# Le pouvoir paradoxal du batteur de jazz

dimanche 10 janvier 2016, par Pierre Sauvanet

*Ce texte a déjà paru dans la mineure « Rythmanalyses » de la revue* Multitudes, *n° 46, 2011. Nous remercions la revue* Multitudes *et Pierre Sauvanet de nous avoir autorisé à le reproduire ici.*

Premier temps. Regardons pour commencer *Young and Innocent* : la dernière scène de ce film de jeunesse d'Alfred Hitchcock (1937) est un grand moment de cinéma — mais pas seulement. Comme souvent chez le réalisateur, la trame du film se noue autour de ce jeune homme *(young…)*, accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis *(…and innocent)*, et qui s'enfuit pour essayer de prouver sa non-culpabilité, paradoxalement aidé dans sa tâche par la propre fille du commissaire. Ils sont tous deux à la recherche de l'assassin, qui a volé le pardessus du jeune homme, et qui a étranglé sa victime avec la ceinture, avant de se débarrasser du manteau en le donnant à un vieux sans abri. Ayant retrouvé un indice (une boîte d'allumettes à la marque du Grand Hôtel dans la poche du manteau), la fille du commissaire et le clochard, bien vêtu pour l'occasion, font le guet plus ou moins discrètement dans la salle de bal de l'hôtel, noir de monde. Là dansent et s'amusent les clients, au son d'un orchestre de jazz apparemment typique de l'ambiance des années 1940 : les musiciens sont tous blancs, mais également tous grimés comme des noirs (la trace du cirage s'arrêtant loin des lèvres), à l'exception du chef d'orchestre. L'assassin recherché a un tic, nous le savons : il cligne des yeux. Impossible de le repérer dans la foule, bien entendu… jusqu'à ce que lui-même reconnaisse le clochard sous son déguisement et, en bon paranoïaque, se sente menacé en repérant des policiers en uniforme. Après un long travelling et zoom avant sur son visage, le musicien de jazz, batteur en l'occurrence, commence par cligner compulsivement des yeux, puis, pris de panique, se retourne pour jouer du marimba à un moment non prévu par l'orchestre. Il se fait aussitôt réprimander par le chef, avant de prendre une pause, et des médicaments calmants. Lorsqu'il regagne sa place, de plus en plus persuadé qu'il a été repéré, il joue de plus en plus mal, jusqu'à se décaler totalement du rythme d'ensemble, et faire capoter le thème joué par l'orchestre ; il s'évanouit enfin, derrière les fûts de sa batterie. Lorsqu'il revient à lui, face à la jeune fille du commissaire, il avoue son crime d'un long rire nerveux.

Sont ici montés en parallèle, de façon délibérément grossie, la panique de la culpabilité *et* la perte du sens rythmique, la découverte de l'assassin *et* la soudaine impossibilité pour lui de jouer ensemble, de tenir à la fois *le rythme et sa place* dans l'orchestre. Est-ce à dire qu'un musicien ne puisse pas être un assassin ? Que le sens du rythme soit un gage d'innocence ? Certes non — mais du moins, que celui qui tient le rythme, ici, ne résiste pas au sentiment de culpabilité, comme si quelque chose en lui s'était littéralement défait, détruit, déchiré. Le cosmos de la musique a cédé le pas au chaos du crime, enfin élucidé… Inversement, il se pourrait que le batteur de jazz, dans la communauté d'un groupe, ait quelque chose d'un *pouvoir de cohésion*, qui précisément n'est pas un pouvoir de coercition, grâce notamment à la finesse de la pulsation. C'est ce type de pouvoir qui nous intéressera ici.

*

Deuxième temps. Tous les musiciens de jazz en savent quelque chose, et Miles Davis le premier : même et surtout quand on est *leader*, il faut choisir son batteur avec le plus grand soin. Non parce qu'il risque d'être un assassin, mais parce que le batteur, et lui seul, interagit avec le soliste en même temps qu'il permet à tous les instrumentistes d'interagir entre eux. Philly Joe Jones, Jimmy Cobb, puis Tony Williams, Jack DeJohnette : pour le trompettiste, difficile de faire meilleur choix sur la durée.

On sait que l'instrument lui-même est une invention récente, originale et hétéroclite : la batterie est née du rapprochement en un seul corps de divers instruments de percussion utilisés individuellement dans les fanfares (caisse claire, grosse caisse, cymbales…). En résulte, pour cet homme-orchestre qu'est le batteur de jazz, la nécessité nouvelle d'une technique complexe d'in(ter)dépendance des quatre membres. Noyau de la traditionnelle « section rythmique » (avec le contrebassiste, ou bassiste, et le pianiste), c'est sur lui que les autres se règlent, c'est à lui que les autres se réfèrent en matière de temps. Mais pour autant, dans l'évolution du jazz (où tous les temps marqués sans cesse par la grosse caisse, dans les premiers orchestres, ont laissé la place aux fluctuations légères de la cymbale *ride*), le batteur n'est pas un métronome : il marque et (se) démarque, il informe et déforme en même temps, il est toujours à la fois *dans* et *hors* la pulsation. La révolution du *bop* a modifié en complexité et profondeur les données rythmiques du *swing*, en faisant passer le batteur de simple accompagnateur métronomique au statut de soliste virtuose (tel Max Roach), capable de créer des figures rythmiques rivalisant avec la ligne mélodique et la grille harmonique. Aujourd'hui encore, des batteurs européens aussi différents que Daniel Humair ou Aldo Romano peuvent défendre la souplesse d'un phrasé « trinaire », mot-valise entre binaire et ternaire.

Mais la révolution du *bop*, en affranchissant le batteur de sa fonction métrique, aura en même temps permuté les fonctions entre tous les instrumentistes : dès lors, il n'y a plus d'un côté le soliste, de l'autre les accompagnateurs. Du coup, le rythme gagne tout l'orchestre et devient champ d'immanence des événements dans une sorte d'agencement collectif. En musique improvisée à plusieurs, le rythme coordonne sans commander, il est fédérateur des mouvements sans être aliénant. Le pouvoir paradoxal du batteur de jazz, c'est que le rythme dont il semble l'ordonnateur émerge en réalité de tout l'orchestre, dans l'immanence des interactions entre les musiciens. Faut-il y voir une analogie possible avec l'ordre politique ? En tout cas, le groupe de compositeurs-improvisateurs que représente tout ensemble de jazz digne de ce nom n'est peut-être pas si éloigné d'une sorte de *micro-utopie* sociale dans laquelle, l'écoute de l'autre passant d'abord par le silence imposé à sa propre virtuosité, le batteur n'est pas le chef, mais le simple *médiateur du temps commun*. On voit ici en quoi le collectif improvisationnel pourrait constituer un modèle d'intelligibilité des groupements sociaux acéphales [1].

D'ailleurs, à la limite, le batteur peut tout aussi bien ne pas jouer, ou même ne pas exister, comme dans les trios de Jimmy Giuffre : seul compte, à la rigueur, le rythme sous-entendu dans l'improvisation, qui confère une contrainte parmi d'autres à la liberté de jouer. Car c'est bien cela, la force du jazz : l'improvisation à plusieurs dans un cadre connu par chacun. Soit encore : souplesse et fluidité dans des règles que l'on s'est à soi-même données ; contrainte et liberté, et liberté dans la contrainte, et liberté de création *parce que* création de contrainte. Dans ce cadre commun et fécond, la finesse de la pulsation aura toujours son mot à dire : le pouvoir paradoxal du batteur de jazz, c'est aussi de savoir jouer *très doux*. Il y va du toucher, c'est-à-dire de la question du *tact*. Nul besoin d'en mettre partout, comme parfois dans d'autres musiques. Seuls comptent l'écoute, le sens du temps et de l'espace sonore, et le silence y a sa part. Rares sont d'ailleurs les batteurs qui parviennent à jouer avec la même rigueur à toutes les intensités (parmi les batteurs contemporains, on pense à Bill

Stewart, Brian Blade, Eric Harland…). Mais la finesse de la pulsation, ce n'est pas tant une question de volume et d'intensité que de richesse, de subtilité, de complexité. Il faudrait défendre résolument ici *une esthétique et une politique de la pulsation fine*, comme l'intuition d'une sorte de rythme idéal, et pourtant bien réel : un rythme qui ne serait ni la métrique binaire des musiques devenues inaudibles tant elles envahissent l'espace public, ni l'absence quasi totale de pulsation des musiques savantes contemporaines [2].

*

Troisième temps, donc… mais ce n'est pas une valse, encore moins une dissertation. En disque et en tournée avec Michel Portal en ce début d'année 2011, l'un des plus grands batteurs du monde, si ce n'est le plus grand actuellement, apparaît ici comme un paradigme. On dirait en effet que Jack DeJohnette réunit tous les paradoxes : il est le batteur de la plus grande constance rythmique, de la plus grande puissance de son, tout en étant le batteur de la plus grande liberté, de la plus grande douceur par moments. Toutes les qualités fondamentales d'un batteur semblent ici réunies chez le même homme : régularité de la pulsation, maîtrise de l'intensité, écoute des différents timbres, mais aussi sens de l'espace, grande liberté (poly)rythmique, interaction permanente avec les autres musiciens. Lui-même se définit ainsi comme l'héritier de deux grandes traditions, la synthèse de deux grands styles : « J'ai pris la précision de Tony et la décontraction d'Elvin » [3].

Jack DeJohnette, géant tranquille, était sur scène avec Michel Portal dans ma bonne ville de La Rochelle ce mardi 18 janvier 2011. Je n'étais pas avec la fille du commissaire, mais jamais je n'oublierai ce concert. Certains n'avaient d'yeux que pour les explosions remarquables d'un Portal pourtant bougon, malgré les sourires entendus de Bojan Z., d'autres pour l'élégante virtuosité de Lionel Loueke, les plan(te)s d'Ambrose Akinmusire, etc. J'étais concentré sur le batteur, pourtant paradoxalement discret ce soir-là, comme en vacances du trio de Keith Jarrett : un seul solo (en introduction de *Baïlador*, nouveau thème de Portal), mais totalement maîtrisé, jouant en légers *flas* une sorte de mélodie improvisée sur la résonance des toms, sans aucune virtuosité inutile, avant d'attaquer le rythme binaire complexe à la métrique impaire, suffisamment complexe pour que même le contrebassiste Scott Colley semble chercher un moment le premier temps parmi onze — bel exemple de danse à onze temps ! Autre exemple de cette discrétion paradoxale : sauf lors de très rares passages, il joua tout le concert sans le timbre de la caisse claire, la renvoyant au rôle d'un tom parmi d'autres ou presque, et laissant parler, peut-être, une sonorité plus africaine qu'américaine de l'histoire de la batterie. En même temps, quelle puissance lors des breaks et des reprises, quelle inventivité permanente dans le jeu, notamment de cymbales et de grosse caisse, et surtout quel *drive* comme disent les anglo-saxons, cette manière de conduire tout le monde droit devant sans l'air d'y toucher, avec autant de régularité que de créativité — ainsi sur son propre thème *One On One*… Ce thème en effet, qui fait exactement 11'11'' sur le disque, devient en concert la seule pièce à la fois totalement écrite en son commencement et sa fin (autour d'un contraste entre deux rythmes très distincts, sortes de swing rapide et de blues lent), et totalement improvisée en son milieu ; la version en concert n'avait plus rien à voir avec la version enregistrée. On retrouve ici le pouvoir du batteur de jazz (enfin, des meilleurs d'entre eux) : savoir être à la fois derrière et devant, c'est-à-dire tout autant conduire qu'accompagner, sans jamais faiblir dans l'instant, sans jamais fléchir devant l'improvisé… Et sans culpabilité.

---

### Notes

[1] Ce n'est qu'après avoir écrit ce texte que j'ai découvert l'article d'Yves Citton

(« Improvisation, rythmes et mondialisation. Quatorze thèses sur la fluidification sociale et les résistances idiorrythmiques », publié dans la revue *Textuel*, n° 60, 2010, pp. 127-146 et sur *Rhuthmos* ici), qui développe de manière très suggestive, et beaucoup plus approfondie que la mienne ici, une analyse croisée de l'imaginaire rythmo-politique et des styles de batterie jazz.

[2] Pour de plus amples développements sur ce point, je me permets de renvoyer à : P. Sauvanet, « Présence ou absence du rythme dans les musiques d'aujourd'hui », *Filigrane*, n° 10, « Le rythme », dir. G. Mathon, E. Dufour, Sampzon, Editions Delatour France, 2009, p. 87-100.

[3] Il s'agit bien entendu de Tony Williams et d'Elvin Jones. On ne peut que renvoyer ici à la somme de Georges Paczynski, *Une histoire de la batterie de jazz*, et notamment le t. III, *Elvin Jones, Tony Williams, Jack DeJohnette : les racines de la modernité*, Paris, Outre Mesure, 2005 (ici p. 201).