

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 22 - Solstice d'hiver 2006

Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme

Editeur responsable : A. Massart - Concept et mise en page : A. Koustoulidis et D. Parfait - © 2006 - Avogadro

Edito

Réflexions mesurées

Scanné pour vous

Et le faire, c'est mieux ...

EDITO



En retravaillant un des articles du présent numéro, il m'est apparu que le développement de mes idées était quelquefois trop long, quelquefois trop court. En des endroits de mon brouillon, je bifurquais trop vite, trop tôt. Je m'aperçus qu'il fallait là que j'explicité, que je donne des exemples, que je répète la même chose avec d'autres mots. Non pas que les pensées énoncées étaient confuses, mais, pour une raison qui m'échappe, je ne pouvais m'en tenir là et passer à l'idée suivante. Chaque idée semblait devoir, non seulement venir en son temps, mais aussi occuper un certain nombre de lignes. Il ne m'était jamais venu à l'esprit que les idées pouvaient avoir un rythme.

Sauf que je me souviens d'une communication téléphonique avec une dame que je ne connaissais pas, au cours de laquelle j'eus beaucoup de mal à dialoguer avec elle. Nous parlions tout le temps en même temps, et quand l'un s'arrêtait, l'autre s'arrêtait aussi. Puis nous reprenions évidemment ensemble, hésitant, bégayant, nous excusant... Était-ce nos idées, était-ce notre respiration, était-ce autre chose ? J'avais bien envie de rencontrer cette dame, juste pour voir si le même phénomène allait se produire lorsque nous serions face à face. L'occasion ne s'est pas encore présentée.

Cet épisode n'a pas empêché de nombreux ethnologues et sociologues de montrer que le comportement rythmique est un des traits essentiels de l'espèce homo, en ce sens qu'il est aujourd'hui omniprésent dans

les interactions interpersonnelles. Tout se passe comme si, en dehors des accroc, la plupart de nos échanges verbaux, gestuels, physiques se déroulent dans le cadre d'une organisation temporelle partagée par l'ensemble des protagonistes. Mais le rythme dont il est question ici est un rythme tacite, invisible, silencieux.

Comment l'homme réagit-il lorsque le rythme est musical, lorsqu'il produit ce rythme consciemment pour lui-même ou pour son semblable ? Et quelle est l'étendue du présumé pouvoir de ce rythme ? Voilà des questions auxquelles nous avons hardiment tenté d'apporter un premier élément de réponse en examinant diverses situations où le rythme musical semble agir sur l'individu.

Mais déjà le *Variegated horo* que nous avons scanné pour vous, nous éclaire sur la question. Car nous voyons que souvent, les Bulgares n'organisent pas comme nous ce labyrinthe de valeurs longues et brèves. Là où nous n'entendons qu'un chaos métrique, ils reconnaissent des formes familières.

Et c'est précisément avec de telles formes qu'**Alexis Koustoulidis** nous propose de nous mettre en phase. Démarche bien utile quand on sait qu'elles constituent les briques de nos élaborations rythmiques. Autant apprendre à bien les assembler !

Cela dit, pour ceux qui n'en seraient plus à leur premier mur, je suggère, dans notre défi trimestriel, une construction donnant lieu à une superposition des motifs obliques.

La concevoir, évidemment, c'était assez facile, mais la réaliser, c'est mieux !



RÉFLEXIONS MESURÉES

À PROPOS DU POUVOIR DU RYTHME

par Arnould Massart



Il ne fait aucun doute à qui pratique régulièrement le rythme que ce dernier ne se réduit pas à une suite de valeurs solfégiques, à un découpage temporel ou à un exercice de coordination motrice. Bien qu'indiscutables, ces qualificatifs ne rendent pas compte de la richesse de l'expérience rythmique individuelle et collective. Ils n'expliquent pas non plus pourquoi le rythme accompagne l'homme depuis l'aube de l'humanité. Pour qu'une telle omniprésence se justifie dans les cultures du monde, il faut bien que le rythme possède quelque caractère essentiel, quelque propriété spécifique qui le rende, pour ainsi dire, irremplaçable.



On a beaucoup évoqué le mystérieux pouvoir du rythme, qui fait marcher au pas des légions entières, augmente les capacités de production des ouvriers, déclenche des états de conscience modifiés ou encore resserre les liens entre les membres d'une communauté. Ici ou là, hier ou aujourd'hui, le rythme apparaît bien comme vecteur d'énergie : on ne peut se départir de l'impression qu'il transmet à qui le produit, le perçoit ou le vit, quelque chose d'indéfinissable, certes, mais de non moins remarquable. Par quel phénomène cela est-il possible ? Quand et comment cela se passe-t-il ? Et puis quel effet cette énergie du rythme a-t-elle sur notre conscience, notre volonté, notre liberté ?

Des horloges à balancier aux timbres des caisses claires

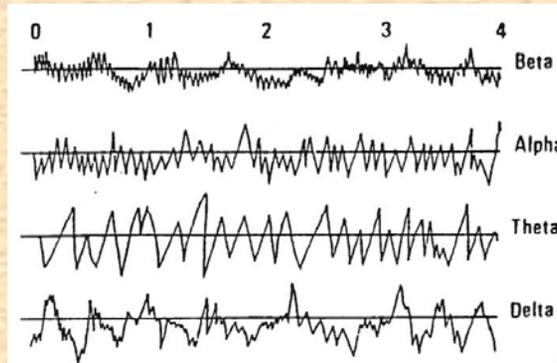
Sur le plan de la physique pure, diverses propriétés rythmiques ont été décrites. Parmi elles, les phénomènes de *synchronisation* et de *résonance*. Qu'on se rappelle la fameuse histoire du physicien hollandais Christiaan Huygens qui observa, à propos de deux horloges à pendule accrochées au mur côte à côte, que, quelle que soit la position de départ de leurs balanciers, au bout

d'environ une demi-heure, ceux-ci se mettent à osciller en opposition de phase avec exactement la même période. Comment ces horloges communiquent-elles ? Levons le regard vers le ciel et écoutons ce que rapportent les astronomes : Jupiter orbite cinq fois autour du soleil pendant que Saturne n'effectue que deux tours. Ce polyrythme planétaire a pour propriété de ramener les deux astres dans la même configuration toutes les cinq révolutions de Jupiter (deux de Saturne). Une forme d'échange d'information semble donc exister entre ces corps célestes puisqu'ils demeurent synchronisés. Quel chef d'orchestre cosmique les dirige ? Plus près de nous, de nombreux musiciens sont quotidiennement confrontés au phénomène de *vibration sympathique*. Combien de pianistes de jazz interprétant un morceau en solo au beau milieu d'un set n'ont pas maudit le batteur du groupe qui avait oublié de dégager le timbre de sa caisse claire : chaque fois que l'infortuné pianiste joue la note correspondant à la fréquence propre de la caisse claire, celle-ci émet un son intempestif. Voilà une transmission d'énergie dont on se passerait volontiers ! Il reste que, déjà au niveau physique, qu'il soit de l'ordre de l'année, de la seconde ou de la milliseconde, le rythme semble être impliqué dans des transferts énergétiques.



Des ondes cérébrales aux chants de travail

Le phénomène d'entraînement s'observe aussi au niveau humain. De nombreuses expériences dans le domaine de la thérapie sonore ont montré qu'il était possible de modifier la fréquence des ondes du cerveau (telle que relevée par un électroencéphalogramme) au moyen de stimulations périodiques externes. On dénombre généralement quatre états vibratoires principaux du cerveau : les ondes bêta (de 14 à 30 Hz), les ondes alpha (de 8 à 13 Hz), les ondes thêta (de 3,5 à 8 Hz) et les ondes delta (de 0,5 à 3,5 Hz). Ces ondes représentent, en somme, le résultat d'un ensemble de pulsations plus ou moins régulières émises par les neurones du cerveau. Si, par exemple, le cerveau d'une personne oscille globalement dans la gamme des fréquences bêta (ce qui correspond à l'état normal de veille) et qu'on fait entendre à cette personne une pulsation régulière se situant autour des 8 Hz (c'est-à-dire des doubles croches autour MM = 60 à la noire), il est hautement probable qu'après peu de temps les ondes du cerveau de cette personne se stabiliseront autour de cette fréquence, avec pour effet un changement d'état vers une



plus grande détente corporelle et mentale (correspondant aux ondes alpha). Par une simple excitation auditive rythmique, il est ainsi possible de modifier l'état général de quelqu'un. Voilà bien une propriété du rythme qui donne à réfléchir !

Au niveau corporel, le rythme possède également un pouvoir énergisant intrinsèque. Les sportifs de haut niveau comme les travailleurs de force le savent : l'effort rythmé est beaucoup plus viable que l'effort désorganisé. Autrement dit, l'activité rythmique confère au corps en

mouvement une efficacité accrue, probablement du fait que le tempo de cette activité s'approche d'une « résonance naturelle » propre à un certain nombre de processus physiologiques. Il suffit de combiner à présent ce phénomène à celui, bien connu, de la synchronisation volontaire pour aboutir à ce qui se produit dans les chants de

travail. Ici, l'activité physique rythmée est soutenue par un support sonore externe contribuant à en entretenir la résonance. Quiconque a connu de telles situations ne peut nier le pouvoir du rythme. Comme le soulignait déjà



Hazrat Inayat Khan, « tout labeur, toute peine, si difficiles et pénibles soient-ils, deviennent plus aisés par le pouvoir du rythme. »

Du vaudou à la techno

Il est cependant un domaine dans lequel le pouvoir du rythme est régulièrement évoqué. Nous voulons parler des cérémonies de transe. Qu'on ait affaire à la *lila* des gnawas, au *ndöp* sénégalais, à la *santeria* cubaine, au *candomblé* brésilien ou encore au *vaudou* haïtien, toutes ces cérémonies se déroulent au rythme du tambour. Dans le candomblé, par exemple, toute une batterie de tambours est spécialement destinée à provoquer la possession des adeptes. Des rythmes, spécifiques à certains *orishas* (divinités), sont exécutés pour les appeler. Dans le *ndöp*, les tambourinaires connaissent les rythmes par lesquels ils peuvent stimuler les participants afin de les exorciser de certains *rabs* ou mauvais esprits. Le rythme sert, le plus souvent, à déclencher la transe, mais il arrive aussi qu'il aide un sujet à en sortir. Dans tous ces cas, le rythme induit chez l'auditeur un certain *état*. Face à ce constat, certains chercheurs ont été conduits à entreprendre des études scientifiques visant à mettre en évidence les paramètres rythmiques qui contribuent à déclencher l'état de transe. Nous y reviendrons.

Mais le rythme n'attire ou ne chasse pas que des esprits. Écoutons, à ce sujet, ce que nous dit le grand maître-tambourinaire sénégalais Doudou N'diaye Rose : « Il existe des rythmes multiples aux pouvoirs extraordinaires. En jouant du tambour, on peut attirer un serpent et lui demander de mordre quelqu'un. Si je suis dans la brousse, je peux appeler un lion de la même façon : je joue le rythme du lion et il vient ; il ne peut pas faire autrement. » Yaya Diallo, autre maître-tambourinaire, malien lui, confirme que les musiciens de son ethnie « apprennent des rythmes spécifiques censés calmer les lions, les panthères et autres dangereux animaux sauvages ». On ne peut s'empêcher de songer au mythe d'Orphée...

Même chez nous, dans notre société post-industrielle où, quotidiennement en proie à une multitude de rythmes mécaniques, électroniques, publicitaires, nos sens sursaturés filtrent plus qu'ils ne captent – même ici donc, nous ne pouvons nier l'*effet* de certains rythmes. Pensons à la musique techno des *raves parties* qui, durant une nuit, projette les participants dans un déchaînement frénétique. Pensons aux tempos de la musique *lounge*, tous empreints de langueur et d'oisiveté adolescente. Et n'oublions pas nos airs populaires dont les rythmes nous entraînent, tantôt dans une joyeuse farandole, tantôt dans une voluptueuse étreinte. Partout où le rythme est entendu, il exerce une action.



Contrainte ou fantasme ?

Comme nous l'écrivions plus haut, devant cet état de fait, vive est la tentation de chercher des explications. Deux grandes thèses se distinguent : pour les uns, on a affaire à un phénomène d'entraînement qui agit au niveau *neurophysiologique* ; pour les autres, le rythme opère parce qu'il est *signifiant* pour l'individu. Les tenants de la première thèse se réfèrent en général à l'article fondateur de A. Neher dans lequel il affirme que le battement rythmique du tambour est susceptible d'exercer une influence particulière sur le système nerveux central et de déclencher ainsi des réponses motrices. Les réactions physiques et émotionnelles que suscite le rythme seraient donc imputables à quelque mécanisme physiologique universel. « S'il en était ainsi », note avec humour G. Rouget, « la moitié de l'Afrique serait en transe du commencement à la fin de l'année ».

La thèse, en revanche, qui soutient que rythme agit parce qu'il est signifiant fait clairement intervenir sa dimension *culturelle* : le rythme est signifiant du fait qu'il revêt un sens particulier dans le cadre d'une culture donnée. Souvent d'ailleurs, il y est associé à des sonorités ou à des



instruments bien précis. Quand bien même les nerfs d'un individu seraient bombardés par un train d'ondes sonores, ceux-ci « ne s'y prêtent qu'autant que son esprit les y dispose », remarque déjà J.-J. Rousseau en 1781. C'est donc bien *l'auditeur* qui attribue au rythme un sens que ne possède pas à elle seule sa donnée acoustique. Le rythme fonctionne ici comme un « signe mémoratif » dont les effets « ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances » contribuant à l'associer, dans l'esprit de l'auditeur, à un vécu culturel spécifique. Mais si le sens d'un rythme est modulé par le souvenir – conscient ou non, que se passe-t-il lorsque l'individu est confronté à un rythme nouveau, jamais entendu ? Va-t-il lui demeurer indifférent ? Ou

ce rythme exercera-t-il tout de même quelque effet sur lui ? Il ne fait aucun doute que l'exécution d'un rythme est, par définition, sujette à une certaine variabilité : tel percussionniste n'interprétera pas un rythme de la même manière que tel autre. Il y aura des variantes dans le tempo, dans la dynamique, dans l'accentuation, peut-être même dans l'ajout de certaines frappes auxiliaires. Pourtant, les membres d'une même communauté culturelle n'auront



aucun mal à reconnaître un même rythme d'une exécution à l'autre. Ils n'auront pas plus de problème à l'identifier que nous n'en avons à distinguer le rythme du tango de celui de la java ou du rock 'n' roll. Ce n'est donc pas à un rythme spécifique que l'homme se réfère lorsqu'il écoute, mais à un *modèle rythmique*, une sorte de forme abstraite – un réseau neuronal pourrait-on dire – qui s'élabore au fur et à mesure à partir de toutes les interprétations entendues en les rassemblant dans une même catégorie. Par conséquent, tout rythme perçu passe inévitablement par le crible de nos catégories rythmiques. Ce processus s'applique évidemment aussi à tout rythme nouveau. Un rythme inconnu sera immédiatement comparé aux divers modèles rythmiques existant et assimilé – en partie au moins - à l'un ou à plusieurs d'entre eux. Par le jeu des associations, ce rythme nouveau se dotera en même temps dans l'esprit de l'auditeur, d'une partie du pouvoir conféré au modèle rythmique. Le sens du modèle déteindra, en quelque sorte, sur le rythme. De ceci, il ressort que tout rythme est donc susceptible de s'avérer signifiant pour un individu pour autant que celui-ci effectue un rapprochement entre ce rythme et un modèle rythmique qui lui est personnel.

Le sens qu'attribue l'auditeur au rythme est donc lié à sa perception personnelle, elle-même inévitablement orientée par un vécu spécifique. Non contents donc d'avoir établi

que l'action du rythme devait s'expliquer à la lumière d'une culture, nous en arrivons à présent à affirmer que celle-ci varie également d'un individu à l'autre. L'énergie d'un rythme se mesurerait donc à l'aune des dispositions de l'individu.

Une rencontre possible

Il est une autre thèse que l'on pourrait défendre, et qui, nous semble-t-il, complète davantage les deux autres qu'elle ne les remet en question. Souvenons-nous : l'explication neurophysiologique tend à donner au rythme un pouvoir excessif vis-à-vis duquel l'individu aurait une action limitée – sinon nulle ; en face, l'interprétation culturelle et subjective de l'effet du rythme conduit à un relativisme qui, poussé à l'extrême, pourrait toucher à l'aléatoire. N'existe-t-il pas une voie intermédiaire qui tiendrait compte de certains traits objectifs du rythme tout en les mettant en relation avec les réponses individuelles ?

À la fin des années 1920, le psychologue W. Köhler s'adonna à une série d'expériences dans lesquelles il demandait à des sujets de différentes cultures d'associer les onomatopées « *maluma* » et « *takete* » à des formes curvilignes ou anguleuses. Aussi étonnant que cela puisse



paraître, la plupart des sujets attribuaient aux formes courbes le vocable *maluma*, tandis que *takete* était lié aux formes pointues. Il n'est pas interdit de penser qu'un rapprochement de ce type pourrait exister aussi avec des rythmes. Pour s'en faire une idée, il suffit de pratiquer un petit test d'association verbale vis-à-vis de rythmes binaires ou ternaires et d'examiner les résultats. Ou alors, d'observer les réponses émotionnelles obtenues si l'on compare des rythmes syncopés à des rythmes non syncopés. Ou encore, d'analyser les tendances qui se dessinent si l'on demande à des sujets de qualifier par des impressions certains tempi... Dans tous les cas, on ne manquera pas de constater que les résultats ne sont pas dus au hasard : il y a quelque chose qui se dégage de certains traits pertinents du rythme – quelque chose que captent les sujets humains. Oserait-on parler d'énergie ? Si tel était le cas, le rythme posséderait alors des propriétés énergétiques ou – pour parler en termes plus contemporains – *informationnelles*.

L'auditeur cependant, est un sujet libre. Il a le droit d'écouter attentivement, distraitement, de filtrer les sons ou de se fermer carrément. L'impact sur lui d'un rythme ne saurait donc être le même suivant qu'il est disposé ou non à subir son influence. Dans cet ordre d'idée, toute considération sur le pouvoir d'un rythme se doit de prendre en compte, non seulement les *potentialités du rythme*, mais

aussi les *propensions de l'auditeur*. Les unes ne vont pas sans les autres : un rythme n'a pas d'effet *en soi*. Il doit être perçu par quelqu'un pour exercer une influence. Or, celui qui écoute décode le rythme à travers les filtres de sa culture, de sa subjectivité et de son état du moment. Ainsi, c'est sans doute dans la rencontre entre la perception d'un sujet et les attributs d'un rythme qu'il faudra en définitive chercher ce fameux pouvoir du rythme.

De multiples rebondissements

On ne doit donc pas s'étonner d'observer chez différents auditeurs des réponses très contrastées à un même rythme. Car, indépendamment des cas où le rythme semble n'avoir aucun impact sur le sujet, il existe schématiquement deux types d'interaction : ou bien le rythme comble les attentes, désirs ou penchants (conscients ou non) du sujet, ou bien il les contrarie. Ainsi un même rythme peut-il s'avérer stimulant pour telle personne – car elle y puise la force et les encouragements nécessaires à l'accomplissement d'une activité pénible ou à une prise de décision laborieuse – alors qu'une autre personne y percevra un espace accueillant, rassurant, qui l'apaise et dans lequel elle peut se poser en toute sécurité. Telle autre encore trouvera ce rythme irritant, agaçant, exaspérant, car



trop mou, banal, mécanique ou compassé ; sans compter personnes que ce rythme fera souffrir, car elles le vivront comme une coercition, quelque chose qui assujettit, qui violente parfois et vis-à-vis de quoi on ne peut rien... Que les réponses soient actives ou passives, positives ou négatives, on voit combien la rencontre entre le rythme et l'individu se conjugue au pluriel, combien en ce lieu d'interaction, diverses énergies sont susceptibles de se libérer.

Face à cette multiplicité, beaucoup resteront perplexes, découragés parfois même. Car comment encore croire au pouvoir du rythme si celui-ci peut prendre autant de chemins divergents. On ne peut nier la complexité du phénomène et le désarroi auquel il conduit, si on prend conscience de la diversité des réactions possibles à *un* même rythme. Que les rythmes déclenchent une multitude de comportements, ça, nous le savions. Mais de là à découvrir qu'un seul et même rythme peut susciter des réactions aussi antinomiques, la surprise est de taille ! Cependant, dans tous les cas que nous avons envisagés, une constante demeure : le sujet réagit. C'est comme si le rythme avait le pouvoir de faire affleurer, de manifester, de révéler certaines facettes de son caractère,



de son tempérament, certaines tendances, prédispositions, certains désirs, certains états intérieurs... C'est comme si la résonance de l'humain au rythme était telle que des manifestations émotionnelles surgissent aussitôt. Tout au plus, l'individu dispose-t-il de la possibilité d'inhiber ces manifestations, mais c'est n'est là qu'une preuve de plus de la force du rythme.

Mais de quel rythme ? Tous les rythmes vont-ils susciter les mêmes réponses ? Sûrement pas, puisque nous venons de voir qu'un même rythme peut conduire à des réactions multiples. Inversement, étant donné la part subjective qui entre en jeu et qui peut prendre le dessus, il n'est pas exclu que différents rythmes aient sur un sujet donné le même effet. Au demeurant, le choix des rythmes n'est, certes pas indifférent. Mais, par-delà ce questionnement, une certitude demeure : c'est

que le rythme possède sur la psyché de l'individu un effet *exhausteur* : il renforce les émotions et facilite souvent leur émergence là où elles seraient probablement demeurées cachées en son absence. En projetant sur l'auditeur une énergie qui débusque, pour ainsi dire, les tendances, désirs et autres formes psychiques présentes sous la surface de



sa conscience, le rythme souligne, donne à voir ou révèle certaines facettes de la personne. Vu sous un autre angle, on pourrait affirmer que son action – l’insistance avec laquelle il sollicite les « marqueurs somatiques » et les incite à se transformer en gestes agis, en états extériorisés – amène le sujet écoutant à unifier son être, à devenir davantage lui-même.

Le sens du rythme

Que se passe-t-il à présent si l’individu *oriente* sa réponse au rythme, s’il combine sa perception avec l’intention de tirer du rythme une énergie spécifique ? Peu probables sont ici les réponses négatives ou paradoxales car c’est l’individu qui décide de l’effet qu’il attend du rythme. Ce dernier devient pour lui un *outil* : il s’en sert comme un moyen d’atteindre un état, de contacter une énergie, d’acquérir une capacité. Seul, il n’aurait peut-être pas obtenu le résultat escompté, mais grâce au rythme, il a maintenant accès à un vécu défini vers lequel il tend. Si nous nous souvenons que c’est bien l’individu qui – dans sa projection de sens – confère au rythme une énergie particulière, il nous faut reconnaître que le rythme joue alors ici un rôle de *catalyseur énergétique*. Il soutient l’investissement de l’individu dans un processus en amplifiant l’énergie orientée mise en œuvre. À l’instar du corps du violon qui magnifie la

sonorité de la corde vibrante, au plan de l’individu, le rythme fonctionne comme une caisse de résonance émotionnelle. À ce phénomène vient s’ajouter l’effet de *rétroaction* : l’énergie investie par l’individu revient intensifiée par le rythme et lui procure ainsi de nouvelles ressources lui autorisant un investissement plus grand qui va, lui-même, entrer en résonance et ainsi de suite. Par l’intermédiaire de l’intention de l’auditeur, le rythme acquiert de la sorte le pouvoir de conduire à un certain état celui qui l’écoute, celui qui le vit. Il permet en outre d’entretenir cet état, voire de le renforcer. Dans ce contexte, le rythme ne détermine plus, en aveugle, la réponse du sujet, mais vient soutenir le choix qu’opère ce dernier. Et nous tous de comprendre en quoi le rythme est utile à l’homme.

Rythme à tous les étages

Revenons cependant à une question que nous avons laissée en suspens. Il est difficile d’imaginer qu’à investissement égal, tous les rythmes produisent le même effet chez un sujet donné. Ce serait confondre *le* rythme avec *un* rythme. Si un rythme spécifique agit vis-à-vis d’une personne, cela ne veut aucunement dire que *le* rythme exerce de manière générale une influence sur elle. Il se peut fort bien que certains rythmes n’aient aucune « prise » sur ses émotions,



car c'est bien au confluent de l'investissement énergétique et des *potentialités* d'un rythme que germe l'énergie récoltée. Aussi est-il nécessaire de prendre en compte les « principes actifs » que contient un rythme donné.

Nous ne nous lancerons pas ici dans l'inventaire de tous les éléments, paramètres et autres facteurs rythmiques susceptibles d'agir sur la psyché de l'individu. Une telle entreprise dépasse largement le cadre de ce texte. Notons simplement que, de ce point de vue, l'ensemble des rythmes peut se répartir entre deux pôles opposés : d'une part, les rythmes « à lecture restreinte », c'est-à-dire ceux qui présentent une quantité limitée d'information, souvent organisée sur un seul plan musical. Dans cette catégorie, on rangera les situations homorythmiques, isorythmiques même, où un motif rythmique récurrent basé sur une métrique univoque s'incarne généralement dans une division invariable du temps. De l'autre côté, on a les rythmes « à lectures multiples », c'est-à-dire ceux qui conjuguent plusieurs échelons informationnels – plusieurs pulsations pourrait-on dire – et qui, tout en préservant une périodicité constante, possèdent un caractère polyrythmique, voire polymétrique marqué. Il est clair que, moins les données objectives d'un rythme offrent de diversité, plus les chances seront faibles qu'un individu entre en résonance avec lui – ce qui ne signifie nullement que cette éventualité

soit exclue ! Plus, en revanche, les traits intrinsèques d'un rythme sont multiples, plus grand sera le nombre de personnes susceptibles d'en être affectées.

Ainsi, la probabilité qu'un rythme exerce une influence sera d'autant plus grande qu'il est perceptible à plusieurs niveaux. Les rythmes les plus « efficaces » seront donc vraisemblablement les rythmes les plus riches, ceux dont les diverses couches présentent l'éventail de motifs, de groupements, de pulsations le plus large possible. En fin de compte, c'est peut-être de ce côté-là aussi qu'il faut rechercher le pouvoir des rythmes : pas seulement dans leur structure, ni dans leur tempo, mais dans leur *polyvalence*, dans leur capacité à se syntoniser aux multiples tendances de l'individu, à ses différentes résonances énergétiques, dans leur virtualité à incorporer les rabs, les orishas les plus diversifiés, dans leur propriété – tout homéopatique – à contenir à la fois le poison et son remède.



SCANNÉ POUR VOUS

***Variegated horo*, ou les imprévisibles facéties d'un rythme bulgare**

par Arnould Massart



Le thème, ou plutôt la suite de thèmes que nous allons analyser est tirée d'un vieil LP édité chez Balkanton intitulé *Folksongs and Dances of Sofia*. Ces pièces sont interprétées par le *Sofia District Ensemble* dirigé par Emil Kolev.



Ce qui nous apparaît comme une introduction n'est autre que le premier thème, lui-même, interprété en solo par une zurna dans un style richement ornementé. Écoutons-le.



Sans préalablement connaître la structure rythmique de ce thème, il est pratiquement impossible de la déceler. Tout au plus peut-on noter la répétition de certains motifs mélodiques. On remarquera ainsi, au début du thème, trois occurrences à intervalles irréguliers d'un même motif – légèrement varié la deuxième fois – ainsi que leur reprise dans la seconde moitié du thème. Nous appellerons ce motif initial « A » et sa variante « A' ». Après la reprise de ces trois motifs, apparaît, à la fin du thème, un autre motif suivi d'une variation de ce dernier que nous nommerons respectivement « C » et « C' ». Pour être complet, il nous faut encore ajouter le motif qui relie la première à la seconde partie du thème auquel nous donnerons la lettre « B ». Nous pouvons ainsi déterminer dans ce premier thème la structure motivique suivante : AA'A B AA'A C C'. Celle-ci nous révèle d'emblée un parallélisme et une asymétrie, le parallélisme étant manifesté par l'enchaînement AA'A, tandis que l'asymétrie provient, elle, du déséquilibre provoqué la présence d'un seul motif dans la seconde partie du premier membre de phrase, alors que la seconde partie du deuxième membre de phrase en compte deux.

Écoutez, à présent, le même thème joué en tutti par l'ensemble et assorti d'une ligne de basse.



Voici comment se présente le thème sans accompagnement si nous l'écrivons à la croche :



Maintenant que nous pouvons l'observer, il est fort probable que notre analyse motivique s'en trouve quelque peu modifiée et se présente ainsi :



Attirons l'attention, en passant, sur le découpage différent qu'induit l'analyse visuelle par opposition à l'analyse auditive. Ici, le motif A₂ apparaît comme une extension du motif A₁ avec réduction de la valeur initiale. Le motif A₃, quant à lui, s'impose comme un écho du motif A₂ avec élision de la valeur initiale. On pourrait discuter, bien sûr, sur le statut de la noire « la » : s'agit-il de la première ou de la dernière note d'un motif. L'analyse visuelle nous fait pencher pour la seconde option, car elle permet de



faire ressortir le parallélisme entre les trois motifs A dans chaque membre de phrase tout en mettant en évidence les motifs finaux C et C'. Mais une analyse motivique basée sur la primauté de la noire « la » dans structuration mélodique de ce thème n'est pas dénuée de sens. On aurait alors un découpage motivique différent qui se présenterait comme ceci :



Selon cette analyse, il existe un seul motif A avec trois des variantes rythmiques – A₂ constituant un resserrement, A₃ une dilatation de A₁. Il y a, en outre, suppression d'un motif A dans le second membre de phrase.

Abordons maintenant l'organisation rythmique de ce thème sans encore nous référer à l'accompagnement. Pour ce faire, il faut se rappeler que les bulgares conçoivent les rythmes comme des agencements de deux valeurs, l'une longue (que les danseurs appellent « pas lent »), correspondant à une noire pointée et l'autre brève (que les danseurs qualifient de « pas rapide »), équivalant à une noire. Voyons donc comme ces deux valeurs de base organisent le thème.



Les valeurs de noire pointée et de noire ressortent clairement de la structure du thème. Seul le motif C' pourrait être réorganisé autrement. Nous avons ici privilégié des groupements calqués sur les changements de hauteurs, mais les groupements du motif C' pourraient également se référer à l'organisation interne du motif C, ce qui donnerait



Nous verrons plus loin que cette hypothèse correspond bien à l'organisation rythmique de base du thème. Si on la quantifie à la croche, la structure rythmique peut se résumer ainsi :

2 2 3 2 2 2 3 2 2 2 2 3 2 2 2 3 2 3 2 2

Soit un total de 45 croches dans lesquelles aucune périodicité n'est décelable. Le caractère phénoménologiquement aléatoire du rythme de ce thème se perçoit encore mieux si l'on présente son organisation de la manière suivante :

2 2 3 2 2 2 3 2 2 2 2 3 2 2 2 3 2 3 2 2
 2 3 4 3 1 2



Nous remarquerons qu'il n'existe pas de groupes ternaires consécutifs. Les « valeurs longues » ne sont donc jamais enchaînées à elles-mêmes. Elles auraient davantage une fonction de ponctuation des groupes de valeurs brèves. Ces groupes, en l'occurrence, s'avèrent d'étendue variable, ce qui rend la survenue des groupes ternaires hautement imprévisible pour l'auditeur. Il est vrai que l'on pourrait observer dans l'enchaînement des groupes de valeurs brèves une organisation symétrique (2-3-4-3-2) à l'intérieur de laquelle une valeur « perturbatrice » aurait été interpolée entre les deux derniers groupes. Mais, encore une fois, cette structure perceptible au regard, ne l'est pas à l'audition.

Dans une musique comme celle-ci, il semble donc bien que ce soit la structure mélodique qui révèle à l'auditeur la structure rythmique de la pièce. Avant que de montrer, comment, une fois cette structure établie, la mélodie peut quelque peu s'en détacher pour susciter une tension dynamique, réécoutons l'exemple sonore 2 et analysons comment les basses ponctuent, à leur tour, l'organisation mélodico-rythmique.



Nous apercevons que les valeurs longues sont toujours soutenues par des basses. En outre, tous les « la » des motifs A sont, eux-aussi renforcés par les accents des basses. L'organisation métrique que nous suggérons s'accorde tant avec l'agencement des valeurs longues et brèves qu'avec la ligne de basse. Le cas des mesures 2 et 3 peut offrir matière à discussion, car plutôt que d'avoir une mesure en 4/8 suivie d'une mesure en 5/8, on pourrait très bien envisager une mesure en 3/4 suivie d'une mesure en 3/8. Nous verrons dans les thèmes ultérieurs que le premier format métrique semble l'emporter.

Un mot encore avant d'aborder le thème suivant : pour l'auditeur autochtone l'organisation métrique de cette pièce est d'autant plus déconcertante que le premier rythme (2+2+3) est très populaire en Bulgarie. Il s'agit d'une *rutchenitsa*. Notre auditeur doit attendre le deuxième temps de la troisième mesure pour s'apercevoir que le format de la *rutchenista* a été rompu. Mais, à ce moment s'impose déjà à lui le schéma d'une autre danse populaire : le *daitchovo horo* (2+2+2+3), qui s'étale sur les mesures 2 et 3. Une seconde mesure de *daitchovo horo* n'a pas le temps de s'accomplir que revoilà à nouveau le rythme de la *rutchenitsa* et ainsi de suite. Le cerveau de notre auditeur autochtone est ainsi ballotté entre plusieurs



perceptions possibles avec, à chaque fois, la suggestion d'une forme prégnante pour lui qui ne se confirme pas. Selon cette lecture, ce thème correspond davantage à l'organisation métrique suivante :



On voit bien ici l'enchaînement rutchenista – daitchovo horo aux mesures 1, 2 et 4, 5. Cela n'empêche que pour nous, auditeurs étrangers, l'écoute de ce thème demeure une énigme dont nous tentons inconsciemment à chaque instant d'extraire un format métrique cohérent, c'est-à-dire binaire *ou* ternaire. Étant donné cependant qu'il n'existe ici aucune récurrence du format ternaire, notre cerveau poursuit sa recherche éperdue d'une organisation binaire, en dépit du fait que celle-ci se voit constamment décalée par l'immixtion des groupes ternaires (valeurs longues). Il y a, pour ainsi dire, dans notre perception, une redistribution constante du format binaire, ce dernier donnant l'impression de s'inverser sans cesse, mais aléatoirement.

Écoutons à présent le deuxième thème.



En voici la transcription.



Comme on le voit, le rythme des basses est pareil à celui du thème 1, à ceci près que le mi de la dernière mesure est ici doublé. La mélodie, néanmoins, prend une certaine liberté vis-à-vis du format métrique sous-jacent du fait de la présence de figuration (*). Par le truchement des anticipations et des appoggiatures harmoniques que l'on observe ici, certains motifs de la mélodie peuvent paraître quelque peu décalés par rapport à l'harmonie exprimée par les basses. (On pourrait, en effet grouper les notes des mesures 2 à 4 tout à fait différemment.) Ce phénomène confère à la mélodie un élan dynamique supplémentaire. Dans ce deuxième thème, ce n'est donc plus la mélodie qui détermine le format métrique. Celui-ci est pris en charge par les basses, autorisant de ce fait une relative indépendance de la structure mélodique.

Abordons à présent le thème 3.



Variegated horo ...

4/7



Avec le thème 3 s'interrompt pour la première fois le flux rythmique de l'accompagnement. Une parfaite adéquation est ici perceptible entre le format métrique, la mélodie et les accents des basses. Ces derniers soulignent clairement aux mesures 1 et 5 le rythme de la rutschenitsa, tandis qu'aux mesures 2 et 6, ils marquent un début de daitchovo horo. Du fait du silence intervenant dans l'accompagnement à la mesure 4, ce passage met bien en lumière la structure globale ABAC de la phrase. Vient ensuite le quatrième thème, joué par les kavals, qui module au ton de la sous-dominante tout en réintroduisant les percussions en continu.



Voici une transcription de ce thème incluant la partie de percussions.

Comme on l'observera, celle-ci souligne tous les accents des basses. Lorsqu'ils interviennent sur des groupes ternaires, ces derniers sont monnayés par les percussions en long-bref – à l'exception, toutefois, des deux dernières mesures, où un effet cadentiel est recherché via une

coupure du flux rythmique. Parallèlement, tous les groupes binaires succédant à un groupe binaire exprimé par les basses se matérialisent par un monnayage en deux croches aux percussions, ce qui, cette fois, entretient le flux rythmique. Du fait de la présence ou non de ces petits monnayages, la partie de percussions apporte à l'organisation rythmique un relief supplémentaire, soit en reliant entre eux les groupes métriques (mes. 1, 2, 5 et 6), soit en les isolant (mes. 7 et 8), soit encore en contribuant à la relance du thème (dernier temps des mes. 4 et 8).

Le cinquième thème introduit une nouvelle discontinuité du rythme exprimée par une succession d'accents aux basses, soutenus par les percussions (comme c'était le cas au thème 3). Ici cependant, les deux membres de la phrase ne sont pas séparés par des silences dans l'accompagnement, mais bien reliés par l'enchaînement des accents. Écoutons !



Notons les trois noires répétées sur la note ré à l'accompagnement (mes. 4-5 et 8-1). Celles-ci mettent en

Variegated horo ...

5/7



évidence le parallélisme qui existe entre les deux membres de la phrase. Les deux accents aux basses précédant à chaque fois ce groupe de trois noires soulignent au contraire l'asymétrie entre les deux membres de la phrase. Il apparaît dès lors clairement que ceux-ci s'organisent comme suit :

A) $2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2$ (=20)

B) $2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 3 + 2 + 2$ (=25)

Le second membre de phrase est donc une variante du premier par insertion d'un (3+2) avant le 2 final.

Après un bref intermède de percussions paraît le thème 6 qui revient au ton de la tonique. Le voici :



Comme on s'en aperçoit à la première écoute, pour la première fois, la mélodie de ce thème n'est plus organisée selon la forme ABAC : il n'y a aucune reprise des éléments mélodiques de A dans le second membre du thème. Le format métrique, cependant, n'est pas altéré pour autant, comme nous pouvons le vérifier dans la transcription ci-dessous.

Autre élément marquant de ce thème : l'agencement des motifs mélodiques des trois premières mesures (sol#-la-si et mi-sol#-la-si répétés) produit, à l'audition, un effet d'hésitation – de « bégaiement » pourrait-on dire – qui trouve sa résolution avec le premier temps de la 4^e mesure correspondant à l'arrivée des quatre groupes binaires consécutifs. Tout se passe comme si le dernier « si » de la première mesure était une croche trop court vis-à-vis de la prévision mélodique de l'auditeur. Ce type d'écoute, toutefois, est propre à une perception « occidentale », qui, comme nous l'avons évoqué plus haut, cherche des points réguliers de stabilisation métrique. L'auditeur bulgare aura davantage tendance à reconnaître, dans le début de ce thème, deux mesures de rutschenitsa débouchant inopinément vers d'autres rythmes. Là donc, où l'auditeur occidental ressentira probablement une instabilité, il n'est pas impossible que l'auditeur bulgare se complaise un bref instant dans une structure rythmique familière.

À la comparaison de ce thème au thème 1, nous constatons que, dans les deux cas, l'adéquation entre la structure mélodique et les basses de l'accompagnement est strictement la même (à l'exception du dernier temps). Une différence notable réside cependant dans les repos mélodiques que connaît le thème 1 sur les premiers temps



des trois premières mesures, alors que le thème 6 n'en possède aucun à ces endroits. Ceci explique en partie l'impression rythmique très contrastée que l'on peut ressentir entre ces deux thèmes. Mais cette impression découle aussi de la structure mélodico-harmonique des motifs constituant le thème et de l'accompagnement. Ce phénomène – que nous ne pouvons développer dans le cadre restreint de cet article – nous donne un aperçu de l'impact de la structure mélodico-harmonique sur la perception rythmique.

Le septième et dernier thème, joué par la zurna, reprend la seconde partie du thème 6 en l'adaptant à la forme globale ABAC, ce qui donne



L'ensemble des sept thèmes va ensuite être repris, chaque thème étant joué deux fois. Nous vous proposons d'écouter d'une traite cette seconde partie du morceau en appréciant, à la suite de nos quelques commentaires, les éléments suivants :

- la ponctuation claire constituée par les deux dernières mesures de chaque phrase indépendamment de la thématique mélodique
- le rapport stabilisant ou déstabilisant existant entre la structure motivique et le format métrique
- l'effet structurant de la partie de basse qui relie entre elles ou dissocie différentes unités métriques

Enfin nous ne saurions passer sous silence le plaisir rythmique procuré par ce horo « panaché » (traduction possible de *variegated*). Cette pièce pourrait se noter en 45/8 ; cela nous conduirait peut-être alors à redéfinir la notion de mesure... Mais laissons là ces considérations théoriques et laissons nos oreilles profiter de l'enchaînement des 7 thèmes de ce « Variegated horo ».



Et oui : cela se termine comme ça, brusquement, signe que dans ce type de musique c'est bien la concaténation métrique qui définit une certaine dynamique et l'argument rythmique qui compte avant tout.



ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

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



Restons en phase

par Alexis Koustoulidis

Doubles croches en écho et en mouvements

Voici un petit exercice sur notre cher groupe de 4 doubles croches. Vous allez voir qu'il y a moyen de s'amuser, en tout cas je l'espère...

Commençons par installer la formule suivante en frappant dans les mains tandis que les pieds exécutent un cycle de 4 temps.



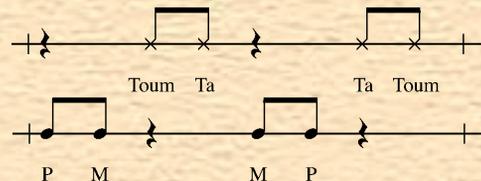
Attention, il y a des silences, ne pas les laisser vides de toutes sensations, continuez à ressentir le mouvements des croches que vous frappez au temps précédent.

Étape 1 : Essayez la combinaison de frappes A puis B :



P = frappez sur la poitrine avec une main
M = frappez dans les mains

Une fois B en place, rajoutez la voix à l'endroit où se trouvaient les silences auparavant :



Pensez que la voix reproduit en écho ce que les mains viennent de faire.



Étape 2 : nous allons subdiviser chacun des coups pour retrouver nos chères doubles croches.

Attention quand vous subdiviserez les croches en frappant dans les mains, ou sur la poitrine, gardez toujours à l'esprit l'énergie liée au temps (sensation plus ancrée dans le sol) / et au contretemps (sensation plus légère, aérienne).

Commencez par l'enchaînement de frappes PP MM - PP MM ,
et puis restez sur la combinaison PP MM - MM PP
Rajoutez la voix AVEC les mains pour conforter la sensation.

TouTou Ta Ta Ta Ta TouTou
P P M M M M P P

Ensuite, retirez les mains, ne gardez que la voix. Rajoutez
les mains à la place du soupir, comme auparavant, avec la
combinaison PP MM - MM PP. Cette fois-ci, les mains font
écho à la voix. Faites tourner ...

Tou Tou Ta Ta Ta Ta Tou Tou
P P M M M M P P

Une fois ceci en place, vous pouvez faire un petit
déphasage de la formule en la déplaçant d'une double
croche...

Tou Tou Ta Ta Ta Ta Tou Tou
P P M M M M P P

Continuez ainsi jusqu'à ce que vous ayez décalé la formule sur chacune des doubles croches.

Ensuite, répétez chaque formule 4 fois pour créer un cycle complet.

On peut aussi réaliser cet exercice avec deux groupes, l'un faisant la voix, et l'autre la combinaison de frappes.

Une autre possibilité : un groupe décale toutes les 4 fois alors que l'autre reste en place.

Ceux qui veulent aller plus loin, peuvent essayer l'exercice avec la combinaison de frappes suivante :

PMMP - MPPM.



Défi du trimestre

par Arnould Massart

Le défi que voici s'inspire de certains rythmes bulgares.

Considérons les quatre possibilités suivantes d'articuler une mesure d'un total de neuf croches.

The diagram shows four horizontal lines labeled A, B, C, and D, each representing a different way to articulate a 9-beat measure. Above each line are rhythmic markings: 'doum' for a quarter note, 'tak - ta' for a dotted quarter note, and 'doum' for a quarter note. Line A: doum, doum, doum, tak - ta. Line B: doum, doum, tak - ta, doum. Line C: doum, tak - ta, doum, doum. Line D: tak - ta, doum, doum, doum.

À un tempo de 320 à la croche, frappez quatre fois la ligne **A** avec les mains tandis qu'avec la voix, vous enchaînez les lignes A, B, C et D.

Frappez ensuite la ligne **B** quatre fois avec les mains tandis qu'avec la voix, vous enchaînez toujours les lignes A, B, C et D.

Continuez à présent en frappant la ligne **C** quatre fois avec les mains tandis qu'avec la voix, vous poursuivez l'enchaînement des lignes A, B, C et D.

Et finalement, frappez la ligne **D** quatre fois avec les mains tandis qu'avec la voix, vous enchaînez une dernière fois les lignes A, B, C et D.

Si vous n'êtes pas à l'aise, vous pouvez intervertir les mains et la voix.

Vous aurez accompli le défi lorsque vous aurez à nouveau atteint avec les mains et la voix le premier « doum » de la ligne A.

Ne faites pas une partition ! Tentez de sentir la superposition des figures rythmiques.

Si vous êtes percussionniste, batteur ou pianiste, vous pouvez exécuter ce défi avec les mains seulement en assignant à chacune un rôle différent. Si vous vous en sortez bien, inversez les mains.

Bonne chance dans ce petit exercice de grammaire rythmique bulgare !

