

## **Extraits de l'introduction de “Démarches n°4” (aux frontières du trois)**

### **Importance du lien avec les mesures à 3 temps**

Le monde des mesures à 4 temps nous entoure, nous paraît souvent “connu”. Bien sûr, il demande encore et toujours à être travaillé et retravaillé comme le boulanger malaxe son pain pour l'aérer. Dans ce recueil, ce sont les liens profonds qui unissent le “2” et le “3” que j'ai voulu explorer. Il me semble que la polarité du 3 temps et du 4 temps est une nécessité pédagogique et artistique. Le risque, dans ce travail, c'est d'être englué par les habitudes (souvent inconscientes). Notre manière de marcher, d'être pris par la pesanteur, ... nous ramène à certains réflexes. Changer ses habitudes, éduquer son corps en mouvement à s'ouvrir à d'autres manières de faire, tout cela demande beaucoup de travail. Partir et revenir régulièrement aux mesures à 3 temps permet de faire le point sur la qualité de la présence corporelle aux rythmes, sur la légèreté et la détente intérieure. Le monde du 3 temps peut être utilisé comme un camp de base.

### **Enchaînement de la mesure à 3 temps avec la mesure à 2 temps**

Dans ces morceaux, la noire reste régulière. Quand nous changeons de mesure, nous changeons la longueur de la mesure. Ce changement peut n'avoir lieu qu'une fois dans un thème. Quelques chants populaires utilisent ce procédé (“Il était un petit navire” ou “Chevaliers de la table ronde”). Pour que le chant soit réussi, il faut que le chanteur ait mis en mémoire corporelle le changement et il le fait en étant pris par la structure de la chanson qu'il a intégrée. Le chanteur peut aussi anticiper consciemment la nouvelle ambiance. Ainsi, l'auditeur est surpris agréablement. Il entend que le changement est une évidence musicale pour le chanteur. La musique avait besoin de cette rupture. L'auditeur s'habitue plus ou moins vite au point d'être heureux et d'attendre le changement le couplet suivant. Le chanteur sait qu'il va passer du sentiment de la mesure à 3 temps plutôt aérienne et légèrement dansante au sentiment de la mesure à 2 temps qui paraît plus rapide, plus allante et décidée. Quand il revient à la mesure à 3 temps, la mesure semble s'élargir et se détendre.

Le travail musical a permis au chanteur de savoir que la pulsation reste la même pendant tout le morceau alors que les sentiments rythmiques varient fortement lors du changement de mesure. Tout cela amène une souplesse, une disponibilité au chanteur. Le chanteur n'est plus limité par ses tensions corporelles. Il ressent indépendamment la vie de la pulsation et le jeu des appuis lié aux diverses mesures. Il anticipe le changement de mesure en restant présent à la régularité de la pulsation. Il a su créer un pont, un lien intérieur entre deux mondes (mesure à 3 temps et mesure à 2 temps) qui semblaient inconciliables.

### **L'hémiole, particularité de la mesure à 3 temps**

Depuis longtemps, les musiciens qui utilisent la mesure à 3 temps ont senti le besoin (surtout en fin de phrase) d'amener une légère cassure rythmique qui saisisse momentanément l'auditeur avant de le replonger dans la mesure à 3 temps habituelle. Dans la mesure à 3 temps, les mesures se regroupent naturellement par deux et cela donne |1, 2, 3 |1, 2, 3 . Cette même durée peut être structurée à partir de trois mesures à 2 temps, c'est à dire |1, 2 |1, 2 |1, 2. Il arrive souvent que ce procédé soit utilisé sans changer la notation de la mesure.

Cela n'empêche pas le chef de pouvoir changer sa battue à l'endroit de l'hémiole.

Ce procédé est souvent présent ou suggéré dans les mélodies de bourrée (surtout en fin de phrase). La manière de composer la phrase est subtile et c'est souvent l'accompagnement qui pourra faire ressortir l'hémiole ou la faire disparaître.

Dans certains cas, une voix fait clairement une hémiole alors que l'autre voix affirme nettement la carrure de la mesure à 3 temps. Le rapport tendu entre les deux voix crée un sentiment ambigu fort. Les deux découpages se superposent et peuvent cohabiter à égalité. Les 2 voix ont la même pulsation commune mais ne retrouvent un temps fort commun qu'au bout de six temps. Le chanteur qui vit consciemment son découpage rythmique, en sentant qu'il est animé de la même pulsation que les chanteurs de l'autre voix, tout en comprenant le rapport entre sa voix et celle des autres, accède à une vie musicale intérieure poly-rythmique. Il arrive à coordonner en lui les divers discours.

### **Triolet ou duolet, changement brusque de la décomposition de la pulsation qui reste régulière**

Dans un morceau qui a la noire pour pulsation (2/4, 3/4 ou 4/4), la croche vaut la moitié de la noire. Pourtant, exceptionnellement, la pulsation peut être divisée en trois et nous écrivons un triolet de croches. Dans ce cas, la valeur de la croche s'est raccourcie, elle ne dure qu'un tiers de temps. Il est étrange que nous appelions du même nom (croche) la moitié d'un temps en 2/4 et le tiers d'un temps en 6/8. Ce sont deux réalités fondamentalement différentes. Nous pouvons ressentir que le triolet de croches en 2/4, c'est comme l'irruption d'une pulsation en 6/8. Un monde différent s'ouvre brusquement, le temps d'une pulsation. Le musicien doit être capable de garder une pulsation régulière et brusquement, de développer un sentiment rythmique très différent (diviser la pulsation en trois) tout en étant sûr que la pulsation est restée stable. Si on écoute attentivement, on remarquera que cet exercice est souvent fait de manière très approximative. Suivant le contexte expressif, cela risque de poser problème et demandera un travail en profondeur.

Nous trouvons exactement le même processus inversé dans un morceau qui a la noire pointée pour pulsation (6/8, 9/8 ou 12/8) quand soudain la pulsation est divisée en deux. Nous écrivons alors un duolet de croches.

### **Superposition de mesures différentes (3/4 et 4/4) avec la pulsation égale**

Les chanteurs vont devoir s'écouter pour garder la pulsation commune tout en restant centrés chacun dans sa propre mesure. Au début, cela demande de développer une non-écoute de la mesure de l'autre voix pour ne pas perdre sa propre mesure. C'est une approche d'une forme de chaos. La compréhension de l'organisation du chaos mettra du temps. Au départ, il s'agit de percevoir la pulsation commune et de se centrer dans sa propre mesure. Il me semble important de savoir développer cette écoute sélective.

### **Les pulsations irrégulières avec la croche régulière**

Certains pays ont développé dans leur musique folklorique l'utilisation des temps irréguliers (Grèce, Hongrie, Bulgarie, ...). Peut-être que l'explication de ce phénomène est liée à la langue de ces peuples, à leur manière de parler, à l'influence du climat et des sols sur la manière de vivre le corps, à ... ?

Je remarque que ce qui semble évident et léger quand un grec chante paraît souvent une torture qui secoue un français comme un pantin désarticulé ou qui le laisse de marbre et étranger à la vie corporelle de la mélodie grecque avec des pulsations irrégulières. Pour assimiler ce style, il me semble important d'avancer lentement pour que le corps puisse digérer et permettre au chanteur d'être détendu. Dans ce sens, tous les paragraphes précédents permettent des approches différenciées pour préparer le corps à une certaine disponibilité. Le risque, quand on veut aller trop vite, sans prendre le temps de créer des étapes intermédiaires, sans prendre le temps de la répétition vivante et inlassable pour assouplir les tensions, c'est d'arriver à une manière de faire extérieure, un peu mécanique, qui vit intellectuellement le rythme.

Ce qui m'intéresse avec les pulsations irrégulières, c'est de m'approcher de la liberté rythmique de la parole. Notre manière de parler "naturelle" est animée d'une vie rythmique d'une complexité extrême. Elle est quasiment imprévisible. Pour goûter les pulsations irrégulières, je propose d'élever le centre de gravité corporel et rythmique (sans le perdre) et de le rapprocher du centre de la parole. A mon avis, cela ne peut se faire qu'en renforçant l'assise corporelle consciente de la vie de la mesure et en développant en parallèle les forces polaires de légèreté pour être capable de rendre notre centre intérieur plus mobile, plus "flottant".

On peut s'éduquer à ressentir la différence entre le pas "noire" et le pas "noire pointée". On peut marcher une mesure en 6/8 enchaîné avec une mesure en 2/4. Cela donne deux longs pas suivis de deux petits pas. On peut marcher 5/8 ("noire-noire pointée" ou "noire pointée-noire"). Cela donne le sentiment d'être boiteux et d'avoir un pied plus petit que l'autre. Suivant le morceau, on travaillera le pas correspondant.

### **Quelles compétences rythmiques pour le chanteur d'aujourd'hui ?**

Il m'est impossible de faire le tour de la question, mais je propose une piste de travail : le chanteur devrait pouvoir développer une présence poly-rythmique incarnée (vivante jusque dans son corps), tout en ayant une maîtrise de chaque voix dans la compréhension du sens global et des interactions entre les voix. Ce travail devrait rester au service de l'émotion et du sens du morceau.

Suivant le passage, le chanteur devrait pouvoir se lier indépendamment à la pulsation, à la décomposition de la pulsation ou à la mesure (voire à la phrase!) et faire varier les autres paramètres rythmiques, car il serait disponible intérieurement. Ce chemin est parfois si difficile que nous pouvons facilement nous déshumaniser sans nous en rendre compte. Nous nous pensons, nous travaillons et nous nous vivons si souvent comme des machines ... !

### **Le rythme, une respiration du temps**

Autrefois, la construction du rythme se faisait en juxtaposant des durées. Par exemple, en Grèce antique, les rythmes étaient vécus comme une succession de courts et de longs. Le grec ajoutait une durée de temps à une autre durée de temps. Il n'y avait pas de vide entre les appuis. Le rythme était comme un long ruban musical qui assemblait des tissus de diverses longueurs.

Aujourd'hui, dans mon travail avec les chanteurs amateurs, le rythme est "spontanément" vécu comme un découpage du temps. L'impact de la pulsation est vécu souvent comme une secousse violente puis c'est le vide avant le retour d'un nouvel impact. La notion de mesure est assez vite acquise : c'est un cadre temporel découpé par l'impact des pulsations. Le rythme des mélodies vient remplir ce cadre. J'essaie par divers exercices et remarques d'amener le chanteur à se centrer dans une présence musicale continue (même pendant le silence, même pendant un son tenu) pour lui permettre de vivre la pulsation comme une intensification du temps, comme le retournement d'un élan corporel (cet élan ne s'arrêtant jamais, même quand il semble endormi). Comment trouver le centre juste pour cette attention continue à la vie musicale ? Comment mettre à distance l'influence de la mécanicité, de la nervosité, de la pesanteur ambiante pour libérer la vie du rythme ?

### **Comprendre l'importance de l'émotion dans la vie rythmique**

Quand j'essaie avec mon ordinateur de m'enregistrer en frappant une pulsation régulière (alors que j'entends le métronome de l'ordinateur), je constate qu'il m'est impossible d'être parfaitement avec le métronome. Il y a toujours un millième de seconde de décalage. Cet exercice m'aide à devenir aussi précis qu'une machine, aussi insensible que possible à l'effet de la musique pour mettre la régularité du tempo avant toute chose. Ce n'est pas un hasard si le métronome a été inventé en 1803 pour permettre aux musiciens d'être plus performants dans cette exigence.

Aujourd'hui, suivant les partitions, le chanteur doit être capable de s'exprimer soit avec un tempo fixe, soit avec un tempo plus libre pour laisser l'émotion de la phrase agir sur la vie rythmique. Le voyage entre ces deux exigences me semble absolument nécessaire. Le tempo fixe va favoriser la conscience musicale ancrée dans une mesure stable avec un mouvement corporel détendu et répétitif. Le tempo libre va favoriser une présence à l'intention musicale, à la vie de la phrase ancrée dans une capacité à s'émouvoir, à animer le phrasé. Le pôle du sentiment musical a autant besoin d'être développé que la vie rythmique. Il me semble (pour ne donner qu'une piste) que le ressenti conscient des intervalles peut être une piste prioritaire.

C'est ce pôle du sentiment qui agit souvent pour faire accélérer ou ralentir le tempo. Apprendre aux chanteurs à varier volontairement de tempo suivant les nécessités musicales (même si ce sont des variations infimes) est une formation fondamentale. Cela donne une souplesse et une liberté importantes à la vie rythmique.

### **Rester en lien avec le sens**

Le chanteur a la chance de s'exprimer avec des notes et avec des mots. Souvent les chants sont de petites pièces de théâtre. Le chanteur a toujours intérêt à partir de la globalité du morceau, de la cohérence entre la musique et les mots. Le travail technique n'est là que pour libérer le chanteur et lui permettre d'être présent à la globalité.

### **Les morceaux sont des outils que vous pouvez personnaliser**

Si un morceau ne vous correspond pas totalement, n'hésitez pas à l'arranger comme bon vous semble. Simplifiez, adaptez en changeant les paroles, ajoutez une voix supplémentaire (en vous inspirant de la partie piano), écrivez un ou plusieurs couplets, instrumentalisez, ... bon voyage !

Saint Genis Laval, été 2006.