

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 2 - Solstice d'hiver 2001

Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme

Editeur responsable : A. Massart - Concept et mise en page : A. Koustoulidis et D. Parfait - © 2001 - Avogadro

Edito

Réflexions mesurées

Scanné pour vous

Et le faire, c'est mieux ...

EDITO



“ À la Sainte Luce, les jours croissent du saut d’une puce ” dit la sagesse populaire. Même si la Sainte Luce ou Lucie ne correspond plus au solstice d’hiver depuis la réforme grégorienne, ce n’est pas un hasard si en ce moment le plus sombre de l’année se fête également le retour de la lumière. Dès le solstice, les jours se rallongent, apaisant par la même occasion les craintes de l’homme des cavernes de voir le soleil disparaître à jamais. Signe d’une inversion bénéfique, le solstice marque l’amorce du retour vers la plénitude de l’été. Désormais, on ne peut plus aller plus bas, plus au fond ; la renaissance commence sa lente et inexorable croissance. Période propice au projets, aux bonnes résolutions, aux entreprises naissantes, le solstice d’hiver – comme l’année nouvelle – trouve sa correspondance dans le premier quartier de la lunaison. Logées dans un rythme de 365 jours d’une part, de 28 jours de l’autre, ces deux phases signent le matin d’un nouvel hémicycle, celui qui ramène au temps fort de l’existence après avoir franchi l’épreuve du contretemps, celui qui “ sent l’écurie ”, qui jouit déjà, anticipativement, de la chaleur du foyer après un lointain voyage, celui qui se réjouit, qui sourit à l’idée d’arriver bientôt. Car ce qui

fait de ce tournant un instant crucial, c’est la perspective qu’il nous donne : l’horizon d’un soulagement, d’un repos, d’une paix renouvelée.

Ce phénomène se retrouve à tous les niveaux. C’est lui aussi qui à chaque pulsation crée l’attente d’une pulsation nouvelle et, en se répétant, nous sécurise, nous donne confiance dans le rythme de la vie. C’est cette foi, sans doute, qui sauva **Reinhard Flatischler** et qui lui ouvrit les portes d’une profonde conscience rythmique. Nous avons le plaisir de publier dans cette édition une interview intégrale de ce grand pédagogue qui nous raconte son chemin avec le rythme.

Si la terre tournait dans l’autre sens autour du soleil, cela ne changerait pas grand’ chose au cours des saisons ; celles-ci seraient simplement inversées comme c’est le cas dans l’hémisphère sud. Qu’en est-il des rythmes musicaux ? **Jean-Marie Rens**, professeur d’analyse musicale au Conservatoire Royal de Liège nous explique brièvement ce que sont les rythmes non rétrogradables en prenant pour illustration deux œuvres contemporaines.

Fidèle à la tradition, **Denis Orloff** s’intéresse une fois de plus à notre forme rythmique tout au long de ce début de cycle. Quant à moi, je vous ai concocté un petit défi pour les longues soirées d’hiver. À propos, puisque celles-ci sont longues et qu’il fait froid dehors, pourquoi ne pas en profiter pour garnir notre Forum de quelques-unes de vos remarques, questions ou suggestions ?



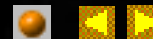
RÉFLEXIONS MESURÉES

Entretien

avec

Reinhard Flatischler

Reinhard Flatischler est un musicien autrichien de formation classique qui enseigne dans divers pays les grandes traditions de percussions du monde. Il est le créateur de TA KE TI NA , une méthode, à la fois d'apprentissage du rythme et de découverte de soi. Instrumentiste autant que pédagogue, il dirige l'ensemble Megadrums, un groupe de percussionnistes d'origines diverses tout en s'occupant d'un programme consacré à l'interprétation et l'enregistrement des percussions du monde.



VHB : *J'aimerais vous poser quelques questions sur vous et votre chemin et sur la manière dont vous avez développé cette méthode d'enseignement. Qu'est-ce que TA KE TI NA ?*

R.F. : TA KE TI NA provient de trois sources différentes. L'une d'entre-elles est mon chemin d'auto-guérison. Pendant ma jeunesse, j'ai été très malade. J'ai souffert d'asthme et de toutes sortes de problèmes. À 14 ans, je me droguais. J'avais atteint un seuil critique quand la pulsation et le rythme sont apparus en moi – juste dans cette phase décisive – et m'ont servi de guide. Sans cette pulsation que j'ai senti incarner mon corps des semaines durant, je n'aurais pas survécu. Après cet épisode, je suis parti pour l'Inde à l'âge de 15 ans. J'observais et apprenais les rythmes de l'Inde. Je découvrais comment on apprend les percussions en passant d'abord par la parole pour apprendre ensuite à jouer.

Parole et geste instrumental entraînent ainsi en relation réciproque et se rattachaient à mon vécu intérieur. J'étais en plein processus d'apprentissage et d'expérimentation sur mon corps. Puis, je suis parti au Brésil, à Cuba et en Corée.

Je possédais par ailleurs une formation classique car j'avais commencé le piano à l'âge de 4 ans. Toutes ces choses se réunirent.



C'est pourquoi je dirais que l'ensemble des rythmes du monde constitue la deuxième source d'influence de TA KE TI NA. J'ai vécu deux ans au Brésil, un an à Bahia, presque un an à Cuba. Ça m'a marqué de découvrir comment les gens là-bas incluent le rythme, transfèrent le rythme – le sens qu'a pour eux le rythme dans la vie. Si on va plus en profondeur, on comprend que la plupart d'entre-eux utilisent le rythme pour leur propre développement, pas seulement pour l'aspect musical.

La troisième source : Lorsque je suis rentré en Europe, je savais qu'il existait une connaissance sous-jacente que nous partageons tous, mais je ne savais ni où, ni comment l'atteindre. J'ai monté des groupes pilotes, pendant 10 ans. Ça veut dire que je travaillais avec des ménagères, des médecins, des psychotiques, quiconque voulait bien travailler avec moi. C'était dans les années '70 et ça me faisait beaucoup de bonnes expériences.

En 1970, la méthode TA KE TI NA était née. Son évolution révèle ce qu'elle recherche. Elle regroupe les aspects sociaux, musicaux, créatifs, spirituels et psychologiques de notre existence. On n'y apprend pas une simple figure plus ou moins définie, on y apprend tout d'abord à recon-



naître les archétypes rythmiques. Ça veut dire qu'au cours du travail, on tombe sur quelque chose qui a été gravé en nous bien avant notre arrivée sur cette planète.

J'ai un enregistrement qui montre comment l'embryon écoute les battements cardiaques avant la naissance. Pendant 9 mois, il entend cet immense "vroum vroum vroum". Ce son répété sans relâche est à la base de la connaissance rythmique primordiale que nous possédons. Si il s'arrête quand nous venons au monde et qu'il ne reste rien, alors notre connaissance se replie en un endroit secret où elle devient comme une graine, prête à pousser. La bonne nouvelle est que cette graine ne se dégrade pas, elle reste en vie. Quel que soit le moment où nous retournons à cet endroit pour la nourrir, elle pousse. La nourriture dont elle a besoin est que nous atteignons quelque chose de plus profond que notre volonté. C'est là un des défis du rythme et des percussions. Nous sommes conditionnés à maîtriser, à vérifier, à y arriver, à réaliser – ce qui est quelque chose que l'on ne peut pas faire avec le rythme.

Le rythme est totalement étranger au monde de la vérification, du contrôle etc. Le rythme possède un trait fort important dans le monde d'aujourd'hui. Il nous conduit vers une couche



de notre être que nous avons presque oubliée. Il existe un corps onirique, un subconscient, un inconscient qui est rarement ouvert. Oh, il s'ouvre toutes les nuits pendant que nous dormons, mais nous ne le savons pas. Ainsi, TA KE TI NA s'occupe de relier la conscience éveillée au subconscient par le canal qui s'est formé entre eux. Nous y rencontrons toutes les choses que nous avons mises de côté, que nous n'avons pas voulu savoir. Notre cerveau a peut-être oublié, mais pas notre âme. Elles sont toujours là, et il nous faut les affronter à présent.

C'est la raison pour laquelle j'accueille ces voix, j'accueille tout ce qui vient. Mais il ne faut pas s'accrocher. Pas toucher. Laisser tranquille. Ça se dissipe tout seul. Ne pas repousser, et ça disparaît. Tout comme pour le mystère du sphinx quand on franchit toutes les portes : il suffit de continuer sans s'identifier à la peur.

Le rythme est le guide parfait parce qu'il dure. Sans rythme, il est très difficile de laisser être les choses sans les toucher. TKTN est un chemin qui se sert du rythme pour élargir le champ de notre conscience. En même temps, on acquiert une compétence et une habileté rythmiques con-



sidérables. C'est ainsi que tous les hommes ont appris. On ne travaille pas la *Samba* au Brésil. Si vous dites à quelqu'un : "Apprends-moi le tambourin !", il sera mort de rire, car là-bas, on n'enseigne pas, on joue simplement. Et pour quelle raison ? Parce qu'ils ont grandi tout simplement et que ça fait partie de leur vie – d'où le fait qu'ils trouvent ça si naturel.

Dans TKTN par exemple, nous avons la pulsation silencieuse, les pas. On va des mouvements volontaires : un pas, un pas, un pas, un pas, vers les frappements de mains, et c'est quelque chose qu'on ne peut plus contrôler, car on ne peut porter sa volonté sur deux choses en même temps (*les pas et les frappements de mains*) ; il faut donc que ça disparaisse, ce qui déclenche en nous quelque chose qui attend d'émerger toute notre vie : cette sensation profonde de posséder la pulsation dont on a besoin pour jouer des percussions. Si ce moteur n'est pas allumé, il ne peut pas tourner car il ne nous porte pas. C'est ainsi que TKTN aborde cette question.

Mais ça, ce n'est que le premier niveau. Ensuite vient le cycle. On a vu, par exemple, que les pas GA MA LA nous conduisent à un cycle de trois temps, que MU SIN GA LA est un cycle de quatre temps, GA MA LA TA KI un cycle



de cinq temps. Ces types de pas incluent donc naturellement des cycles de 3, 4, 5, 6 et 7 temps ! Généralement, on dira que 7 est trop difficile à faire, mais il devient aussi naturel que 4. En tout cas si ce canal est ouvert – la passerelle qui relie l'état d'éveil au subconscient qui se rapporte au 7. S'il ne l'est pas, on n'a aucune chance d'y arriver. Il faudrait alors compter 1234567, et là, c'est déjà trop tard.

Vient ensuite le travail des contretemps. La stabilisation et la déstabilisation, la connaissance des archétypes rythmiques que TKTN peut apporter. Une fois qu'on a acquis ça et qu'on se retrouve avec un tambour entre les mains, on se dit "oui, bien sûr, évidemment" plutôt que "c'est quoi, ça ?". Vous voyez, lorsqu'on joue du tambour, il faut savoir faire le son ouvert, puis le claqué, puis le grave. On est occupé à toutes ces choses, les mains et le reste. Si, en plus, on ne comprend pas ce qui se passe (sur le plan rythmique), on ne peut pas y arriver. Il est tout à fait impossible d'y trouver du plaisir. C'est ça le problème.

Il y a alors deux voies possibles : ou bien on s'en veut d'être godiche, ou bien on essaye d'y arriver tant bien que mal. Mais quand on y est

R. Flatischler 4/7



“ presque ”, c’est en fait le moment où on en est le plus éloigné. On est à côté de la plaque si on se force à y arriver plutôt que de s’y plier et de libérer l’énergie qui s’y trouve.

VHB : *Ce travail vous a-t-il aidé dans votre propre évolution comme percussionniste ?*

R.F. : TKTN est une approche du rythme résolument novatrice. Prenez par exemple Megadrum. Le dernier groupe Megadrum comprenait Airto Moreira, Zakir Hussain, Glen Velez, Valerie Naranjo, Milton Cardona et le saxophoniste Wolfgang Puschnig. Afin de pouvoir composer pour ces gens, il faut avoir intégré TKTN, car l’un vient du Brésil, l’autre d’Inde etc.

Il faut composer à partir d’un lieu qui englobe tout au moyen de différents archétypes rythmiques. C’est la raison pour laquelle il existe un lien intime entre TKTN et les Megadrum. Je ne pourrais pas m’asseoir aux côtés de Zakir et – avez-vous jamais entendu jouer Zakir ? On n’a pas peur de perdre le rythme si l’on est passé par TKTN parce qu’on s’est déjà débarrassé de cette crainte. Et donc on ne le perd plus, ou bien on le perd et on le rattrape en même temps.

VHB : *Je crois que le plus beau cadeau que*



vous fassiez est de donner de l’espoir aux gens qui ne possèdent pas un bon rythme. Tous les gens qui participent à vos groupes ne sont pas doués pour la musique. Vous les autorisez à perdre le rythme et à ne pas “ y arriver ”, non seulement sur le plan verbal, mais aussi sur les plans corporel et psychique.

R.F. : Sans perdre le rythme, il n’est pas possible d’évoluer. Point. On ne peut pas apprendre le rythme sans le perdre. On peut apprendre un morceau qui sonnera très raide. Mais pour faire vivre un rythme qui groove il faut passer par les étapes du “ être à-côté ”, “ être dedans ”, “ être à-côté ”, “ être dedans ”. Ça apporte la confiance en soi. En fait, c’est ça qui donne tant de plaisir dans les percussions : la joie, la confiance, sans stress.

VHB : *Où se situe la prochaine étape de votre travail ?*

R.F. : En Europe, TKTN est presque connue du grand public à présent. Il y a eu plusieurs reportages à la télé. On est justement en train de refaire un film et on en parle dans la presse. TKTN est connue dans différents domaines : en thérapie, en musique, dans les universités.



Elle est également connue en Australie et ici, aux Etats-Unis.

Cette approche ne vise pas à donner de l'espoir en sous-entendant " Allez. Tu y arriveras. Ne t'en fais pas. " Ce qu'elle nous dit, c'est " Oui, c'est vrai. Je vais y arriver. Mon être est rythmique. " Il ne s'agit pas d'une théorie ou d'une belle idée. C'est un fait réel, que je désire jouer des percussions ou pas. Vous voyez, dans notre culture occidentale la mélodie et la structure harmonique sont tellement passées à l'avant plan qu'on dirait que le rythme s'est effacé. Raison pour laquelle le rythme n'intéressait qu'une minorité de gens. En Afrique, la vie sociale et communautaire, la santé, l'évolution musicale, sont centrées sur le rythme depuis toujours. Et aujourd'hui, nous en avons besoin plus que jamais. Un des plus gros problèmes est que nous n'atteignons pas ces couches plus profondes. Nous n'utilisons que 10% de notre potentiel. Nous avons oublié le reste. Il n'est plus là. Mon expérience est que le rythme s'avère un outil très sûr et très puissant pour atteindre, pour ouvrir cette région et pour libérer les potentialités qui s'y trouvent.

J'ai travaillé avec de nombreuses personnes ayant traversé des périodes difficiles. Elles avaient



l'habitude de tout exprimer par des mots et encore des mots. Avec l'approche TKTN, elles eurent la possibilité de voir en face une partie de leur problème, de leur peur, sans savoir pour autant d'où émanait cette peur ou cette émotion. Dans le processus de TKTN, cette peur commença à se dissiper sans que son objet ne soit abordé, sans le toucher, en le laissant là où il est. Je crois qu'il y a un grand potentiel à exploiter dans le travail sur les traumatismes qui nous font obstacle. La communication entre ces différentes couches s'opère de manière particulière. C'est comme si elle était protégée par un fusible. Par exemple, vous faites quelque chose volontairement et voilà qu'une seconde couche se rajoute. Ça devient difficile, voire impossible. Un tas de choses peuvent s'interposer, ou alors on s'abandonne et ça marche tout de suite. Mais si on est en train de faire deux ou plusieurs choses en même temps, il n'existe pour notre conscience aucun autre chemin que de s'élargir car on est physiquement occupé à faire deux choses en même temps. Dès cet instant, on est pris dans un tourbillon vertigineux – peu importe ce que ça signifie pour nous. Lorsque ça dépasse les bornes, quelque chose en nous nous fait perdre le rythme.

R. Flatischler 6/7



En fait, c'est ça la raison principale pour laquelle les gens perdent le rythme dans TKTN. On n'est pas "à côté" parce qu'on n'y arrive pas.

À l'intérieur, quelque chose nous dit que ça suffit. Voilà le fusible dont je parlais. On se retrouve momentanément "à côté" parce que le tourbillon s'est interrompu. Il nous faut à présent remettre les pieds sur terre et affronter à nouveau nos vieilles histoires. En définitive, si nous perdons le rythme pour le retrouver ensuite, c'est que nous avons accédé à une couche plus profonde. Ce n'est plus comme avant. On a déjà franchi une étape, un nouveau plan. Il arrive à tout le monde d'être "à côté" ou "dedans" pendant de longues périodes.

VHB : *Vous ne parlez pas que de rythme ?*

R.F. : Si on apprend tous les rythmes du monde, qu'est-ce qu'on a de plus ? Alors ? À présent on peut tous les jouer.

VHB : *Je vous remercie.*

Extrait du *Village Heart Beat*,
vol. 5, #1 Jan-Mar, 1997.
Traduction : Arnould Massart



SCANNÉ POUR VOUS

- Les rythmes non rétrogradables

par Jean-Marie Rens

Cette expression un peu mystérieuse et bien connue des amateurs de la musique du compositeur français Olivier Messiaen n'est pas sans ambiguïté. En effet, tout rythme comme tout autre paramètre musical d'ailleurs (hauteur, dynamique, ...), offre la possibilité d'être lu de gauche à droite ou de droite à gauche. Tout événement musical peut donc se rétrograder. Jean-Sébastien Bach, pour ne citer que ce compositeur, a souvent eu recours à ce procédé d'écriture et on en trouve de remarquables exemples dans "l'Offrande Musicale". Dans cette œuvre, certains canons sont rédigés de telle manière qu'ils permettent d'être lus dans les deux sens en même temps et ce, dans une parfaite harmonie (on les appelle traditionnellement des canons à l'écrevisse). Lire un texte musical de manière rétrograde est donc un procédé traditionnel.



Mais Messiaen nous parle du *non* rétrogradable. Que représente alors cette négation ?

Voici comment Messiaen nous explique ces rythmes dans “ Technique de mon langage musical ”.

“ J’en ai déjà parlé de façon assez claire dans la préface de mon ‘ Quatuor pour la fin du temps’. Qu’on les lise [les rythmes non rétrogradables] de droite à gauche ou de gauche à droite, l’ordre de leurs valeurs reste le même ”. Il ajoute : “ valeurs extrêmes identiques, valeur centrale libre. Tous les rythmes de 3 valeurs, ainsi disposés, sont non rétrogradables ”¹. En clair, les deux sens de lecture donnent rigoureusement le même résultat. Messiaen aurait d’ailleurs pu décrire ce procédé comme étant un rythme symétrique. Il en parle, tout comme de celui des modes à transpositions limitées entre autres, en

1) Olivier Messiaen. *Technique de mon langage musical - volume texte* Alphonse Leduc, 1944 page 12.

2) Les études de rythme se composent de 4 pièces : Ile de feu 1, Neumes rythmiques, Modes de valeurs et d’intensités et Ile de feu 2.

termes assez poétiques. Le nombre limité de transformations possibles, bien entendu déterminé par les caractéristiques du matériel de base lui même (rythme, mode, ...), est appelé par Messiaen, “ le charme des impossibilités ”.

Le thème principal de la pièce pour piano “ Ile de feu 2 ”⁴ème et dernière étude de rythme², débute par une figure rythmique non rétrogradable. La non rétrogradabilité agit d’ailleurs ici également au niveau des hauteurs comme le montre l’exemple ci-dessous :



Une fois cette première figure énoncée, le reste du thème ne fait que la varier et la développer. Comme le montre clairement l’exemple suivant, Messiaen débute chaque motif à partir de ce rythme de base auquel il applique un certain nombre de transformations : les notes ajoutées agrandissent, développent le motif de base (b, c, ...), le rythme générateur se transforme par la variation de la valeur centrale (e et g) et le motif de base perd sa caractéristique première par la modification de son troisième constituant qui le

rend donc par le fait même rétrogradable (c).

La lecture de cet exemple nous montre de manière assez éloquente le rôle que peut jouer le rythme non rétrogradable dans la musique de Messiaen.





île de Feu 2

Olivier MESSIAEN

Vif et féroce

8va

Piano

mf

marcatissimo

ff

sf

sfz

8va

5

sf

5

sfz



D'autres compositeurs ont utilisé et exploité cette caractéristique rythmique. Parmi ceux-ci un de ses étudiants dans la classe d'analyse musicale du Conservatoire national de Paris : Pierre Boulez.

Boulez débute le second mouvement de sa première sonate pour piano, écrite la même année qu'Ile de feu 2, par un rythme non rétrogradable. La réécriture rythmique de cette introduction du second mouvement fait apparaître clairement les diverses manipulations opérées par Boulez. Le rythme non rétrogradable va se transformer progressivement et sera, à chacune de ses apparitions, accompagné d'un commentaire.

On notera à gauche le rythme non rétrogradable et ses transformations, à droite le commentaire que nous donnons ici à titre informatif.

Le rythme non rétrogradable modifie non seulement les durées de ses constituants à chacune de ses présentations, mais tend également vers une inversion du rapport proportionnel entre les valeurs extrêmes et la valeur centrale.

En effet, plus on avance dans cette introduction, plus la valeur centrale du rythme tente à se rapprocher de la durée des sons extrêmes pour en arriver à présenter une dernière fois ce rythme avec une valeur centrale plus longue que celles qui l'encadrent.

En exploitant les propriétés des rythmes non rétrogradables et des valeurs qui les constituent, Boulez tire donc assez clairement parti de ce que son professeur lui a enseigné. Influence du maître sur l'élève, certainement. Mais Boulez tente déjà de trouver à cette époque (il a à

peine 20 ans quant il compose cette 1^{ère} sonate) d'autres moyens de développer et d'exploiter les caractéristiques de ce rythme symétrique.

Bien d'autres compositeurs ont été influencés par les recherches de Messiaen dans le domaine du rythme. Stockhausen pour ne citer que lui, dit avoir été profondément marqué par l'audition de " Mode de valeurs et d'intensités ", 3^{ème} des quatre études de rythme. Cette pièce aurait bouleversé le compositeur allemand au point de transformer véritablement son langage.

The image displays four staves of musical notation, labeled a, b, c, and d, illustrating rhythmic transformations. Staff a shows a sequence of notes: a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. Staff b shows a sequence of notes: a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. Staff c shows a sequence of notes: a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. Staff d shows a sequence of notes: a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. The notation includes various rhythmic values and groupings, such as triplets and dotted notes, illustrating the transformations of a non-retrogradable rhythm.





Première Sonate (Mouvement II)

Assez large (♩ = 104)

Pierre BOULEZ

Piano

f

sfz

mf

gub

Pressez un peu

ralen - tir



ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

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



Défi du trimestre

proposé par Arnould Massart

Il s'agit de maintenir un pattern aux mains tout en modifiant la pulsation aux pieds.

Pour ce faire, procédez comme suit :

1- Frappez le pattern n°1 aux mains

2- Ajoutez les pieds


3- Tout en gardant le même pattern aux mains, passez au pattern n°2 aux pieds


4- En gardant toujours le même pattern aux mains, repassez au pattern n°1 aux pieds

Et ainsi de suite...

Réalisez l'exercice à ± 300 à la croche.

① ② D.C

Mains 

Pieds 



Si vous êtes à l'aise avec le premier exercice, essayez donc celui-ci :

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Mains' and contains a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. This sequence is repeated twice, with a double bar line and repeat dots in the middle. Above the first and second measures are circled numbers 1 and 2 respectively. The bottom staff is labeled 'Pieds' and contains a sequence of notes: a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. This sequence is repeated twice, with a double bar line and repeat dots in the middle. The word 'D.C.' is written at the end of the second staff.

Bonne chance.

