

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 23 - Equinoxe de printemps 2007

Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme

Editeur responsable : A. Massart - Concept et mise en page : A. Koustoulidis et D. Parfait - © 2007 - Avogadro

Edito

Réflexions mesurées

Scanné pour vous

Et le faire, c'est mieux ...

EDITO



Le rythme est partout. Il est inhérent à toute existence, à tel point que, souvent, on ne l'aperçoit pas. C'est un peu comme l'air que l'on respire : on commence à en prendre conscience seulement lorsqu'on en manque. Omniprésent qu'il est dans toute action, dans tout phénomène, dans toute vie, le rythme finit toujours par émerger dans les divers domaines d'investigation. C'est ainsi que l'on entend les graphologues parler du rythme de l'écriture, tandis que les spéculateurs suivent du coin de l'œil les rythmes boursiers, que les paléontologues se penchent sur les rythmes climatiques pendant que les pédagogues débattent des rythmes scolaires...

La psychologie clinique, toutefois, est un domaine dans lequel le rythme est relativement peu cité. Sauf à faire mention de la fameuse compulsion de répétition dont parle Freud, les services psychiatriques s'intéressent davantage aux affects et au comportement des patients qu'à leur rythme. Peut-être s'agit-il dans leur chef d'une prudence toute légitime, quand on sait combien la notion de rythme peut être vaste, et donc imprécise. Peut-être aussi, ce désintérêt pour le rythme s'abîme-t-il dans une méconnaissance des rouages profonds animant la vie émotionnelle du sujet humain.

Il est cependant quelques individus qui, forts de leur pratique musicale rythmique et de leur implication dans la psychologie clinique, pressentent que le rythme pourrait jouer un rôle clé dans le

processus de guérison psychologique. Parmi eux, **Aboude Adhami**, **Francis Debrabandere** et **Simon Vandewalle**, tous trois membres de Nganga, qui nous présentent Jerrold King, un clinicien américain, initiateur d'une technique thérapeutique par le djembé. Ils nous montrent comment, selon celui-ci, le rythme permet au sujet de se déplacer sur un axe s'étendant du Soï au Moi, et comment, au travers des processus d'imitation et d'entraînement, le thérapeute est à même de conduire le sujet vers des lieux rythmiques qui font sens pour lui.

Depuis les temps les plus reculés, cependant, c'est dans les traités de musique et de versification qu'apparaît plus souvent le mot « rythme ». Car le mètre poétique est, lui aussi, un rythme – même s'il ne s'organise pas selon le même format que le rythme musical. Et, faire des rimes, c'est aussi rythmer le discours par le retour périodique d'un même son. **Ivan Cayron** investigate pour nous les relations entre rythme poétique et rythme musical par le biais de l'analyse détaillée d'un motet d'un musicien et poète français parmi les plus célèbres : Guillaume de Machaut. Il nous présente ici la première partie de son article qui s'attache principalement à l'aspect poétique.

Pour ma part, je suggère, sous notre rubrique *Restons en phase*, à ceux qui en ont besoin, de veiller à la stabilité de leur pulsation tout en pratiquant les facteurs rythmiques 2 et 3. Un usage régulier des deux petits exercices présentés ici ne devrait pas manquer de déboucher tôt ou tard sur une certaine aisance dans la gestion des différentes valeurs rythmiques. Et ceux qui vont avoir besoin de se réchauffer sur les pentes neigeuses ou sur les plages du Nord (arythmie climatique oblige) disposent dès à présent d'un petit défi, bien belge vous verrez, qui, chez les plus assidus, pourra facilement dériver (pour ne pas dire « dégénérer ») en joyeuse farandole. Surprise !

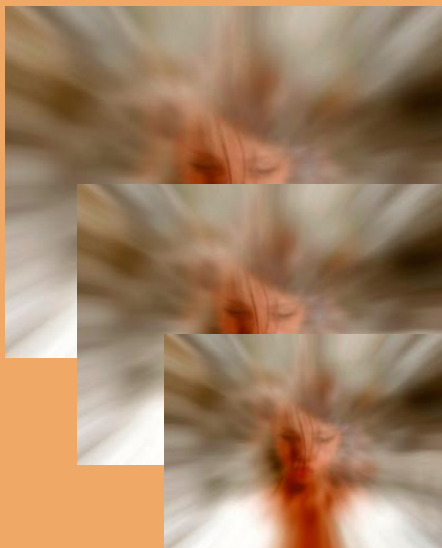


RÉFLEXIONS MESURÉES

Le rythme, miroir du sujet

par Aboude Adhami,
Francis Debrabandere et
Simon Vandewalle

Voici plus ou moins un an, l'AREAM (Association pour la recherche, l'enseignement et les applications de la musicothérapie en Belgique) accueillait les membres de Nganga en ses locaux pour une journée de rencontre avec Jerrold King. Quelques-uns parmi nous avaient déjà eu l'occasion de vivre quelques expériences bien riches et consistantes il y a quelques années, lorsque celui-ci avait proposé des ateliers de découverte de soi et de supervision d'un travail de percussion et de communication.



Jerrold King

Jerrold King est un Noir américain venant de Californie, licencié en psychologie clinique et en psychologie politique, spécialisé dans des questions inter- et multiculturelles. Il a énormément travaillé dans le domaine de la santé mentale. Il a créé et développé un concept de travail avec le rythme, inspiré de théories jungiennes, enrichies de dimensions énergétiques, ancrées dans une pratique de Taï-chi de plus de 30 ans. Ecrivain de fiction à ses heures, il nous prépare actuellement un ouvrage théorique sur son travail rythmique (dont le titre sera: « The Heart Rhythm of God »). En attendant, voici un aperçu théorique et pratique de ses concepts.

Vous ne partez pas indemnes d'une question, d'une réflexion, après avoir rencontré Jerrold King. Monsieur King a placé le rythme au centre de l'identité humaine mais surtout à l'aube des premières opérations psychiques et dans la genèse de la psyché humaine.

Il se sert d'un instrument originaire de l'Afrique de l'Ouest, le *djembe*, instrument qui est le fruit de sacrifices : un arbre qui donne le fût – généralement le lenké – une chèvre pour la peau et les boyaux pour les cordes. Cet instrument sert un langage premier qu'est le rythme. Le rythme est à l'origine de l'affirmation du sujet. Jerrold King nous

propose le détour par Jung, psychanalyste du début du siècle dernier et contemporain de Freud. Se référant aux travaux de Jung autour de la constitution de l'instance du Moi chez le sujet, Jerrold King propose de positionner le rythme sur un axe qui lie deux instances psychiques majeures : le Self et l'Ego. Le Self est à entendre comme le Soi, c'est la conscience de la personne propre, en opposition à l'objet. L'Ego quant à lui serait à entendre comme un système psychique, le « Moi », en opposition à d'autres structures dans la personnalité comme le « Ça » et le « Surmoi » freudien.

Le rythme du *Soi* au *Moi*

Entre le « Soi » et le « Moi » il existe un lien étroit qui semble fondamental dans l'évolution du sujet humain. Les mécanismes de la constitution de l'identité se jouent dès la prime enfance. Ainsi le Soi se trouve au centre, confondu avec le Moi. Ceci peut se comprendre aisément. Le nouveau-né, dès sa naissance, ne distingue pas son corps et son existence comme séparés de sa mère. Le corps du bébé fait partie du corps de la mère dès la naissance. Ainsi, Jerrold King rythme l'évolution de l'enfant au travers de 4 stades :



1. Ego (Moi) se trouve confondu avec le self (Soi)
2. Ego (Moi) se différencie du self (Soi), mais ils gardent ensemble une entité commune
3. Développement de l'ego (Moi) à la frontière de l'entité self (Soi)
4. L'ego (Moi) se trouve différencié et à distance du self (Soi), développant ainsi un axe qui relierait les 2 entités différenciées

Le transfert, un lien rythmique

Ainsi, King propose d'interpréter le lien transférentiel entre le patient et le thérapeute comme un lien rythmique, autrement dit, un lien d'un rythme inconscient à un autre rythme inconscient, mais dont la conjugaison fait émerger du sens.



L'originalité de Jerrold King est de nous inviter à penser cet axe comme l'axe du rythme. Autrement dit, le rythme pour King se trouve au carrefour de toute lecture de la constitution de l'identité chez le sujet humain. Le rythme, dans ce sens, serait la structure minimale du début de la psyché. Ainsi, il n'est pas possible de penser l'homme sans le rapport au rythme.

L'axe rythmique reliant le moi au soi serait le moule autour duquel se constitue toute relation à l'autre.

Par cette lecture, il est possible de reprendre et de relire toute la psychopathologie humaine en termes rythmiques. Par exemple : la névrose peut être pensée comme un axe rythmique entre le Soi et le Moi très faible, voire inexistant (pathologies graves). La psychose, par contre, serait entendue comme un axe rythmique trop grand (quand tout geste, toute action peut faire sens), ou à l'inverse, trop petit (quand rien ne fait sens).

Le rythme est une succession de silences alternant avec des sons. Si nous nous interrogeons sur nos intentions avant de jouer un rythme, nous mettons à profit le développement de l'axe Soi-Moi, car le jeu rythmique est un jeu d'esprit. C'est l'intention et le pourquoi qui



mobilisent l'esprit, tandis que l'âme se trouve dans le silence. Ainsi pour atteindre l'âme, il y a une succession de séquences : l'intention, le rythme et enfin le silence.

Nos sociétés modernes demandent un effort considérable pour résister au narcissisme et au «quant à soi»..., car nos sociétés nous poussent à nous occuper davantage du soi et moins à nous tourner vers l'autre. L'autre, effectivement, privilégie peu l'altruisme – au sens noble du terme – dans une société de consommation, de réussite et de performance.

Toutefois, selon la définition du Soi et du Moi, quand l'investissement de l'autre n'est pas développé, ce n'est pas le Moi qui est le plus investi (ego) mais bien le Soi. Dans ce sens, le narcissisme serait l'investissement du Soi (self) et non du Moi.

Nos sociétés produisent donc davantage de sujets narcissiques tournés vers le Soi. De ce fait, l'axe rythmique se trouve sous grande tension. Par contre, les sociétés de traditions chamaniques connaissent l'importance de cet axe et utilisent toujours le tambour pour que l'intention-esprit produise des mouvements dans l'âme, afin que le cycle de la vie se trouve restitué.

Le Moi du sujet se trouve du côté de l'esprit, de l'intention, de la performance. Le Moi produit de l'anxiété, de la peur, de la tension... Ce sont les rythmes rapides (ondes bêta, rythme 10-12 Hz).

Le Soi du sujet se trouve du côté de l'âme – disons plutôt du côté de l'être profond en nous. C'est de là que vient l'inspiration du moi, c'est l'endroit de la sérénité profonde du sujet et le repos. Ce sont les rythmes lents (ondes delta et téta, rythme 4-5 Hz).

L'axe entre les deux entités se trouve dans le silence, la centration sur soi, prise de conscience de notre intériorité. C'est l'état de relaxation (ondes alpha, rythme 6-8 Hz).

Agir sur des états psychiques

Ainsi, en favorisant certains rythmes, alternés avec des silences, le thérapeute peut agir sur les états psychiques, et tenter de produire des états qui allègent le corps ou l'esprit de certains symptômes. Nous pouvons remarquer que jouer des rythmes en groupe est souvent une manière de se libérer du diktat de l'esprit mais aussi d'aller à la rencontre du narcissisme et de chercher l'état de sérénité porté par le rythme au lieu de porter le rythme.



Nous savons tous combien l'individu narcissique lutte contre ce « lâcher prise » dans le groupe, parce que l'emportement groupal va à l'encontre de l'économie libidinale narcissique. Les individus se trouvent dans un véritable échange qui ouvre des potentialités beaucoup plus larges que la centration sur les enjeux narcissiques. Le rythme dans le groupe va commencer par une intention suivie d'une pulsation individuelle et, à un moment donné, il va y avoir une véritable lutte à l'intérieur du sujet entre sa pulsation propre et celle qui se dégage du groupe. Soit, le sujet cède pour vivre cette expérience, soit, il ne cède pas et il se trouve en souffrance.

King nous dit que l'ego n'aime pas le self. Pour comprendre l'approche de King, il faut faire un autre détour que Lacan appelle stade du Miroir. Lacan a présenté ce concept en 1936 au Congrès international de psychanalyse à Marienbad. Ce concept se veut être l'ébauche de ce qui sera plus tard le Moi. L'enfant entre six et dix-huit mois se trouve encore dans un état d'impuissance et d'incoordination motrice. Il anticipe imaginativement l'appréhension et la maîtrise de son unité corporelle. L'enfant à travers le miroir perçoit un semblable sous la forme totale unifiée et s'y identifie ; il se confond avec l'image du miroir qui le forme et qui l'aliène en même



temps. L'enfant commence à imiter, à se construire à travers l'imitation. Il reproduit les gestes par mimétisme. Puis, il trouve du plaisir à répéter et à reproduire ce qui se trouve en relation avec lui. L'enfant qui imite, se construit, se nourrit du lien à l'autre et ainsi dessine le contour de l'axe « Soi » – « Moi », car dans l'imitation, il y a le rythme. Sans rythme, le geste ne peut être répété pour une fin précise. L'enfant jubile de la rythmicité de ce geste.

Synchroniser pour soigner

King nous invite, dans le travail thérapeutique par la médiation du rythme, à soigner cet axe « Soi » – « Moi ».

Il propose l'intentionnalité autour d'un symptôme ou d'une souffrance bloquée chez le sujet. Il propose ainsi le dispositif du miroir : se mettre thérapeute-patient face à face avec des djembés. Le thérapeute, quant à lui, reproduit par imitation le rythme et les gestes du patient. Le thérapeute va ensuite inviter le patient à jouer plus vite, encore plus vite, et puis un silence et une respiration. Le patient reconstitue de cette façon, par projection, son axe entre Soi et Moi. Si le narcissisme s'impose au sujet, ce dernier va jouer plus agressivement. Le thérapeute va essayer au



bout d'un temps de le ralentir – ou l'inverse, bien entendu – dans l'idée de ne pas rester figé dans une des instances, soit « moïque », soit « narcissique ».

King, basant sa pratique sur les théories de C.G. Jung, propose une relation ou l'autre, au travers du jeu conscient et inconscient synchronisé par les rythmes du thérapeute et du patient. La seule manière de comprendre quelqu'un passe par le langage de ce dernier : être dans une attitude empathique à son égard et surtout adopter le rythme de ses gestes pour comprendre son intériorité.

Le but ultime de toute personne est de comprendre le monde, mais surtout de répondre à une question de base : « Qui suis-je ? ». King propose une sorte de mise en forme de cette question au travers du rythme. Chacun d'entre nous a une identité rythmique qui s'inscrit dans un axe entre sa pensée et son âme profonde. Il s'agit de mobiliser cet axe pour retrouver le chemin parcouru, depuis la prime enfance, afin de construire son identité.

L'identité est une question en éternel remaniement. La question de « qui nous sommes » est au cœur de l'humanité, surtout quand l'humain rencontre l'Étrange à l'intérieur de lui-même.

Des silences qui claquent

« Nous sommes le 26 février 2006. Je suis content de me rendre à cette journée de formation avec Jerrold King. J'ai une certaine expérience du djembé. Je le pratique depuis quasiment 10 ans dans des cours de percussion et de danses africaines. Psychologue de formation, je l'utilise dans ma pratique professionnelle avec des enfants polyhandicapés. Suite à des bouleversements dans ma vie affective, je n'ai plus joué du djembé en groupe depuis 9 mois. J'ai donc hâte de retrouver cette énergie particulière.

D'emblée, Jerrold King nous présente cet instrument comme excessivement puissant et sacré. Il permet un accès direct à notre âme. Le rythme est le lien entre l' 'ego' et le ' self '. Quel programme !

Il nous propose, par exemple, de passer à son voisin un rythme simple, et ce de plus en plus vite. J'entends des vagues, mais je ne suis pas vraiment connecté. Je suis plutôt bousculé, surpris car j'ai l'habitude de prendre le temps d'installer le rythme, de le poser... Ici tout me semble précipité. J'entends aussi des signes d'agacement



autour de moi. Heureusement, après chaque exercice, il y a toujours les silences et les respirations profondes.

Jerrold invite certains d'entre nous à exprimer une émotion, une difficulté sur le djembé. Face à la personne, il joue le rythme en miroir puis lui suggère des variations. À nouveau tout me semble aller si vite...

Il est tard, je m'avance. Jerrold me demande de dialoguer avec lui. Je tapote sur l'instrument. Il décline mon invitation rythmique d'un revers de la main. Je lui fais une autre proposition qu'il refuse de la même manière ; puis une autre, une autre encore... Je m'autorise enfin à m'extérioriser. Je sens qu'il me soutient. Mes mains se lèvent : les phrases s'imposent à moi. Mes mouvements se libèrent. Une gestuelle se met en place ; elle est guerrière, menaçante. Les sons s'amplifient, remplissent l'espace. Le djembé que je ne connais pas résonne, vocifère, crie toute la colère que j'ai pu accumuler ces derniers mois. C'est MOI !



Je ressors de cette journée avec une étrange sensation. Je peux difficilement dire si j'ai aimé ou pas. Je suis perplexe.

Les nuits qui suivent sont peuplées de nombreux rêves. J'entends ces sons dans le silence.

Un an après, j'écris ce texte. J'ai touché quelque chose ce jour-là... »



SCANNÉ POUR VOUS



Rimes et rythme chez Guillaume de Machaut : analyse du motet «Fiat voluntas tua»

(1ère partie : rimes)

par Ivan Cayron



I. La modalité rythmique

Aux XIIe et XIIIe siècles, alors que s'érigait la cathédrale de Notre Dame, une école de chantres et de compositeurs parisiens fondèrent à partir de l'organum une tradition polyphonique monumentale et écrite, appelée Ecole de Notre Dame. La nécessité de contrôler très précisément certaines rencontres de notes fut à l'origine de l'invention d'un système de notation rythmique que l'histoire a retenu sous le nom de *rythme modal*. Il consistait en l'emploi de signes, empruntés à la notation du chant grégorien, auxquels était conféré un sens rythmique. La façon dont les notes étaient groupées ou isolées signalait à l'interprète que la mélodie notée devait se chanter ou se jouer selon un schéma rythmique prédéterminé dit *mode rythmique*. La manière dont ces modes sont traités dans la théorie de l'époque n'est pas sans rappeler le traitement des modes rythmiques indiens, malgré le fossé qui sépare ces modes médiévaux, simplistes et désespérément ternaires, de leurs homologues indiens, d'une complexité et d'un raffinement fascinants.

II. L'isorythmie

Malgré l'abandon assez rapide de ce système au profit du développement progressif d'une notation mesurée où c'est

la forme de la note et non plus sa place dans une ligature qui en déterminait la durée, une pensée rythmique modale semble s'être maintenue dans la musique savante des XIIIe et XIVe siècle avec le concept de l'*isorythmie*. Celle-ci peut se définir comme étant l'emploi arbitraire d'une formule rythmique répétée (*talea*) sur un déroulement mélodique quelconque, éventuellement soumis à un procédé semblablement répétitif (*color*).

Initialement très simple, ce procédé est devenu, au début du XIVe siècle, un jeu compositionnel assez spéculatif et complexe, jouant notamment de tout le raffinement du système de notation mensuraliste. Guillaume de Machaut, dans ses motets, sa messe et son Hoquetus David, portera cet art de l'isorythmie à un niveau de richesse et de perfection qui ne sera plus égalé. Il est piquant de constater que cet aspect de son œuvre, souvent mis en exergue dans les manuels d'histoire, était vraisemblablement considéré par Machaut lui-même comme archaïque et appartenant à la *vieille forge*.

III. Le motet

Surgeon de l'organum, en tant qu'invention poétique sur les vocalises originales d'une clausule (section conclusive



où la voix principale est soumise au même titre que les autres au rythme modal), le motet s'est développé de manière indépendante dans le courant du XIIIe siècle et est devenu un genre poético-musical, courtois et savant, dont le théoricien Jean de Grouchy écrit qu'il « ne doit pas être exécuté devant un public ordinaire, qui ne remarque pas les raffinements ni ne prend plaisir à l'entendre, mais devant les gens éduqués et ceux qui guettent les subtilités des arts » (Cité par Gilles Dulong, *Un genre séculaire complexe et raffiné* in *Amer sans finement*¹).

Chez Machaut, il s'articule sur deux textes, le **motetus** (texte principal) et le **triplum** (texte secondaire), de forme libre et toujours renouvelée, qui souvent se contrepontent sémantiquement. Musicalement, ils sont chantés simultanément, mais de manière relativement indépendante, tout en s'appuyant sur le **tenor**, partie fondamentale, vocalisée ou instrumentale, traitant en isorythmie une mélodie, souvent grégorienne, dont le texte original, sous-entendu, est en relation avec le propos poétique. Une quatrième voix, appelée **contratenor**, vient parfois compléter l'ensemble.

IV. Machaut poète

Pour bien comprendre le musicien Machaut, il ne faut pas oublier qu'il est d'abord poète. Qu'il est considéré par les spécialistes de la littérature du XIVe comme l'égal français de Pétrarque, qu'il est l'héritier de la sensibilité courtoise du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung et qu'il aura une influence importante sur la littérature européenne, notamment sur Chaucer en Angleterre. Pour lui, la musique n'est que le support, l'écrin d'une expression poétique qui reste primordiale. Mais l'adéquation entre musique et verbe y est fascinante. Il joue en virtuose des formes, des mètres, des rimes et des sonorités verbales avec la même ampleur de registre qu'il joue des structures mathématiques, des rythmes, des intervalles mélodiques et de la polyphonie.

A. Quelques exemples tirés de formes fixes

On appelle « formes fixes » des schémas formels prédéfinis à l'intérieur desquels le poète inscrit son expression lyrique. Les trois formes fixes les plus pratiquées par Machaut sont la ballade, le rondeau et le virelai.

(1) *Guillaume de Machaut – Intégrale des motets – Ensemble Musica Nova*
- CD Zig - Zag Territoires ZZT 021002-1



1. Analyse de la première strophe de la ballade 32²

Texte

Traduction (d'après Paul Imbs)³

- a** 10a Plourés, dames, plourés vostre servant,
10b Qui ay tousdis mis mon cuer et m'entente,
a' 10a Corps et desirs et pensers en servant
10b L'onneur de vous, que Dieu gart et augmente !
b 7c Vestés vous de noir pour mi,
10c Car j'ai cuer taint et viaire palli,
10d Et si me voi de mort en aventure,
10d *Se Dieus et vous ne me prenés en cure.*

Pleurez, dames, pleurez votre serviteur,
Moi, qui toujours ai consacré mon cœur et ma volonté,
Mon corps et mon désir et ma pensée à servir
Votre honneur, que Dieu veuille garder et augmenter !
Vêtez-vous de noir pour moi,
Car j'ai le cœur assombri et le visage pâli,
Et ainsi je me vois en péril de mort,
Si Dieu et vous de moi ne prenez soin.



Ballade 32 (Taina Kataja, Les Ménestrels)⁴

La ballade est traditionnellement composée de trois strophes dont le schéma de base est **aa'b**. Le dernier vers de **b** est repris en refrain à la fin de chacune des strophes. La métrique de la ballade 32 est on ne peut plus classique : il s'agit de décasyllabes –vers de dix pieds- avec césure après le premier hémistiche de quatre pieds.

Plourés, dames, / plourés vostre servant,

Le deuxième vers introduit pour l'œil une nouvelle rime (b), féminine, mais qui sonne exactement de la même façon que celle (a) du premier vers, puisque le t final de *servant* était encore prononcé à l'époque.

(2) La première colonne donne en gras la forme de la strophe, la deuxième la métrique et la rime de chaque vers.

(3) *Guillaume de Machaut - Le Livre du Voir Dit*- Le livre de Poche - Lettres gothiques - 4557

(4) *Guillaume de Machaut - Messe de Nostre Dame - Livre du Voir Dit*- Coffret de 4 microsillons Mirror music 1979



Qui ay toudis / mis mon cuer et m'entente,

Ces deux vers forment la première section formelle **a**, musicalement ouverte. Les deux vers suivants, qui reprennent la même métrique et les mêmes rimes, forment la seconde section formelle **a'**, musicalement close. On peut noter l'utilisation d'une rime riche « *servant* », selon un jeu que Machaut pratique souvent : celui d'employer des mots identiques dans des sens ou des fonctions différents. Ici, le premier emploi de « *servant* » est le substantif signifiant « *serviteur* », le second est le participe présent de « *servir* ». Quant au mot « *augmente* », on pourrait le croire illustré par la vocalise qui l'orne, s'il n'était pas traditionnel chez Machaut de conclure les sections formelles de la ballade par de telles vocalises. On peut donc penser que c'est ici le mot qui illustre la musique !

*Corps et desirs / et pensers en servant
L'onneur de vous, / que Dieu gart et augmente !*

Les quatre derniers vers constituent la troisième section formelle **b**, équilibrant les sections **aa'**, tout en introduisant deux nouvelles rimes. Une rupture métrique extraordinaire intervient au premier vers de cette section, par l'introduction inattendue et expressive d'un heptasyllabe. Cette rupture est soulignée par le changement spectaculaire de style musical qui, de mélismatique, devient tout-à-coup syllabique et homorythmique.

*Vestés vous / de noir pour mi,
Car j'ai cuer taint / et viaire palli,
Et si me voi / de mort en aventure,*

L'arrivée du refrain est préparée par une cadence suspensive, tandis que le premier hémistiche met en évidence le mot « *vous* » par une cadence conclusive.

Se Dieus et vous / ne me prenés en cure.



2. Virtuose des mots et des mètres

L'analyse précédente nous a montré la souveraine maîtrise du poète Machaut dans un cadre relativement classique. Le voici à l'œuvre dans un style maniéré où il joue en virtuose des mots (Rondeau 7) ou des mètres (Virelai 12)

a) Rondeau 7

Texte ⁵

Traduction (Ivan Cayron)

A <i>Se vous n'estes pour mon guerredon nee,</i>	<i>Si vous n'êtes pas née pour être ma récompense,</i>
B <i>Dame, mar vi vo doulz regart riant.</i>	<i>Dame, c'est pour mon malheur que j'ai vu votre doux regard rieur.</i>
a <i>Ja mais ne m'iert joie guerredonnee,</i>	<i>Jamais joie ne me sera donnée en récompense</i>
A <i>Se vous n'estes pour mon guerredon nee.</i>	<i>Si vous n'êtes pas née pour être ma récompense.</i>
a <i>Car par vous m'est la grief guerre donnee</i>	<i>Car par vous m'est faite la pénible guerre</i>
b <i>Qui me fera morir en guerriant</i>	<i>Qui me fera mourir en combattant</i>
A <i>Se vous n'estes pour mon guerredon nee.</i>	<i>Si vous n'êtes pas née pour être ma récompense.</i>
B <i>Dame, mar vi vo doulz regart riant.</i>	<i>Dame, c'est pour mon malheur que j'ai vu votre doux regard rieur.</i>

Outre le jeu de mots sur « *guerredonnee* » et les allitérations qui relient cette rime à l'autre ⁶, il faut remarquer l'utilisation subtile de la forme rondeau par Machaut, qui, après avoir énoncé les deux premiers vers associés au sein d'une phrase de deux propositions,

(5) Il n'existe malheureusement pas d'enregistrement disponible de ce rondeau

(6) *guerredonnee* [g],[rr],[d=t sonore],[n] – *regart riant* [r],[g],[rr],[n],[t=d sourd] – *morir en guerriant* [r],[r],[g],[rr],[n],[t].



*Se vous n'estes pour mon guerredon nee,
Dame, mar vi vo doulz regart riant.*

replaces isolément le premier au sein d'une nouvelle phrase de deux vers,

*Ja mais ne m'iert joie guerredonnee,
Se vous n'estes pour mon guerredon nee.*

puis de trois vers

*Car par vous m'est la grief guerre donnee
Qui me fera morir en guerriant
Se vous n'estes pour mon guerredon nee.*

et conclut en reprenant le deuxième comme proposition unique d'une phrase d'un seul vers.

Dame, mar vi vo doulz regart riant.

On voit ici le rythmicien œuvrant au côté du poète dans cette façon d'épuiser une combinatoire numérique, même si la métrique est toujours classique.

b) Virelai 12

Le voici maintenant jouant avec une métrique sans cesse changeante. Il s'agit d'un virelai, forme fixe comprenant un refrain **A** alternant avec un, deux ou trois couplets de forme **bb'a**. Le virelai 12 est même ce qu'on appelle un virelai double, puisque la structure du refrain est de type ouvert-clos (**AA' bb'aa' AA'**)



Texte (*Refrain* et Couplet I)

Traduction (Ivan Cayron)

A 3a *Dame, a qui*
 2a *M'ottri*
 7b *De cuer, sans penser laidure,*
 7a *Je n'ay mie desservi*

A' 3a *Qu'enhai*
 2a *M'ait si*
 7b *Vos cuers, qu'a desconfiture*
 7a *Soie pour l'amour de li.*

b 7c *Car de tres loyal amour*
 2c *Meint jour*
 7b *Vous ay amé et servi,*

b' 7c *N'onques vos cuers n'ot tenrou*
 2c *Dou plour*
 7b *Qui m'a tout anienti.*

a 3a *S'en gemi*
 2a *Et di*
 7b *Que ce n'est mie droiture*
 7a *Que toudis soie en oubli,*

a' 3a *Car en mi*
 2a *Par mi*
 7b *Partiroit mon cuer d'ardure,*
 7a *Belle, s'il estoit einsi.*

Dame, à qui
Je me donne
De tout cœur, sans penser à mal,
Je n'ai point démerité

Pour que votre cœur
M'ait ainsi
En haine, pour que je sois
En déconfiture, à cause de l'amour que je lui porte.

Car d'un amour très loyal,
Maint jour,
Je vous ai aimée et servie ;

Mais jamais votre cœur ne fut attendri
Par le pleur
Qui m'a totalement anéanti.

Et j'en gémiss
Et je dis
Qu'il n'est pas juste
Que je sois toujours en oubli,

Car en moi
Par le milieu
Il briserait mon cœur de son feu,
Belle, s'il en était ainsi.



A	3a	<i>Dame, a qui</i>	<i>Dame, à qui</i>
	2a	<i>M'ottri</i>	<i>Je me donne</i>
	7b	<i>De cuer, sans penser laidure,</i>	<i>De tout cœur, sans penser à mal,</i>
	7a	<i>Je n'ay mie desservi</i>	<i>Je n'ai point démerité</i>
A'	3a	<i>Qu'enhai</i>	<i>Pour que votre cœur</i>
	2a	<i>M'ait si</i>	<i>M'ait ainsi</i>
	7b	<i>Vos cuers, qu'a desconfiture</i>	<i>En haine, pour que je sois</i>
	7a	<i>Soie pour l'amour de li.</i>	<i>En déconfiture, à cause de l'amour que je lui porte.</i>



Virelai 12 (Colin Scott Mason)⁷

Il faut remarquer combien la métrique et la musique permettent de souligner à distance certains parallélismes ou des oppositions du type :

Dame, a qui / M'ottri
De cuer,
Qu'enhai / M'ait si
Vos cuers,

Il est à noter que cette opposition primordiale, puisqu'elle revient à chaque retour du refrain, est sans doute une des subtilités du poème. Machaut oppose en effet la passivité de l'amant dont le cœur est toujours au cas régime⁸ (*de cuer, mon cuer*) au pouvoir de la dame dont le cœur est lui toujours au cas sujet (*vos cuers*).

(7) *The Mirror of Narcissus – Gothic voices* – Microsillon Hyperion 1983

(8) L'ancien français possédait encore une déclinaison à deux cas : le cas sujet, qui correspond pratiquement au nominatif, et le cas régime, qui était utilisé pour la majorité des autres fonctions grammaticales. Cette déclinaison va disparaître en moyen français.



V. Analyse des textes du motet 5

Ce qui précède ayant montré, nous l'espérons, l'importance de la composante poétique de l'œuvre de Machaut, nous allons commencer par analyser les deux poèmes du motet 5 avant de nous pencher sur leur mise en œuvre musicale. Contrairement aux formes fixes, la forme des motets est sans cesse réinventée. Il convient donc d'essayer d'en comprendre la logique, comme l'analyste émerveillé devant les structures toujours nouvelles des fugues de Bach comparées aux éternelles coupes binaires ou formes-sonate.

A. Analyse de « *Qui plus aime plus endure* » (motetus)

	Texte	Traduction (Agathe Sultan) ⁹
7a	Qui plus aime plus endure	Celui qui aime beaucoup, souffre autant
7b	Et plus mainne dure vie.	Et mène une plus dure vie.
7a	Qu'Amours qui est sans mesure	Car Amour, qui est sans mesure,
7b	Assés plus le contralie,	Le malmène, lui, bien plus
7a	Que li mauvais qui n'a cure	Que le mauvais, qui n'a cure
7a	De li, einsois met sa cure	D'aimer, et se consacre, au contraire,
7b	En mal et en villonie.	Au mal et à la vilénie.
7b	Hé ! Dieus, que n'ont signourie	Ah, Dieu ! Que ne s'astreignent-elles, les dames,
7a	Les dames de leur droiture,	A se comporter comme il leur sied,
7a	Que cialuz qui ont pointure	Afin de choisir, sans se fourvoyer
7b	D'Amours au cuer atachie	Ceux qui ont au cœur
7a	Choisissent sans mespresure !	L'aiguillon d'Amour ?

(9) Guillaume de Machaut - *Intégrale des motets* - Ensemble Musica Nova - CD Zig - Zag Territoires ZZT 021002-1



7a S'einsi fust, je m'asseüre,
10b Tels est amés qui ne le seroit mie
10b Et telz haïs qui tost aroit amie.

Vraiment, s'il en était ainsi,
Tel est aimé qui ne le serait point
Et tel haï qui trouverait amie.



Motetus (Capella Lipsiensis) ¹⁰

Le motetus s'ouvre par une sorte de sentence proverbiale qui expose non seulement la matière poétique (la souffrance éprouvée par les serviteurs d'Amour) mais également les deux rimes exclusivement féminines avec lesquelles Machaut va travailler (a = **ure** ; b = **ie**). Les vers sont heptasyllabes. Le caractère proverbial est souligné par les assonances et allitérations (*Qui-vie ; plus-endure-dure; aime-mainne*)

*Qui plus aime plus endure
Et plus mainne dure vie.*

Cette introduction est suivie de deux sections de cinq vers chacune, qui se répondent symétriquement. La première, toujours en heptasyllabes, duplique la rime a de manière riche (*cure*), créant une sorte de ricochet du troisième vers sur le quatrième à l'intérieur d'une alternance maintenue. Le schéma des rimes devient donc abaab. Cette section dénonce le mauvais comportement d'Amour envers son serviteur.

*Qu'Amours qui est **sans mesure**
Assés plus le contralie,
Que li mauvais qui n'a **cure**
De li, einsois met sa **cure**
En mal et en villonie.*

(10) Guillaume de Machaut – Ballades-Motets-Rondeaux-Virelais – Capella Lipsiensis – Dietrich Knothe – Microsillon Philips 6580 026



La seconde section rétrograde le schéma de rimes (baaba), tout en soulignant la symétrie par l'introduction d'une nouvelle rime riche à la duplication de a (-*ture*) et en prenant non seulement comme dernière rime (-*sure*) la première de la section précédente mais en répondant à « sans mesure » par « sans mespresure »! Cette section regrette que les dames ne choisissent pas leurs amants parmi ceux qui ont été touchés par les traits de l'amour.

*Hé ! Dieus, que n'ont signourie
Les dames de leur droiture,
Que ciaulz qui ont pointure
D'Amours au cuer atachie
Choisissent sans mespresure !*

La conclusion, moralité proverbiale à nouveau, reprend les deux rimes dans l'ordre initial mais duplique maintenant la rime b, toujours sous une forme riche (-*mie*). Cette duplication s'accompagne d'un allongement expressif de la métrique par l'emploi quasi cadentiel du décasyllabe.

*S'einsi fust, je m'asseüre,
Tels est amés / qui ne le seroit mie
Et telz haïs / qui tost aroit amie.*



B. Analyse de « Aucune gent m'ont demandé que j'ay » (triplum)

Texte

Traduction (Agathe Sultan) ¹¹

4α 6a Aucune gent m'ont demandé que j'ay,
4α 6a Que je ne chant et que je n'ay cuer gay,

4β 6b Si com je sueil chanter de lié corage ;
4γ 6a Et je leur di, certes que je ne sçay.
4γ 6a Mais j'ay menti, car dedens le cuer ay
4β 6b Un trop grief dueil qui onques n'assouage.

4δ 6c *Car sans sejour ay mise ma pensée*
4δ 6c *A Bonne Amour faire ce qui agrée,*
4ε 6b *Ne à nul fuer n'i pensasse folage ;*
4ζ 6c *Et je sçay bien que ma dame honnorée,*
4ζ 6c *Que je tant criem, si m'a ma mort jurée*
4ε 6b *Par crueus cuer et par simple visage.*

4η 6d Car, quant je voy son gracieus viaire,
4η 6d D'un dous ottroy me moustre un exemplaire
4θ 6b Et si me vuet tenir en son hommage,
4ι 6d Ce m'est avis ; mais aus douleurs retraire,
4ι 6d J'ay cent tant pis qu'on ne me porroit faire

4θ 6b Car nuls ne puet penser si grief damage

Certains m'ont demandé ce que j'ai,
Pourquoi je ne chante pas, et pourquoi je n'ai pas
le cœur gai,
Moi qui ai coutume de chanter joyeusement.
Et je leur répons, en vérité, que je ne sais :
Mais j'ai menti, car j'ai dedans le cœur
Une pesante tristesse qui jamais ne s'allège...

Car j'ai consacré ma pensée, sans demeure,
Au service de Bonne Amour.
En aucun cas je n'y vis de folie ;
Mais je sais pertinemment que ma dame, que j'honore
Et redoute tant, m'a condamnée à mort
D'un cœur cruel, par sa simple apparence.

Car, quand je vois son gracieux visage,
J'y lis qu'elle m'accorde son amour,
Et qu'elle veut me garder comme son homme lige,
Il me semble. Mais en avouant mon mal
J'ai cent fois plus de souffrance que l'on ne m'en
pourrait faire endurer,
Car nul ne peut imaginer si lourd dommage



4x 6e Com le refus que ses durs cuers m'envoie ;
4x 6e Et si l'aim plus, se Dieus m'en envoit joie,
10b Que rien qui soit. Dont n'est-ce droite rage ?
4λ 6e Certes, oïl ; mais, pour riens que je voie,
4λ 6e De ce peril issir je ne voudroie,
10b Car tous siens sui sans changement de gage,

4μ 6f Quant esperer me fait ma garison ;
4μ 6f Et c'est tout cler que monsigneur Yvon
10b Par bien servir, non pas par vasselage,
10b Conquist l'amour dou grant lion sauvage.

*Que celui que m'inflige le refus de son cœur dur.
Malgré cela, je l'aime plus – que Dieu m'en donne joie !-
Que nulle créature. – Donc, n'est-ce pas folie furieuse ?
- Certes si ! Mais pour rien au monde
Je ne voudrais sortir de ce péril,
Car je lui appartiens, et pour toujours,*

Puisqu'elle m'a donné l'espoir de mon salut.
Et, sans nul doute, c'est par sa loyauté,
Et non par sa bravoure, que Monseigneur Yvain
Conquit l'amour du grand lion sauvage.



Triplum (Ensemble Musica Nova) ¹²

Le texte du triplum se subdivise en 4 sixains et un quatrain final n'utilisant chacun que deux rimes. La première rime varie à chaque sixain ou quatrain (-ay, -ée, -aire, -oie, -on). La seconde est constante et revient tous les trois vers (-age). Cette structure pourrait sembler banale, si Machaut, jouant de manière étonnante avec la césure du décasyllabe, n'avait pas introduit un jeu de rimes à la fin du premier hémistiche.

Machaut subdivise en effet chaque sixain en deux tercets par deux rimes internes (nécessairement masculines) se comportant de façon similaire à celles des sixains. La première rime varie à chaque tercet (-ent, -i, -our, -ien, -oy, -is) tandis que la seconde, elle, revient aux troisième et sixième vers de chaque sixain. Cette seconde rime (-ueil, -uer, -uet), malgré qu'elle change à chaque sixain, comporte toujours la voyelle *-ue* (située sans doute entre le [œ] de *cœur* et le [ø] de *peut*), reflétant le caractère constant de la rime en *-age* du sixain. Il est à remarquer que cette structure des sixains en deux tercets est celle que l'on retrouve dans certaines séquences médiévales, telles « *Lauda Sion* » ou « *Stabat Mater* ».

(12) Guillaume de Machaut – Intégrale des motets – Ensemble Musica Nova - CD Zig - Zag Territoires ZZT 021002-1



*Lauda Sion Salvatórem,
Lauda ducem et pastórem,
In hymnis et cánticis.
Quantum potes, tantum aude:
Quia major omni laude,
Nec laudáre súfficis.*

*Stabat Mater dolorósa
Juxta crucem lacrimósa,
Dum pendebat Fílius.
Cujus ánimam geméntem,
Contristatam et doléntem,
Pertransívit gládius.*

Le premier sixain expose l'état de tristesse de l'auteur. Ce sixain utilise d'emblée une rime masculine (-ay). Il n'y en aura pas d'autre avant le quatrain final.

*Aucune gent / m'ont demandé que j'ay,
Que je ne chant / et que je n'ay cuer gay,
Si com je sueil / chanter de lié corage ;
Et je leur di, / certes que je ne sçay.
Mais j'ay menti, / car dedens le cuer ay
Un trop grief dueil / qui onques n'assouage.*



Le second sixain donne l'origine de cet état : la cruauté de cœur de sa dame opposée à son apparence simple.

*Car sans sejour / ay mise ma pensée
A Bonne Amour / faire ce qui agrée,
Ne à nul fuer / n'i pensasse folage ;
Et je sçay bien / que ma dame honnourée,
Que je tant criem, / si m'a ma mort jurée
Par crueus cuer / et par simple visage.*

Le troisième sixain développe l'opposition exposée précédemment. Il faut souligner l'emploi d'un enjambement avec le sixain suivant, souvent associé chez Machaut avec l'idée de rupture. Un enjambement parallèle a lieu entre les deux tercets (*Ce m'est avis*).

*Car, quant je voy / son gracieus viaire,
D'un dous ottroy / me moustre un exemplaire
Et si me vuet / tenir en son hommage,
Ce m'est avis ; / mais aus douleurs retraire,
J'ay cent tant pis / qu'on ne me porroit faire
Car nuls ne puet / penser si grief damage
Com le refus / que ses durs cuers m'envoie ;*

La suite du quatrième sixain répond à cet état de tristesse par un amour fou et inconditionnel justifié par l'espoir de guérison que cet amour lui donne. Ici aussi l'enjambement souligne la dissonance psychologique. Le retour brutal d'une rime masculine (-on) ajoute à la rupture et prépare la fin. La disparition d'une rime interne aux troisième et sixième vers prépare, quant à elle, la venue du quatrain conclusif.



*Et si l'aim plus, / se Dieus m'en envoit joie,
Que rien qui soit. / Dont n'est-ce droite rage ?
Certes, oïl ; / mais, pour riens que je voie,
De ce peril / issir je ne voudroie,
Car tous / siens sui sans changement de gage,

Quant esperer / me fait ma garison ;*

Le quatrain final, amputé de son premier vers, inverse la structure du premier tercet : une rime masculine (-on) suivie de deux rimes féminines (-age). Ces trois derniers vers semblent donner la solution du problème : servir sa dame et faire sa volonté l'attendrira peut-être plus facilement que de faire étalage de souffrance. Dans le roman de Chrétien de Troie, en effet, Yvain sauve un lion sauvage de la morsure d'un serpent en décidant de tuer l'animal venimeux en premier. Le lion, reconnaissant du service rendu, deviendra l'allié d'Yvain alors qu'il aurait pu affronter sa bravoure en ennemi.

*Et c'est tout cler / que monsigneur Yvon
Par bien servir, / non pas par vasselage,
Conquist l'amour/ dou grant lion sauvage.*



C. Relations sémantiques et numériques entre les textes

Le principe du motet est d'établir entre tenor, motetus et triplum un tissu de relations intertextuelles comparable au contrepoint musical de plusieurs voix. Similitudes et oppositions fonctionnent en effet comme consonances et dissonances et la diversité métrique et structurelle des textes est à rapprocher de la polymétrie qui caractérise souvent les motets de Machaut.

1. Relations sémantiques

Le texte, non chanté, de la teneur est « Fiat voluntas tua ». Cette phrase, empruntée au « Pater Noster », sous-tend le motet et élève la souffrance de l'amour profane à un niveau mystique. La souffrance endurée ici-bas par le chrétien doit être acceptée comme l'amant accepte de souffrir pour l'amour de sa dame. « Non mea voluntas sed tua fiat » (*Que soit faite non pas ma volonté mais la tienne*), prie le Christ au Mont des Oliviers, montrant ainsi la soumission que l'on doit faire à sa destinée. « Que ta volonté soit faite sur la terre comme au ciel », dit le chrétien, justifiant du même coup l'analogie profane-sacré. En redescendant sur terre, cette phrase peut donc aussi s'adresser directement à la dame et la teneur devient ainsi le lieu ineffable où se rencontrent les amants. Dans le motetus, en effet, amants et dames sont évoqués en général ; ils sont donc absents. Le triplum, lui, est à la première personne du singulier mais parle de la dame absente à la troisième personne. Seul le tenor voit les amants réunis, dont l'un s'adresse à l'autre. Cette multiplicité des points de vue est caractéristique du motet. On peut par ailleurs remarquer ici une progression qui, partant du particulier (triplum), passe par le général (motetus) pour aboutir à l'universel (tenor), qui se trouve être en même temps le symbole de l'intimité la plus étroite.

La dialectique du sacré et du profane qui se joue entre la teneur et les parties chantées se retrouve au sein même du motetus et du triplum. Car, si le texte de la teneur est le seul qui s'adresse directement à Dieu sans le nommer, le triplum l'évoque (*Et si l'aim plus, se Dieus m'en envoit joie, / Que rien qui soit.*) tandis que le motetus l'invoque (*Hé ! Dieus, que n'ont signourie / Les dames de leur droiture !*)



A ce parallélisme divin correspond celui de l'allégorie de l'Amour qui apparaît dans les deux textes sous deux angles cependant opposés. La motetus le présente négativement (*Qu'Amours qui est sans mesure / Assés plus le contralie, / Que li mauvais... ; ... ciaulz qui ont la pointure / D'Amours au cuer atachie...*), toujours à l'attaque du vers et au cas sujet. Le triplum en fait d'abord une allégorie positive (*Car sans sejour ay mise ma pensée / A Bonne Amour faire ce qui agrée*) puis utilise le terme littéralement, débarrassé de toute idée allégorique (*Et c'est tout cler que monsieur Yvon / Par bien servir, non pas par vasselage, / Conquist l'amour dou grant lion sauvage*). Il est ici deux fois à l'hémistiche et au cas régime.

Les deux textes concluent semblablement sur des idées opposées exposées de façon parallèle. Car si le motetus termine sur une sorte de chiasme illustrant l'ingratitude aveugle des femmes et le triplum sur l'amour reconnaissant du lion, la structure des décasyllabes conclusifs joue dans les deux textes sur des allitérations, notamment à l'hémistiche.

*Tels est améS / qui ne le seroit mie
Et telz haïS / qui tost aroit amie.*

*Et c'est tout cleR / que monsieur Yvon
Par bien serviR, / non pas par vasselage,
Conquist l'amouR / dou grant lion sauvage.*

2. Relations numériques¹³

La première observation à faire est que les deux textes sont strictement incommensurables, aussi bien au niveau du nombre des vers (15 : 28) qu'à celui du nombre de pieds¹⁴ (111 : 280). Ceci n'est pas un hasard et explique sans doute le

(13) Nous ne ferons d'abord que relever les propriétés numériques des textes permettant d'établir des relations entre eux. Celles qui trouvent un équivalent d'ordre musical seront examinées ultérieurement.

(14) Les *e* muets des terminaisons féminines, ainsi que ceux qui s'éclident par liaison à une voyelle, n'interviennent pas dans le décompte des pieds.

Ex : *A Bonn(e) Amour faire ce qui agrée(e)*,



changement de métrique à la fin du motetus. Le maintien de l'heptasyllabe tout au long des 15 vers aurait évidemment introduit le nombre 5 comme diviseur commun. Curieusement ce changement de métrique relie le motetus au triplum par le décasyllabe alors que l'heptasyllabe le relie aux 7 syllabes de « Fiat voluntas tua ».

Mais en même temps il faut très peu de chose pour qu'une proportion simple existe. Il suffit en effet de retrancher une unité au nombre de vers du motetus pour obtenir une proportion double (1 : 2). L'addition d'une unité donnera, elle, la proportion (4 : 7). Pour ce qui concerne le nombre de pieds, les mêmes opérations donnent respectivement (11 : 28) et (2 : 5). Il y a donc une sorte de symétrie entre ces proportions virtuelles puisque, pour ce qui concerne le nombre de vers, c'est la soustraction d'une unité qui donne la proportion la plus simple, tandis que pour le nombre de pieds c'est l'addition. Ce jeu de proportions symbolise sans doute l'idée qu'il faudrait peu de chose pour accorder les amants.

Il est à noter enfin que le nombre de pieds du vers d'un poème reflète le nombre de vers de l'autre. Ainsi l'heptasyllabe du motetus s'accorde aux 28 vers du triplum (1 : 4), tandis que le décasyllabe du triplum est en rapport sesquialtère (2 : 3) avec le nombre de vers du motetus. Ce rapport sesquialtère est aussi appelé « hémiole » et se retrouve à l'intérieur même du triplum par la césure, qui découpe le décasyllabe en deux hémistiches de 4 et 6 pieds. Ce rapport, qui est celui de la quinte, sera omniprésent dans le traitement rythmique des teneurs. Cela nous amène bien évidemment au plan musical, que nous examinerons lors d'une livraison ultérieure.



ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

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

Restons en phase

par Arnould Massart

Pratiquer les opérateurs rythmiques de base (2 & 3)

Il est important d'être capable de jouer des croches à la suite de noires, ou des doubles croches à la suite de croches sans altérer le tempo. Il en va de même lorsque l'on doit gérer des triolets : il faut être capable de diviser le temps en trois sans pour autant modifier la pulsation de base. Les exercices ci-dessous vont vous permettre de travailler cette compétence. Pour cela, vous aurez besoin d'un métronome, afin de vérifier si vous avez bien maintenu le tempo.

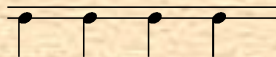
Les exercices peuvent être conçus comme un va-et-vient ou comme une boucle. Dans le premier cas, vous franchissez à chaque fois une ou plusieurs étapes pour ensuite revenir (en marche arrière) à votre point de départ. Dans le deuxième cas, la boucle que vous suivez vous ramène automatiquement au point de départ.

Prenez donc sur votre métronome un tempo modéré. Écoutez-le. Ensuite, arrêtez votre métronome et commencez l'exercice. Chaque fois que vous revenez au point de départ, vérifiez sur votre métronome si votre tempo n'a pas changé.



Exercice A

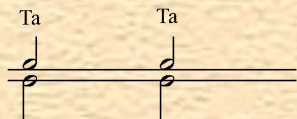
Départ – frappez dans les mains le rythme suivant :



Étape 2 – superposez à ce rythme la syllabe « Ta » de la façon suivante :



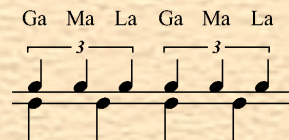
Étape 3 – frappez dans les mains uniquement en même temps que les syllabes que vous énoncez :



Étape 4 – en maintenant votre nouvelle pulsation aux mains, divisez celle-ci en trois avec la voix en scandant les syllabes « Ga Ma La » :



Étape 5 – frappez deux coups égaux dans les mains tandis que vous scandez chaque « Ga Ma La » :

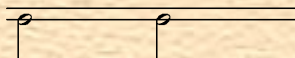


Étape 6 – il vous reste à présent à supprimer les syllabes à la voix et à vérifier si le tempo que vous frappez est bien le même que celui que bat votre métronome.



Exercice B (plus difficile)

Départ – réglez votre métronome à un tempo relativement lent et frappez dans les mains le rythme suivant à la même vitesse :

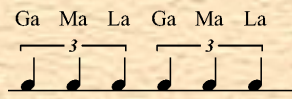


N'oubliez pas t'éteindre ensuite votre métronome !

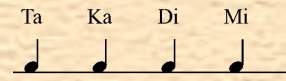
Étape 2 – superposez à ce rythme les syllabes « Ga Ma La » de la façon suivante :



Étape 3 – supprimez vos frappes et maintenez uniquement vos syllabes :



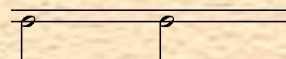
Étape 4 – en maintenant scrupuleusement la vitesse de vos syllabes⁽¹⁾, scandez à présent les syllabes « Ta Ka Di Mi » :



Étape 5 – ajoutez maintenant une frappe sur les syllabes « Ta » et « Di » :



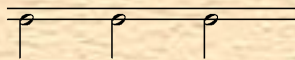
Étape 6 – supprimez les syllabes et ne gardez que la pulsation aux mains :



(1) Attention, la notation peut ici prêter à confusion ! La vitesse des syllabes ne changeant pas, les *noires de triolet* équivalent donc aux *noires* dans la nouvelle notation.



Étape 7 – continuez à frapper la même pulsation, mais pensez-là par groupes de trois :



Étape 8 – superposez à vos frappes les syllabes « Ton ka di mi » de la manière suivante :



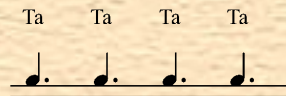
Étape 9 – changez vos syllabes et scandez à présent « Ta ma la » :



Étape 10 – tout en accentuant progressivement la syllabe « Ta », réduisez petit à petit les syllabes « ma la » pour obtenir finalement :



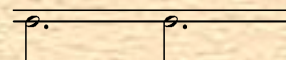
Étape 11 – supprimez maintenant vos frappes et ne gardez que les syllabes



Étape 12 – ajoutez une frappe dans les mains toutes les deux syllabes :



Étape 13 – supprimez maintenant les syllabes et ne gardez que les frappes ; leur tempo doit correspondre à celui sur lequel vous avez réglé votre métronome au début de l'exercice.

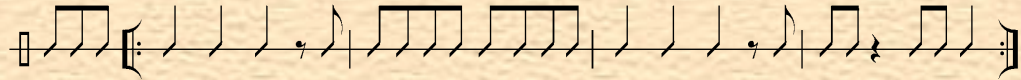


Défi du trimestre

par Arnould Massart

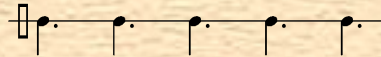
Voici une petite polyrythmie tout imprégnée de belgitude...

1. Commencez par scander en boucle l'inoubliable refrain

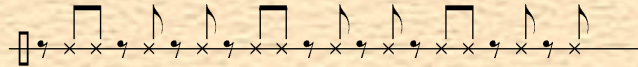


On i - ra tous, tous, tous à Tor-re-mo-li-nos, on i - ra tous, tous, tous à Tor-re - mo-li-nos

2. Pendant ce temps, frappez avec les pieds les valeurs suivantes en commençant sur le premier « tous »



3. Ajouter ensuite les mains, dans lesquelles vous frapperez la figure suivante en commençant également sur le premier « tous » (par le silence, donc)



4. Laissez tourner tout ça et guettez le moment où le premier des trois « tous » coïncide avec une frappe du pied *et* une frappe des mains indiquée par une flèche. Arrêtez net à cet endroit.

Ça y est ! Vous avez réussi ! Et vous êtes sûr, dorénavant, de pouvoir amortir, par vos prouesses rythmiques, votre séjour sur le Costa del Sol.

