

# DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 15 - Equinoxe de printemps 2005

## Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme

Editeur responsable : A. Massart - Concept et mise en page : A. Koustoulidis et D. Parfait - © 2005 - Avogadro

**Edito**

**Réflexions mesurées**

**Scanné pour vous**

**Et le faire, c'est mieux ...**

# EDITO



Pour de nombreux philosophes contemporains, notre civilisation se distingue tristement des autres par la place qu'occupent chez nous le simulacre et la réification. En tant que musiciens, nous pourrions bien nous sentir parmi les premiers visés par ce jugement. Artisans de l'imaginaire, nous passons, de fait, notre vie à entraîner le public au travers des méandres de notre inspiration et à lui faire jouer un jeu dont nous décrétons, la plupart du temps, les règles. Gardons-nous cependant de confondre fantaisie et illusion, car autant la première annonce clairement un univers inventé dans lequel chacun est libre de se projeter, autant la seconde nous mystifie sur le réel.

L'illusion n'est pas toujours là où l'on croit. Elle est sournoise, prend toutes les formes les plus familières : on peut confondre la chose pensée et la chose dite, voir dans une belle parole le présage d'un acte, oublier une vie humaine derrière un chiffre, se rêver maître de son destin, prendre la proie pour l'ombre...

Parmi les mythes les plus tenaces, on compte celui qui veut que la pensée domine le corps, que c'est *elle* qui commande et lui qui obéit. De la stratégie des hommes d'État au corps militaire, du brainstorming des administrateurs au corps des travailleurs, ou, tout simplement de nos propres obsessions à nos propres limites, il ne faut pas être devin pour préjuger des dégâts que peut engendrer une telle croyance.

En musique aussi, on est enclin à considérer que tout se passe dans la tête et que le savoir se communique de cerveau à cerveau. C'est

cependant ignorer complètement ce que nous a enseigné Piaget sur le développement de l'intelligence ! L'étape sensori-motrice est incontournable. Aussi avons-nous cru bon de nous attarder en détail sur un aspect du geste corporel dans la compréhension du rythme : le pas. Nous essayons, en quelques pages, de montrer combien les sensations kinesthésiques interviennent au niveau de notre vécu métrique et combien l'écoute sélective que nous en avons déterminé notre conception du rythme. Et rappeler, par ces quelques exemples, que c'est le corps qui façonne le cerveau, c'est aussi pour nous l'occasion de remettre la charrue de la pédagogie derrière les bœufs de l'expérience.

Mais que se passe-t-il quand l'imaginaire *joue* avec l'illusion ? Sous la forme aristocratique du menuet se cache, dans un quatuor à cordes de J. Haydn, une danse paysanne. **Jean-Marie Rens** nous fait bien sentir le tour de force que représente, pour ce compositeur, ce chimérique mariage. Faut-il se plier à la partition ou se fier à son oreille ? L'étiquette recèle-t-elle un mensonge, une farce, une allégorie ?

C'est encore notre corps qui va nous permettre de rester en phase, comme nous le propose, ce trimestre, **Denis Orloff** dans un exercice qui s'avère d'autant plus facile à réaliser que l'on fait confiance à ses automatismes moteurs. Eux seuls nous offriront, au final, l'accès à des ressentis complexes nous autorisant à relever le défi qu'a imaginé pour nous **Didier Van Uytvanck**. Quand bien même artisans de l'imaginaire, nous sommes peut-être bien mieux placés que nous ne le croyons pour faire redécouvrir le terrain sur lequel celui-ci a germé. Notre rôle, c'est peut-être aussi d'aider les autres à reconnaître, derrière toutes les conventions de l'idiome musical, la réalité de l'homme vivant.

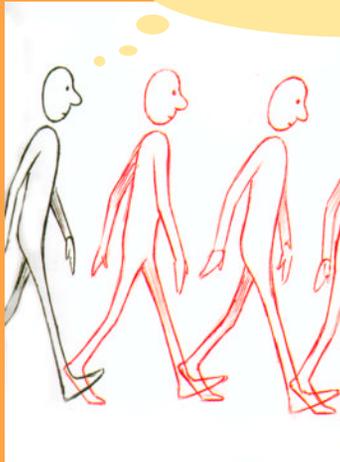
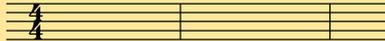
A.M.



# RÉFLEXIONS MESURÉES

## À propos de la fonction du pas dans l'enseignement du rythme

*par Arnould Massart*



Le pas occupe une place importante dans l'enseignement prodigué par les *Ateliers du Rythme*. De nombreux clappings ou autres exercices de rythme se déroulent sur base d'un mouvement donné des pieds visant globalement à situer les figures rythmiques exécutées dans un contexte sensori-moteur plus large. Même si, pour beaucoup, cette manière de faire apparaît comme une évidence, son impact varie cependant considérablement avec les individus auxquels elle s'adresse. On aurait tort de penser : « À méthode égale, résultats égaux » et d'oublier par la même occasion que, pour chacun, le rapport au mouvement est intimement lié à la manière dont il s'est construit, étape par étape, depuis sa naissance jusqu'au moment présent.



Afin de pouvoir utiliser le pas avec plus de discernement dans notre démarche pédagogique, afin aussi d'être à même de proposer des solutions mieux adaptées à la nature psychomotrice de l'élève, il est préalablement indispensable de nous intéresser de plus près à sa fonction et au ressenti qu'il engendre.

On distingue communément différentes catégories de mouvements. On a, par exemple, les *gestes symboliques*, qui sont des gestes conventionnels liés à une culture donnée et renvoyant à une réalité extérieure au mouvement (salut militaire, bras d'honneur, signe de croix,...). À côté de ceux-ci, on trouve les *gestes expressifs* qui possèdent une « signification immanente » et traduisent des sensations, des impressions, des sentiments (avoir froid, avoir peur, être fâché,...) et les *gestes transitifs* qui visent un but précis et dont le point d'aboutissement est la source de leur signification (planter un clou, frapper une balle, cueillir un fruit,...). Parmi ces mouvements, certains sont conscients, d'autres non conscients, certains volontaires, d'autres automatiques. Le mouvement peut ainsi se lire selon une série d'axes différents et nous verrons plus loin qu'il s'agit de ne pas les mélanger.

### **La marche**

Mis à part dans la pantomime, la marche est a priori un geste transitif : elle a pour objet un déplacement de notre corps répondant à une finalité. Paradoxalement cependant, alors

que la finalité de l'action est le plus souvent consciente, le processus de la marche ne l'est pas. Il ne nous est pas (ou plus) nécessaire de penser au pied que nous allons mettre en avant, au temps d'appui de celui-ci, à ce que fait l'autre pied pendant ce temps etc. pour marcher. C'est un phénomène automatique pris en charge par ce que l'on appelle notre *mémoire procédurale*. À force de répétition, notre cerveau a tellement bien appris la séquence complexe de coordination motrice nécessaire à la marche que celle-ci ne requiert plus un contrôle conscient de notre part. Lorsque nous marchons, nous avons l'avantage de pouvoir « laisser faire » ce circuit neural tout en nous consacrant à une autre tâche comme parler, manipuler un objet, réfléchir...

Aussi nous pouvons observer la cadence de nos pas tout en marchant. Et cette tâche s'avère bien plus facile à réaliser que l'écoute du rythme de notre respiration, par exemple. Car, comme chacun sait, il suffit de porter l'attention sur celle-ci pour aussitôt en modifier le cours. Seules les personnes possédant une longue pratique de la méditation sont capables d'observer leur respiration sans l'influencer. Chez les autres, la seule conscientisation interfère déjà avec cette fonction. Cela n'est pas le cas avec la marche. Lorsque nous sommes déjà en mouvement, il nous est assez aisé d'être témoin de notre cadence sans en altérer la vitesse. Contrairement à la



respiration, la marche implique tout un jeu de forces cinétiques, antigravitaires et d'équilibration affectant le corps dans sa totalité<sup>1</sup> et géré conjointement par un ensemble intégré de programmes sensori-moteurs possédant une forte autonomie. Nous pouvons facilement laisser tourner ces programmes tout en les observant.

Le processus automatique de la marche constitue ainsi un premier cadre psychophysique permettant d'accueillir une figure rythmique. Il nous suffit de lui obéir pour qu'il nous serve de référence temporelle et métrique dans notre exécution rythmique. Examinons-en sa structure d'un peu plus près. Celle-ci est fondamentalement *binnaire* : elle répond à l'alternance du posé des deux pieds. Comme nous sommes, pour la plupart, latéralisés, nous avons une préférence pour ce qui est du poser d'un pied vis-à-vis de l'autre. Certains d'entre nous l'ignorent, mais une mise en situation adéquate la leur fait bien vite découvrir. Sur le plan musical, cette prédilection pour un pied correspond à une prédilection pour un temps que nous retrouvons dans l'opposition *temps fort – temps faible*. Ainsi, nous n'aurons pas la même sensation lorsque nous exécutons une figure rythmique, selon que son temps fort correspond au pied gauche ou au pied droit. Chez les sujets fortement latéralisés, il se peut même que la perception de la figure s'inverse si le « bon » pied ne coïncide pas avec le temps fort. On assiste donc ici à un *couplage entre la préférence latérale et l'ordre métrique*.

### Trois démarches

Dans la marche, le rapport de notre corps au sol – la façon qu'il a de modeler sa réponse à la force de gravité – passe par trois articulations : les chevilles, les genoux et les hanches. Lorsque nous marchons, chacun de nous mobilise à sa manière ces trois zones. Le dosage qu'il opère vis-à-vis d'elles donne de lui une sorte de profil locomoteur – ce que nous appelons communément sa *démarche*. Voici, ci-dessous, trois exemples de démarches recourant, à leur tour, prioritairement aux chevilles, aux genoux et aux hanches.

Vidéo 1



Cliquer sur la photo pour visualiser la vidéo dans la fenêtre ( avec Acrobat Reader version 6 ou ultérieur).



Télécharger  
pour  
Windows  
média  
player



Télécharger  
pour  
Quicktime  
Mac ou  
Windows



Vidéo 2



Ces trois démarches nous « racontent » quelque chose. On s'aperçoit ainsi que l'action de marcher, qui est un geste transitif, demeure également pour nous un geste expressif (quand bien même non conscient). La démarche de quelqu'un laisse toujours transparaître quelque chose de la manière dont il est au monde. Cependant, même si les démarches ci-dessus sont relativement typiques, on aurait tort de croire qu'il s'agit là de la seule manière d'utiliser chaque articulation dans la locomotion. Les solutions individuelles sont multiples. Aussi, nombre de considérations qui suivent valent pour ces exemples mais ne sauraient être érigées en principes généraux liés à tel ou tel point articulaire. Concentrons-nous sur deux aspects de ces démarches : 1° le rapport temporel entre le posé du pied et la sollicitation de l'articulation (ainsi que des muscles qui la mettent en mouvement) ; 2° la direction que le mouvement articulaire donne au corps selon l'axe gravitationnel.

À bien y regarder, nous pouvons noter que l'articulation n'est jamais mobilisée en même temps que le posé du pied. Il existe toujours un décalage, parfois même une opposition entre les deux. Par exemple, dans la séquence 1, les extenseurs de la cheville interviennent à contretemps par rapport au posé du pied ; il en va de même des

Vidéo 3



extenseurs du genou dans la séquence 2. La personne posédant une telle démarche qui prend conscience du rapport temporel s'établissant entre le posé du pied et la mobilisation de l'articulation perçoit quelque chose d'homologue au musicien qui ressent une succession de temps et de contretemps.

Mais opposition ne veut pas dire régularité ! Dans la séquence 3, on s'aperçoit que le déhanchement n'intervient pas à la moitié de la période séparant deux posés de pied successifs. On ne peut donc l'assimiler à un contretemps régulier. Il s'agirait plutôt d'un contretemps irrégulier succédant immédiatement au temps fort. Or, le modèle rythmique « court – long » est beaucoup plus rare en musique que son contraire et s'avère en outre délicat à maintenir sur le long terme. Cette difficulté est due au fait que l'importance du temps est contrariée par sa brièveté, tandis que le contretemps a tendance à s'imposer par sa durée. Pour cette raison, si aucun autre facteur ne vient le corroborer, le modèle « court - long » se mue souvent facilement en une perception « long - court ». Il existe ainsi une forte probabilité, dans une démarche de ce type, pour que le posé du pied se rapproche de la sensation de *contretemps* plutôt de celle de temps, cette dernière étant alors dévolue au déhanchement. Dans ce cas, le posé du pied – et les sensations visuelles, auditives, tactiles et proprioceptives qui

l'accompagnent – perd son statut de référentiel métrique au profit d'un mouvement relevant d'un autre complexe sensori-moteur. Ce phénomène d'inversion des pôles, manifeste dans le cas dont nous traitons, constitue un indice significatif de la possibilité que possède une autre phase de la démarche d'exercer la fonction de repère métrique primaire. Si tel est le cas, il est tout à fait concevable que la mobilisation des articulations de la cheville et du genou remplissent également quelquefois ce rôle, reléguant par la même occasion le posé du pied au rang de contretemps.

La relativité du sens attribué à ces différentes étapes du pas nous donne une idée de la difficulté que peut représenter pour certains sujets l'intégration des concepts métriques. Le temps est-il vécu comme plus « fort », plus « lourd », plus « bas », plus « dynamique » que le contretemps ou le contraire ? Lequel du temps ou du contretemps retient davantage l'attention ? En passant, nous repérerons également la circularité sémantique de ces concepts en théorie du rythme : « – Qu'est-ce qu'un temps fort ? – C'est (entre autres) le premier temps d'une mesure. – Qu'est-ce qu'une mesure ? – C'est un espace métrique comprenant un certain nombre de temps ? – Qu'est-ce qui balise une mesure ? – Un agencement particulier de temps forts et de temps faibles... »



Revenons à notre examen des trois démarches ci-dessus et observons à présent dans quelle direction le mouvement articulaire entraîne le corps dans le plan vertical. Nous avons vu que, dans la séquence 3, le déhanchement avait de fortes chances de se voir associé à la sensation de temps. Ce déhanchement coïncide avec un *affaissement* du corps, dont le centre de gravité se déplace, à cette occasion, vers le bas. C'est également dans cette direction qu'est entraîné le corps dans la séquence 2, si ce n'est qu'ici, le mouvement est initié par la flexion du genou. En dehors du point articulaire mobilisé, une différence notable distingue ces deux démarches. L'affaissement du corps que l'on observe dans la séquence 3 correspond à un *relâchement* musculaire (du grand fessier), tandis que, dans la séquence 2, l'abaissement du corps dû à flexion du genou se solde par une *tension* des extenseurs de la cuisse (sans laquelle le sujet s'effondrerait sur les genoux). Pour être plus précis encore, nous dirons que, dans ces démarches, l'atteinte, par le centre de gravité du corps, du point le plus bas, se synchronise, d'une part (séquence 3) avec un abandon momentané du corps à la force de pesanteur, de l'autre (séquence 2) avec une action de répulsion vis-à-vis de cette force (même si, de fait, un bref abandon la précède) engagée par les muscles extenseurs de la cuisse. Au niveau de la sensation, nous sommes donc en présence de deux dyades : *haut* >< *bas* et *tension* >< *relâchement*.

Selon que notre corps est plus ou moins réceptif à l'une ou l'autre de ces oppositions, nous avons tendance à étayer nos repères métriques suivant un axe plutôt que l'autre. Ainsi, pour une personne, c'est la tension musculaire qui prime, alors que pour l'autre cela pourra être la position relative du corps dans le plan vertical. Et ces préférences remontent probablement à nos modèles éducatifs, eux-mêmes tributaires des identités de genre ainsi que des indicateurs culturels et sociaux.

Considérons maintenant la démarche de la séquence 1 à la lumière de cet examen. Ici, l'extension de la cheville correspond à une mobilisation musculaire repoussant le corps du sol et l'entraînant donc vers le haut. Les termes, « tension » et « haut » se voient donc, ici, réunis dans cette action. Imaginons un sujet droitier<sup>2</sup> du pied, qui ressent le posé comme le temps dans cette démarche. Pour celui-ci, le posé du pied droit représente un temps fort, le posé du pied gauche un temps faible. Entre ces deux posés intervient l'extension de la cheville, dont la tension musculaire ainsi que l'élévation du corps qui en résulte sont associés aux contretemps. Dans une telle perspective, il est fort probable que notre sujet concevra le contretemps comme une tension, mais aussi comme quelque chose se situant *plus haut* que le temps – ce qui correspond parfaitement



à la dénomination anglo-saxonne « upbeat » (par opposition à « downbeat »). Sans doute, notre sujet envisagerait-il, de ce fait, le temps comme un relâchement, mais cela n'est pas certain. Tout dépend de la manière dont il pose le pied au sol et de la sensation qui prime lorsqu'il marche. Le fait que, lors du posé, son pied percute le sol plutôt qu'il ne l'épouse, par exemple, engage une modulation différente de ses voies sensori-motrices. Mais, à côté de cela, il n'est pas sûr que ce soit ce type de sensation qui prévale pour lui ; cela pourrait très bien être la tension des muscles du mollet. Est-ce donc le pied qui frappe ou le pied qui pousse qui s'impose ? Nous ne pouvons le savoir. Ce qui est sûr, en revanche, c'est que de nombreux facteurs déterminent la manière dont chaque individu interprète personnellement le dynamique temps - contretemps.

Les trois démarches que nous venons d'examiner se rapportent toutes à un découpage d'une période temporelle en quatre moments : « Un et Deux et ». La séquence de ces quatre moments est fixe, mais on peut en modifier la phase et concevoir cette même période comme « et Un et Deux ». Ces deux variantes – que nous appelons respectivement *trochaïque* et *iambique* – révèlent à leur tour la manière dont le sujet perçoit l'enchaînement de ses mouvements en termes de groupement. Le « et » qui intervient

entre « Un » et « Deux », par exemple, peut être vécu, soit comme dérivant du « Un », soit comme préparant le « Deux ». Ainsi, non seulement le sujet opère-t-il un choix quant à la sensation autour de laquelle le mouvement s'articule, mais il détermine aussi la place de celle-ci dans le cycle gestuel.

### ***Le pas balancé avant-arrière***

Confrontons à présent les trois démarches ci-dessus à l'organisation métrique des mesures les plus courantes. Ici, les homologues sont patentes. La logique interne d'une mesure à 2 temps binaires correspond parfaitement bien au développement de la marche. On a successivement : *temps fort, contretemps, temps faible, contretemps*. Dans certains cas, il est même possible de calquer le schéma de la marche sur les mesures à 2 temps ternaires. On obtient alors des contretemps irréguliers. Appliquée à une mesure à 4 temps, la marche induit la séquence : *temps fort, temps faible, temps mi-fort, temps faible*. Même si les correspondances entre la mesure et la marche demeurent, ici, très étroites, on observe cependant que les contretemps ne sont plus exprimés. Cette carence indique clairement que la marche, à elle seule, ne peut révéler une organisation métrique à plus de deux niveaux. Autrement dit, le mouvement qui l'anime ne contient pas de valeurs



inférieures à ce qui serait un contretemps dans une mesure à deux temps, un temps faible dans une mesure à quatre temps.

Le pas balancé avant-arrière permet une organisation métrique à trois niveaux. Examinons-en la structure.

Vidéo 4



Il est composé d'un pas vers l'avant, suivi d'un pas du même pied vers l'arrière entre lesquels intervient à chaque fois un pas sur place du pied opposé. Le mouvement *avant – arrière* exprime un premier niveau hiérarchique : la période est découpée en deux étapes. Chacune de ces deux étapes est, à son tour, divisée en deux par le posé du pied qui reste sur

place. Finalement, entre chaque posé, le corps peut décrire une oscillation dans le plan vertical. Nous obtenons ainsi : *deux* directions, *quatre* posés et *huit* déplacements verticaux. Sur le plan métrique, ce mouvement composé sanctionne la séquence d'une mesure à 4 temps : *temps fort, contretemps, temps faible, contretemps, temps mi-fort, contretemps, temps faible, contretemps*. Mais ce pas peut aussi s'appliquer à un plan hiérarchique plus large comme : [*mesure 1*] *temps fort, temps faible, temps mi-fort, temps faible*, [*mesure 2*] *temps fort, temps faible, temps mi-fort, temps faible*. Ainsi la période complète peut-elle représenter à souhait une mesure de 4 temps (avec contretemps), deux mesures de 4 temps (sans contretemps), une mesure à 2 temps (avec contretemps des contretemps) ou quatre mesures à 2 temps (sans contretemps). Le tempo sera bien sûr déterminant dans ce choix.

Venons-en maintenant à l'aspect perceptif de ce pas. Sur le plan visuel, il possède l'avantage d'indiquer clairement le début de la période. Ceci est particulièrement important dans les exercices collectifs où ce pas permet à chacun de vérifier qu'il est bien en phase avec le reste du groupe. D'un point de vue individuel, ce pas associe la vision de son pied posé en avant aux stimuli proprioceptifs émanant de cette action. Comme ce n'est pas le cas pour le posé en arrière, ni pour les posés intermédiaires, le posé en avant acquiert, de ce fait, un



statut prééminent, qui s'accorde d'ailleurs bien avec la conception « trochaïque » de la notation musicale. Mais ce pas en avant est généré par un déséquilibre ! Il succède à une disposition du corps qui s'abandonne, pour ainsi dire, un instant vers l'avant à la force de pesanteur. En tant que tel, il n'est donc pas premier, mais *résultat* d'une action (fût-elle passive). Ce phénomène est encore plus marquant au début du mouvement : entre le moment où le corps passe d'un état d'immobilité au premier posé en avant, il se passe un instant qui annonce le posé. Si le sujet est sensible à cet instant de préparation, il aura une écoute « iambique » de ce premier posé.

Le posé en avant reçoit le poids du corps et le projette ensuite vers l'arrière. De son côté, le posé en arrière retient le corps et le ramène vers l'avant. Tous deux sont donc, à la fois, récupérateurs d'un déséquilibre et initiateurs d'un changement de direction. Ils résultent d'une action autant qu'ils en débute une autre. Pour cette raison, ces deux posés requièrent un investissement musculaire plus important que les posés sur place du pied opposé. La sensation qui y est associée s'impose donc davantage que celle associée au posés du pied opposé – ce qui est en accord avec la théorie métrique des temps forts.

Ceux qui ont expérimenté ce mouvement auront toutefois remarqué que la stabilité du posé en avant est bien plus grande

que celle du posé en arrière. C'est que, dans la vie courante, faire un pas en arrière est relativement rare, alors que les pas en avant ne se comptent plus. Aussi, cette sensation a-t-elle une incidence sur la manière dont nous appréhendons les temps liés à ces pas : le premier temps est « *stable* », le troisième l'est moins. Le pas en arrière, d'ailleurs, nécessite un bien plus grand travail des centres de l'équilibre que le pas en avant. De ce fait, une partie de notre énergie est mobilisée par ce processus de rééquilibrage, ce qui a pour effet de faire fluctuer quelque peu notre tempo et, partant, notre précision rythmique. Le pas balancé avant-arrière ne semble donc pas le plus indiqué pour travailler la mise en place des valeurs associées aux temps autres que le premier.

Mais on peut en modifier la phase ! On peut s'arranger pour que les posés avant et arrière tombent sur les deuxième et quatrième temps de la mesure. La conscience de ces temps en sera rehaussée et les valeurs s'y rattachant probablement exécutées avec plus de précision. Cependant, le premier temps perdra, par la même occasion, son statut de repère kinesthésique par excellence, mettant ainsi en péril la sensation métrique. Non seulement, il adviendra sur un posé intermédiaire – du point de vue de la sensation – mais, en plus, il coïncidera avec le posé du pied faible. Afin de contourner ce dernier écueil, on pourrait imaginer commencer ce pas déphasé avec



le pied faible en avant de manière à avoir le pied fort sur les temps forts. Mais, le résultat s'avère encore pire, car le pied faible est beaucoup moins habile à stabiliser le corps que le pied fort.

Il semble donc que le pas balancé avant-arrière contribue globalement à donner au sujet une représentation métrique en assez bon accord avec ses sensations. Il convient donc particulièrement bien aux débutants chez qui il s'agit d'inculquer cette représentation. Mais cet attachement au mètre peut être un handicap pour la sensation *rythmique*, car il n'est pas rare que les structures rythmiques et métriques se chevauchent.

### ***Le pas balancé latéral***

Vidéo 5



Comme l'indique son nom, ce pas consiste en un léger déplacement du corps de gauche à droite et de droite à gauche. De même que le pas balancé avant-arrière, il s'articule sur trois niveaux hiérarchiques. Mais, à la différence du précédent, il n'implique aucun déplacement longitudinal et se limite donc à deux dimensions spatiales. Ainsi, le mouvement latéral cumule-t-il deux niveaux hiérarchiques : 1° le balancement du corps d'un côté à l'autre, et, 2° les quatre posés des pieds.

Le pas balancé latéral a la particularité de connaître deux posés successifs du *même* pied. Ce phénomène, somme toute, curieux, quand on le compare à la marche, n'en est pas moins vécu comme très naturel. L'explication réside dans le fait que les deux posés connaissent un statut très différent. L'un d'entre eux est un posé simple, alors que l'autre est un posé avec *appui*. Ainsi, plutôt que d'avoir, comme dans le pas balancé avant-arrière, une alternance pied droit - pied gauche figurant les temps forts et les temps faibles, on a ici une alternance *touché* - *appuyé*. Si l'on décide que les temps forts correspondent à l'appuyé, on s'aperçoit que celui-ci apparaît tantôt à gauche, tantôt à droite. Dans le pas balancé avant-arrière en revanche, les appuyés principaux (c'est-à-dire les pas nécessitant le plus grand investissement musculaire) interviennent tou-



jours sur la même jambe. Le pas qui nous occupe ici est donc plus symétrique, moins axé sur une préférence latérale liée aux temps forts que le précédent. Cela ne veut pas dire pour autant que celle-ci n'existe pas. Commencer à gauche ou à droite est rarement indifférent.

Ce qui fait la spécificité de ce pas, c'est la possibilité d'attribuer au touché ou à l'appuyé la valeur de temps fort – et ceci sans que ce choix n'ait de retombée sur la gestion de l'équilibre et, partant, sur la précision rythmique. Envisageons donc ces deux options. Si l'appuyé acquiert le statut de temps fort, la sensation est semblable à celle qui intervient dans le pas balancé avant-arrière, à savoir que les appuis physiques coïncident avec les appuis métriques. Dans le pas balancé latéral toutefois, le pied opposé *rejoint* le pied ayant pris appui sur le temps fort pour fermer l'espace qui les sépare, ce qui a pour effet de les relier l'un à l'autre dans un ressenti d'ordre plutôt « trochaïque ». Il suffit cependant que le touché s'accompagne d'une flexion des genoux pour que l'extension subséquente du genou de la jambe porteuse fasse office d'élan vers l'appuyé suivant. On est alors proche du pas du patineur et une inversion du ressenti est à prévoir. Cette variante n'autorise toutefois pas une décomposition du pas, étant donné la simultanéité du touché avec la flexion des genoux.

Que se passe-t-il à présent, si on confère au touché le rôle de temps fort ? Notons tout de suite que le touché n'est possible que moyennant l'appuyé du pied opposé. Ce dernier, en effet, supportant l'entièreté du poids du corps, autorise le déplacement latéral du pied engendrant la fermeture des jambes, et ainsi le touché. C'est donc l'appuyé qui autorise le touché et non le contraire. Conduisant au touché, l'appuyé atteint, de ce fait, un statut éminemment dynamique. Mais il entre aussi en conflit avec les qualités métriques ! En effet, l'appuyé est long, alors que le touché est court. Il correspond à une ouverture des jambes (associée à un départ vis-à-vis de la position immobile), entraîne le corps vers le bas (par rapport au touché qui n'a aucune incidence sur le déplacement vertical), exige un plus grand effort musculaire que le touché et, finalement, comme son nom l'indique, il constitue un appui. Toutes ces caractéristiques étant associées aux temps forts, on est en droit de s'interroger sur l'utilité de cette variante du pas balancé latéral. Car, à quoi pourrait bien servir un pas dont le ressenti entre en contradiction flagrante avec les valeurs métriques ?

Le système métrique, tel que nous le connaissons aujourd'hui, est le résultat d'une construction progressive, liée au développement de la musique savante occi-



dentale. À certaines périodes de l'histoire – comme l'époque classique, par exemple – la conception métrique rend très bien compte de la manière dont la musique est organisée. Depuis, cependant, la musique savante occidentale a connu une évolution considérable qui a pu rendre le système métrique obsolète, voire inopérant. En parallèle à ce phénomène, la notation musicale occidentale a lentement colonisé le monde pour représenter aujourd'hui le système le plus répandu pour écrire la musique. Pratique, clair, rigoureux, ce système n'en est pas moins inadapté à la communication de toute une série de musiques d'origine extra-européenne – notamment sur le plan rythmique. Le jazz, la samba, les musiques afro-cubaines, le flamenco – pour ne citer que quelques exemples – ne se *conçoivent* pas de la même manière que la musique classique occidentale sur le plan rythmique. La pensée métrique n'est que d'un très faible secours à leur compréhension. Mais une certaine manière de bouger notre corps peut nous aider à accéder à ces expériences rythmiques spécifiques. Et, c'est évidemment là que le pas balancé latéral avec le touché comme temps fort prend tout son sens.

Nombre de musiques d'origine africaine prennent appui sur les temps faibles. Cela signifie que ceux-ci sont souvent plus intenses, plus longs, plus graves que les temps

forts – ces derniers n'en conservant pas moins leur statut de balises. Exprimés ainsi, les temps faibles s'imposent davantage à notre conscience, précisément comme les appuyés dans le pas qui nous occupe. Par le truchement de ce pas, nous pouvons sentir les appuis sur les temps faibles comme conduisant aux temps forts. C'est la forme « **ET un** » qui s'impose à nous et pas son contraire. Les temps faibles *précèdent* les temps forts et connaissent la plus grande attention. Une fois créée cette dynamique rythmique, les figures vont prendre une coloration différente de celle que leur confère la charpente métrique à elle seule. Le rythme va pouvoir être vécu avec une meilleure authenticité culturelle et notre « entendement » rythmique s'en trouver élargi.

### **Conclusion**

Il n'y a donc de « bons » pas que dans de « bonnes » circonstances et avec un « bon » objectif. Dans tous les cas, le recours au pas dans la pédagogie du rythme ne se justifie que si celui-ci est quasi spontané et automatique. Le pas est à bannir s'il représente pour le sujet une difficulté supplémentaire à maîtriser ! Son intérêt réside dans le fait qu'il peut être réalisé sans contrôle volontaire suivi, mais qu'il peut aussi être observé et ressenti par le sujet à chaque instant. Grâce à lui, les figures rythmiques scan-



dées ou frappées vont prendre sens sur base du contexte proprioceptif et perceptif qu'il fournit.

Nous distinguerons deux fonctions principales au pas : celle d'*étai métrique* et celle de *révélateur rythmique*. Dans le premier cas, le pas a pour objet de situer une figure rythmique dans un cadre métrique. Il a l'avantage sur la battue de mesure d'impliquer le corps dans sa totalité, car il installe d'emblée le cadre métrique dans son rapport au sol et à la force de pesanteur. En outre, les mouvements des jambes possèdent une inertie contribuant davantage à la stabilité du tempo que les gestes des mains. Une fois ce contexte situationnel assimilé et intériorisé, le pas pourra faire office de révélateur rythmique. Il visera alors à moduler les figures rythmiques de sensations conduisant à les faire ressentir selon une dynamique particulière que le mouvement du corps aura mise en évidence.

Il ne s'agit pas d'appliquer indifféremment l'une ou l'autre de ces fonctions. L'étayage métrique incite le sujet à construire les structures métriques sur son fonds propre de sensations kinesthésiques, à les associer à un investissement énergétique, à une séquence de mouvements et à un type de déplacement du corps dans l'espace. Un certain stade atteint, les mouvements n'ont plus besoin d'être effectivement réalisés pour être vécus : ils peuvent être imaginés. Dès lors, le corps redevient disponible et les

sensations qui en émanent peuvent être utilisées, cette fois, pour mettre en lumière une organisation rythmique spécifique se superposant à l'étage métrique, qui confèrera à la figure exécutée de nouvelles nuances significatives.

Nous avons vu que la marche est un geste, à la fois, transitif et expressif. La fonction qu'elle endosse dans la pédagogie du rythme ne répond cependant pas à ces qualificatifs. De même, les deux pas que nous avons évoqués ne s'accordent que de très loin avec les catégories symbolique, expressive et transitive. Ils incarnent, certes, quatre moments d'un cycle métrique, mais ne lui font pas explicitement référence, comme le fait la battue de mesure. Le rapport à l'espace et au corps qu'ils privilégient nous raconte bien quelque chose, mais ce n'est pas là leur objet. Enfin, leur fonction s'épuise plus dans le ressenti que dans l'action sur le monde. Il apparaît que nous avons plutôt affaire, ici, à ce que l'on pourrait nommer des *gestes témoin*, c'est-à-dire des mouvements auxiliaires sur base desquels une autre activité peut s'accomplir. Ne confondons pas ces gestes avec les syncinésies ! Ces dernières demeurent largement inconscientes et parasitent davantage l'activité qu'elles ne l'assistent. Les gestes dont nous parlons ont pour propriété de pouvoir fonctionner de



manière autonome tout en restant disponibles au faisceau de l'attention. Ils nichent à la lisière du conscient, là où la mémoire procédurale automatique et l'écoute active se rejoignent. Ainsi, ils favorisent l'intégration du plan symbolique musical et du vécu corporel, contribuant, de la sorte, à l'enrichissement de l'expérience personnelle – une fonction combien vitale dans un monde sournoisement manœuvré par l'aliénation.



(1) Voir l'article « Le métronome ou la marche ? Qui nous donne le rythme ? » in « De la tête aux pieds » n° 10 – Hiver 2003.

(2) La latéralisation au niveau du pied est complexe et dépend de l'action effectuée. Nous poserons, dans le cas présent, que le sujet est droitier dans ce type de geste.



# SCANMÉ POUR VOUS



## Haydn et la polyrythmie

*par Jean-Marie Rens*

Le titre de ce court article peut sans doute surprendre, voire même laisser perplexe et pourtant... À la période dite classique, Haydn est sans nul doute un des grands « inventeurs » de musique, un des compositeurs les plus imaginatifs, les plus créatifs, nous ajouterions même les plus excentriques. Le second mouvement du quatuor op. 20 n°4, un menuet et son trio, nous en donne un magnifique exemple. Nous verrons aussi dans l'analyse de ce court mouvement de quatuor combien Haydn aimait faire de l'humour dans sa musique.



Dès la première audition de cette pièce, on est frappé par un certain nombre de bizarreries rythmiques. Ce menuet, danse qui impose souvent une carrure et une régularité sans faille, est ici complètement bouleversé par des *ff* qui, dans cette danse en trois temps, accentuent tantôt les deuxièmes, tantôt les troisièmes temps de la mesure, voire même les deux consécutivement.



Que cherche Haydn à travers ces accentuations bizarres ? Veut-il seulement nous déstabiliser, nous désorienter ? Ou bien ces accidents rythmiques cachent-ils autre chose de plus subtil ?



Commençons par examiner la 1<sup>e</sup> phrase de huit mesures énoncée par le premier violon. Elle débute par une anacrouse d'une noire qui porte la dominante initiale (la) vers la tonique (ré). Celle-ci marque, accompagnée des trois autres instruments, le temps fort de la première mesure. Jusque-là, rien de très particulier. Voilà un menuet qui démarre bien ! Mais, tout de suite après, le deuxième temps est joué *fz*. De la même manière à la deuxième mesure, c'est le troisième temps qui est marqué par le *fz* et à la troisième mesure, à nouveau le deuxième temps. C'est seulement à la quatrième mesure, celle qui ponctue la première proposition de cette phrase, qu'un *fz* se synchronise, enfin, avec un temps fort. La métrique et l'accentuation se retrouvent alors pour la première fois en phase. Les quatre mesures suivantes sont tout aussi accidentées. Un *fz* marque à nouveau un temps faible de la cinquième mesure tandis que les deux mesures suivantes font entendre une hémiole. Cette formule rythmique, l'hémiole, traditionnellement liée aux danses en trois temps, consiste en un élargissement de la mesure : une mesure en 3/2 se substitue à deux mesures en 3/4. Alors qu'en temps normal, ce procédé rythmique frappe notre attention, il est perçu ici comme un événement pratiquement banal, sans grand intérêt. Et pour cause : les extravagances rythmiques qui ont précédé nous ont complètement déstabilisés.

Mais quels rôles jouent ces extravagances rythmiques, quel est leur impact sur notre perception ? Bien que la carrure de cette phrase (2x4 mesures) et l'harmonie marquent clairement une mesure en trois temps, la phrase jouée par le premier violon n'est pas en 3/4 mais en 2/2. Plus fort, elle propose des formules rythmiques caractéristiques d'une autre danse : la gavotte.

Voici une réécriture rythmique qui propose la superposition des deux danses.

The image shows two musical staves. The top staff is in 3/4 time and the bottom staff is in 2/2 time. The notation illustrates the superposition of a Gavotte rhythm (3/4) and a Minuet rhythm (2/2). The Gavotte rhythm is shown as a sequence of notes with a '3' above the first measure, indicating a triplet. The Minuet rhythm is shown as a sequence of notes with a '2' above the first measure, indicating a half note. The two rhythms are superimposed, showing how they align and diverge over time.

Il est remarquable de voir comment Haydn, grâce à la formule rythmique choisie, arrive à faire coïncider l'hémiole avec le rythme de la gavotte. Dans les deux mètres, le motif rythmique garde une pertinence.

Mais Haydn ne s'arrête pas là puisque cette polyrythmie va, elle-même, être perturbée par le rôle des autres



instruments. En effet, si le violon 2 – en dehors de son entrée qui est en phase avec la mesure ternaire – s'avère un partenaire rythmique efficace de la mélodie, les deux autres instruments jouent un rôle perturbateur. Dès la deuxième mesure, le violoncelle et l'alto accentuent le 2<sup>e</sup> temps qui peut être perçu de deux manières : soit comme l'imitation de l'accent du 1<sup>er</sup> violon de la première mesure, ou encore comme l'anticipation de l'accent mélodique joué par le premier violon à la 3<sup>e</sup> mesure. C'est ensuite le 1<sup>er</sup> temps de la troisième mesure ainsi que le 3<sup>e</sup> de la quatrième mesure qui sont accentués. Ces accentuations sont à chaque fois l'anticipation des accents de la couche supérieure en 2/2 (la gavotte). De la même manière, l'accent du violoncelle à la mesure 5 anticipe celui du premier et du second violon.

Ces anticipations du violoncelle et de l'alto finissent par créer une mesure en 2/2, décalée d'un temps par rapport à la strate supérieure. Pour couronner le tout, Haydn donne un rythme harmonique à toute cette phrase qui, lui seul, coïncide véritablement avec la mesure en trois temps du menuet.

Voici une réécriture rythmique de ces deux couches.

The image displays musical notation for two staves. The top staff, labeled '1ère strate', is in 3/4 time and shows a sequence of notes with accents and slurs. The bottom staff, labeled '2ème strate', is in 3/4 time and shows a sequence of notes with accents. Below the second staff, there is a separate line of notation for a 2/2 time signature, showing a sequence of notes with accents, representing the 'gavotte' rhythm mentioned in the text.

La deuxième phrase va aller encore un peu plus loin dans la destruction du menuet. La gavotte, toujours jouée par le premier violon, va elle-même être accidentée et en particulier au centre de cette seconde phrase. Mais, avant de montrer ces nouveaux accidents, examinons un moment la forme de cette phrase de douze mesures. Nous constatons que les structures rythmiques des quatre premières et des quatre dernières mesures sont très proches des structures rythmiques de la première phrase.



À l'exemple suivant, moyennant une petite modification pour garantir un meilleur enchaînement, nous avons supprimé les quatre mesures centrales de cette phrase. Nous avons donc mis bout-à-bout ces huit mesures. La réécriture est éloquente.

VI1  
VI2  
Alt  
Vc

Musical score for Violin I (VI1), Violin II (VI2), Alto (Alt), and Viola (Vc). The score shows measures 7 through 10. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure (VI1) has a dynamic marking of *fz*. The second measure (VI2) has a dynamic marking of *fz*. The third measure (VI1) has a dynamic marking of *fz*. The fourth measure (VI1) has a dynamic marking of *fz*.

Musical score for Violin I, Violin II, Alto, and Viola. The score shows measures 11 through 14. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure (VI1) has a dynamic marking of *fz*. The second measure (VI1) has a dynamic marking of *fz*. The third measure (VI1) has a dynamic marking of *fz*. The fourth measure (VI1) has a dynamic marking of *fz*.



C'est donc au sein des quatre mesures centrales que Haydn va pratiquement supprimer tout lien avec le menuet.

Voici quelques-uns des procédés qui conduisent à cette destruction complète, mais passagère, du menuet. La levée de quatre croches de la gavotte va tantôt être jouée sur le deuxième temps du 2/2 (sa place habituelle) mais aussi sur le premier. Cette levée décalée déstabilise donc la gavotte elle-même. Ce nouvel accident va lui-même avoir des répercussions sur le reste de la texture. En effet, le second violon et le violoncelle, associés rythmiquement dans cette séquence, vont imiter cette levée mais dans un 2/2 qui n'est plus en phase avec le premier violon. De plus, l'alto semble, à certains moments, se désolidariser des autres voix. Même l'harmonie n'est plus en phase avec la mesure en trois temps. Bref, c'est tout l'édifice qui s'effondre. Il en résulte pour la perception une sorte de chaos rythmique qui nous fait totalement perdre pied.

Ces audaces rythmiques, tout bonnement géniales, ont encore plus d'impact sur la perception lorsqu'arrive le trio. En effet, celui-ci est d'une telle simplicité, nous dirions même d'une telle naïveté, qu'il peut nous apparaître comme une véritable farce. Cette opposition entre

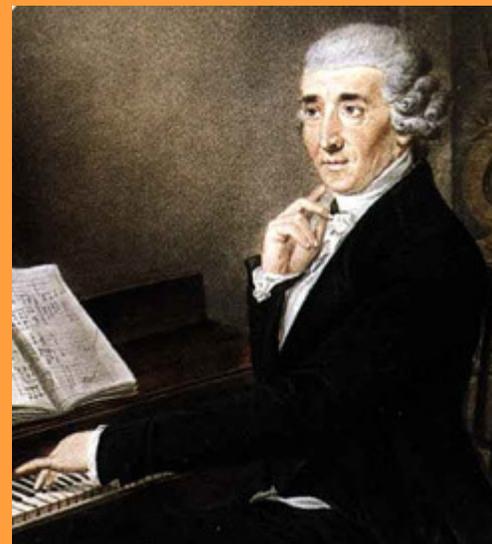


un menuet extrêmement savant et virtuose sur le plan de l'écriture et un trio d'une pauvreté presque désopilante montre combien Haydn pouvait avoir de l'humour dans sa musique. Et lorsque des interprètes sont à l'écoute de ces excentricités géniales, comme c'est le cas dans l'enregistrement qui vous est proposé ici<sup>1</sup>, ils n'hésitent pas à les mettre en évidence. Écoutez attentivement le dernier son joué par le violoncelle à la fin de la reprise du menuet, il a l'air de nous dire :

« ça suffit maintenant..., les bonnes blagues ne doivent pas durer ! ».



<sup>1</sup> Quatuor « The Lindsays » CD DCA 1027 – 1998 ASV Ltd



Joseph Haydn (1732-1809)



# ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

- 1 – Restons en phase**
- 2 – Le défi du trimestre**



# Restons en phase

*par Denis Orloff*

Une expérimentation qui illustre bien l'appellation de cette rubrique.

Vous avez besoin de votre corps.

Les pieds (P) marquent un cycle de quatre temps. C'est le seul cycle qui restera inamovible. Un autre cycle est fait à la voix avec les syllabes « Ga ma la » groupées par quatre. Et enfin, le troisième et dernier cycle est fait à l'aide des mains et consiste en ceci : un clap, puis une main qui se pose sur une cuisse, et l'autre main sur l'autre cuisse, ces trois gestes s'effectuant régulièrement. Je l'appelle « M c c » (Main, cuisse, cuisse !).

Pour la phase 1, c'est le cycle des quatre « Ga ma la » qui va se déplacer jusqu'à ce que le début du cycle revienne en phase avec le début du cycle des pieds. Je vous invite à mettre un petit accent sur le « Ga » pour que les « Ga ma la » ne se transforment pas en « Ma la ga » ou « La ga ma » !!!



## Phase 1: Les «Ga ma la» se déplacent

M c c M c c M c c M c c M c c M c c M c c M c c M c c M c c M c c M c c M c c M c c etc.

Gama la Gama la

P P P P P P P P P P P P P P

Pour la phase 2, c'est le cycle des « Ga ma la » qui se dit régulièrement tandis que le cycle des trois gestes (M c c) se groupe par quatre et se déplace à son tour suivant le même principe.

## Phase 2: les «M c c» se déplacent

Ga ma la Gamala Gamala Ga ma la Ga ma la Ga ma la Etc.

M c c M c c M c c M c c M c c M c c M c c M c c M c c M c c M c c M c c M c c

P P P P P P P P P P P P P P

Compris ? Alors, en phase...



# Défi du trimestre

*par Didier Van Uytvanck et Arnould Massart*

Soit la suite de mesures suivante :



Enclenchez le métronome à MM = 60 et frappez un même nombre de valeurs égales dans chaque mesure. À chaque nouveau passage, augmentez ce nombre. Ainsi, vous commencerez par frapper **1** coup dans chaque mesure, puis, au passage suivant, **2** coups, puis **3**, **4**, **5** et finalement **6** coups au dernier passage. Comme les mesures sont de plus en plus étroites, il se produit à chaque fois un effet d'accélération.

Afin que les choses soient claires, voici un exemple avec 2 coups dans chaque mesure :



S'il se fait que vous trouvez cet exercice trop simple, alors vous pouvez vous attaquer à la suite de mesures suivantes en montant jusqu'à **7** coups par mesure.



Si vous maîtrisez ce niveau de difficulté, nous vous encourageons à vous précipiter sur le forum du site et d'y écrire : « Je sais le faire ! ». Vous ne manquerez pas d'être contactés par les rythmiciens les plus avertis... pour vérification, bien sûr.

Bonne chance !

