

Improvisation, rythmes et mondialisation. Quatorze thèses sur la fluidification sociale et les résistances idiorrythmiques

vendredi 2 juillet 2010, par [Yves Citton](#)

Sommaire

- [Rythmes : usages et définitions](#)
- [L'asthénie rythmique de la mondialisation](#)
- [L'individuation rythmique au sein du champ jazzistique](#)
- [Sept formes d'idiorrythmisation](#)
- [Improvisation, style et résistances idiorrythmiques](#)

Ce texte a déjà paru dans le dossier « L'improvisation : ordres et désordres » coordonné par Alexandre Pierrepont et Yannick Séité pour la revue *Textuel* n° 60 (2010), p. 127-146. Nous remercions la revue *Textuel* de nous avoir autorisé à le republier sur ce site. Nous publions également une lecture de cet essai par Pascal Michon que l'on trouvera [ici](#).

Mon intervention se propose sans doute un projet trop ambitieux : essayer de mettre en rapport des discours socio-politiques sur les rythmes de la mondialisation avec une catégorisation sommaire de quelques styles de jeu de batterie, afin de déboucher sur une réflexion concernant le statut de l'improvisation. Sur tous ces points, je devrai aller beaucoup trop vite pour être convaincant, voire même pour être clair. Dans la mesure où ce que j'ai envie de vous soumettre, c'est toutefois cette mise en rapport de domaines apparemment hétérogènes, je serai condamné à formuler quelques thèses sous une forme assertive et dogmatique, sans pouvoir les justifier ni les expliquer vraiment. Je compte sur la discussion pour mesurer les objections de principe que susciteront ces thèses, et pour essayer de justifier certains de mes partis pris.

Rythmes : usages et définitions

Je vais cadrer mon propos sociologique sur le rythme à travers des emprunts à quatre théoriciens, dont je commence par extraire quelques grands principes qui orienteront mes analyses ultérieures. Dans *Rythmes, pouvoir, mondialisation* et dans *Les Rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisés*, Pascal Michon a le grand mérite de nous pousser à penser la mondialisation de nos formes de vie en termes de temporalité plutôt que d'espace. Ce qui caractérise les développements récents du capitalisme, selon lui, c'est d'abord la fluidification de nos rythmes de vie, une fluidification qui est en partie un acquis de liberté individuelle, mais dont il faut savoir mesurer les dangers dus à ce qu'elle aplanit tout ce qui pourrait nous permettre de résister aux flux et aux influences du capital. Pascal Michon se demande ainsi « si la fluidification des sociétés contemporaines n'a pas atteint un tel degré qu'elle menace désormais de renverser ce qu'elle avait

permis d'établir, ou, pour le dire autrement, si elle n'est pas en réalité la forme nouvelle et subtilement oppressive que prend de nos jours la domination » [1]. Ne plus devoir aller à l'Église le dimanche matin, disposer d'un horaire de travail flexible, pouvoir se ravitailler au supermarché 24h sur 24, voir des films chez soi à sa guise, pouvoir multiplier les divorces et les emplois successifs, tout cela constitue à la fois un gain d'autonomie considérable et une perte de repères communs, avec pour résultat d'éroder voire d'abolir les structures rythmiques collectives qui encadraient la construction de nos identités.

Un quart de siècle avant Pascal Michon, Roland Barthes avait déjà tenté de penser notre vie sociale en termes de rythmes lors de son premier cours au Collège de France, consacré à l'étude de l'idiorrythmie visée par des expériences de vie en « petits groupes » (depuis les anachorètes du premier christianisme jusqu'aux hippies des années 1970). Il s'agissait pour Barthes de réfléchir sur un mode de « vivre ensemble » (en petit groupes) qui permette à chacun de développer et de cultiver, dans un cadre commun, le « rythme propre » - *idiorrythmie* - à son individualité singulière [2]. Barthes et Michon ont en commun de s'appuyer sur le linguiste Émile Benveniste pour concevoir le rythme comme « une manière de fluer » (du grec *rhuô*, « couler »), mais aucun des deux ne paraît s'être senti obligé de solliciter précisément les analyses de la notion de rythme produites par l'analyse musicale, et ils s'en tiennent en général à une définition assez lâche et abstraite de ce qui constitue « un rythme ».

C'est pourquoi la discussion et l'approfondissement de leurs précieuses intuitions me paraît devoir s'appuyer sur au moins deux auteurs qui ont tenté de produire une analyse un peu plus technique de la notion de rythme. Le premier sera Nicolas Abraham, dont un essai de 1952 sur « La conscience rythmisante » synthétise un certain nombre de jalons utiles pour comprendre la nature du rythme. Partant de l'expérience qui me fait frapper du pied dans un train au fil des secousses régulières provenant des roues du wagon, il relève que « les secousses, subies jusqu'alors, sont maintenant attendues, tout mon corps s'apprête à les accueillir. Ma passivité de tout à l'heure s'est changée en spontanéité agissante : je ne suis plus le jouet des forces extérieures, c'est elles, au contraire, qui m'obéissent. Au bon moment, je frappe du pied et instantanément je provoque l'événement » [3]. Il tire de ceci quelques principes simples mais éclairants :

(I) *Le rythme n'est pas une affaire de perception (passive), mais d'activité créatrice. « Ce qui a lieu en fait, c'est la rythmisation de la perception, une création au sein d'une conscience d'irréel »* (p. 104).

(II) *Le rythme n'est pas de l'ordre d'un objet que l'on pourrait posséder, mais plutôt d'un envoûtement qui possède simultanément le sujet et l'objet.*

« Par quel moyen puis-je posséder le rythme-objet ? En me faisant moi-même objet rythmique. Alors je l'ai parce que je le suis. L'appropriation perceptive du rythme-objet en tant que tel devient possession dans le double sens de l'avoir et de l'être » (p. 107). Pour illustrer son propos, Abraham prend l'exemple de « l'ouvrier travaillant à la chaîne, tel que nous l'a dépeint Charlot », qui « nous apparaît comme ensorcelé par la machine. Son effort d'adhérer à l'objet fait de lui un étranger à lui-même, un "aliéné" ». Or, explique Abraham, il existe un moyen de « surmonter cette aliénation », dès lors qu'« il chante en travaillant » : « La différence, c'est que, pour le chanteur, les mouvements ont reçu une signification nouvelle : au lieu d'avoir pour but l'adaptation à la machine ou l'exécution d'une tâche, ils sont visés désormais en vue de quelque chose d'irréel et de transcendant dont ils ont

à figurer la présence imaginaire. Ce quelque chose, qui n'est rien d'autre que le rythme, n'est pas lui-même l'ensemble de ces mouvements, mais ce que ces mouvements permettent d'intentionner au-delà d'eux-mêmes : des attentes, des surprises, des accomplissements, bref, une structure particulière de la temporalité. » (p. 107-108) J'en tire comme troisième principe que :

(III) *L'acte de rythmisation consiste à investir une régularité répétitive en lui surimposant une structure fictionnelle intégratrice d'attentes.*

Du riche ouvrage de Pierre Sauvanet intitulé *Le Rythme et la Raison*, qui présente un panorama à la fois vaste et profond des différents discours tenus sur le rythme en Occident, je ne retiendrai ici que la tripartition qui articule sa définition du rythme :

(IV) *Le rythme est « à la fois discontinu (structure par intervalles) et régulier (périodicité), tout en se laissant une tolérance d'irrégularité (mouvement), et en se donnant globalement comme une continuité (l'ensemble structure-périodicité-mouvement) » [4].*

Dans l'étude des phénomènes rythmiques, Pierre Sauvanet nous invite à distinguer et à analyser les interactions entre ces trois dimensions distinctes que sont *la périodicité*, définie par le fait que quelque chose se répète à intervalles réguliers, *la structure*, qui donne une certaine forme stable (plus ou moins complexe) à ce qui se répète, et *le mouvement*, qui consiste en des variations (plus ou moins importantes) autour de cette forme répétée. « Le mouvement, c'est la forme mouvante opposée à la forme fixe, c'est le flux et cette "manière particulière de fluer" selon les "configurations particulières du mouvant" qu'évoque Benveniste. » (p. 188) Autrement dit, le mouvement, c'est *le jeu* que tout bon musicien introduit dans son geste pour produire autre chose que la lecture mécanique d'une partition, en « anticipant ou retardant volontairement un début ou une fin de phrase - Pablo Casals disait que "le rythme, c'est le retard" » (p. 192).

L'asthénie rythmique de la mondialisation

À l'aide des catégories ainsi mises en place, on peut tenter de préciser « la critique de l'asthénie rythmique » dont Pascal Michon fait un enjeu majeur de notre résistance aux méfaits de la mondialisation néolibérale [5]. La fluidification qu'il dénonce me paraît se manifester par au moins quatre tendances néfastes :

(V) *La mondialisation néolibérale tend à l'alignement des périodicités.*

L'une des tendances lourdes de la mondialisation en cours consiste à aligner les diverses périodicités propres à chaque région du monde sur celles qui se trouvent en vigueur dans les pays dominants. Les réformes récentes des universités européennes en fournissent un exemple paradigmatique : en quelques années, tous les systèmes d'éducation supérieure se sont sentis obligés d'adopter le rythme 3-2-3 de la formule magique Licence-Master-Doctorat, importée du système anglo-saxon (au prix de perturbations et de dysfonctionnements parfois kafkaïens). Dans le même ordre d'idée, on connaît les horaires absurdes des services d'assistance téléphonique ou de télémarketing qui conduisent les employés indiens à travailler au milieu de la nuit pour se caler sur les horaires des consommateurs new yorkais ou californiens.

(VI) *La mondialisation néolibérale tend à déstructurer les rythmes locaux.*

Lorsque les employés indiens commencent leur travail au milieu de la nuit ou lorsque les banques espagnoles alignent leurs horaires d'ouverture sur les périodicités nord-européennes, ce sont bien entendu les anciennes structures rythmiques de la vie commune (comme la sieste) qui s'en trouvent bouleversées et bientôt effacées. De même que la scansion collective de la messe dominicale s'est progressivement perdue en France sous le fait de la laïcisation de la société, de même nombre de structures rythmiques traditionnelles disparaissent sous la pression de la mondialisation.

(VII) *La mondialisation néolibérale tend à dissoudre les rythmes dans des mouvements individuels de type brownien.*

Cette déstructuration lamine non seulement les rythmes *collectifs*, à travers lesquels s'identifiait et se reconstituaient les communautés passées ; elle tend aussi à éroder les périodicités *individuelles* dont la régularité nous aide à nous situer dans le temps. L'invasion croissante du temps privé (de loisir) par les demandes de l'activité professionnelle a été signalée de longue date. Poussé à l'extrême, l'impératif de flexibilité envers les exigences du travail et de la collaboration conduit à la dissolution des périodicités qui scandent nos individuations. En l'absence de toute périodicité et de toute structure, chacun est soumis à des mouvements browniens (chaotiques), qui se diffusent et s'imposent par des logiques de voisinage et sur lesquels le sujet n'a plus guère de prise. Le paradoxe de cette fluidification, bien mis en lumière par Pascal Michon, est que cette « individualisation » extrême des mouvements, en sapant toute rythmisation, inhibe du même coup les processus à travers lesquels se constituent les individuations humaines. Poussée à sa limite, la molécularisation en arrive à dissoudre la possibilité même de subjectivation.

(VIII) *La mondialisation néolibérale tend à réduire les rythmes complexes à des formes minimales de répétition machinique.*

En hyper-réaction contre cette dissolution des structures et des périodicités en des mouvements moléculaires de type brownien, les individus tendent à privilégier les formes rythmiques les plus frustes. On peut ainsi analyser les pulsations purement machiniques dont se nourrissent les *rave parties* comme une autre mutilation de la rythmicité humaine : à l'opposé exact et symétrique de la dissolution des structures périodiques dans le mouvement brownien, ces rituels écrasent tout mouvement individuel (le « retard » de Casals, définitoire de l'instrumentiste humain) dans un *beat* assourdissant qui assène la métricité la plus régulière et la structure la plus brutalement binaire.

Un tel cadre d'analyse a le mérite de nous sensibiliser à des dangers bien réels. On peut toutefois se demander si une telle déploration des temps et des mœurs d'aujourd'hui (qui paraît impliquer une nostalgie pour les richesses rythmiques d'hier) ne succombe pas à quelques simplifications douteuses. Les musiques qui peuvent apparaître comme « primitivement » binaires (du *disco* au *techno* en passant par le *thrash metal*) méritent peut-être d'être analysées comme des formes de résistance, autant que d'abrutissement ; leur « simplisme » rythmique est souvent compensé par un riche travail sur les timbres ; derrière la répétition binaire et mécanique des boîtes à rythmes, les pratiques relevant du *rap* méritent à l'évidence d'être perçues comme des sculptages rythmiques éminemment inventifs du flot de la parole, dans lesquels les structures et les mouvements du phrasé transcendent complètement la périodicité (d'ailleurs souvent syncopée) de l'instrumentation ; rien

ne dit que les mouvements de danse exécutés lors des *raves* soient plus rigide­ment métrifiés que ceux des danses villageoises d'antan...

L'individuation rythmique au sein du champ jazzistique

Surtout, la mondialisation – ou plutôt la *mondialité*, pour reprendre le terme promu par Édouard Glissant – a également produit, au cours du XX^e siècle, un genre musical qui a considérablement enrichi nos perceptions, nos conceptions et nos pratiques du rythme. Le champ jazzistique, tel que l'a pertinemment nommé et défini Alexandre Pierrepont [6], s'est nourri des flux (plus ou moins forcés) des populations les plus diverses – entre le Sud des USA, un retour aux « sources » africaines, le creuset new yorkais, les croisements avec les musiques brésilienne, indienne, balkanique, klezmer, les inter-fécondations avec la musique contemporaine, électronique, etc. – pour produire une constellation d'inventions qui ont poussé la complexité rythmique à un niveau probablement inégalé à ce jour. J'en tire une contre-thèse aux constatations pessimistes de Pascal Michon :

(IX) *Le champ jazzistique, produit de la créolisation mondialisée, a vu éclore au cours du dernier demi-siècle les pratiques de rythmisation les plus complexes, les plus avancées et les plus suggestives qu'a connues l'histoire humaine.*

Le champ jazzistique offre un terrain d'observation d'autant plus éclairant pour une réflexion sur la dimension socialement constituante du rythme qu'il a pour agents de fortes individualités se développant au sein des « petits groupes » chers à Roland Barthes. Il n'est pas étonnant de voir et Michon et Barthes emprunter le vocabulaire de *l'individuation* (tiré de Gilbert Simondon pour le premier, de Gilles Deleuze pour le second) au moment de s'interroger sur la fonction anthropogénétique du rythme. Un musicien de jazz construit son individualité (son style, son phrasé, son originalité) à travers les interactions (réactions, imitations, contre-imitations, déplacements, transductions) qu'il entretient non seulement au sein de la communauté large définissant le champ jazzistique mais aussi, de façon plus décisive encore, au sein des différents collectifs (groupes, ensembles, orchestres) avec lesquels il joue [7].

La performance rythmisante produite par un batteur mérite ainsi d'être analysée sur au moins *trois niveaux d'individuation* :

(a) Le *corps* du batteur est le lieu d'un entraînement permanent visant à permettre à la fois la coordination des mouvements opérés par les quatre membres et la possibilité de rendre ces mouvements indépendants les uns des autres. Ce dont le batteur fait l'expérience dans ses exercices quotidiens, c'est que *faire corps* n'est nullement donné par la nature : faire corps implique un double effort d'individuation des divers membres (indépendance) et de réintégration des individus ainsi autonomisés au sein d'une individuation de niveau supérieur (coordination).

(b) L'instrumentiste individue par ailleurs son jeu au sein des *petits groupes* avec lesquels il *fait ensemble*. Il va de soi que « le rythme » n'est pas l'affaire du batteur, mais du groupe dans son entier [8]. C'est l'habitude d'être en phase avec tel bassiste, d'avoir à dialoguer avec tel soliste, de se mouvoir au sein de tel type de compositions qui forme le style propre (« individuel ») d'un batteur, style qu'il développe par accumulation et reconfiguration au fil de ses diverses expériences

de groupe et qu'il apporte avec lui dans ses nouvelles affiliations.

(c) Enfin, l'instrumentiste individue son jeu au sein des pratiques communes qui définissent le(s) genre(s) à travers le(s)quel(s) il s'identifie. Au-delà de tel ou tel groupe particulier, le *genre* définit l'articulation entre les pratiques d'une certaine communauté de créateurs, les attentes d'un certain public et les médiations institutionnelles qui assurent leur communication (modes de financement, salles de spectacles, labels, émissions de radio, canaux de diffusion, etc.). Pour être visible dans le champ artistique, le musicien de jazz doit non seulement faire corps et faire ensemble, il doit aussi, d'une manière ou d'une autre, *faire école*, c'est-à-dire s'inscrire dans un certain courant qui permette à la fois de l'identifier et de le brancher sur certains réseaux de médiation culturelle.

Si le rythme n'est pas l'affaire du seul batteur mais émane d'un dispositif collectif complexe au sein duquel le compositeur, le leader, l'énergie propre à chacun des musiciens, voire la réactivité du public, constituent des facteurs déterminants, il n'empêche que le travail propre du batteur joue un rôle privilégié dans la réalisation acoustique du rythme qui anime chacun des morceaux. En se penchant sur l'aspect le plus concret de ce travail propre du batteur (battre, frapper, frôler) et en réfléchissant sur les gestes qui unissent le sujet-musicien à l'objet-batterie, Pierre Sauvanet esquisse une voie qui me paraît mériter d'être explorée plus avant, en ce qu'elle situe l'individuation du batteur *au cœur de la constitution même de notre réel* :

Tout se passe comme si, le sens psycho-physiologique rejoignant le sens physique du terme, le rythme esthétique produisait un « choc », une rencontre entre un sujet et un objet à un point d'impact donné. Il s'agit toujours de faire corps avec, et de transmettre un choc sous la forme d'une trace. Le percussionniste comme schème ne fait donc pas qu'écouter le monde : il le recrée par le son qu'il lui fait rendre. Le percussionniste, en ce sens, est peut-être alors l'un des personnages phénoménologiquement les plus proches du réel : proche de l'intérieur d'un objet, proche de l'intérieur du son qu'il rend, proche de l'intérieur du temps. [9]

Si le batteur est effectivement, plus qu'aucun de nous, « proche de l'intérieur du temps », alors il peut être intéressant d'observer comment il sculpte ce temps, en notre époque de mondialisation, à travers les caractéristiques précises que présente son jeu de batterie. Cette intuition formulée par Pierre Sauvanet me permet de formuler l'hypothèse centrale de ma réflexion :

(X) *Au sein de cette avant-garde de l'invention rythmique que constitue le « jazz d'improvisation collective créative » [10], les batteurs inventent des manières de fluer – ainsi que des manières de résister aux flux – qui méritent d'inspirer les besoins d'individuation idiorrythmique générés en réaction à la mondialisation néolibérale.*

Tous les batteurs que j'envisagerai partagent un certain nombre de caractéristiques : tous sont nourris des pratiques mises en place au sein de la section rythmique du jazz traditionnel (structures syncopées, sautilllements ternaires dans la cavalcade de la baguette droite sur cymbale, marquage du tempo au hi-hat, jeux de contre-pied entre la grosse caisse et la caisse claire) ; (presque) tous excellent à swinguer, même si aucun d'eux n'a peur de sortir de l'équation réductrice jazz=swing ; tous s'ingénient à sculpter des variations singularisantes autour de toute affirmation de périodicité,

ou, pour exprimer la même idée à partir de la tripartition proposée par Pierre Sauvanet pour définir les trois dimensions du rythme, tous conçoivent leur jeu comme opérant *une (re)structuration mouvementée de la périodicité*.

Au sein de ces traits communs à l'école qui m'intéresse ici, comment décrire les manières de fluer propres à tel batteur particulier ? Il découle de ce qui vient d'être dit que ces pratiques de rythmisation résulteront indissociablement de l'individuation *parallèle* de certains *corps* (Jim Black, Gerry Hemingway, Vinnie Colaiuta) et de certains *ensembles* (organisés par Tim Berne, Anthony Braxton ou Frank Zappa), et qu'il est donc méthodologiquement douteux d'attribuer l'idiorrythmie constituée au sein d'un petit groupe au seul nom propre du batteur. De même est-il évident que l'analyse suivante sera largement intuitive (faute de pouvoir recourir à une analyse technique), subjective (j'ai pris en compte les batteurs qui *me* semblaient significatifs et qui me *plaisaient*, les deux étant sans doute liés), et productrice d'une liste (forcément incomplète) de catégories qui sont plutôt à concevoir comme des *zones* aux contours flous que comme des boîtes étanches – la plupart des noms de batteurs que j'ai indiqués en guise d'illustration pouvant soit se situer à l'intersections de plusieurs de ces zones (Andrew Cyrille), soit se promener de l'une à l'autre suivant l'ensemble avec lequel ils opèrent (Vinnie Colaiuta ne joue pas de la même façon avec John McLaughlin ou avec Buell Neidlinger).

Sept formes d'idiorrythmisation

Ces réserves étant faites, il me semble qu'on peut proposer au moins *sept grands types de jeu de batterie* pratiqués au sein du jazz d'improvisation collective créatrice, dont j'essaierai à chaque fois de décrire brièvement les caractéristiques rythmiques [11], avant d'esquisser une interprétation des implications potentielles que présente chacun d'eux dans un positionnement face à l'asthénie rythmique induite par le néolibéralisme mondialisateur. J'exprimerai ces types de rythmisation en termes de *puissances* pour suggérer que leur compréhension et leur pratique peut nous encapaciter (*empower*) à mieux agencer nos propres manières de fluer au sein des flux sociétaux.

1. *Puissance d'affirmation de périodicité comme fluence* (Ed Blackwell, Roy Haynes, Andrew Cyrille, Ronald Shannon Jackson, Hamid Drake, Jack DeJohnette, Bill Stewart, Matt Wilson). Ces batteurs excellent à *danser autour de pulsations qu'ils affirment fortement*, assurant une prédictibilité et une continuité reconfortante dans le développement d'un morceau, tout en l'ornant de variations sans cesse renouvelées. La pulsation est affirmée dans sa *fluidité*, plutôt que dans son angularité. Leur travail de virtuose s'investit à la fois dans cette puissance d'*entraînement* (qui nous conduit à taper du pied) et dans l'enrichissement de la simple périodicité par des *variations* marginales qui accentuent des moments discrets tapis dans les potentiels du rythme. Ils *ajoutent* à la pulsation régulière sans la menacer, selon une logique *cumulative* et non conflictuelle. Nombre d'entre eux opèrent cet enrichissement en raffinant l'usage des toms, aboutissant parfois à des effets de *Klangfarbenmelodie* ou de *talking drum*.

Dans notre existence quotidienne au sein de formes de vie en voie de mondialisation, ce type de jeu correspond au besoin de s'insérer sans trop de heurts dans la circulation des biens, des informations et des affects, de façon stimulante pour nous et engageante pour ceux qui nous entourent. Le défi consiste à ne se résoudre à subir ni la périodicité métrique d'une binarité mécanique, ni la perte de tout repère corrélative d'une fluidification intégrale. L'idiorrythmie vise ici à trouver dans les flux de quoi soutenir notre attention, notre intérêt et notre créativité, par un travail d'enrichissement et de variation sur les pulsations données.

2. *Puissance de structuration* (Tony Williams, Ralph Peterson Jr, Pheroan Aklauff, Bobby Previte, Cindy Blackman). Le travail d'*accentuation* tend chez ces batteurs à prendre le pas sur l'affirmation d'une pulsation : ce qui reste dans l'oreille de l'auditeur, c'est moins un *beat* périodique qu'une *forme particulière et régulière de syncope* qui vient l'investir. Cette structuration privilégie *l'angulaire* sur le fluide : elle marque des différences plutôt que des continuités, mais toujours en les inscrivant dans *un jeu de tension* qui maintient *l'unité* profonde du *beat*. Ce travail est souvent centré sur la caisse claire et la grosse caisse, scandant un jeu de forces plutôt que de variations.

En termes existentiels, cette forme de jeu témoigne du besoin d'imposer sa marque et sa forme propre (sa structure) sur les rythmes transindividuels qui nous traversent. L'aspiration à l'idiorrythmie impose de *scander* nos activités en renforçant (artificiellement) certains temps, en hiérarchisant les différentes phases de nos pratiques, pour donner plus d'importance à certaines de ces phases et moins d'importance à d'autres. Il s'agit moins ici de s'insérer harmonieusement dans les rythmes qui nous agitent que de les *réagencer* en leur imposant notre marque propre.

3. *Puissance de tension par micro-retard* (Elvin Jones, Franklin Kiermeyer, Jeff Tain Watts). Cette sous-catégorie du groupe précédent se caractérise par le fait que ses praticiens tendent à *faire durer* certains temps forts au point de *chevaucher* les scansions rythmiques attendues, donnant une impression d'*alourdissement* qui fait vaciller temporairement la fluidité de la pulsation, sans toutefois jamais la menacer vraiment. C'est à eux que s'applique le mieux la formule de Pablo Casals si souvent répétée par Roland Barthes : « le rythme, c'est le retard ». Ces va et vient entre persistance et suspension créent un jeu de tension qui *sollicite l'attente* d'un temps fort légèrement retardé, mais qui n'en arrive qu'avec plus de force, selon une logique d'explosions énergisante. L'ensemble affirme bien une structure de forte périodicité, caractérisée par ces *décalages* infinitésimaux et par les tensions dynamisantes qui en résultent. Ici aussi, ce sont les grands écarts entre caisse claire et grosse caisse, appuyée par des crashes de cymbales, qui creusent les abîmes sous les pieds de la périodicité provisoirement suspendue.

Transposée à notre vie quotidienne, cette forme d'idiorrythmie consiste ici à *savoir ne pas se synchroniser* sur les demandes auxquelles nous faisons face, mais à ouvrir des micro-espaces de suspension qui fassent légèrement attendre nos partenaires, suscitant une tension voire une légère angoisse qui prendra une vertu cathartique dès lors que la résolution interviendra, après un très léger retard. Le rythme ainsi constitué autour de la syncope s'installe dans une *imminence*, qui ne déçoit jamais l'attente mise en place, mais qui en fait de façon récurrente sentir la fragilité et la contingence – qui redynamise à chaque tour le soulagement apporté par la résolution légèrement retardée. Les retards peuvent aussi fonctionner comme ces *vacuoles de silence* que Gilles Deleuze nous invitait à cultiver vers la fin de sa vie, afin d'ouvrir *un intervalle* – au cœur des mécanismes de communication – entre l'action subie et la réaction produite.

4. *Puissance de greffages disruptifs* (Vinnie Colaiuta, Tyshawn Sorey, Famoudou Don Moye, Tatsuya Yoshida). On est ici dans le cas où *le mouvement* qui surimpose ses variations aux structures *tend à s'autonomiser* localement par rapport aux retours de la périodicité. Les micro-sculptures rythmiques qui se déploient à la crête des *upbeats* ou au fond des *downbeats* prennent tellement d'ampleur que *la perception de la pulsation en est menacée*. Il n'est plus seulement question de retard ou de suspension, mais d'*invasion* de corps apparemment étrangers, de *greffes hypertrophiques* qui en arrivent à abolir localement le retour attendu des phénomènes de périodicité. La multiplication des phénomènes de contre-pied, la surabondance déferlante de phrases en syncopes surajoutées à la pulsation de base surmontent et tendent à noyer les scansions attendues, brouillent provisoirement

les structures, et c'est sur les autres musiciens du groupe qu'il faut compter pour ne pas perdre pied dans le flux rythmique du morceau en cours. Le batteur ne se contente jamais d'un rôle d'accompagnateur ou de collaborateur *inter pares*, mais tend à concevoir son jeu comme une multiplicité de micro-solos harcelant ses partenaires pour les pousser sans cesse au-delà de leurs retranchements.

Dans le domaine existentiel, cela correspond à une stratégie hautement énergivore (et rapidement épuisante) qui s'efforce de faire de chaque intervention une création originale, imposant sa temporalité propre contre le cadre institutionnel qui devait l'accueillir. On imagine une vie de combats constants, faits moins de résistances par retard que d'*anticipations*, de harcèlement envers des institutions perçues comme toujours trop inertes envers la vitalité de l'instant. L'affirmation idiorrythmique tend dans ce cas à *multiplier les arhythmies* au sein des machines où l'on opère, de façon à les redynamiser, à les pousser sans cesse à répondre aux transformations que nos interventions anticipent. Structures et périodicités sont menacées par un activisme mouvementiste qui met donc en question la notion même de rythme, la demande de *réformation* permanente en arrivant tendanciellement à déstabiliser toute *forme* de vie.

Un tel comportement paraît pouvoir s'observer aussi bien au sein d'un certain « gauchisme » qu'au sein de la passion d'« innovation » qui anime le capitalisme (en particulier dans sa forme financière) : dans les deux cas, une agitation hypertrophique s'efforce d'être en avance sur (les retards perçus au sein de) son temps, en greffant des nouveautés chargées de court-circuiter les détours hérités de traditions et d'inerties obsolètes. (C'est sans doute ce mysticisme frénétique de la création infinie que Peter Hallward critique, non sans raison, chez Deleuze et chez ses épigones [12].) Les batteurs évoqués ici laissent pourtant entrevoir la possibilité de donner *une consistance* rythmique à ce harcèlement de toute structure périodique, suggérant qu'on puisse *s'installer* dans une contestation et dans une innovation devenues permanentes.

5. *Puissance de déroutage des structures* (Han Bennink, Joey Baron, Jim Black, Tom Rainey, Yoshida Tatsuya). Ces batteurs me paraissent avoir en commun de procéder à des *bifurcations* qui déroutent la structure rythmique donnée, pour la *réorienter* sur des voies différentes. Leurs interventions ne se contentent plus d'injecter des suspensions, des retards ou des effets de brouillage locaux : elles poussent la constitution rythmique du morceau à opérer un saut qualitatif qui entraîne un *redéploiement durable* (pour de nombreuses mesures, voire pour le reste du morceau) sur des bases nouvelles. C'est généralement sur le *swing* que s'applique une telle opération, soit qu'on le fasse changer soudainement de vitesse, soit qu'on le redynamise en le relançant sur des bases binaires (*rock*) au milieu d'un morceau bercé jusqu'alors par un sautillerment traditionnellement *jazzy*. Les effets de collages, de parodies, d'alourdissement (jazz → rock) ou d'allègement (binaire → syncopé) qui s'ensuivent, participent sans doute d'une esthétique postmoderne nourrie de citations ironiques et de clins d'œil complices. Ils peuvent toutefois également relever d'un besoin essentiel de redynamiser des structures en voie d'affaiblissement et de faire reposer une authentique idiorrythmie sur le basculement et sur les tensions entre *différents régimes rythmiques co-existants* à l'état latent ou virtuel.

Cette pratique correspondrait, dans le domaine existentiel, à des effets de réalignements incongrus qui plaqueraient par exemple le rythme tendu et heurté d'une séance de brainstorming sur le déroulement somnolent d'un colloque universitaire. Il s'agit d'imposer de brusques changements de vitesse à son existence, de redynamiser une structure dotée de périodicité prédéfinie en lui surimposant une structure extérieure d'une nature complètement différente - et d'observer les

effets que cela produit. Faire swinguer un espace non swinguant (en important une *boombox* dans une rame de métro), ralentir brutalement le déroulement d'une activité (en demandant aux participants d'une discussion de laisser dix secondes de silence entre chacune de leurs interventions), visiter le Louvre au pas de course (comme dans *Bande à part* de Godard) : voilà autant d'effets de déroutages rythmiques qui peuvent aider à nous réapproprier les rythmes que nous subissons généralement sans les avoir choisis.

6. *Puissance de résistance au swing* (Gerry Hemingway, Paul Motian, Kenny Wollesen). Ce qui m'intéresse dans cette catégorie de batteurs, c'est leur tendance à *résister* (marginale) au rythme qu'ils mettent en place. Lorsqu'il pousse son jeu au premier plan, Gerry Hemingway produit ainsi des éruptions de mouvements qui prennent une apparence de lourdeur, de binarité, voire de maladresse, venant *casser le swing* du morceau dans lequel ces mouvements s'inscrivent. Il ne s'agit toutefois pas ici, comme dans le cas précédent, de relancer la structure sur des bases nouvelles, mais de lutter localement contre les effets d'entraînements induits par le *swing* en les contrant par une force de résistance momentanée. On retombe assez vite sur ses pieds, et on se retrouve alors dans les structures et les périodicités antérieures. Il n'y a pas eu embrayage à une vitesse différente. Il n'y a pas eu de temps mort non plus, au contraire : il y a eu un *moment de surexcitation* qui s'est constitué *contre le swing* qu'il sous-entendait pourtant, comme un effort de résistance et de dégageant caractérisé par une grande intensité mais sans conséquence autre que le souvenir de l'énergie qui a été ainsi déagée.

On pourrait considérer cela comme un cas particulier des greffes d'hypertrophies disruptives évoquées plus haut : les batteurs que je regroupe sous cette catégorie ne se contentent toutefois pas de surajouter des éléments dont la force et l'abondance menacent les structures et les périodicités rythmiques. Ils inscrivent leurs interventions disruptives dans la tension d'une résistance qui *nie* activement le *swing* qu'ils chevauchent dans le reste du morceau. C'est la tension propre à cette capacité de *bloquer le flux* du *swing* qui me paraît faire leur originalité.

Dans notre vie quotidienne, ces éruptions de résistance au *swing* pourraient certes correspondre aux explosions d'affects qui envahissent parfois des réunions de travail et en paralysent momentanément la productivité. Elles sous-tendent peut-être tout *mouvement de grève*, dans la mesure où la grève est un moment de suractivité assertive et militante qui casse le rythme établi de la production, moment éphémère suivi généralement d'un « retour à la normale ». Dans de tels cas, il ne s'agit pas seulement d'affirmer son idiorrythmie ou de se laisser aller à des impulsions arythmiques : l'enjeu consiste à casser, à bloquer, à contrecarrer, c'est-à-dire à nier activement le rythme dont on participe dans le flot commun de notre existence.

7. *Puissance de suspension errhythmique* (Sunny Murray, Milford Graves, Tony Oxley, Susie Ibarra). Avec ma dernière catégorie de batteurs, on arrive dans un jeu qui s'est caractérisé depuis la fin des années 1960 non tant par « le rejet » du *swing* traditionnellement associé au « jazz », que par une capacité de *suspendre la cavalcade* habituelle du *swing* pour ouvrir des espaces de lyrisme habité par des modes de pulsation plus lâches, plus lents, plus flexibles, plus fluides, plus attentifs aux limites de l'imperceptible qu'écrase la propulsion inhérente au *swing*. Ce type de jeu - communément associé à ce que le « free jazz » a de plus indigestement *free* - peut s'exprimer par la surabondance (Sunny Murray) ou par la raréfaction (Tony Oxley), mais dans tous les cas il consiste à effacer toute périodicité immédiatement repérable pour installer l'auditeur dans un univers de mouvements ralentis au point de tendre à la suspension, n'esquissant que des structures vagues et fluentes. Les interventions de la batterie génèrent des phénomènes locaux de micro-tensions ainsi

que des tendances larges de montées ou de relâchements de la pression collective.

Contrairement à ce qu'ont répété des générations de dénonciateurs du « free jazz », il ne s'agit pas du tout ici de « renoncer » au rythme. Bien au contraire : en définissant le rythme comme une certaine « manière de fluer », on voit que ce type de jeu est au cœur d'une dimension centrale du phénomène rythmique, puisque c'est justement par *sa fluence* que se caractérise cette suspension du *swing*, une fluence que le jeu de batterie a justement pour fonction de dynamiser et de moduler. Pierre Sauvagnet a raison de proposer à l'égard de ce type de jeu le néologisme d'*errythmie* (plutôt que d'arythmie) pour désigner « une errance nécessaire violemment anti-métrique » mais créatrice d'une « liberté rythmique collective » [13].

On comprend toutefois ce qui a pu faire problème, puisque ce type de rythme tend à diluer notre perception traditionnelle d'une périodicité scandée par une pulsation ponctuelle. Que les souffles de cymbales, les roulements de caisse claire ou les innovations de timbre aient été au cœur de l'arsenal technique de ces batteurs n'est bien entendu pas un hasard : ce que nous apprend ce type de jeu, c'est que le rythme comme fluence ne se limite nullement à la périodicité courte d'un *beat*, mais s'étend tout aussi bien à la modulation sinusoïdale de périodes aux contours flous.

Ces expériences et ces pratiques de suspension (rythmiques) du *swing* appelleraient, au niveau existentiel, à pouvoir prendre son autonomie envers la loi des pulsations collectives qui scandent notre vie commune. De cette autonomie, nous disposons déjà au niveau microscopique : sauf pour les travailleurs condamnés à pointer ou à suivre les cadences mécaniques d'une chaîne de montage, nous ne prenons ni nos rythmes de travail, ni nos repas, ni nos heures de sommeil aux battements collectivistes d'une horloge centralisée et dictatoriale. La plupart d'entre nous peuvent fluer dans leurs activités selon des modulations lâches plutôt que selon des scansion ponctuelles. Hormis, encore une fois, dans les activités de type industriel qui n'ont nullement disparu de notre planète, les effets aliénants de nos modes de vies mondialisés tiennent davantage aux exigences de synchronisation qui régissent nos pratiques collaboratives à l'échelle de l'heure plutôt que de la seconde. C'est à cette échelle qu'il faut envisager les enjeux de la résistance au *swing* productiviste. L'expérience de cette résistance apparaît alors comme éminemment dé-socialisante : ne pas marquer les scansion communes du réveil le matin, de la pause de midi ou du sommeil nocturne, pour se laisser fluer selon les changements d'intensité de son idiorrythmie peut relever aussi bien de la liberté d'une période de vacances que de la pathologie de la dépression et de l'insomnie. On est ici sur le fil du rasoir qui sépare, d'une part, une *autonomie* qu'il faut savoir revendiquer comme une condition de créativité et d'individuation et, d'autre part, un *autisme* dont il faut également mesurer les dangers.

Improvisation, style et résistances idiorrythmiques

S'inspirer de quelques batteurs pour collecter des procédures de résistances et d'inventions idiorrythmiques applicables aux « faits de société » (et non seulement aux « faits d'art ») relève d'une problématique qui se situe bien à l'intersection des questions que posent ensemble les notions d'improvisation, de communautés et de pratiques sociales. Le type d'objet qu'ont essayé de définir et de décrire les pages précédentes pose toutefois un problème qui mérite de nous faire prendre un peu de recul à l'égard des définitions naïves qui circulent parfois à propos de la notion d'improvisation.

Est-il en effet bien certain que les sept formes de jeux que j'ai évoquées à l'instant relèvent véritablement de *l'improvisation* ? *A priori*, il semble que ce soit bien le cas. Hormis cas exceptionnels – Gerry Hemingway déchiffrant sur scène une partition que vient de lui tendre Anthony Braxton, Yoshida Tatsuya jouant à l'identique le même morceau bref de son groupe Ruins plusieurs soirs de suite –, les batteurs incluent dans leur jeu des gestes qui résultent de leur inspiration de l'instant, sans avoir été ni écrits ni mémorisés à l'avance. Même si le traitement d'un thème peut entraîner une séquence fixe de mouvements corporels se répétant à l'identique soir après soir, la plupart de ce que fait un batteur de jazz d'improvisation collective créative est déclenché de façon *instantanée* par l'interaction particulière qui se sera établie entre l'état corporel et mental des musiciens, l'évolution propre du morceau qu'ils sont en train de jouer, les réactions du public – le tout produisant une œuvre absolument unique que seul un enregistrement pourra reproduire à l'identique. À ce premier niveau, la beauté propre à la rythmique jazz (que les autres genres connaissent aussi mais à un degré bien moindre) tient à ce qu'elle permet un plein déploiement du *règne du mouvement*, sur lequel n'empiètent que minimalement les exigences relevant de la structure ou de la périodicité.

À y regarder d'un peu plus près, toutefois, la part de l'improvisation pourrait être plus réduite qu'il n'y paraît – et sa définition précise bien plus problématique. Je laisse de côté les parties éventuellement écrites ou pré-déterminées d'un morceau pour considérer uniquement ce que fait un batteur au moment où il accompagne un soliste (et où il prend un solo lui-même). Ce qui apparaissait à un premier niveau comme relevant de l'improvisation spontanée (inventée en direct et en temps réel) mérite tout aussi bien d'apparaître comme relevant d'*habitudes* incorporées par l'instrumentiste au fil de ses heures d'entraînement et de jeu antérieur. Le simple fait qu'on puisse décrire *le style propre* d'un batteur implique que ses mouvements mêmes (règne de sa « liberté ») présentent des structures répétitives et des régularités prédictibles. C'est parce que sa « spontanéité » est pré-structurée (c'est parce que sa « liberté » est « prédéterminée ») de façon à produire certaines séquences de gestes (plutôt que d'autres) que son individuation a réussi à faire émerger son « style » singulier. Le rapport qu'entretient le musicien avec le rythme doit donc nous conduire non seulement à préciser, mais aussi bien à décomposer l'équation que le sens commun établit – à propos du « free » jazz, mais plus généralement à propos de tous les comportements relevant de l'improvisation – entre *spontanéité, instantanéité, individualité, expressivité et liberté*. Je conclurai ma réflexion en décomposant cette équation à partir de quatre problématiques, la première relevant du rapport au *temps*, la seconde du brouillage de la distinction entre *l'intérieur et l'extérieur*, la troisième et la quatrième de l'articulation entre *l'individuel et le collectif*.

(XI) *La capacité d'improvisation et d'idiorrythmie se construit par concrétion d'inventions, passées au statut d'habitudes qui relèvent plutôt de l'auto-conditionnement trans-temporel que de la liberté de l'instant.*

La capacité à moduler (au présent) le fluement du temps est issue elle-même du temps (passé). Ce qui apparaît comme de la spontanéité relève d'*automatismes* construits au fil des années. Ce qui fait la singularité d'un batteur consiste en une *structure*, stable dans le temps, de mouvements idiosyncratiques dont on a vu qu'elle forme son *style*, exprimé par un certain phrasé, par certains enchaînements récurrents, par une série de *licks* qui constituent la signature de son jeu et qui lui sont devenus « standards », incorporés, conditionnés. Tout instrumentiste est *soumis* à son style, bien plus que maître de lui. Comme le dit le couturier Yohji Yamamoto, *tout style est une prison*, au sein de laquelle la vraie question est de savoir si l'on sera son *prisonnier* (qui s'y laisse enfermer) ou son *gardien* (qui prend soin de son institution tout en pouvant y échapper à son gré) [14]. Au-delà

des pratiques artistiques, l'auto-conditionnement trans-temporel dont relèvent l'improvisation et l'idiorrythmie émane du fait général que chacun de nos gestes est toujours à la fois *constituant* à l'égard du présent et du futur et *constitué* par la concrétion d'habitudes issues des gestes passés.

(XII) *L'idiorrythmie et l'improvisation sont toujours à situer dans l'interface entre une intériorité subjective et une extériorité qui se trouve à la fois perçue et remotivée par la conscience rythmisante.*

La petite scène de tapotements de pied dans le wagon de train évoquée par Nicolas Abraham pour rendre compte de la notion de rythme caractérisait ce dernier comme *une émanation du sujet* (« l'activité créatrice d'une conscience rythmisante ») plutôt que comme une propriété objective de l'environnement (les secousses des roues du wagon sur les rails). Et de fait, à la fois l'ensemble particulier de *mouvements* qui fait la signature d'un batteur et la notion même de *swing*, qui différencie immédiatement les rythmes produits par des corps humains des rythmes générés par l'intermédiaire des machines, convergent à nous faire imaginer le rythme comme venant *de l'intérieur* (du corps et de la conscience rythmisante) du batteur. Cette intuition fondamentale est bien entendu juste. C'est sur elle que se base l'idée que le batteur « improvise » au moment de jouer : l'impulsion de frapper *ce tom* ou *cette cymbale* à *ce moment* précis lui paraît émaner de l'intérieur de sa subjectivité singulière et immédiate, sans impliquer autre chose que l'instantané de sa conscience rythmisante propre.

Cela ne doit toutefois pas nous empêcher de voir que le rythme – en tant qu'il est fluement et envoûté – est en réalité toujours à situer dans un *entre-deux* (ou dans un *entre-plusieurs*). Comme les phénomènes de résonance et de magnétisation, les réalités rythmiques sont à situer non à l'échelle de l'individu, mais à celle du *milieu* (ou du *champ*). Que ce milieu ait les dimensions d'un corps, d'un wagon de train, d'une salle de classe ou de spectacle, d'une équipe sportive, d'une entreprise commerciale ou de l'économie mondialisée, la rythmisation (comme la résonance et comme l'improvisation) résulte toujours de tensions transindividuelles en quête d'ajustements et de rééquilibrages. C'est toujours aux points où un extérieur touche un intérieur que le rythme prend forme, afin de mettre en phase ou de réagencer les mouvements qui se déroulent d'un côté et de l'autre. L'aspiration idiorrythmique vise à *entretenir avec* ce milieu (plutôt qu'à *insérer en son sein*) un *swing* qui instaure une relation de familiarité et de convivialité, permettant ainsi à un intérieur de se constituer (ou de se renforcer) dans ses rapports avec son extérieur.

(XIII) *L'improvisation mérite moins d'apparaître comme relevant d'une puissance d'expression que d'une puissance de constitution : non seulement elle favorise la production collective de singularités, mais elle promeut une solidarité active entre ces singularités.*

En reprenant à leur compte la définition proposée par Benveniste qui conçoit le rythme comme une « manière de fluer », Roland Barthes, Pascal Michon et (dans une moindre mesure) Pierre Sauvanet impliquent que le plus important n'est pas vraiment de savoir *d'où* le rythme « s'exprime » ni *dans quelle direction* il se dirige, mais plutôt d'observer *comment il s'écoule*. Or il vaut la peine – en guise de conclusion – de revenir sur une caractéristique insuffisamment soulignée de cette assimilation du rythme à la fluence : ce qui s'écoule présente la propriété de *bouger ensemble*. C'est bien en ceci que le liquide se distingue à la fois du solide (qui ne bouge pas) et du gazeux (où tout bouge mais sans mouvement commun). On voit par là même que le véritable danger que dénonce Pascal Michon ne devrait pas tant être la fluidification que la *gazéification* : ce dont nous menace le néolibéralisme

mondialisateur relève plutôt d'un état caractérisé par le *libre* parcours de chaque molécule emportée dans un mouvement brownien. Le mouvement même de fluer implique un certain degré de viscosité ou, dans le vocabulaire des économistes, d'*inélasticité*.

Pascal Michon a donc raison de nous faire concevoir l'idiorrythmie comme relevant de *la résistance à la flexibilité* (à l'élasticité réclamée par les exigences du marché triomphant, à la liberté absolue de mouvement moléculaire vers laquelle paraissent tendre ces exigences). Il me paraît toutefois faire fausse route, avec la plupart de « la gauche » officielle, en cherchant le remède à ces maux du côté d'une rigidification de nos sociétés (réinstaurant « la disciplinarisation, la rationalisation et l'administration étatique » érodée par la mondialisation et visant une « eurythmie » qu'il faudrait préférer à l'idiorrythmie [15]).

Si les pratiques d'improvisation collective créative développées dans le champ jazzistique analysées ici du point de vue de leur dimension rythmique sont effectivement porteuses de leçons généralisables, elles nous suggèrent que l'ambition d'idiorrythmie n'est nullement incompatible avec *une dynamique de solidarité*, mais que, tout au contraire, elle lui est intimement liée. De même que la « singularité » de l'improvisateur n'est pas une donnée originelle, mais a été produite collectivement au fil des interactions qu'auront permises les ensembles avec lesquels il aura pu jouer, de même l'idiorrythmie se constitue-t-elle à travers des mouvements d'ajustements et de résistances qui peuvent parfaitement solidariser la conscience rythmisante avec son milieu et avec ses partenaires.

Comme l'a récemment relevé Maurizio Lazzarato, contrairement à ce qui se répète depuis quelques décennies en réaction à Mai 68, la « critique artiste » ne sonne pas nécessairement le glas de la « critique sociale » [16]. Les exemples fournis par des collectifs d'improvisateurs et d'artistes comme l'AACM ou comme la Coordination des Intermittents et Précaires [17] illustrent le fait que, loin d'être un irréductible solvant envers la lutte pour l'égalité et la solidarité, les pratiques artistiques sont porteuses d'une dynamique propre qui esquisse de nouvelles demandes d'égalité et de nouvelles formes de solidarité.

(XIV) *La revendication d'idiorrythmie emblématise les nouvelles formes de résistance à la molécularisation de nos sociétés, en ce qu'elle recherche des formes de vie capables d'intégrer des tensions dont elle agence le jeu sans chercher à les éliminer.*

Les sept stratégies idiorrythmiques esquissées ici à partir de l'écoute de quelques batteurs de jazz peuvent être mises en série avec les diverses règles de vie que Barthes recueille et analyse dans ses cours du Collège de France (1976-1980). Loin d'être un vecteur honteux de la dissolution néolibérale, l'aspiration à l'idiorrythmie pourrait bien nous donner le modèle de nouvelles formes de résistance – selon les différentes connotations qui font la richesse de ce terme.

Résistance, d'abord, au sens *électrique* du mot : c'est de *tensions* que se nourrissent l'individuation, l'improvisation et l'idiorrythmie. La perspective d'eurythmie esquissée par Pascal Michon me semble moins séduisante que la prolifération d'idiorrythmies rêvée par Roland Barthes, dans la mesure où « le bon rythme » évoqué par le préfixe *eu-* suggère une uniformisation qui menace d'aplatir les différences, alors que c'est justement sur les *tensions* entre ces différences que repose l'enrichissement de nos formes de vie (à l'intérieur bien entendu de normes et de contraintes auto-

imposées par la collectivité).

Résistance, ensuite, au sens *mécanique* du mot : il s'agit moins de *retenir* un mouvement (vers la mondialisation, la fluidification, la dissolution des structures) ou de *maintenir* des acquis, que de *cultiver activement ce qui fait tension contre* la molécularisation de nos sociétés. Plutôt qu'à mettre accent sur le caractère *ré-actif* de la résistance, il s'agit de rapprocher cette *résistance* d'un effort de *consistance* : la question est de faire tenir debout et surtout de faire *tenir ensemble* ce que des forces centrifuges tendent à séparer et à dissoudre. Le rythme, on l'a vu, surimpose une structure *intégrative* qui unifie sans uniformiser, qui envoûte sujets et objets dans une même temporalité fictionnante. En tant que facteur de viscosité, il est une force de résistance indispensable à la *persistance* dans l'être. On ne peut tenir en soi qu'en parvenant à faire tenir ensemble ce qui nous constitue, grâce aux relations d'*assistance* qui nourrissent notre être (toute société digne de ce nom étant une société d'assistés).

Nicolas Abraham évoquait comme une « réappropriation » le fait de rythmer son travail en chantant, plutôt que d'en subir la périodicité répétitive et mécanique. Chanter en travaillant pour rendre son exploitation tolérable pourrait à juste titre apparaître comme la forme la plus insidieuse de l'aliénation. L'histoire du jazz suggère pourtant qu'une telle réappropriation peut également transcender son état originel d'aliénation, dans la mesure même où le rythme est tendu « en vue de quelque chose d'irréel et de transcendant dont on a à figurer la présence imaginaire ». Depuis les plantations esclavagistes du Sud des États-Unis jusqu'au développement du jazz d'improvisation collective créative à Chicago et à New York, l'activité rythmante est passée des formes les plus brutales d'oppression aux formes les plus avancées d'émancipation. On considère généralement les chansons qui rythmaient le travail dans les champs de coton comme des expressions *communes* de résistance, de persistance et d'assistance. Dans la mesure où ces chansons incluaient déjà une part d'*improvisation*, elles étaient sans doute également pour chacun des moyens d'affirmer sa propre voix *individuelle* au sein de la collectivité. Avec le développement du jazz, qui a permis à certains descendants d'esclaves de faire de leurs chansons un travail, et avec le développement du « free » jazz, qui a formalisé l'institution du rythme commun comme agencement d'idiorythmies singulières, la réappropriation du travail par le rythme a ouvert des voies nouvelles d'émancipation, dont nous commençons à peine à mesurer les enjeux et les possibilités.

Notes

[1] P. Michon, *Les Rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisés*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, p. 261.

[2] R. Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France 1976-1977*, éd. Claude Coste, Paris, Seuil/IMEC, 2002.

[3] N. Abraham, *Rythmes : de la philosophie, de la psychanalyse et de la poésie*, Paris, Flammarion, 1999, p. 102.

[4] P. Sauvanet, *Le Rythme et la raison*, Paris, Kimé, 2000, tome I « Rythmologiques », p. 148.

[5] « L'avenir de nos démocraties dépend, en grande partie, de notre capacité à trouver les rythmes qui permettront une individuation psychique et collective plus satisfaisante. » (Pascal Michon, « Les enjeux du concept de rythme aujourd'hui » in P. Petitier et G. Séginger (éd.), *Les formes du temps : rythme, histoire, temporalité*, Strasbourg, Presses universitaires de

Strasbourg, 2007, p. 408.)

[6] A. Pierrepont, *Le Champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2002.

[7] Voir sur ce point Yves Citton, « L'utopie Jazz entre liberté et gratuité », *Multitudes*, No 16, printemps 2004, pp. 131-144 (en ligne <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1377>).

[8] « En musique improvisée à plusieurs, le rythme coordonne sans commander, il est fédérateur des mouvements sans être aliénant. Faut-il déjà y voir une analogie possible avec l'ordre politique ? En tous 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. » (Pierre Sauvanet, *Le Rythme et la raison*, Paris, Kimé, 2000, tome II « Rythmanalyses », p. 52)

[9] P. Sauvanet, *Le Rythme et la raison*, *op. cit.*, tome 2, p. 55.

[10] J'intitule ainsi, faute de mieux, *l'école* particulière de jazz à laquelle je limiterai mon analyse dans les pages qui suivent, qui ne constitue bien entendu qu'un voisinage parmi d'autres au sein du champ jazzistique. J'y regroupe un courant de musiciens issus du mouvement « free » des années 1960 (Charlie Mingus, Eric Dolphy, Miles Davis, John Coltrane, Ornette Coleman, Albert Ayler), généralement centré autour de New York/Chicago (mais avec des tentacules européennes et japonaises), et marqué par le travail compositionnel de musiciens comme Anthony Braxton, Henry Threadgill, Tim Berne, John Zorn, Ellery Eskelin, David S. Ware, William Parker, Ken Vandermark (parmi bien d'autres, évidemment). Une telle école présente les caractéristiques d'être à la fois ancrée dans une certaine tradition *jazz* (bop, puis free), de donner une large place à *l'improvisation collective*, et de vouloir généralement structurer les pratiques d'improvisation par des dispositifs compositionnels *créatifs* souvent très élaborés (d'où le nom que je lui donne et qui reprend des termes figurant dans des acronymes comme AACM ou CIMP).

[11] Mes caractérisations se concentreront sur les phénomènes *rythmiques* (structure, périodicité, mouvement), sans essayer de rendre justice à la dimension *timbrale* du jeu des batteurs évoqués, même si c'est à ce niveau qu'on pourrait légitimement situer leur originalité principale (comme dans le cas de Tony Oxley ou de Susie Ibarra).

[12] Voir P. Hallward, *Out of this World. Deleuze and the Philosophy of Creation*, London-New York, Verso Books, 2006.

[13] P. Sauvanet, *Le Rythme et la raison*, *op. cit.*, tome II, p. 52.

[14] Entretien réalisé dans le cadre du film de Wim Wenders, *Carnet de notes sur vêtements et villes* (1989).

[15] P. Michon, *Les Rythmes du politique*, *op. cit.*, p. 20, 274 & 298.

[16] M. Lazzarato, *Le Gouvernement des inégalités. Critique de l'insécurité néolibérale*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008. La condamnation de la « critique artiste » (présentée comme foncièrement individualiste et dissolvante de solidarité) au nom d'une tradition de « critique sociale » (fondée dans les luttes pour l'égalité de la classe ouvrière) a été présentée de la façon la plus précise par Luc Boltanski et Eve Chiapello dans *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2000.

[17] Pour l'AACM, voir Alexandre Pierrepont, *Théorie des ensembles créateurs. L'« Association for the Advancement of Creative Musicians » (AACM)*, à paraître et George Lewis, *A Power Stronger Than Itself : The AACM and American Experimental Music*, University of Chicago Press, 2007 ; pour la Coordination, voir A. Corsani et M. Lazzarato, *Intermittents et précaires*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.