

## La Rythmique pour le musicien dans l'art contemporain

Pierre Kolp<sup>1</sup>

L'une des bases de toute éducation musicale, et aussi l'un des fondements de la Rythmique d'Emile Jaques-Dalcroze, est la justesse de la pulsation, du tempo et de l'agogique. Pour acquérir cette justesse temporelle, Jaques-Dalcroze insuffle dans la pratique musicale l'expérience corporelle et, ce faisant, favorise l'étude entre le temps et l'espace grâce à la spécificité des relations neuro-motrices. Cette étude liant temps et espace déborde largement de la discipline artistique, rejoint la science voire la recherche scientifique et doit s'envisager comme une compétence transversale tant pour l'enfant que pour l'adulte. Nous nous concentrons dans cet article à approfondir le point de vue exposé par Paul Boepple<sup>2</sup>, à savoir les apports de la Rythmique au niveau de la pratique musicale et donc nous nous attachons, par la suite, à un propos essentiellement destiné aux musiciens amateurs ou professionnels.

Aussi absconse que puisse paraître la notion d'espace pour le musicien<sup>3</sup>, nous avons toujours à l'esprit cette anecdote banale où, une personne, demandant son chemin, questionne si l'endroit qu'elle cherche est loin d'où elle se trouve. Et la réponse : « C'est à cinq minutes. » Au lieu de fournir une mesure de distance (*i.e.*, « C'est à 400 mètres. »), la réplique établit une durée (sous-entendant que cette durée sert à couvrir la distance du trajet mais rien n'est moins certain, une quantité d'événements inattendus pouvant influencer la durée réelle du chemin, sans en modifier la distance). Cette correspondance entre espace et temps se retrouve jusque dans des domaines complexes : l'année-lumière (un temps qui donne une information de distance, environ 10 mille milliards de kilomètres) est mieux connue que le parsec, réelle

---

<sup>1</sup> Pierre Kolp, compositeur, licencié en musicologie, organiste, directeur de l'Institut de Rythmique Jaques-Dalcroze de Belgique, président de l'association des académies de musique francophones de Belgique.

<sup>2</sup> Paul Boepple, professeur à l'Institut Jaques-Dalcroze de Genève puis directeur de l'Ecole Dalcroze à New York, « La Rythmique et le Musicien », *Le Rythme*, Genève, 1924, pp 9-11.

<sup>3</sup> Il semble convenu que la musique est un art du temps, la sculpture ou l'architecture, un art de l'espace.

unité de longueur en astronomie. Ces exemples anodins et bien d'autres attestent que, pour l'être humain, l'espace est intrinsèquement lié au temps. Dès lors, les musiciens, sans arrêt confrontés au temps, peuvent-ils délaissé voire négliger l'espace ? Bien évidemment non. Le cœur de la problématique est d'examiner à quel point le musicien doit être instruit à l'espace-temps et, dans ce contexte, quels sont les outils et les moyens dont dispose l'artiste pour répondre aux exigences que le temps insufflé dans le champ spatial<sup>4</sup>.

Si du XVIIIe au XIXe siècle, les compositeurs développent principalement la construction harmonique accompagnant la mélodie dans un cadre métrique classique (division binaire ou ternaire répétée) qui convient parfaitement à leur élaboration discursive, les compositeurs du XXe siècle, dans leur immense majorité, tant sous l'impulsion du répertoire populaire (Bartok, Nancarrow, Kurtag ...) que sous l'essor des recherches des nouveaux paramétrages de la musique (rythmes, timbres, intensités, spectres harmoniques, spatialisation, M.A.O., etc.) élaborent de nouveaux rapports entre le son et le temps. Pour ne prendre que deux cas significatifs, toute complexe qu'est l'oeuvre de Ferneyhough<sup>5</sup> et toute dénuée celle de Kurtag<sup>6</sup>, le premier cité parlant de *figures* dans ses analyses et le second préférant le terme *geste*, il serait grave que de n'avoir point de rigueur du rythme, et de ses dimensions les plus généreuses et originales entre et le temps et l'espace qu'il nécessite. La Rythmique Jaques-Dalcroze, par sa volonté d'éduquer le (futur) musicien par le mouvement corporel ordonné dans le temps et l'espace, met précisément en avant que l'oeuvre d'art est elle aussi dans un ordre donné, (même si cet ordre est aléatoire, l'aléa ayant pour ordre la suite des événements produits<sup>7</sup> à l'instant où ils se produisent). L'absence ou la complexité d'indications

---

<sup>4</sup> Le champ est un système composé d'une série d'éléments qui répondent à un même type d'opérations ou de processus.

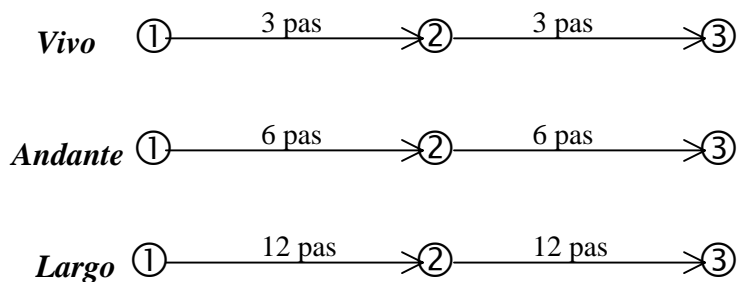
<sup>5</sup> Brian Ferneyhough, *Unity Capsule*, London, Edition Peters, 1976.

<sup>6</sup> György Kurtág, *Jatekok*, Budapest, Editio musica, 1973-1993.

<sup>7</sup> Henri Pousseur, *Votre Faust*, Vienne, Universal Edition, 1968. Le public intervient dans le choix et le tri du matériel musical lors de l'exécution de la pièce. Voir aussi l'article de Henri Pousseur, « Pour une périodicité retrouvée », *Fragments- Théorique I*, Bruxelles, ULB, Editions de l'Institut de Sociologie, 1970.

rythmiques contribuent à créer des agencements qu'un métrage régulier et linéaire n'est plus capable d'encadrer. Le XXe siècle a permis l'émergence d'un temps plastique lié à l'élasticité spatiale<sup>8</sup>. A travers trois exemples, nous examinons à quel point la Rythmique renforce, de manière particulièrement singulière, la compréhension des œuvres contemporaines.

Pour aller du cerceau ① au cerceau ② puis au cerceau ③ (etc.) tous distants de 4 mètres (figure A), chacun observe par la pratique, qu'à vitesse élevée (course) trois enjambées suffisent ; à la marche, cinq ou six foulées sont nécessaires et en cas d'extrême lenteur, dix à douze pas sont requis.



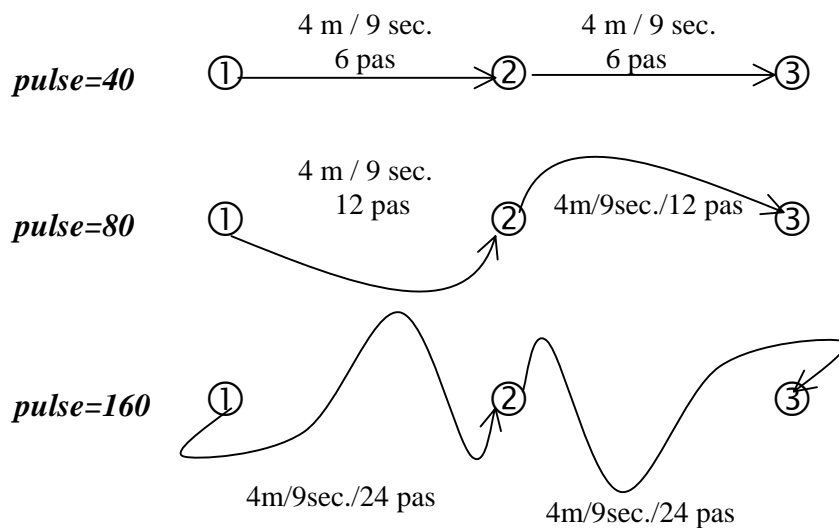
*Figure A : expérimentation de la relation vitesse/linéarité entre jalons équidistants*

Selon le tempo pris, l'énergie requise par l'activité motrice est sensiblement différente mais reste somme toute constante. L'indication de vitesse s'accommode parfaitement d'une indication de caractère (Vivo, Andante ou Largo) dans le cas présenté en début de paragraphe. Dans ce type d'œuvre *linéaire*, l'espace unidimensionnel se gère facilement par un mètre constant dans une vitesse constante. L'énergie corporelle et musicale provient essentiellement du dessin rythmique. C'est, *grosso modo*, le processus d'élaboration spatio-temporelle que reprend l'essentiel du répertoire polyphonique jusque 1950 – cette élaboration étant générée

<sup>8</sup> Marc O. Jeanrenaud, « Le rythme musical et le rythme organique », 3<sup>e</sup> Congrès international du rythme, Genève, Institut Jaques-Dalcroze, 2000, pp. 200-204, expose cinq principes du rythme parmi lesquels l'élasticité ou la flexibilité du rythme. Notre démarche tente de montrer que cette élasticité dépend moins du rythme que de l'espace dans lequel ce rythme s'insère.

par l'importance de co-ordonner les différentes voix et donc le ralentissement de la vitesse favorise le ralentissement des événements (les structures tonales, harmoniques et rythmiques<sup>9</sup>).

Reprenons nos cerceaux, mais cette fois, favorisons à la fois une distance constante (4 mètres) et un temps identique pour les rejoindre (9 secondes). La vitesse (le Tempo) va imposer une prise d'espace, et cette prise d'espace ne pourra plus se concevoir de manière linéaire, faute de distance suffisante entre les cerceaux (figure B) et favorise ainsi la *courbure* du trajet, donc un espace à deux dimensions.



*Figure B: relation vitesse/courbure spatiale entre jalons équidistants et isochrones*

Il faut, à vitesse élevée, même envisager de s'éloigner du point visé. Le tempo ne peut plus décrire une activité de caractère (le caractère va être repris par l'instruction rythmique). Le tempo stimule la courbure, d'où, la haute précision des indications de vitesse, l'importance

<sup>9</sup> Ernest Ansermet, « Les structures du rythme », *Deuxième congrès international du Rythme et de la Rythmique*, Genève, Institut Jaques-Dalcroze, 1965, pp 156-166. Ansermet explique fort bien les adéquations entre rythmes, mètres, structures harmoniques et tonales, dans leurs subdivisions binaire ou ternaire. Notre chapitre précise le fondement agogique du caractère général dans les œuvres polyphoniques tonales et aussi atonales d'avant 1945.

des concordances des tempi et de leurs fluctuations dans les partitions. Certes, la précision agogique est aussi dépendante de la synchronisation avec les bandes ou le traitement du spectre sonore<sup>10</sup>, mais la conséquence directe de cette démarche est que la prise d'espace ne pourra plus se concevoir *uniquement* de manière linéaire. Horatiu Radulescu<sup>11</sup>, extrêmement précis utilise un chronomètre pour délimiter les étapes de l'œuvre. L'un des buts artistiques en seconde moitié du XXe siècle est d'aboutir à noter la construction du champ spatial. Dans le cas d'une écriture traditionnelle, l'élaboration se solde par une complexité de l'écriture, et dans le cas de partitions graphiques, la partition utilise une lexicologie de signes, de symboles et une variété impressionnante d'instructions de réalisation. Notre postulat s'affine : comme nous l'avons établi *sopra*, si l'énergie requise par l'activité motrice dépend du tempo (Figure A), elle dépend aussi des variabilités de courbure spatiale (Figure B). En ce point du développement, la courbure reste aléatoire<sup>12</sup> : le musicien dispose de larges choix d'action. John Cage<sup>13</sup>, par exemple, cherchant à épurer sa musique, a la particularité d'écrire ses œuvres sans ponctuation musicale, laissant à l'interprète comme seules indications des descriptions d'atmosphère, même en cas d'inaction.

Notre approche doit examiner comment le compositeur envisage de préciser la courbure spatio-temporelle dans les cas où la pensée créatrice requiert une telle précision, ce qui doit toujours être le cas lorsque le corps est rayonnant (faisceau de vecteurs) ou lorsque le champs

---

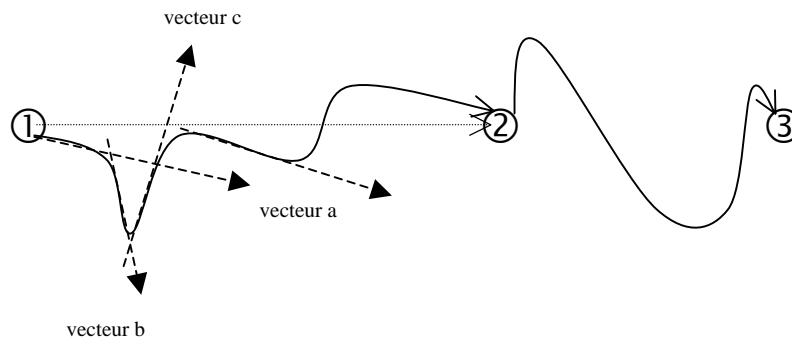
<sup>10</sup> La musique spectrale lie la nature du timbre musical à la décomposition spectrale du son musical, à l'origine de la perception de ce timbre. Certaines œuvres comme *Atmosphères* de György Ligeti (Wien, Universal Edition, 1961) ou *Metastaseis* de Iannis Xenakis (London, Boosey & Hawkes, R/Salabert, 1954/ R1991) sont à l'origine des recherches spectrales par leur ambivalence harmonie-timbre.

<sup>11</sup> Horatiu Radulescu, *Das Anderen*, 1984 prolongée par *Lux animae*, 1996, musiques à la frontière de la partition et du phénomène sonore, crée tout un monde en partant de l'extrême aigu, enrichissant le son au cours d'une descente dans le registre grave. Tout se passe par endroit (temps établi par chronométrage) et dessine une immense trajectoire.

<sup>12</sup> Pierre Boulez avec la *3e sonate*, London, Universal Edition, 1957, et Karlheinz Stockhausen avec le *Klavierstücke XI*, Wien, London, New York, Universal Edition, 1956 R/1988, nous livrent autant de mises en pratique de ce qu'il est convenu d'appeler la forme ouverte.

<sup>13</sup> L'une des pièces les plus célèbres de John Cage, *4'33*, New York (N.Y.), Kenmar Press Inc., 1960 est exécutée dans un silence permanent par un interprète pendant laquelle il ne joue pas. Malgré son titre, cette pièce est d'une durée libre, trois mouvements devant cependant être indiqués en cours de jeu.

est diffusant (train d'ondes). Ces états évidents dans les cas de spatialisation des instrumentistes<sup>14</sup> se présentent aussi dans le répertoire pour soliste<sup>15</sup>. Une des solutions est de diviser la courbe en segments (Figure C). Chaque segment entre ① et ② entretient une liaison d'appartenance à l'ensemble (① vers ②) sans nécessairement dépendre d'une relation d'inclusion des autres segments (à titre d'exemple, la courbure ou les facteurs vectoriels).



*Figure C: courbure spatiale et segmentation*

La segmentation, dans des cas précis aboutit à la technique fractale<sup>16</sup>. Ainsi, la finesse de la division augmente la précision de la courbure imaginée et calculée. Arrivé à un tel point, il est impensable de se passer du calcul, fût-il simplifié. Les procédures mathématiques, surtout lorsqu'elles sont complexes (matrice, filtrage, série, combinatoire) ont tendance à freiner l'approche de l'œuvre. Trop fréquemment, l'interprète, peu averti voire dépassé par le dédale créatif, se contente (et c'est hélas trop souvent le maximum qu'il fournit), de restituer

<sup>14</sup> François Nicolas, *Les enjeux de la spatialisation pour la musique mixte : état des problématiques*, Cycle de conférences à l'Ircam, conférence du 21 mars 2005, publié sur [www.entretiens.asso.fr/Nicolas/spatialisation](http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/spatialisation).

<sup>15</sup> Piotr Uspenski, *Tertium organum*, Saint-Petersbourg, Andreïev i Sinovia, 1911, R/1992, p.32 exprime l'idée que le temps est la surface de la sensation d'espace. Vita Groodyte, « Sur des modèles de configurations spatiales » in Jean-Marc Chourel et Makis Solomos (éd.), *L'espace : musique/philosophie*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 2003, p. 204-205, expose le dilemme de l'espace en musique : si le temps impose le mouvement, l'espace est statique. Or la musique n'ayant pas de staticité [sic] il convient de niveler le tempo et le rythme par une raréfaction des événements. L'espace se conçoit alors comme une profondeur de l'œuvre. J. Verdeau-Pailles, « Musique, rythme, espace-temps », *Revue française de psychiatrie et de psychologie médicale*, Paris, éditions MF, 2001, p 31-35 explore l'espace intérieur de l'œuvre, du compositeur et de l'interprète. Le compositeur Salvatore Sciarrino, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Milano, Ricordi, 1998, pp 17-20, estime qu'on ne peut parler de figures dans la musique que s'il y a corrélation entre temps et espace, c'est-à-dire au moment où le temps vécu ne peut plus être unidimensionnel favorisant l'apparition de la discontinuité (voir Sciarrino, *Cadenziario*, Milano, Ricordi, 1982). Ces quelques références établissent que la notion d'espace en relation avec le rythme, est, de nos jours, à la base de sujets d'études et de recherches variées.

<sup>16</sup> Benoît Mandelbrot, *Les Objets fractals : forme, hasard, et dimension*, Paris, Flammarion, 1973 répertorie les cas où, contrairement au paradigme classiquement utilisé, les aléas ne s'annulent pas, mais au contraire se cumulent, et où la prédiction statistique classique ne fonctionne plus.

fidèlement le texte. Son exécution reflète les nombreux embarras du fouillis d'instructions qu'il reçoit de la partition. Pourtant, les changements de directions et de courbures des trajectoires sont un travail fort courant dans le mouvement corporel. Le soin apporté à la facture rythmique<sup>17</sup> mise en relation avec l'articulation du son trouve naturellement écho dans la qualité du mouvement corporel. Indubitablement, le sérialisme promeut l'émergence de nombreux paramètres gérés simultanément et les techniques de la combinatoire apportent de nouvelles facettes à l'assemblage des événements. L'œuvre écrite pour un instrument touche à la limite des possibilités de l'instrument. La limite corporelle n'est pas la limite instrumentale, et inversement. Nous n'entreprenons pas d'arriver à la vision que l'œuvre musicale est une œuvre corporelle. Toutefois, le musicien, s'il veut aboutir à une compréhension de la partition (trop souvent le musicien, surtout s'il manque de technique, arrive seulement à une certaine appréhension de la composition), se doit d'envisager les enchaînements des micro-événements dans l'optique de leur porter sens<sup>18</sup>. Dans la figure C, une multitude de vecteurs (a, b, c, etc.) sont nécessaires pour s'approcher de l'espace imaginé. Ces vecteurs portent leurs propres caractéristiques de temps, vitesse et espace et pourtant ils participent à la mise au point du tout. Les travaux d'Irène Deliège<sup>19</sup> établissent, dans le domaine de la construction psychologique cognitive expérimentale de l'écoute musicale, l'idée que le support créatif permet au cheminement psychologique de conduire les mécanismes perceptifs à réagir selon des stratégies analogiques. La capacité d'analogie apparaît donc comme étant une donnée déterminante. Les concordances entre les vecteurs proviennent de ces analogies, et le corps, par l'ensemble de son système perceptif, permet de retrouver ces analogies au niveau de la coordination des activités intellectuelles et sensibles qu'il déploie dans l'espace. Ces dernières

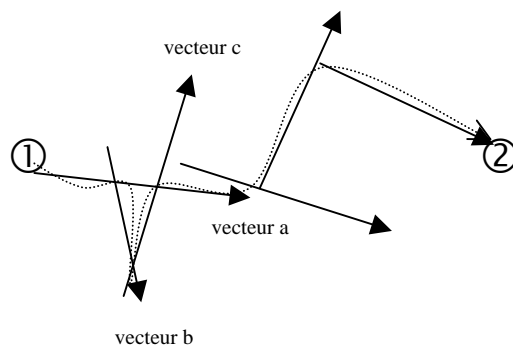
---

<sup>17</sup> Gino Stefani, « Le sens du rythme musical », *3<sup>e</sup> Congrès international du rythme*, Genève, Institut Jaques-Dalcroze, 2000, pp 16-19, fournit une liste *quasi* exhaustive de tous les paramètres rythmiques du vocabulaire musical. Les compositeurs n'étant pas en manque d'imagination, la liste ne pourra jamais être arrêtée comme l'auteur le souligne. Néanmoins, cette longue énumération permet de saisir la subtilité voulue, dès le niveau local par les créateurs.

<sup>18</sup> Brian Fernyhough établit le principe que le sens circule là où il y a discordance.

<sup>19</sup> Irène Deliège, *Naissance et développement du sens musical*, Paris, PUF, 1998 et *Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, Hove, Psychology Press, 2006.

années, des compositeurs comme Juan Carlos Tolosa<sup>20</sup> ou Moritz Eggert, sous-titrant ses pièces, *What if I composer from one country wrote 60 pieces under a second*<sup>21</sup> ou *Hymnen der Welt (Afghanistan bis Zimbabwe)*<sup>22</sup> tirent profit de l'absence courbure spatiale par la juxtaposition des vecteurs (Figure D), sautant de l'un à l'autre, sans lien d'articulation autre que l'espace qu'il sous-entend. Chez Tolosa cet espace est quasi infini, un énorme temps de silence prend place entre les séquences alors que chez Eggert, l'espace frôle le néant, tout s'enchaîne par collage et par juxtaposition.



*Figure D: événements vectoriels spatialisés*

Prenant le parti d'envisager la relation création – interprétation, nous avons utilisé, dans nos modèles, essentiellement le répertoire pour instrument *solo*, parce que ces pièces sont fortement sujettes aux variations de tempo et de rythmes, au nom de la liberté du soliste et du fait que l'interprète ne doit pas jouer en synchronisation avec un autre instrumentiste. Nous nous sommes donc retenus d'ouvrir le débat sur la pertinence des idées et leur fondement dans l'acte créateur pour nous concentrer d'approfondir les ressources que l'œuvre requiert lors d'une préparation rigoureuse. Ainsi, les principes de l'éducation musicale élaborée par Emile Jaques-Dalcroze apportent toujours des solutions lorsque l'œuvre musicale ne peut plus

<sup>20</sup> Juan Carlos Tolosa, *El angel se pudre*, Bruxelles, Black Jackets Editions, 1998.

<sup>21</sup> Moritz Eggert, *Hämmerklavier XI*, Mainz, Schott, 1998.

<sup>22</sup> Moritz Eggert, *Hämmerklavier XIX*, Hambourg, Sikorski, 2006.



se concevoir uniquement de manière linéaire au niveau temporel, donc au niveau rythmique. La multi-dimensionnalité des paramètres rythmiques, la courbure spatiale et la fragmentation du discours imposent une conscience non plus seulement temporelle, mais surtout de l'espace que nécessite le champ sonore à travers le temps. La Rythmique permet d'aborder, de ressentir, de comprendre et d'exprimer cette relation espace-temps, grâce à l'affinement du mouvement dans l'expérience corporelle. L'œuvre contemporaine rebute par son abstraction, ses procédures conceptuelles (et la partition est d'autant plus hermétique que les programmes compositionnels sont mathématisés) ou par son manque de références *directes* à des éléments que le musicien, et *a fortiori* l'auditeur, peuvent suivre (mélodie, forme, carrure). A travers nos différents exemples, dont il est possible de concevoir de nombreux exercices pour les enfants, nous témoignons que l'expérimentation du temps dans l'espace par l'activité corporelle met en lumière l'énergie vitale de l'œuvre d'art, quelles que soient les difficultés de lecture. Selon notre point de vue, la Rythmique est sans nul doute la méthode d'éducation musicale qui rétablit une connaissance et une pratique raffinée des moyens d'expression par-delà les difficultés d'approche de l'art contemporain. Le musicien éduqué par la Rythmique, sans renier le niveau de capacités à (se) jouer de son instrument qui doit sans cesse être perfectionné, dispose d'outils adaptés pour donner vie, sens et personnalité à l'ouvrage qu'il (re)crée, ce qui, *al fine*, est le but de toute œuvre écrite.