hodeir, dans le cadre d'un programme de recherches mené à l'IRCAM entre 1978 et 1986, a voulu explorer plus avant la question en utilisant les technologies les plus récentes. Il s'est proposé d'examiner au plus près un fragment de solo considéré comme des plus swinguants – un break de Johnny Hodges de quatre mesures, extrait de *Whoa Babe* enregistré par Lionel Hampton en 1937 – pour trouver la clé de l'énigme. Il a dû renoncer, les résultats objectifs s'avérant, de son propre aveu, peu probants. Certains observateurs pensent toujours que le swing est absolument indexable sur des invariants musicaux qu'on finira par identifier de façon indiscutable grâce aux progrès technologiques à venir. D'autres (dont nous sommes) sont persuadés qu'une dimension anthropologique irréductible rendra toujours vaines ces tentatives, quelle que soit la puissance des moyens mis en œuvre. Dans cette optique, le swing, s'il a bien des fondements musicaux objectivables, n'en garde pas moins une dimension musicale, cette fois dans une acception plus large du terme, irréductible, aussi bien du point de vue de la production que de celui de la réception⁹.

RYTHME ET IDENTITE

Aujourd'hui encore, lorsque l'on veut évoquer des traits caractéristiques du jazz, on cite volontiers l'improvisation et le rythme, parfois le traitement du son et la négritude. Le problème est que, pour caractéristiques qu'ils soient, ces éléments, déjà tous problématiques par eux-mêmes, ne le sont pas moins en tant qu'éléments identitaires. On peut tout aussi bien avoir les quatre présents dans une musique sans que ce soit du jazz, et inversement, une très grande partie d'un corpus incontestable du jazz ne réunit pas tous ensemble. Considérons un seul exemple, *I Didn't Know What Time It Was*, enregistré en 1956 par Ella Fitzgerald, accompagnée par un orchestre comprenant un ensemble de cordes. Il n'y a aucune improvisation, le rythme est binaire, l'aspect sonore très lisse avec des tapis de cordes et une batterie presque inaudible, et si la chanteuse est incontestablement noire, la majorité des musiciens l'accompagnant sont blancs. Pourtant, il y a toutes chances pour que tout auditeur, spécialiste ou non, identifie cette pièce comme relevant sans ambiguïté du jazz.

Pour l'objet-jazz comme pour bien d'autres sans doute, il est probable que le mode de pensée consistant à identifier des invariants considérés comme conditions nécessaires et suffisantes, c'est-à-dire présents dans tout le jazz et empêchant qu'il en soit ainsi en cas d'absence, n'est pas adapté. Certains auteurs, tel Pierre Sauvanet¹⁰, ont pu suggérer que d'autres modes d'approche de l'identité, comme par exemple celui proposé par Ludwig Wittgenstein avec sa théorie de l'air de famille, devront être recherchés par qui souhaitera approfondir la question¹¹. Ce qui, en l'occasion, n'est pas notre cas. Mais cela n'empêche pas que l'on puisse espérer réalimenter cette question de l'identité du jazz par une approche plus phénoménologique de certains de ses constituants comme celui qui nous intéresse ici, le rythme.

⁹ On notera de façon liminaire que le terme « swing » a pris en France dans les années 1940 un sens encore différent, désignant un style, mais cette fois style de vie, d'habillement, de comportement. Les jeunes de l'époque qui se reconnaissent dans ce terme, dans ce mouvement pourrait-on dire, se moquent de savoir ce qu'est réellement le swing sur le plan stylistique et rythmique. Il leur suffit d'une image suffisamment floue pour résumer une idée de modernité, de jeunesse, d'épanouissement. En 1938, le chanteur Johnny Hess enregistrerait une chanson intitulée *Je suis swing*, dont les paroles disent notamment : « La musique nègre et le jazz hot sont déjà de vieilles machines. Maintenant pour être dans la note, il faut du swing. Le swing n'est pas une mélodie, le swing n'est pas une maladie. Mais aussitôt qu'il vous a plu, il vous prend et ne vous lâche plus. Ouah, oh, oh, oh, je suis swing, je suis swing. » (Anne Legrand, *Le rôle et la place de Charles Delaunay (1911-1988) dans l'histoire du jazz en France*, thèse de doctorat, Université Paris 4, 2005).

¹⁰ Pierre Sauvanet, *Le rythme et la raison I - Rythmologiques*, Paris, Kimé, 2000.

¹¹ « ... nous sommes assoiffés de généralité. Cette soif de généralité est la résultante de nombreuses tendances liées à des confusions philosophiques particulières. Il y a – (a) La tendance à chercher quelque chose de commun à toutes les entités que nous subsumons communément sous un terme général. – Nous avons tendance à penser qu'il doit par exemple y avoir quelque chose de commun à tous les jeux, et que cette propriété commune justifie que nous appliquions le terme général "jeu" à tous les jeux ; alors qu'en fait les jeux forment une *famille* dont les membres ont des ressemblances de famille. Certains d'entre eux ont le même nez, d'autres les mêmes sourcils, et d'autres encore la même démarche ; et ces ressemblances se chevauchent. » (Ludwig Wittgenstein, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, Paris, Gallimard, 1996, p. 56-57).

Avant d'exposer notre point de vue sur cette dernière question, on en terminera avec l'identité en indiquant la manière que nous avons choisie de contourner l'obstacle. On pourrait en effet objecter qu'il est illusoire de vouloir identifier les rythmes du jazz ou les rythmes dans le jazz, sans avoir défini au préalable ce que l'on entend par jazz. On a vu sommairement que la tâche est presque impossible, tant la question est complexe. Doit-on pour autant se résoudre à abandonner toute étude au nom de cette difficulté première ? Non, bien sûr. On pourra donc adopter le point de vue suivant. S'il est effectivement impossible de dire absolument ce qui est du jazz et ce qui n'en est pas, de désigner des éléments qui seraient invariablement dans tout le jazz et sans lesquels une musique ne serait pas du jazz, on peut en revanche se livrer à une constatation de bon sens. Il existe un corpus incontestable du jazz. Un ensemble d'enregistrements sont absolument identifiés au jazz aussi bien par leurs auteurs que par des publics plus et moins informés. On prendra ce corpus, qui est loin d'être négligeable quantitativement, comme une première référence. D'un autre côté, il est d'évidence une immense majorité de musiques qui n'ont rien à voir avec le jazz. Il existe enfin une zone grise consistant en certaines musiques qui ne sont pas incontestablement du domaine du jazz, mais en montrent certains traits et peuvent être, ou non, identifiées par certains publics comme en faisant partie. On pourrait utiliser la métaphore de la planète. Un noyau de matière constitué par notre premier corpus formerait une planète jazz située dans un univers de la musique – qui ne connaîtrait pas de vide interplanétaire – avec une multitude d'autres planètes parfaitement distinctes. Une atmosphère, en contact avec un sol lui-même mou, représenterait ces musiques plus ou moins proches, plus ou moins assimilables. Rien ne nous empêche alors de raisonner à l'intérieur du noyau dur, de choisir d'étudier exclusivement notre premier corpus, indiscutablement « net » du point de vue identitaire. Si ensuite certains résultats peuvent s'appliquer à « l'atmosphère », la zone grise – voire à d'autres planètes – on ne pourra que s'en féliciter.

Ces précautions prises, on peut commencer d'étudier notre objet avec une certaine sérénité, en ayant levé – au moins provisoirement – la lourde hypothèque de ses contours. Ce qui n'implique pas à notre sens, comme on l'a dit, de renoncer à tout apport sur la question de l'identité. En effet, les difficultés sur celles-ci tiennent peut-être non seulement à des schémas de pensée possiblement inopérants, mais aussi à un trait qui pourrait être constitutif de ces derniers, en l'occurrence une recherche d'essence, celle des constituants – improvisation, swing, son, négritude – participant d'une essence supérieure, celle de l'objet même, le jazz. Pour s'en tenir au rythme, peut-être a-t-on trop voulu cerner un noyau essentiel. L'expérience d'André Hodeir peut à cet égard se lire de plusieurs façons. On pourrait penser qu'il s'agit d'objectiver une donnée, de l'ancrer une fois pour toute dans le musicologique. Mais son échec provisoire (ou définitif ?) peut laisser aussi penser qu'il n'y a pas d'essence de ce rythme, mais uniquement des manifestations, impossibles à réduire à un phénomène constitutif (la division ternaire ou autre chose), mais pourtant unifiées par la perception sensible (on sait bien quand ça swingue).

Ce point de vue nous fournit par ailleurs une piste de recherche. Si l'on ne cherche plus une essence du swing dans les tréfonds de son âme, serait-on tenté de dire, on peut aussi chercher ailleurs, c'est-à-dire pas seulement dans la façon dont le rythme est joué, mais aussi dans le questionnement des rythmes ainsi joués. En effet, on a sans doute trop facilement affirmé – comme le faisaient par exemple en leur temps Jelly Roll Morton ou Arthur Hoérée – que le jazz est plus une façon de jouer les musiques qu'une musique en soi. Si l'affirmation de Morton avait un sens dans son contexte, on en a tiré des conclusions parfois abusives. Pour ce qui concerne le rythme, un autre écran a été posé par la relative simplicité des rythmes. La mesure à 4/4, par exemple (ou à 2/2) s'est tout de suite imposée de façon presque exclusive, et il est finalement devenu évident que la finesse rythmique du jazz était à chercher, non pas dans les rythmes eux-mêmes, effectivement très simples, mais dans la façon de les jouer. Il suffisait de poser cette simplicité dans le prolongement de l'innovation qu'avait représentée l'utilisation systématique de la syncope, pour dresser un tableau reposant de la question rythmique. Dans ce tableau, le jazz, dans la continuation des musiques qui lui ont donné naissance, a bien procédé à une innovation rythmique avec cet apport de la syncope. Il a ensuite développé une façon originale de jouer le rythme – le swing. On a même postulé que pour que le swing se développe correctement, il était indispensable que l'arrière-plan rythmique soit suffisamment simple : pulsation continue, mesure simple et constante, phrasés rythmiques à base de croches. Le tableau trouvait son équivalent pour les paramètres

harmoniques et formels : pour pouvoir improviser librement, il fallait des formes simples et une harmonie simple elle aussi. Ce fut même un axe majeur des traditionalistes s'opposant aux « modernistes », lesquels accueilleraient favorablement des évolutions se traduisant *de facto* par des avancées incorporant nécessairement une sophistication croissante dans l'usage de ces paramètres. Aux yeux des traditionalistes, pour que le jazz reste du jazz, bien rythmé et improvisé, il ne fallait surtout pas qu'il devienne trop complexe.

Cette vision a donc finalement, peu ou prou, été intériorisée, en tout cas pour son volet rythmique. On a par exemple longtemps prétendu, et pas seulement chez les traditionalistes, que la mesure à 3/4 ne pourrait jamais swinguer¹², jugement que les évolutions des années 1950 devaient bien sûr amplement démentir. Il nous semble donc que l'étude des rythmes proprement dits, et non seulement des façons de jouer des rythmes simples, a été relativement négligée. C'est pourquoi nous pensons qu'il est nécessaire de se pencher sur cette diversité rythmique, et que son étude pourra peut-être, en retour, nous faire reconsidérer la question identitaire sous un angle nouveau.

Une première approche, même sommaire, amène semble-t-il à démentir une autre pensée donnée comme allant relativement de soi, celle d'une complexité croissante des rythmes au cours de l'évolution du jazz. Si l'on réécoute les enregistrements des premières périodes du jazz, en ne se demandant pas seulement si cela swingue et comment, mais en essayant d'identifier des figures rythmiques relativement complexes, on est surpris de constater qu'on les trouve, et en nombre plus grand qu'on aurait pu le penser. Cette première approche, dans la diversité qu'elle propose d'emblée, implique de procéder tout de suite à des classements, et pour cela de tenter de définir des critères pour ces classements. C'est un premier aperçu de ces critères et certains exemples musicaux pris dans les premiers temps du jazz que nous voudrions indiquer maintenant, en attendant de se consacrer à une étude plus systématique.

POUR UNE ÉTUDE DE RYTHMES DANS LE JAZZ

On se propose donc d'étudier, non pas le rythme du jazz (tâche probablement hors de portée), non plus que les rythmes du jazz (l'exhaustivité paraissant là aussi impossible à atteindre), mais certains rythmes du jazz, pour leur valeur exemplaire et éventuellement paradigmatique. On parlera même de « rythmes dans le jazz », pour ne pas laisser entendre qu'on les suppose spécifiques au jazz.

On rappellera d'abord les éléments de simplicité rythmique qu'on a évoqués. Le jazz, dans la grande majorité de ses manifestations, est une musique pulsée. La pulsation est le plus souvent isochrone, et elle demande, de façon générale, à être exprimée de façon la plus stable possible. On loue généralement ce qu'on appelle le « tempo » des musiciens (particulièrement des batteurs et des bassistes), c'est-à-dire leur capacité à maintenir une pulsation régulière, n'accélérant ni ne ralentissant. Cette pulsation régulière forme la fondation à partir de laquelle l'expressivité et éventuellement la virtuosité, notamment rythmiques, des musiciens vont se manifester.

On pourra choisir d'aborder la question par le biais de la notion de polyrythmie. Si l'on se propose en effet d'étudier les phénomènes de polyrythmie, définis d'une façon très large, on sera amené à couvrir tout le champ du jazz¹³. En effet, à l'exception d'une musique qui se contenterait d'exprimer uniquement la pulsation, sans aucune note déviante ni aucune variation d'intensité (soit l'équivalent du battement d'un métronome), toute musique pulsée est par définition polyrythmique. C'est pourquoi, une typologie des différentes polyrythmies rencontrées et un examen de leur évolution dans la chronologie nous paraît une piste féconde pour aborder la question du rythme sous un angle nouveau. L'idée sous-jacente est que, si la pulsation régulière et isochrone est une donnée relativement invariante – ce qui, aux yeux et aux oreilles de beaucoup, représente une limite objective du jazz – les façons de la traiter, de la

¹² « Le *swing* [...] nécessite la réunion de certaines conditions favorables. La première de celles-ci est l'adoption d'un mouvement ou *tempo* à quatre temps, aussi régulier que possible et approprié au style de l'exécution. Il semble impossible de matérialiser le *swing* sur un mouvement à trois temps ou cinq temps [...] (André Hodeir, *Introduction à la musique de jazz*, Paris, Larousse, 1948, p. 27-28).

¹³ On pourra partir, pour cela, des travaux de Simha Arom dans *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, Paris, Sela, 1985.

contourner, voire de la subvertir, offrent tout un champ d'expression aux musiciens. C'est la manière dont ce champ a été exploré au cours de l'histoire du jazz qu'il nous paraît intéressant d'explorer. L'hypothèse prévalant à une telle étude est que l'apport rythmique du jazz ne se limite pas seulement à une façon de jouer le rythme (le swing), mais à des figures rythmiques et à travers elle, à un ensemble de façons de jouer la pulsation pourtant (presque) toujours présente.¹⁴ Les effets recherchés – et obtenus – par le jazz seraient, d'un côté bien connu, le plaisir, parfois la transe, l'hypnose ou l'extase, provoqués par la puissance d'une pulsation exprimée, et d'un autre toute la gamme des troubles occasionnés par l'ambiguïté rythmique, la subversion de la pulsation de base. C'est peut-être ce qu'Arthur Hoérée avait déjà vu en 1927 dans une chanson écossaise qu'il prenait pour exemple d'étude :

« Dans le second fragment les accents placés sur trois des noires divisent somme toute les deux mesures – soit huit noires – en deux mesures à 3/4 et une à 2/4. Ici apparaît donc le conflit entre la basse et la mélodie et qui sera l'un des procédés les plus typiques du fox-trot. »¹⁵

Nous ne donnerons ici de ce que peuvent être ces subversions de la pulsation que trois exemples très simples, pris volontairement dans les premiers temps du jazz, précisément parce que la doxa évoquée plus haut laisserait supposer qu'on ne les trouve pas là.

Le 29 mai 1926, King Oliver enregistre *Sugar Foot Stomp*, un blues d'une facture tout à fait conventionnelle. Ce qui l'est moins, c'est qu'au septième chorus, la section rythmique, pour trois choruses c'est-à-dire une durée respectable, se fixe sur une figure où le premier temps n'est jamais joué.

Sugar Foot Stomp

King Oliver Oliver/Armstrong

King Oliver, 29 mai 1926

♩ = 208

1 C C⁷

5 F C

9 G/D C

L'*afterbeat* est indubitablement la base de la figure de deux mesures, répétée à l'envi, mais la syncope y est aussi présente. Avec cette tournure, il est facile de perdre, non la sensation de la pulsation, mais celle de l'appui des temps forts, du premier en particulier. On ne peut parler *stricto sensu* de polyrythmie, mais d'un réel brouillage des appuis traditionnels, peut-être le même qu'Hoérée encore évoquait déjà.

¹⁴ On évoquera ici un parallèle qu'il est tentant de tracer avec l'harmonie. On sait que le jazz n'a que peu exploré les voies de l'atonalisme. Le plus souvent, soit la tonalité, soit le système harmonique du blues, soit des formes diverses de modalité ou de modalité harmonique – tous contextes supposant un ou plusieurs centres tonals – servent de référence. De même qu'on n'abandonne pas la pulsation, on n'abandonne pas non plus totalement des repères harmoniques, les enjeux se concentrant plutôt sur les façons de les brouiller.

¹⁵ Arthur Hoérée, *op.cit.*, p. 223.

« Il arrive aussi que pied et mains se scellent dans la même syncope pour renforcer un décalage audacieux où la mesure, mise en péril, chavire en une cadence prévue pour reprendre automatiquement son équilibre. »¹⁶

Si l'on indexe la notion de polyrythmie précisément sur ce brouillage des appuis, il s'agit bien d'une polyrythmie, dans la mesure où une pulsation décalée vient se superposer, voire remplacer, la pulsation de référence.

L'exemple suivant est très célèbre. Il s'agit d'une manifestation précoce de *scat singing* par l'un de ses inventeurs, Louis Armstrong. Le 13 décembre 1927, il enregistre une composition de son épouse Lil Hardin, *Hotter Than That*. Armstrong débute le solo vocal dans une manière proche de son jeu de trompette, mais à la mesure 17, soit à l'exacte moitié de la structure, il entame une série de vingt-quatre notes, espacées d'un temps et demi. Il s'agit alors d'une véritable polyrythmie : deux notes sont jouées à chaque série de trois temps, suggérant une mesure superposée, le premier temps ne coïncidant avec le véritable premier temps que toutes les trois mesures. La sensation des appuis là aussi, bien entendu, est largement brouillée, bien que la rythmique continue à jouer tous les temps de la pulsation de référence.¹⁷

Hotter Than That

Louis Armstrong Hot Five with Lonnie Johnson

Lil Hardin

Okeh, 13 décembre 1927

Swing ♩ = 200

break
Eb

tempo
Eb

Voix

8 1:20

Eb7 Bb7

3

8

13

break
Eb

tempo
Eb

17 1:40

Eb7

22

Ab Ab A°

27

Eb/Bb C7 F7 Bb7

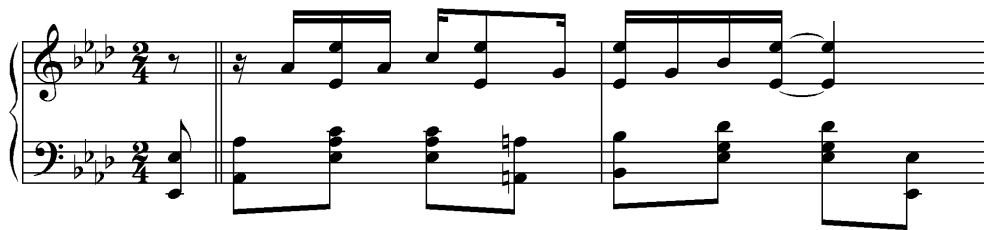
break
Eb

poser
uit de
e des

On terminera enfin par un exemple célèbre entre tous, le *Maple Leaf Rag*, composé par Scott Joplin en 1899, dont voici les deux premières mesures :

Maple Leaf Rag

Scott Joplin
1899



Tout le monde a noté que la syncope s'imposait d'emblée. Les accents à la main droite tombent sur la deuxième double-croche du deuxième temps de la première mesure et sur la quatrième du premier de la deuxième mesure. Mais on n'a moins souvent noté que Scott Joplin attaque d'emblée par une figure d'un temps et demi, répétée. Dès 1899, la syncope est bien présente, mais la polyrythmie l'est aussi.

RÉSUMÉ

L'expression « musiques syncopées » qui devait être utilisée pour désigner les musiques préparant l'arrivée du jazz au début du XXe siècle, avait d'emblée et comme spontanément recours à une description rythmique. Le jazz une fois né, on s'est employé à définir une façon qu'il avait de jouer le rythme, le swing, qui devait, pensait-on, aider à spécifier l'identité du jazz lui-même. Mais on ne s'est pas toujours attaché à observer certains rythmes qu'il a utilisés dès ses débuts. C'est une tâche qui pourrait aujourd'hui être entreprise, notamment à l'aide de la notion de polyrythmie.

The expression « syncopated musics », used to point out musics prior to the coming of jazz in the beginning of the 20th century, directly and as if spontaneously resorted to a rhythmic description. After the birth of jazz, one tried to define a way he had to play rhythm, swing, that could supposedly help to specify the identity of jazz itself. But it was not always tried to observe certain rhythms used from its very beginnings. This task could be undertaken today, notably through the notion of polyrhythm.