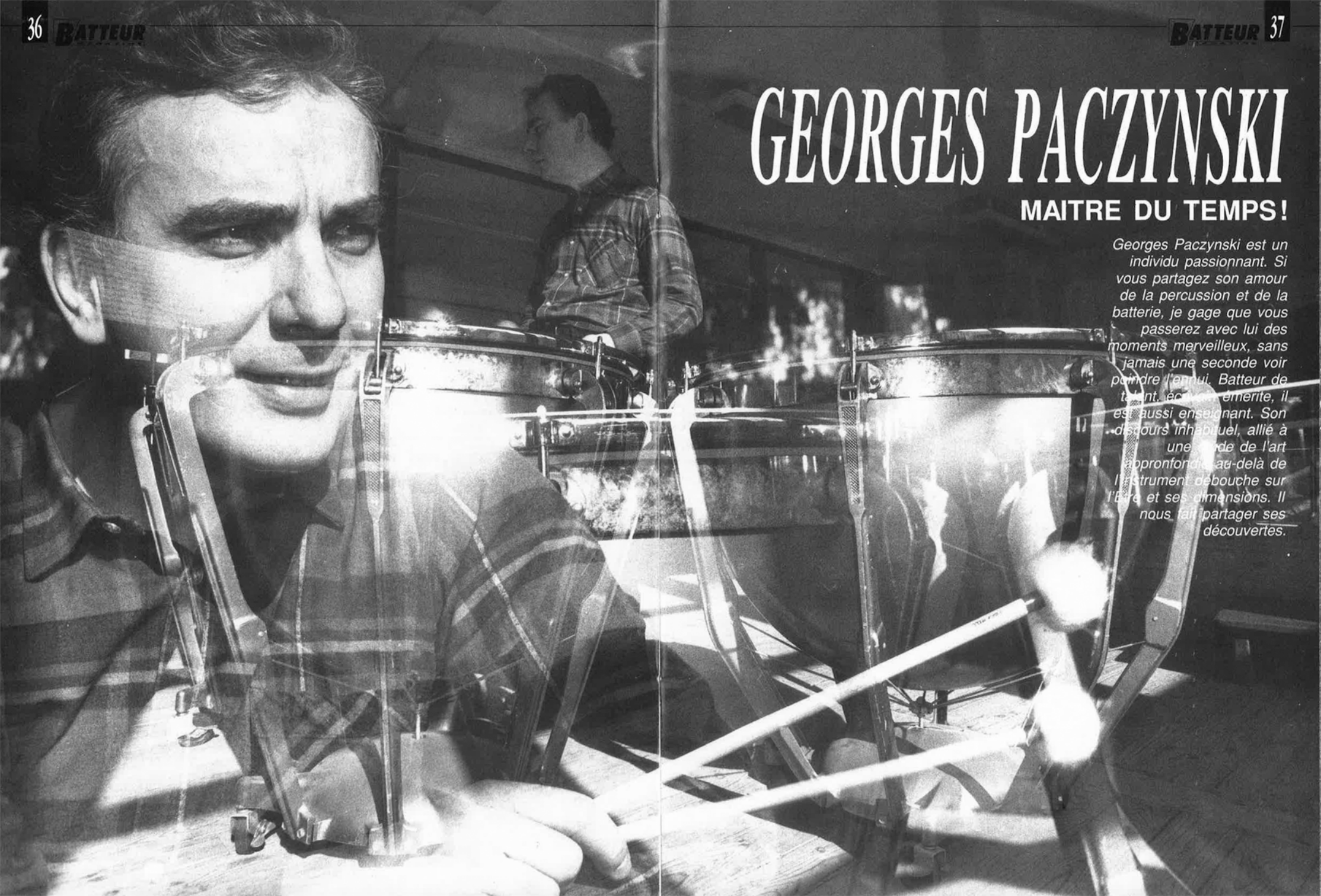


GEORGES PACZYNSKI

MAITRE DU TEMPS!

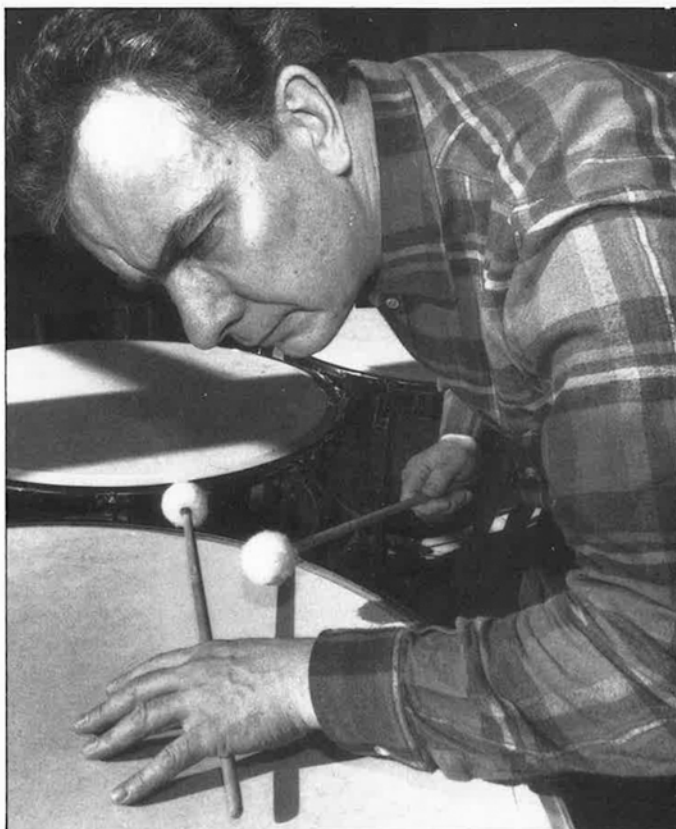
Georges Paczynski est un individu passionnant. Si vous partagez son amour de la percussion et de la batterie, je gage que vous passerez avec lui des moments merveilleux, sans jamais une seconde voir poindre l'ennui. Batteur de talent, écuyer émérite, il est aussi enseignant. Son discours inhabituel, allié à une maîtrise de l'art approfondie au-delà de l'instrument, débouche sur l'Être et ses dimensions. Il nous fait partager ses découvertes.



UN DOCTORAT D'ETAT

Qui est Georges Paczynski?
 Georges Paczynski: Je suis né à Grenoble en 1943. Monté très jeune à Paris, j'ai parallèlement fait des études universitaires et un travail musical. Jusqu'en 68, j'ai eu la chance de pouvoir jouer avec beaucoup de musiciens français et américains, notamment par l'entremise de Daniel Humair, que je connais bien, et que j'ai remplacé en maintes occasions. J'ai grâce à cela appris un maximum de choses sur le tas. J'étais loin, à cette époque, d'avoir le métier d'un batteur professionnel. En 69, je suis allé à l'armée en tant qu'instructeur tambour (au 5^{ème} RI, où plusieurs musiciens de jazz se sont succédés - Henri Texier par exemple fut mon prédécesseur). C'est aussi à cette époque, grâce à toutes mes expériences, que je fus engagé pour représenter la France au 2^{ème} festival de Montreux, avec le quartet du vibraphoniste Michel Terrioux. Au même programme, il y avait John Surman, Jan Garbarek, Bill Evans avec Eddie Gomez et Jack DeJohnette... Cette période fut très faste, mais je ne tardai pas à abandonner le monde du jazz, pendant plus de 10 ans, pour poursuivre mes études universitaires. J'ai d'abord fait un doctorat de 3^{ème} cycle sur "Baudelaire et la musique"; parallèlement à ce doctorat, j'ai travaillé la percussion classique (avec Guy Joël Cipriani, percussionniste de l'Opéra de Paris). C'était un échange de bons procédés: lui me faisais découvrir les techniques de la percussion classique, et moi celles de la batterie et du jazz. Finalement, je suis devenu professeur au Conservatoire de Colombes, où j'enseigne aujourd'hui encore la percussion classique (avec une petite incursion dans la batterie jazz), professeur au CIM (école de jazz de Paris), au Conservatoire National de Cergy-Pontoise ainsi qu'au Conservatoire de Franconville. Ça n'est qu'en 79 que j'ai recommencé à jouer du jazz avec différents trios. En 84, je me suis définitivement fixé dans un trio avec Jean-François Jenny-Clark à la contrebasse et Jean-Christophe Levinson au piano. J'ai aussi, de 69 à 79, travaillé sur un Doctorat d'Etat, qui m'a plongé dans la naissance du rythme et du geste dans les civilisations antiques.

B.M.: Qu'est-ce qui t'a amené à cela?
G.P.: Je me suis aperçu que le monde était toujours placé dans une perspective de compétition, et qu'il devait y avoir moyen de travailler et de jouer la musique autrement. Il y eut en effet un temps où on ne se trouvait pas dans la perspective de jouer vite et fort. Travailler et jouer la musique faisait partie d'un mode de vie orienté vers la préparation du passage vers l'Au-delà, en dehors de toute volonté de surpasser son semblable. En fait, les racines de la batterie, avec cette volonté de frapper, avaient des sources très lointaines. Un art de la frappe existait bien avant l'ère chrétienne. Et c'est là que j'ai commencé à travailler sur le livre, pour savoir le pourquoi et le comment du rythme et du geste. Au travers de mon doctorat, je me suis donc promené dans la Préhistoire, puis dans l'Histoire, avec les différents types d'hommes, et penché sur l'évolution du geste conscient qui est



devenu un geste humain. Les premiers instruments étaient par exemple des os brisés, et au fil de ces découvertes, je me suis plongé dans les civilisations hindoue, grecque, égyptienne, mésopotamienne, chinoise et le monde hébreu; j'ai remarqué que tous ces peuples n'utilisaient pas la musique dans son sens esthétique. La vie était considérée comme un état vraiment transitoire, et la musique était un moyen religieux de se préparer à l'Au-delà. Le potier, le musicien et plus généralement l'artisan jouaient de la musique pour préparer leur vie après la mort.

L'ART DE MANIER
L'ESPACE

B.M.: Quand la musique est-elle devenue plaisir?
G.P.: Lorsque l'homme a pris conscience de son épanouissement personnel et l'a érigé en un mode de vie fondamentalement égocentrique. Nous, en tant que batteurs voulons toujours nous améliorer, avoir une meilleure frappe, un meilleur tou-

cher, travailler de nouvelles figures. Or cette volonté de dépassement était déjà présente dans l'esprit de nos ancêtres, liée à des techniques de respiration et de yoga, mais surtout axée sur la religion. Dans toute cette période précédant l'ère chrétienne, tout était sacré. Je crois que les choses ont commencé à changer quand l'homme a oublié qu'il était mortel, quand il y a eu une certaine scission entre le sacré et le profane.

B.M.: Fort de tes études sur le passé de la percussion, qu'est-ce que la technique pour toi?
G.P.: De mon point de vue, le but du travail technique instrumental est d'apprendre la disponibilité, c'est-à-dire de répondre au discours musical (qui est toujours différent dans la musique de jazz); donc, la finalité n'est pas d'apprendre un certain nombre de figures, mais de pouvoir les entendre. On doit être capable de pouvoir disposer (un peu comme sur un jeu d'échecs) de cellules musicales différentes afin d'être en mesure de répondre à une situation musicale donnée qui n'est jamais la même. De

RYTHME ET GESTE

Les racines du rythme musical.
 Georges Paczynski
 Préface de Jean Cazeneuve
 Editions Zurluh.

Ce livre peut intéresser les batteurs et les percussionnistes de tous les horizons musicaux, car il raconte l'histoire de leurs origines très lointaines. Fondé sur l'histoire du geste conscient, cet ouvrage illustre la naissance du rythme musical. Cette naissance remonte à la Préhistoire, c'est à dire aux ancêtres de l'homme. Après le geste hypothétique du Ramapithèque, entre 20 et 7 millions d'années, se manifestent les gestes des Australopithèques. Les premiers signes d'une conscience du geste sont alors observables grâce aux plus vieux outils du monde découverts en Afrique et en Grèce (entre 4 et 3 millions d'années). La préparation d'un plan de frappe constitue la première invention technique. Prévoir l'outil signifie programmer le geste. La répétition du geste engendre une succession de sons. La naissance de l'humanité se place ainsi dans une perspective fondamentalement rythmique. *Homo habilis*, premier représentant de l'humanité auquel on a donné le nom d'homme, marque les débuts de la transmission d'un savoir. Les Archanthropes élaborent de véritables techniques du geste dont l'existence est prouvée grâce aux outils de plus en plus perfectionnés qu'ils ont utilisés entre 1,9 millions d'années et 100 000 ans. Les premiers vertiges métaphysiques de l'ancêtre de l'homme apparaissent. Le culte des morts, les rites et les plus anciennes manifestations rythmiques exprimées (sous la forme d'incisions parallèles gravées) caractérisent les Paléanthropes (entre 50 000 et 35 000 ans). Avec les Néanthropes, le geste fixe le rythme: les traits parallèles sont associés à des symboles sexuels féminins. Ici se situent les bases émouvantes d'un geste et d'une rythmicité contrôlés qui constitueront le fondement de la conscience de ce que l'on nommera plus tard la Musique.

Les origines de la danse et de l'incantation magique, c'est-à-dire du mouvement et du chant, témoignent d'une mutation du geste au cours de la Préhistoire: de simple signe, le geste devient symbole. Entre 30 000 et 20 000 ans, l'homme construit les premiers instruments de musique connus - des tubes d'os à perforations régulières. Le geste, le son et le rythme prennent une dimension métaphysique avec le culte naissant de la Déesse-Mère. A la naissance de l'agriculture, vers 8 000 ans avant notre ère, l'homme devient véritablement sédentaire. Il construit les premières "villes" - Jéricho semble être parmi les plus anciennes (9 000 ans avant J.C.). L'artisan édifie la civilisation: il existe un symbolisme du tambour. L'homme travaille la terre, construit son habitat en un temps considéré comme

sacré, car il est le porte-parole des dieux. L'art du son et du rythme, c'est-à-dire la musique, lui permet de correspondre avec l'Au-delà. Mais l'artisan se bat pour se défendre contre l'agression d'autrui: le geste est alors aussi meurtrier. Les différentes civilisations naissent dans le monde. Une vaste tradition orale perpétue la conscience de l'aspect transitoire de l'existence. La vie doit donc servir à préparer la mort prochaine qui se présente, en fait, comme la renaissance à une vie nouvelle dans l'Au-delà. Les rites, les gestes, les sons et les rythmes alimentent cette vision du monde.

LA MÉSOPOTAMIE

Avec la naissance de l'écriture, la construction du temple et la vertu du verbe, l'homme donne un sens aux instruments de musique: le rythme et le geste font partie d'une vie spirituelle.

L'ÉGYPTE

Les sculptures, les temples, les sanctuaires et la signification des gestes, des sons et des rythmes sont les témoins de la présence du Verbe Créateur et du Grand Silence. Les pyramides, symboles de l'homme qui se construit lui-même, sont édifiées en accord avec les dieux. Osiris demeure éternel.

L'INDE

La danse de Shiva et les origines du yoga ouvrent la voie au théâtre et au langage des gestes, c'est-à-dire à une symbolique du mouvement en accord avec les premiers systèmes musicaux.

LA CHINE

Les sources de la Grande Tradition mettent l'homme en présence des rythmes de l'univers et de l'écriture sacrée. Un "bureau de la musique" est créé avant l'ère chrétienne.

LA GRECE

On entend le chant des dieux et les Mystères d'Eleusis. Orphée, Apollon et Dionysos, entre autres, témoignent d'une vision du monde où la musique joue un rôle fondamental. Il existe des structures du rythme et une conscience du geste, une éducation du geste et une maîtrise du rythme. La perfection du geste se révèle par la présence de l'architecte, du sculpteur, du peintre et du musicien. Les gestes, les rites, les rythmes et les céré-

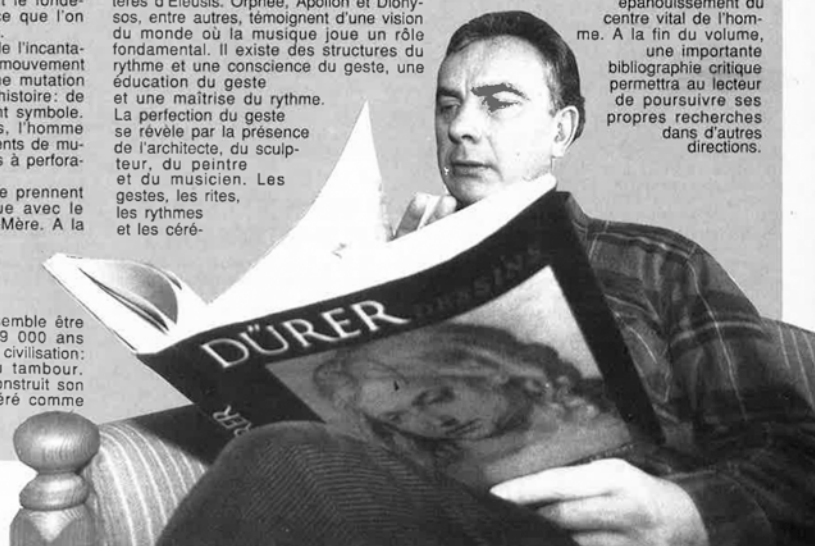
monies antiques ouvrent le chemin à la naissance de la tragédie. Vient le temps des premiers orateurs, des premiers historiens et des premiers philosophes grecs. Ceux-ci parlent du rythme. Les Présocratiques élaborent une véritable Musique des Idées. Ils s'interrogent sur les sources de la vie, et notamment sur le mouvement et l'immobilité. Au cours du IV^{ème} siècle avant J.C., Platon donnera la première définition du rythme et Aristoxène de Tarente instituera la première théorie du rythme musical.

LE MONDE HÉBREU

La Bible annonce l'existence d'une musique oubliée dans la marge de ses écrits. La genèse de la musique dans l'Ancien Testament correspond à un symbolisme des nombres et des rythmes.

Après avoir étudié toutes ces civilisations antiques, j'ai décidé de faire un saut dans le temps afin d'examiner la situation du musicien et plus particulièrement du batteur et du percussionniste d'aujourd'hui sous le regard de la psychanalyse. Grâce à cette science, j'ai retrouvé l'existence de racines inconscientes du geste vertical fondamentalement meurtrier. La décadence progressive des civilisations traditionnelles et la position occupée par le musicien dans la société contemporaine m'amènent à évoquer les raisons d'un malaise dans la pratique et l'enseignement de la musique et plus particulièrement de la batterie et de la percussion. Il convient, selon moi, de réapprendre à travailler un instrument de musique, et particulièrement la caisse claire, par une maîtrise du geste orientée vers un art de la frappe. Mais aussi, il faut redécouvrir l'art du silence pour retrouver un art du rythme qui existe depuis des millénaires. Le lecteur trouvera ainsi une analyse des différents types de frappe à la caisse claire, une approche du travail nécessaire de la position à l'instrument, un art de la respiration -

épanouissement du centre vital de l'homme. A la fin du volume, une importante bibliographie critique permettra au lecteur de poursuivre ses propres recherches dans d'autres directions.





contexte musical. Mes élèves ont la chance de pouvoir mettre en application leurs connaissances grâce à un contrebassiste et un pianiste qui viennent régulièrement jouer avec eux en cours (au CIM et à Cergy-Pontoise notamment).

B.M. : Est-ce que, pour tes élèves, la préparation au jazz semble un chemin logique ? Tu vas en fait à l'encontre de ce qui se pratique dans la plupart des écoles de batterie où on ne jure que par le funk et le jazz-rock. Le jazz te semble-t-il le meilleur moyen d'arriver à ses fins ?

G.P. : Je pense que mon approche du travail des quatre membres séparément est indépendante du style de musique. Même certains musiciens très expérimentés sont incapables d'entendre leurs membres séparément, ou, sur des figures simples, d'en chanter un alors que les trois autres jouent. Conscients de leurs lacunes, certains s'interrogent sur ce qu'ils entendent réellement. Ils se rendent compte que le tout n'est pas de jouer vite et fort (comme ils le font presque tous la première fois que je les vois). On a l'impression de nos jours, que plus on joue des choses compliquées, plus on fait de musique (cela est valable aussi pour les solfèges, les méthodes). A cause de cela, on perd la notion de tempo, on ne sait plus faire vivre les choses simples, on est même en difficulté lorsqu'il s'agit de les exécuter. Je demande souvent à mes étudiants de jouer des ballades. Il est très difficile de jouer le tempo lent, apparemment simple. Pour les élèves, le temps d'adaptation est long. Bien souvent, ils veulent montrer qu'ils sont les plus forts. En tout être humain, il y a une résistance, et c'est cette résistance qu'il me faut réussir à atténuer sans détruire la personnalité de celui qui est en face de moi.

PORTER SON REGARD SUR D'AUTRES ARTS

B.M. : Qu'est-ce qu'une personne comme toi, riche de tellement d'informations, travaille ?

G.P. : Je travaille tous les jours des exercices simples, des exercices de frappe dans toutes les nuances, car on a toujours tendance à travailler fort et mi-fort... Et je travaille lentement de façon à essayer de maîtriser l'espace et le tempo. Le travail mental est très important. Je redécouvre sans arrêt des disques que j'ai écouté il y a 20 ans. J'y retrouve des erreurs aussi. Aujourd'hui, on est à une époque de per-

fection, aussi bien du point de vue de la technique instrumentale que de l'enregistrement. J'ai de vieux enregistrements où chacun peut entendre les erreurs des musiciens, les fautes de grands pianistes classiques... Mais souvent, j'y trouve plus d'émotion et le son y est souvent extraordinaire. On a tendance aujourd'hui à tout stéréotyper, et tout se ressemble. Les erreurs, les petites sautes de tempo, font partie de la nature humaine. Il faut canaliser toutes ses impulsions, de façon à ce que le discours de chacun soit cohérent. On oublie la fonction mélodique de la batterie. Elle est aujourd'hui d'abord considérée comme un instrument rythmique, et c'est dommage.

B.M. : Peux-tu me dire un mot de ton métier de musicien, avec qui tu joues, etc...

G.P. : Hormis mon trio avec Jean-Christophe Levinson et Jean-François Jénny-Clark, je me suis produit dernièrement avec Jean-Paul Celea (contrebasse) et Eric Watson (piano) avec lesquels j'ai retrouvé les joies des silences dans la musique. Ce fut une grande expérience que j'espère renouveler. Dans un cadre plus classique, je fais régulièrement des concerts avec Evelyn Stroh (piano) qui a composé la musique de film ("Baptême", de René Feret). Nous avons ensemble composé des pièces pour piano et percussions, publiées aux éditions Aug. Zurluh. Je participe régulièrement à une émission de jazz sur France Culture : "Black and Blue". J'ai collaboré à la rédaction du "Dictionnaire du Jazz" (une vingtaine d'articles, sur des batteurs).

B.M. : Comment vois-tu l'avenir de la batterie ?

G.P. : C'est difficile à dire. En tout cas, je crois beaucoup à la voie ouverte par des batteurs comme Paul Motian (au sein du trio de Bill Evans), Elvin Jones, Tony Williams et Jack DeJohnette - c'est à dire une batterie dont la fonction mélodique est en évidence non seulement pour souligner le tempo, mais pour le sous-entendre. Pour le tempo, la filiation des grands maîtres Jo Jones, Connie Kay, Shelly Manne, Vernell Fournier et Kenny Clarke. Pour la mélodie, Max Roach et j'ai oublié le plus fin, peut-être, des batteurs musiciens, Roy Haynes. Je voudrais aussi ajouter qu'un musicien s'améliore en portant son regard sur les arts autres que la musique.

Propos recueillis par A.Gozzo

Contacts : CIM (t) 42.58.03.40.
Conservatoire Cergy-Pontoise 30.32.74.11.

ce point de vue là, je crois que la musique est un art du silence, chose que l'on a tendance à beaucoup oublier. On peut d'ailleurs se poser cette question de savoir si, de deux coups donnés ou du silence qui les sépare, ce n'est pas le silence qui donne toute sa profondeur à la musique et qui est le reflet de notre silence intérieur, de notre pulsation, de notre tempo. S'il n'y a pas de coup, le silence n'existe pas. Mais quand un coup et un autre le délimitent, on peut se demander s'il faut travailler le premier coup, ou la distance séparant les deux coups, afin que le deuxième coup vive. La musique, et en ce qui nous concerne, la batterie, est un art de manier l'espace. Le travail que nous effectuons est en vérité un travail sur nous-mêmes. Il ne s'agit pas de travailler pour dominer un instrument mais pour s'améliorer et s'enrichir. Cette démarche est diamétralement opposée à ce que l'on constate malheureusement de nos jours. La musique, comme la vie, c'est une question de rapports humains.

B.M. : Dans tes cours, tu fais vraiment travailler l'aspect jazz de l'instrument. Comment cela est-il reçu par les élèves ?

G.P. : La première chose que je demande n'a, à première vue, pas de rapport avec le jazz. Je veux que chaque élève puisse entendre les rythmes joués par chaque membre, en partant du principe qu'on doit pouvoir nommer le son produit par chaque membre. Je fais donc chanter chaque membre, et reconnaître les rythmes. Ce travail reste valable quelque soit le style de musique abordé. J'insiste aussi beaucoup sur la qualité du son et de la frappe, puis sur le tempo. Ensuite tout est fondé sur l'étude d'un répertoire de thèmes de jazz, et toute la technique repose sur un travail d'abord musical. Je ne fais jamais travailler des figures sans les rattacher au