Dictionnaire de la musique Larousse (2001) – RYTHME

dimanche 1er octobre 2017

Cet article est disponible en ligne ici.

Du grec *rhythmos*, dérivé de *rhéo*, couler (l'ancienne orthographe *rhythme* est aujourd'hui abandonnée). Ordonnance des sons dans le temps selon des proportions accessibles à la perception, fondées sur la succession de leurs durées et l'alternance de leurs points d'appui. C'est au rythme, et au rythme seul, que s'applique la définition de saint Augustin : *Musica est ars bene movendi*, que Stravinski a paraphrasée (« La musique nous a été donnée à seule fin d'établir un rapport entre le temps et nous ») en oubliant que le titre du *De musica* de saint Augustin recouvre exclusivement un traité de métrique. La définition du rythme a du reste donné lieu à de fréquentes approximations. Il a été et est encore souvent confondu, tantôt avec la *métrique* (exposé de formules faites avec des successions de longues et de brèves), tantôt avec la mesure (retour d'un temps fort à intervalles réguliers), tantôt avec les *formules rythmiques* propres à un morceau ou à un genre de morceaux (notamment pour les danses), tantôt enfin avec le simple *énoncé d'une phrase musicale*, *abstraction faite de ses hauteurs* dans la seule succession de ses durées.

L'étude méthodique du rythme ne date que du début du xixe siècle. Préparée vers 1803 par J. J. de Momigny, que Riemann appelle « le père de la théorie du phrasé », elle a été surtout développée par Mathis Lussy en 1874 et s'est ensuite scindée en écoles antagonistes, dont la plus perspicace est sans doute celle établie pour le chant grégorien par l'école de Solesmes (Dom Mocquereau, le Nombre musical, 1908), assimilant le déroulement des appuis hiérarchisés au rebondissement d'une balle qui prépare le rebondissement suivant, et décomposant ce mouvement, à l'exemple des anciens métriciens, en une succession de levés *(arsis)* et de posés *(thésis)* prenant appui sur des « touchements » ou *ictus*.

De son côté, Marius Schneider insiste sur le rôle de la *périodicité*, c'est-à-dire du retour plus ou moins régulier d'une perception de schémas métriques déjà mémorisés, que ces schémas soient eux-mêmes régulièrement divisibles ou non ; les ethnologues, par exemple, font grand cas de rythmes « boiteux » qu'ils appellent « aksak », dont chaque cellule est formée d'éléments asymétriques : le retour régulier de ces cellules irrégulières n'en crée pas moins la périodicité.

Le solfège dit « classique » est loin d'ailleurs de faire l'inventaire de toutes les possibilités de rythmes. Par exemple, ce qu'il note habituellement à 6/8 dans la musique populaire (noire-croche, soit longue de 2 et brève de 1) est très souvent ce que les Grecs appelaient un « spondiasme », c'est-à-dire une longue de 3 et une brève de 2 ; une mesure de menuet du XVIIe siècle formée de 3 noires est décomposée en 3 temps égaux, alors que les contemporains y voyaient 2 temps inégaux : un temps long de 2 noires, un temps « léger » d'une noire, etc.

Il n’est pas certain non plus que la périodicité soit une condition nécessaire, et la perception du rythme peut très bien se produire en son absence. J. Chailley divise le rythme en deux grandes familles : le *rythme gestuel*, dérivé des mouvements réguliers du corps (marche, danse, rame, etc.), et le *rythme verbal*, dérivé des inflexions de la parole. Il insiste sur le fait qu’un rythme n’est pas une simple succession de durées juxtaposées, mais la perception consciente ou subconsciente d’un *rapport de temps* dans la succession des points d’appui ; ceux-ci sont normalement isochrones dans le rythme gestuel, ils ne le sont plus obligatoirement dans le rythme verbal. Ils ne créent le rythme que s’ils sont effectivement perçus, ce qui cesse d’être possible au-delà d’un *seuil de saturation* variable selon les cas, mais qui peut être très bas, de sorte que des rythmes trop complexes, ou qui, émis simultanément, se contrarient au-delà d’une certaine limite, équivalant pratiquement à la disparition du rythme.

Oublier ce fait très simple a parfois mené d’éminents compositeurs parmi les plus savants « spécialistes » du rythme à de pénibles illusions.

En langage courant, des expressions telles que « avoir du rythme, manquer de rythme, un rythme entraînant », etc., font référence à la capacité d’un morceau ou d’un interprète à communiquer avec l’intensité suffisante le sens des pulsations mises en valeur par les rapports entre elles, et spécialement dans les dérivés de la musique gestuelle, la rigueur de leur isochronisme, surtout s’il s’agit d’une succession de temps forts et faibles (mais sans limitation à cette catégorie).