

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 16 - Solstice d'été 2005

Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme

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

Edito

Réflexions mesurées

Scanné pour vous

Et le faire, c'est mieux ...

EDITO



« Le rythme, ou bien on en a, ou bien on n'en a pas ! ». Voilà une phrase qui fait malheureusement encore souvent rage et ravages dans divers milieux. Elle traîne avec elle un jugement péremptoire : ou on fait partie des élus, ou on n'en fait pas partie. Si on appartient à la première catégorie, pas de problème : on a du rythme. Aucune raison donc de s'en inquiéter, voire même d'y penser. C'est naturel, ça va tout seul. Il suffit de se laisser aller pour que tout se passe bien, sans effort. Si, en revanche, on est rangé parmi les exclus, là on n'a plus qu'à déplorer que le Destin nous ait si mal dotés. On peut aller jusqu'à s'en repentir, s'en excuser, même, auprès des autres. Mais surtout, il faut apprendre à s'y résigner : « On ne peut rien contre une fatalité... »

Certains possèdent la bosse des maths, d'autres le don des langues. Certains sont habiles de leurs mains, d'autres ont le sens des relations. Le psychologue américain H. Gardner a dénombré une dizaine de types d'intelligence. Chacun de nous correspond à un dosage spécifique de ces intelligences. Parmi elles, l'intelligence musicale. Il est possible que ce qu'on pourrait appeler l'intelligence « rythmique » relève de cette dernière. Peut-être aussi, l'intelligence rythmique constitue-t-elle une catégorie plus vaste n'ayant encore pu être mise au jour en raison de son invisible ubiquité.

Quoi qu'il en soit, la sentence mentionnée ci-dessus méconnaît une des découvertes fondamentales sur le fonctionnement du cerveau : une faculté ne peut s'exprimer que pour autant qu'elle soit stimulée.

Autrement dit, c'est par l'entraînement seulement qu'un don peut s'épanouir. Les conséquences de ce constat pour l'enseignement sont doubles. D'une part, on peut toujours améliorer les aptitudes de quelqu'un par l'apprentissage, mais, de l'autre, un élève doué insuffisamment exercé ne pourra jamais atteindre son plein potentiel.

Si l'on considère un instant le nombre de méthodes de langues disponibles et, dans un autre domaine, la quantité des techniques proposées aux sportifs de haut niveau pour améliorer leurs performances, on demeure stupéfait devant l'indigence de la pédagogie du rythme. Un tel manque ressemble fort à une approbation tacite du postulat évoqué plus haut. C'est comme si, en rythme, il n'y avait rien à faire...

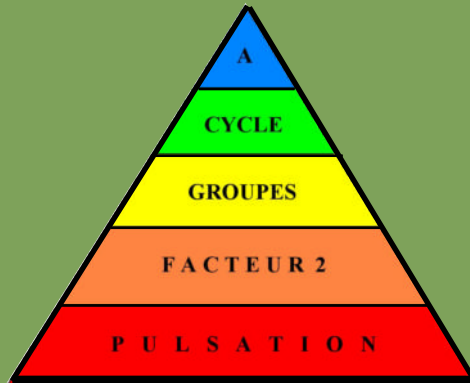
Pour combler ce vide, nous proposons, dans ce numéro, un survol des cinq principales compétences qui contribuent, selon nous, à l'intelligence rythmique, espérant ainsi fournir au professeur un cadre interprétatif à partir duquel il peut envisager des solutions aux problèmes rythmiques de ses élèves. Dans la rubrique *Restons en phase*, nous donnons un exemple d'exercice à pratiquer en vue de développer quelques aspects de ces compétences. À côté de cela, notre *Défi du trimestre* s'adresse, comme toujours, aux « bien dotés » en quête de dépassement personnel.

Mais le rythme n'est pas seulement une technique à maîtriser, c'est aussi un art de la communication énergétique. Dans notre *Scanné pour vous*, nous avons voulu laisser entrevoir comment de simples manipulations rythmiques pouvaient susciter des modifications de la conscience. Car à quoi servirait d'apprendre le rythme si ce n'était pour s'en servir en vue de donner à l'être humain l'occasion de vivre une expérience qui le rapproche davantage de sa nature essentielle ? À méditer...

A.M.



RÉFLEXIONS MESURÉES



La pyramide des compétences rythmiques

par Arnould Massart

Il existe de nos jours dans l'enseignement musical une préoccupation croissante à combler les lacunes que connaît la formation rythmique des élèves. Cette volonté,



qui habite nombre de directeurs et de professeurs d'Académies de Musique, se trouve cependant bien démunie devant l'absence quasi totale de méthodes, d'approches, de techniques adaptées à cette fin. Nombreux sont les témoignages de troubles rythmiques manifestés par des élèves de tous âges dans le cadre de cours aussi divers que l'instrument, la formation musicale, la musique de chambre, etc. Quotidiennement confronté à ce genre de problème, l'enseignant demeure souvent perplexe devant le manque de moyens dont dispose l'élève face aux obstacles rythmiques qui se présentent à lui. Pour l'aider à les franchir, il ne peut souvent compter que sur sa seule intuition et son expérience de terrain. Et même si – dans le meilleur des cas – il est en mesure de secourir momentanément l'élève, même si la démarche qu'il poursuit s'avère pertinente et profitable, celle-ci se ramène fréquemment à un remède transitoire visant à camoufler au mieux le problème. Il y a fort à parier qu'à l'avenir, dans de pareilles circonstances, le trouble resurgira. Et tout sera à recommencer...

On ne peut blâmer le professeur! Il fait avec ce qu'il a appris, avec ce qu'on lui a enseigné, avec ce qu'il a découvert, par lui-même, sur le tas. Il fait également avec ce qu'il est, avec sa faculté d'écoute, d'adaptation, d'imagination. Finalement, il fait, lui aussi, avec ses

propres compétences rythmiques : A-t-il connu autrefois de semblables difficultés? Les revit-il encore parfois aujourd'hui? Ou ses aptitudes rythmiques sont-elles à ce point infuses qu'il ne conçoit pas comment l'élève peut buter sur un tel problème? L'expérience personnelle du professeur intervient évidemment pour une large part au-devant d'un élève en mal de solutions. Elle diffère aussi grandement d'un enseignant à l'autre, en fonction, notamment, de son ancienneté et de son implication dans la vie musicale parascolaire. Du point de vue de l'élève cependant, cette situation ressemble un peu à une loterie : s'il a de la chance, son professeur pourra l'aider ; s'il en a moins, il devra se débrouiller tout seul. S'il joue vraiment de malchance, il sera fourvoyé par les conseils saugrenus de son mentor. Et tout ça, parce que l'enseignant n'a pas été formé sur les questions de rythme. Afin de réduire autant que possible ces variations individuelles face à la demande de l'élève, il y a lieu de définir un cadre conceptuel et pratique de la pédagogie du rythme. Celui-ci permettra tout d'abord à l'enseignant de mieux situer son propre fonctionnement en cette matière, ensuite d'en élargir la perspective. Mais il fournira surtout aux maîtres de musique un modèle interprétatif facilitant le diagnostic vis-à-vis des difficultés rythmiques encourues par leurs élèves. Nous nous proposons d'en jeter ici les bases.



Au fil des stages, formations et autres ateliers dispensés à des publics d'âges et de niveaux très différenciés, nous avons été en mesure de distinguer un certain nombre de *compétences rythmiques de base*. Chacune de ces compétences intervient à un niveau donné de la genèse du rythme. Lorsque l'une d'elles fait défaut, un certain type de difficulté apparaît. Telle autre est-elle insuffisamment développée, et cette carence se répercute ailleurs. Vu que chaque compétence débouche sur la maîtrise d'aspects spécifiques du rythme, il importe, pour l'enseignant, de pouvoir repérer chez l'élève où le bât blesse et quelle compétence il y a donc lieu de cultiver pour éviter que des problèmes semblables ne resurgissent. Dans une optique plus formative – et donc aussi préventive – il ne fait aucun doute que la stimulation, aussi précoce que possible, de ces compétences fondamentales contribuera – sur le plan rythmique, du moins – à rendre l'exécution de la majorité des pièces du répertoire courant bien plus aisée.

Il reste que ces compétences ne sont pas indépendantes les unes des autres. Au contraire, chacune d'entre elles s'appuie sur la précédente. Aussi, le travail d'une compétence donnée ne se justifie-t-il que dans la mesure où celles qui la sous-tendent sont *déjà* acquises. Autrement dit, il ne sert à rien de s'acharner à développer une compétence si celle-ci procède, elle-même, d'une autre qui

n'est pas encore bien ancrée. Étant donné ce lien hiérarchique, nous présenterons ces compétences dans un ordre défini en commençant par celle qui nous apparaît comme la plus fondamentale pour progresser ensuite, étape par étape, vers celles qui s'étaient sur les précédentes.

• Le sens de la pulsation

La pulsation, c'est le degré zéro du rythme, c'est cette suite de battements réguliers que manifeste un découpage du temps en unités d'égale valeur. La pulsation, c'est un mouvement primaire qui se renouvelle à chaque instant : c'est la cadence du balancier, la fréquence du quartz, l'itération de notre pouls, le train d'ondes des photons, la procession des vagues...

Toute pulsation s'incarne dans une *vitesse*. Celle-ci sera plus ou moins lente, plus ou moins rapide. Du point de vue de notre perception, la vitesse est signifiante :

à mesure qu'elle augmente, elle engendre davantage de tension, tandis que lorsqu'elle diminue, elle augure l'état de détente. On saisit ici l'importance capitale de la vitesse dans le fait rythmique, car c'est elle qui va donner à la pulsation sa coloration de base. La vitesse, en tant que



vécu kinesthésique et tonique, constituera toujours chez le sujet une expérience primaire et primordiale. Que l'on change la vitesse et, d'emblée, le ressenti s'en verra, lui aussi, modifié.

D'où l'importance pour le musicien d'être capable de conserver un *tempo* afin éviter que ne s'altère le caractère d'une pulsation. Apprendre à maintenir une pulsation, c'est s'entraîner à préserver une constance énergétique et à la laisser s'extérioriser, à rester dans son émotion sans s'en laisser distraire, à écouter son corps sans le perturber.

Ancrage personnel tout autant que balise temporelle, la pulsation est le *support* sur lequel s'élabore le rythme. Le sens de la pulsation se situe donc bien à la base de la pyramide des compétences rythmiques. On ne saurait aborder des situations rythmiques complexes sans au préalable maîtriser la pulsation.

Mais d'aucuns objecteront que la stabilité du tempo n'est pas tout, qu'il existe une foule de circonstances musicales requérant une grande souplesse agogique – des accélérations, des ralentissements, des respirations, des suspens... – et que la maîtrise de ces éléments est, elle aussi, une aptitude de base du musicien. Il reste que nous considérons néanmoins cette aptitude comme secondaire au sens

de la pulsation, puisqu'il est notoire qu'elle ne peut exister qu'en prenant appui sur cette dernière. De fait, on ne peut accélérer, respirer, retenir que *par rapport* à un tempo de référence. Si aucune référence ne fait foi, alors les phénomènes agogiques perdent toute leur raison d'être. Nous ne parlons évidemment pas ici du « temps lisse » que décrit P. Boulez et dans lequel il n'existe, par définition, aucun formatage temporel. Là, les concepts de stabilité, d'accélération ou de pause sont tout simplement inopérants. La notion même de rythme implique un temps « strié » dans lequel une ou plusieurs pulsations (explicites ou non) font office de *norme*. C'est à partir de celles-ci seulement que les modulations, distorsions et écarts temporels deviennent signifiants.

Autrement dit, il nous semble peu concevable de développer les facultés rythmiques d'un élève en faisant l'économie d'un travail de la pulsation. Ce n'est pas pour autant qu'il faille lui faire acquérir une stabilité de tempo proche de la rigueur métronomique – cette exigence risquant d'ailleurs de déclencher des effets secondaires de raideur et de crispation. On encouragera cependant l'épanouissement de deux aptitudes liées au sens de la pulsation (même si celles-ci possèdent, semble-t-il, des origines neuro-fonctionnelles distinctes) : 1°, la **constance** du



tempo sur le long terme, indépendamment des variations locales ; 2°, la **précision** de chaque occurrence de la pulsation. La première aptitude génère un tempo stable mais souple, au relief un peu accidenté dans les cas extrêmes, mais dont la fréquence moyenne des pulsations ne change pas au fil du temps. De la seconde aptitude découle une exécution très régulière, très stricte de la pulsation pouvant cependant connaître une accélération ou un ralentissement qui n'est pas décelable sur le court terme.

Voici à présent quelques suggestions d'exercices visant à développer le sens de la pulsation : 1° suivre une pulsation sur base d'un modèle, 2° continuer une pulsation pendant un temps plus ou moins long quand le modèle s'arrête ou s'interrompt, 3° conserver une pulsation sur base d'un décompte, 4° retrouver la pulsation d'un morceau après une interruption plus ou moins longue sans écouter le modèle, 5° accélérer ou ralentir jusqu'à atteindre un tempo défini au préalable, 6° passer d'un tempo donné à un tempo travaillé préalablement.

• le sens du facteur 2

En l'absence du facteur 2, tout rythme se réduirait à une simple pulsation. Le facteur 2 est à la base de la structuration rythmique : c'est lui qui, le premier, donne du relief à

la pulsation, c'est lui qui ouvre les possibilités de moduler la densité rythmique. Le sens du facteur 2, c'est la capacité de décomposer une valeur donnée en deux valeurs plus brèves et/ou à recomposer deux valeurs données en une valeur plus longue. Autrement dit, c'est la capacité à « diviser » ou à « multiplier » une pulsation par deux.

Jusque-là, tout reste très mathématique. En effet, le facteur 2 génère, comme son nom l'indique, les puissances de 2 : avec deux croches, on obtient quatre doubles-croches, huit triples-croches, seize quadruples-croches etc. Cette théorie-là, nous la connaissons depuis notre enfance ! Mais si l'on se souvient du phénomène de *rythmisation subjective* décrit par de nombreux psychologues du rythme, on s'aperçoit bien vite que le facteur 2 est un trait permanent de la perception humaine. Confronté à une série de clicks isochrones d'intensité égale, chacun de nous entendra en effet (ou plutôt « croira entendre ») des groupements par 2 ou par 4 de ces clicks, alors qu'objectivement, rien ne les rassemble. Avant même que d'être joué donc, le facteur 2 hante déjà notre esprit...

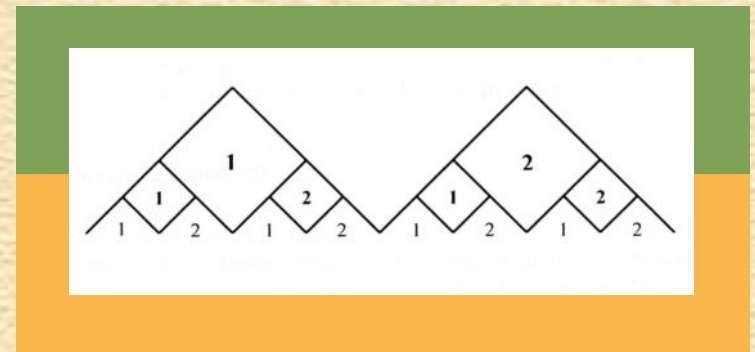
Comment s'en étonner d'ailleurs, puisque nous avons bien deux bras, deux jambes, deux yeux, deux oreilles et que nous sommes, en outre, tous latéralisés. Nous ne prenons pas des photos avec n'importe quel œil, nous n'écri-



vons pas avec n'importe quelle main, nous ne répondons pas au téléphone avec n'importe quelle oreille... Pour chaque geste, nous avons notre côté *préfééré*. Lorsque nous marchons, nous n'avons pas la même sensation, le même rapport au sol, le même équilibre selon que nous posons le pied gauche ou le pied droit. Nous dirons que l'un de nos deux pieds est plus « puissant », plus « stable », plus « agile » que l'autre, suivant la qualité à laquelle nous nous attachons. Les propriétés combinées de notre constitution symétrique et de notre latéralisation fonctionnelle font de la marche une activité nous donnant à percevoir simultanément deux pulsations : la cadence de nos pas et la cadence de notre pied dominant. L'ubiquité du facteur 2 semble bien dériver de l'organisation de notre corps en mouvement.

Toute pulsation perçue ou produite comporte donc, en puissance, une organisation binaire : un battement sur deux prend toujours l'ascendant sur l'autre et acquiert, de ce fait, le statut de *référentiel*. De là aux notions de temps fort et de temps faible, de temps et de contretemps, il n'y a qu'un pas. Ces dyades, qui constituent en quelque sorte le premier embryon métrique, vont se retrouver à tous les niveaux structurels du rythme et s'ériger en une architecture gigogne. Reprenons l'exemple de la marche : si mon pied droit est dominant, son posé aura le statut de

temps fort, le posé du pied gauche relevant, lui, du temps faible. En vertu de la rythmisation subjective, un posé de mon pied droit sur deux s'imposera également vis-à-vis de l'autre. On reconnaît dans ce phénomène l'organisation hiérarchique des temps dans une mesure en 4/4 : fort (F) – faible (f) – mi-fort (mF) – faible (f). Mais cette forme d'élaboration binaire réside également au principe même la formation de la carrure. Car, par ce mécanisme, j'obtiens au départ de deux mesures, une séquence de quatre mesures dans laquelle les deux dernières mesures opèrent comme la contrepartie des deux premières. La séquence de quatre mesures ainsi obtenue peut, à son tour, faire office d'antécédent vis-à-vis d'une autre séquence de quatre mesures qui la complète et ainsi de suite.



Le facteur 2 est à l'origine, 1° des différentes *valeurs* – la noire, par exemple, donnant naissance d'un côté à la blanche et de l'autre à la croche – et des vitesses qui s'y associent, 2° de la *sensation métrique*, qui veut que chaque temps, chaque battement de la pulsation, occupe un statut hiérarchique relatif aux autres, 3° de la *structuration symétrique* de la syntaxe selon le principe de la carrure engendrant les paires *antécédent – conséquent* ou *question – réponse*.

À ce stade, le lecteur est en droit de se demander ce qu'il en est du facteur 3, et pourquoi nous le passons sous silence. Car, dans notre tradition musicale, on ne compte plus les mesures ternaires, les divisions du temps en trois, les triolets ! C'est que, à plus d'un titre, le facteur 3 ne possède pas l'impact du facteur. En guise d'illustration, examinons, pour commencer, deux mesures réputées ternaires comme le 3/4 et le 6/8. Dans le 3/4, les temps sont structurés de manière binaire et les triolets constituent plutôt l'exception que la règle. Dans la mesure en 6/8 en revanche (comme dans le 9/8 ou le 12/8) chaque temps est bien divisé en trois. Cependant, dans la plupart des cas, dès que l'on redivise à nouveau les valeurs obtenues, on le fait selon le facteur 2. Il apparaît ainsi que, contrairement au facteur 2, le facteur 3 s'observe très rarement sur tous les plans hiérarchiques en même temps. Arrivé à un cer-

tain niveau, même dans un contexte ternaire, le facteur 2 réapparaît. Si l'on s'intéresse, à présent, à l'origine historique du facteur 3 dans notre culture, on s'aperçoit que celui-ci relève principalement de l'ordre *symbolique*. Il n'est que de se souvenir du « *tempus perfectum* » des théoriciens du Moyen-âge, qui, en tant que reflet temporel de la Sainte-Trinité, se devait d'être ternaire. L'organisation rythmique agit là comme l'incarnation d'un principe divin, non point comme l'émanation d'une donnée perceptive. On retrouve la même mystique du nombre trois dans la tradition musicale hindoue. Là aussi, ce n'est pas la sensation produite par l'agencement ternaire qui est visée, mais plutôt le rappel de l'immanence de la Trimurti. Que nous le voulions ou non, nous aurons du mal à découvrir en nous un vécu corporel relevant du facteur 3. Notre corps se vit sur un mode binaire tandis que le facteur 3 connaît une origine *mentale*. Aussi, le facteur 3 nous semble-t-il beaucoup moins directement impliqué que le facteur 2 dans la constitution de l'expérience rythmique. C'est la raison pour laquelle, sans nier son importance, nous ne lui accordons pas un rôle fondateur.

Comment travailler concrètement le sens du facteur 2 ? Les exercices faisant appel à cette compétence sont légion. Voici juste quelques pistes à explorer : 1° sur une pulsa-



tion donnée, frapper un coup sur deux ; 2° frapper une pulsation deux fois plus rapide (ou deux fois plus lente) que la pulsation de départ ; 3° sur une pulsation donnée, alterner librement entre des valeurs de noire, de croche et de blanche ; 4° frapper des contretemps entre les battements d'une pulsation ; 5° jouer librement des temps ou des contretemps en exprimant chacun par un son spécifique ; 6° construire des phrases symétriques de diverses longueurs en faisant alterner questions et réponses ; 7° construire une structure rythmique pyramidale...

• le sens du groupement

Le facteur 2 nous a plongés dans un monde d'opposés, de contraires, un monde régi par le principe d'alternance, d'alternative : à un niveau donné, on a, *ou bien* un temps, *ou bien* un contretemps, c'est l'un *ou* l'autre. Sur le fil de notre pulsation, temps forts et temps faibles s'y succèdent sans transition. Pourtant, dans le concret, il faut bien que nous passions de l'un à l'autre sans nous arrêter. Comment nous y prenons-nous ? Que se produit-il dans l'intervalle entre les deux ?

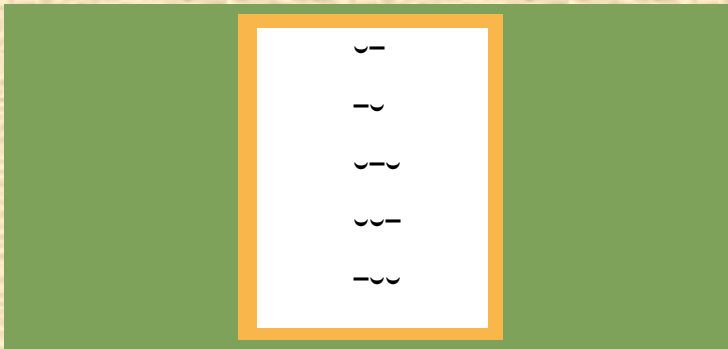
Au niveau corporel, il n'existe aucune action qui ne soit, *et* précédée d'un geste qui y conduit, *et* suivie d'un mouvement qui en découle. Prenons le cas du drive d'un joueur de golf. Ici, la frappe de la balle (but de l'action)

est précédée d'un vaste mouvement rotatoire du corps du joueur. Une fois la balle envoyée, le joueur se relâche et le mouvement se poursuit par force d'inertie. L'action est donc encadrée de ce que l'on pourrait appeler un « avant-geste » et un « après-geste ». Revenons au plan musical et assimilons l'action à un temps fort. Nous voyons que chaque temps fort est, lui aussi, escorté de deux temps faibles (ou de deux contretemps suivant le niveau auquel on se place) : un qui le précède et un qui lui succède. Mais, par analogie avec le plan corporel, les positions faibles vont maintenant s'unir aux temps forts qui les jouxtent, si bien que temps faibles et contretemps vont désormais être vécus, non plus comme des positions rythmiques qui contredisent le temps fort, mais bien comme des mouvements qui *y conduisent* ou qui en *découlent*. À cet égard, la langue anglaise opère une distinction que le français ne connaît pas : *upbeat* et *afterbeat*. Tous deux se traduisent chez nous par contretemps (ou temps faible), mais le premier est un contretemps qui *va vers* un temps, alors que le second est un contretemps qui en *provient*. De notre pulsation initiale rythmée par le facteur 2 émerge ainsi à présent une *dynamique* entre les battements successifs. Ces derniers ne sont plus séparés, isolés, mais bien reliés, groupés en unités fonctionnelles plus larges. Dès lors, on ne perçoit plus un contretemps comme intercalé « entre »



deux temps, mais comme se *rattachant* à un temps par l'avant ou par l'arrière.

Différents types de groupement sont ainsi repérables. Pour les caractériser, nous utiliserons les termes issus de la métrique grecque antique. On distingue ainsi l'*iambe*, dans lequel le contretemps amène le temps, du *trochée*, où le contretemps fait suite au temps. Combinés, ils donnent l'*amphibraque*. Ici, le temps est préparé par un contretemps, mais après le temps, un autre contretemps « rebondit » encore. Si on mélange les niveaux métriques, on obtient encore l'*anapestique*, qui se caractérise par la séquence temps faible – contretemps – temps fort, et le *dactyle*, son opposé, dans lequel le temps fort est suivi d'un double écho.



Il va de soi qu'une familiarisation à différents groupements de base ne peut être que bénéfique à l'éveil de cette

compétence. Nous recommandons d'effectuer ce travail tant dans des pulsations binaires que ternaires et d'associer les groupements rythmiques, non seulement à des intensités, mais aussi à des timbres et des hauteurs. Parmi les types d'exercices envisageables, on retiendra : 1° frapper des contretemps en les associant au temps précédent ou au temps suivant ; 2° dans un contexte donné, frapper un même contretemps en le pensant soit « avant », soit « après » le temps et comparer les résultats et la difficulté ; 3° demander d'associer temps et contretemps à des durées caractérisant leur fonction présumée ; 4° exécuter un groupement-type à la demande autour d'une pulsation donnée ; 5° déduire une pulsation à partir d'un groupement type joué de manière récurrente...

• le sens du cycle

Revenons à notre pulsation binaire étalonnée en temps forts et faibles et écoutons là. Nous percevons que le temps faible qui succède à un temps fort est le même temps faible que celui qui précède le temps fort suivant. Par ailleurs, un temps fort annoncé par le temps faible qui le devance, annonce, lui aussi, le temps faible qui lui fait suite. Nous obtenons ainsi un va-et-vient du temps



faible vers le fort et inversement, une sorte d'oscillation qui constitue le germe d'un cycle. Examinons-en la croissance. À mesure que nous introduisons des degrés intermédiaires, la sensation cyclique se fait jour. Exemple : a) $F - f - F$; b) $F - f - mF - f - F$; c) $F - c - f - c - mF - c - f - c - F$ etc. La sensation de cycle est donc liée au nombre des étapes reliant entre eux deux pôles antagonistes.

Aussi, le phénomène cyclique s'observe-t-il d'autant mieux à une échelle plus large. Imaginons, pour ce faire, un cycle de huit mesures et assimilons-le à la durée d'une heure sur le cadran d'une horloge. Ce cycle est composé d'un trajet « aller » – qui part du premier temps de la première mesure (l'heure juste) et conduit au pôle opposé : le premier temps de la cinquième mesure (la demi-heure) – et d'un trajet « retour », qui quitte le pôle opposé pour revenir au point de départ. On a donc ici un parcours dans lequel on s'écarte petit à petit d'un centre de gravité pour rejoindre un autre point, à partir duquel on se rapproche à nouveau graduellement du centre de gravité initial. Comme dans la lecture de l'horloge, au début du parcours, la conscience est tournée vers le passé : on n'est pas encore très loin du lieu de départ et on s'en souvient (« Il est huit heures *et quart* »). Vers la fin du parcours, en revanche, la conscience se dirige vers le futur, car on sent

l'arrivée proche (« Il est neuf heures *moins cinq* »). Or, les mêmes sentiments s'appliquent également au pôle opposé du cycle dont on perçoit aussi l'approche et l'éloignement (en néerlandais : « Het is vijf voor half negen » ; « Het is vijf over half negen »). Ainsi, au fil du trajet, le sujet bascule-t-il constamment de l'impression « Je viens juste de franchir... » à celle « Je vais bientôt atteindre... », chacune d'elles s'appliquant, tour à tour, aux divers jalons ponctuant le cycle. Comme un élastique qui se tend et se détend, comme une lune qui croît et décroît, le sujet est donc engagé dans un processus dynamique où toute position est interprétée comme l'instantané d'un mouvement allant vers – ou venant d'un point donné.

Le sens du cycle, c'est donc le sens du départ et du retour, des adieux et des retrouvailles, le sens de l'intégration des contraires. En effet, même si les contraires demeureraient en opposition, il existe ici entre eux une *continuité*, un chemin qui les relie l'un à l'autre, et au fil duquel on peut encore se souvenir de l'un tout en pressentant déjà la venue de l'autre. C'est pourquoi on y croise, tant la victoire sur le passé et la promesse du futur, que le souvenir nostalgique et l'appréhension du lendemain...

Parcourir un cycle, c'est aussi cheminer ensemble, d'un point à un autre, c'est partager un trajet et ses vicissitu-



des, franchir conjointement les mêmes caps. Et, pour ceux qui désirent sillonner le cycle en solitaire, indépendamment des autres, chaque repère devient, potentiellement, un lieu de rendez-vous, un point de ralliement, un endroit où l'on peut se rejoindre, régulièrement, à intervalles plus ou moins longs et goûter ensemble l'émotion de cette coïncidence toujours renouvelée.

Vue sous un autre angle cependant, l'inexorable loi du cycle impose un perpétuel recommencement, une logique paradoxale où début et fin se confondent et *nous* confondent. Où, en effet, trouver le repos si finir, c'est déjà recommencer ? Comment compléter une boucle sans, par ailleurs, en entamer une nouvelle ? Tout à coup, les extrémités fusionnent et nous perdons nos marques. Et, par la même occasion, nous perdons aussi le contrôle. C'est comme si nous n'étions plus maîtres de la situation, comme si nous nous sentions emportés par quelque chose de plus large, par un phénomène qui, à la fois, nous englobe et nous dépasse. Là, nous nous trouvons au seuil d'une prise de conscience que déjà nos ancêtres ravivaient à chaque cycle saisonnier par leurs rites de fertilité : la fin du cycle est une mort, mais aussi le début d'une renaissance. Ces termes sont *synonymes*.

Quelques exercices-type pour développer cette compétence : 1° frapper librement (seul ou à plusieurs) sur un

cycle donné et indiquer par un geste (un son) le début du cycle ; 2° frapper librement sur un cycle donné et indiquer par un geste (un son) un autre point du cycle défini préalablement ; terminer en indiquant le début du cycle ; 3° marcher librement dans la pièce et se retrouver en formation au début d'un cycle ; 4° associer par des sons (des mouvements) les sensations de tension et de relâchement évoluant au fil d'un cycle ; 5° associer les étapes d'un cycle à des éléments (musicaux) de ponctuation ; 6° travailler sur des cycles imbriqués...

• le sens de l'anticipation

Nous venons d'observer que début et fin d'un cycle constituaient un seul et même point. Comment, dès lors, au moyen du rythme, donner la sensation de complétude, d'accomplissement d'un cycle sans pour autant en amorcer un nouveau ? Comment aussi annoncer le commencement d'un cycle sans devoir, pour autant, le faire précéder d'un autre ?

Il existe, en fonction du nombre de balises qui le jalonnent, une « zone franche » plus ou moins étroite pouvant faire office de *séparateur* entre la fin d'un cycle et le début d'un autre. Imaginons un cycle à 4 repères (comme une

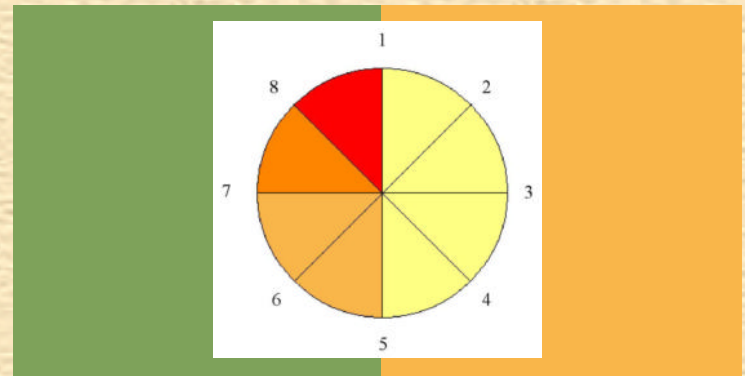


mesure à 4 temps ou l'heure divisée en quarts d'heure, par exemple). Nous avons vu que les repères intermédiaires (2 et 4) peuvent être entendus, tant comme précédant, que comme succédant à un des pôles de l'axe majeur (1 et 3). Par conséquent, le repère 4 peut toujours être annonciateur de la venue d'un nouveau cycle. Si donc, on veut éviter d'augurer un cycle ultérieur, il convient de ne pas l'atteindre et donc de s'arrêter au repère 3. Dans le cas d'un cycle à 8 repères, on pourra aller jusqu'au repère 7 de manière à prévenir l'effet de levée du repère 8. Cela dit, l'architecture propre au facteur 2 fait que les divisions inférieures du cycle demeurent opérantes. Ainsi, un cycle comportant 16 repères pourra se conclure sur les repères 9, 13, ou 15 au plus tard. Et c'est précisément à ces endroits que se concluront les phrases rythmiques *fermées*. Il reste que, plus la zone entre l'avant-dernier et le premier repère d'un cycle est réduite, plus l'avant-dernier repère aura quand même tendance à être entendu comme une levée. Le phénomène que nous décrivons connaît donc aussi des limites liées au tempo.

La possibilité d'annoncer le début d'un cycle sans le faire précéder d'un autre est assujettie à la même zone franche. Ici, cependant, cette zone n'est plus à éviter, mais bien à exploiter. Ainsi, dans un cycle à 4 repères, par exemple, elle commence à partir du 3^e repère, dans un cycle à 8

repères, à partir du 5^e, et dans un cycle à 16 repères, à partir du 9^e repère. L'effet *d'anacrouse* devient donc opérationnel durant toute la deuxième moitié du cycle, quelle qu'en soit la division ultime.

Le schéma ci-dessous montre l'étendue des zones franches combinées pour un cycle à 2, 4 et 8 repères.



Afin de pouvoir à présent exécuter une anacrouse, on doit être conscient de son point d'aboutissement, et régler son départ en fonction de celui-ci. En cela, on se rapproche du joueur de tennis qui doit préparer son geste de manière à frapper la balle au bon moment. Pour y parvenir, il lui faut anticiper la trajectoire et la vitesse de la balle, mais aussi le temps que prendra son bras – en fonction de son poids,



de sa longueur et de la force musculaire investie – pour atteindre le point d'impact.

On peut distinguer deux cas de figure d'anacrouse : l'anacrouse improvisée et l'anacrouse obligée. Si l'anacrouse est improvisée, il suffit, pour la réaliser, de se représenter le prochain début de cycle et de commencer l'anacrouse quelque part dans la zone franche. En cours d'anacrouse, il arrive alors quelquefois que l'on doive adapter le mouvement – comme on le fait par quelques petits pas lorsqu'on s'apprête à sauter. Si, par contre, l'anacrouse est obligée, alors il faut impérativement être capable de prévoir avec précision le moment de l'attaquer. Il existe pour cela deux stratégies : l'une consiste à compter les temps et leurs subdivisions éventuelles à partir du début du cycle en cours, l'autre à anticiper la venue du cycle suivant *et* à commencer l'anacrouse à un moment précis précédant celui-ci. Compter les temps est une méthode que nous déconseillons. Elle constitue un des pis-aller auxquels nous faisons référence dans l'introduction de ce texte, dans la mesure où il s'agit d'une stratégie qui produit une structuration du temps qui va à l'encontre de la dynamique de l'anacrouse. Rappelons que celle-ci consiste à préparer, à annoncer, à amener un événement futur. La stratégie du comptage, quant à elle, ne prend appui que sur des éléments passés. De plus,

elle ne peut s'appliquer qu'en cours de cycle. De fait, si on a affaire à une anacrouse initiale n'appartenant pas à un cycle, elle n'est d'aucun secours car il n'existe aucun point antérieur à partir duquel on peut compter. La stratégie anticipative, en revanche, corrobore le sens de l'anacrouse : elle s'appuie sur la représentation d'un instant à venir – le début du cycle – que précède un mouvement rythmique d'une ampleur prédéfinie.

Une stratégie similaire est à l'œuvre lorsque nous devons improviser une phrase rythmique fermée et donner ainsi d'un cycle une sensation de complétude sans pour autant en amorcer un nouveau. Ici, il nous faut conclure notre phrase dans la zone franche en évitant d'aller au-delà d'un certain point, passé lequel un effet d'anacrouse interviendrait. Comme nous l'avons vu plus haut, il existe une corrélation entre la situation de ce point et le nombre de repères jalonnant le cycle – c'est-à-dire, somme toute, les valeurs utilisées. Plus ces valeurs sont brèves, plus la zone anacrousique est étroite, plus donc la conclusion peut intervenir tard dans le cycle. L'emplacement de ce point dépend aussi du groupement des valeurs. Il faut que le point final appartienne clairement à un groupement antérieur pour qu'il puisse fonctionner comme tel. Si, d'aventure, il se trouvait suffisamment isolé pour ne



pas être obligatoirement relié à ce groupement, il pourrait alors être pris pour le début d'une anacrouse. Ainsi, la conclusion rythmique d'une phrase, tout comme la création d'une anacrouse, nécessite-t-elle, non seulement la représentation d'une balise à venir, mais aussi la conscience d'un autre point antérieur lui étant assujéti et dont l'emplacement dépend du contexte rythmique.

Ce type de coordination prospective n'est pas inné. Nous pouvons facilement l'observer chez un petit enfant qui doit attraper un ballon au vol : il esquisse le bon geste, mais rarement au bon moment. Par contre, elle se développe considérablement avec l'apprentissage, comme peuvent le vérifier tous les parents. À ce titre, il est intéressant de constater qu'autant cette coordination est exercée dans le domaine du sport, autant les professeurs de musique semblent en faire peu de cas. Sans doute la stratégie du comptage donne-t-elle suffisamment de résultats pour que d'aucuns la tiennent pour la plus efficace. Mais, même si elle fait ses preuves (dans le cas de musiques écrites), on oublie trop vite qu'en y recourant, on étouffe dans l'œuf le sens de l'anticipation – une compétence qui n'attend qu'à s'épanouir mais qui nécessite pour cela qu'on y fasse appel. En développant cette dernière on ira chercher, *au sein même de la dynamique rythmique*, les moyens de maîtriser les situations décrites plus haut. On conduira

ainsi l'expérience de l'élève vers un lieu où ressenti rime avec performance et où la méthode utilisée se moule dans l'effet désiré. Ce faisant, on aura non seulement rapproché la technique du sens, mais également fait l'économie d'une stratégie supplétive extramusicale devenue caduque.

Les exercices pour développer le sens de l'anticipation sont simples et nombreux : 1° préparer un temps donné par une anacrouse de plus en plus longue ; 2° faire précéder une anacrouse donnée d'une anacrouse subordonnée y conduisant ; 3° commencer une anacrouse ou clore une phrase à un moment défini ; 4° organiser différemment une anacrouse d'une durée définie ; 5° clore une phrase fermée de plus en plus tard ; 6° ajouter une apostille à une phrase fermée ; 7° clore une phrase juste avant un moment défini...

Nous venons d'envisager cinq compétences rythmiques essentielles en commençant par la plus fondamentale et en introduisant tour à tour les autres compétences s'étayant les unes sur les autres. Cet ordre, qui possède, selon nous, un sens pédagogique, ne signifie nullement que ces compétences connaissent une organisation hiérarchique semblable sur le plan neuro-fonctionnel. Il existe, de fait,



beaucoup de personnes possédant un bon sens du groupement mais une mauvaise maîtrise de la pulsation. La perception des groupes est un phénomène vital intervenant tant dans le temps que dans l'espace, et qui dépasse de beaucoup le domaine exclusif du rythme musical. Appliqué à ce domaine néanmoins, le sens du groupement n'est pas premier, car il lui faut prendre appui sur un substrat pulsationnel et métrique pour entrer en jeu. Aussi peut-on, certes, dans l'absolu, travailler chaque compétence indépendamment des autres. Mais, la réalité rythmique est ainsi structurée qu'une compétence n'apparaîtra comme *acquise* dans ce domaine, que pour autant que les compétences qui la sous-tendent le soient aussi.

Puissent ces quelques considérations éclairer les professeurs de musique dans leurs futures confrontations avec des élèves en demande d'assistance rythmique.



SCANMÉ POUR VOUS



Daf - face interne

Métamorphoses d'un rythme soufi

par Arnould Massart

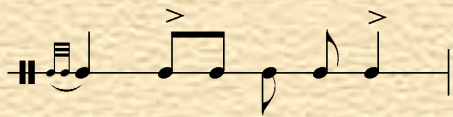
Le rythme que nous allons décrire se trouve sur le CD de Madjid Khaladj « Anthologie des rythmes iraniens – Volume 2 »⁽¹⁾. Il est interprété sur un *daf*, une sorte de tambour sur cadre très apprécié des derviches.

(1) BUDA Records 92741-2



Au sein de chaque figure, on constate en outre une alternance de sons graves – placés sur les temps forts – et de sons plus aigus. Ainsi la figure complète décrit-elle deux mouvements successifs du grave vers l'aigu : 1° noire – croche – croche ; 2° croche – croche – noire. Dans le second mouvement, l'aigu est atteint plus tôt, ce qui engendre à l'intérieur de la figure un léger effet d'accélération ou de contraction, selon le point de vue auquel on se place. La combinaison de la répétition de la figure et de sa dynamique interne nous confronte ainsi à un temps à la fois régulier et pourtant sujet à des resserrements locaux. On est comme bercé par un cortège de vagues...

Si nous écoutons attentivement le premier extrait sonore, nous apercevons que, dès la cinquième « mesure », M. Khaladj introduit une variante.



De temps en temps, en effet, le son grave est supprimé sur le premier temps. Cette omission réveille, en quelque sorte, l'auditeur. S'étant déjà habitué à la répétition de la figure sonore, il est surpris car le son grave attendu est manquant. Il s'ensuit une sensation de vide, rapidement comblée par la venue du son grave suivant. Dès cet instant, il se crée à chaque répétition un petit suspense :

le son grave va-t-il être joué ou pas ? L'attention en est rehaussée.

À 0'42'' apparaît un premier roulement qui s'étale sur une mesure. Le rythme – et donc la mesure du temps – s'interrompt quelques instants, puis reprend son cours.



Ce roulement casse aussi l'impression de carrure que l'on a pu avoir depuis le début de cette pièce. Après le roulement, c'est comme si le rythme reprenait à chaque fois à zéro. Jusqu'à présent donc, deux éléments viennent briser le bercement initial de la figure rythmique : l'absence de grave sur le temps et l'insertion du roulement. L'effet d'engourdissement, réponse bien connue à la répétition, est ainsi prévenu.

Mais un autre procédé va contribuer à aiguillonner l'auditeur : à partir de 1'22'', le tempo va petit à petit s'accélérer. Cette accélération, qui connaîtra son apex vers 4'30'', ne se produit toutefois pas linéairement, mais plutôt par paliers. Impossible donc de s'y accoutumer. Nous assistons ici à son premier envol.



.. rythme soufi

2/6



Cette dynamique étant lancée, M. Khaladj abandonne provisoirement le roulement et élimine aussi peu à peu le « ra » initial – autant d’entraves à l’impulsion qui opère en filigrane. À 2’03”, ce dernier a complètement disparu.



À cet endroit, le tempo atteint déjà 92 à la blanche, l’impression de mouvement s’accroît, l’énergie s’emballe et bientôt, on assiste aux premiers « bouclages » de la figure initiale.

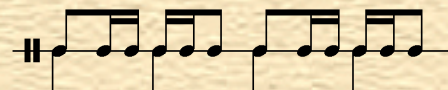


Pour la première fois, la figure rythmique de base perd son caractère fermé : la présence des deux croches sur le dernier temps efface sa balise finale et génère un effet anacroustique accroissant l’impression de continuité. En revanche, l’absence de son grave sur le troisième temps introduit comme un vide. L’espace qui sépare deux sons graves consécutifs s’étend considérablement. La pulsation des sons graves se dilate. On aimerait bien retrouver sa cadence d’avant. Pour cela, il faut que le tempo s’accroisse.

La figure se transforme ainsi considérablement. Des valeurs plus brèves sont introduites. Non seulement quatre doubles-croches sont-elles jouées à la place de la noire initiale, mais l’accent du deuxième temps devient mobile et peut à présent intervenir sur les deux parties du temps. M. Khaladj impose ensuite petit à petit le motif initial de la nouvelle figure, soulignant par la même occasion les valeurs de doubles-croches qui ont, elles-mêmes, un effet stimulant sur l’auditeur.



Comme nous pouvons le constater, la figure initiale connaît encore quelques résurgences malgré les transformations qu’elle a subies. Mais à 3’01” le tempo manifeste une nouvelle fois une accélération sensible qui nous conduit désormais à entendre la figure rythmique comme ceci.



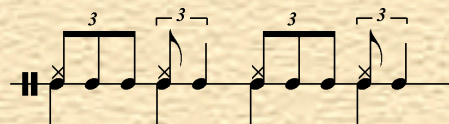
Insensiblement, au travers de l'introduction de nouvelles valeurs, de la suppression occasionnelle du son grave et d'autres procédés décrits plus haut, M. Khaladj nous a fait perdre nos repères initiaux, si bien que nous sommes à présent amenés à percevoir une nouvelle figure, alors que nous avons simplement affaire à la figure initiale exécutée presque deux fois plus vite. Le percussionniste choisit ce moment pour introduire le son des anneaux.



Mais le tempo va encore s'accélérer et le rythme se transformer. Vers 4'10'', la figure rythmique va tout à coup tirer vers le ternaire. Écoutons cette mutation.

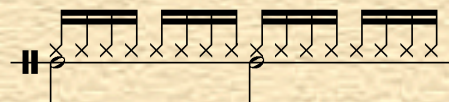


Cette division ternaire ne va, cependant, pas s'imposer. Le binaire va revenir, puis à nouveau laisser place au ternaire, qui apparaîtra, cette fois, sous une forme légèrement variée. Cette section constitue le point culminant du morceau. Le tempo y tourne autour de 140 pulsations par minute, c'est-à-dire le double du tempo initial.



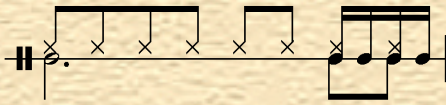
Notons au passage dans cette figure ternaire le découpage des graves et des anneaux en 3+3+3+3 auquel se superpose le découpage des sons aigus en 4+2+4+2.

L'auditeur a à peine le temps de s'installer dans l'écoute de cette figure que le rythme tire à nouveau vers le binaire, manifeste une dernière densification des sons graves, puis débouche brusquement sur la figure suivante.



Ici, les anneaux reprennent la vitesse la plus élevée comme s'ils bénéficiaient encore de l'élan imprimé par la figure précédente, tandis que les sons graves réduisent leur vitesse de moitié. Nous abordons maintenant la phase descendante de la pièce. Bien vite, en effet, la vitesse des anneaux va, elle aussi, être réduite de moitié pendant qu'un dernier élément en doubles-croches rappelle encore l'énergie qui, peu à peu, s'évanouit.





Mais cette énergie est tenace, car les sons graves reprennent une fréquence de quatre occurrences par mesure, à laquelle se superpose la figure de base (en vitesse rapide) assortie d'un crescendo en doubles-croches qui conduit au premier temps de la figure. Par ce moyen, le rythme exprime simultanément deux vitesses : la cadence des sons graves et la succession des figures. L'accent placé sur le premier temps de chaque mesure attire, en effet, déjà l'attention de l'oreille sur une vitesse plus lente tapie au fond de la figure elle-même et préfigure ainsi le ralentissement à venir.



Celui-ci ne tarde pas à se manifester. Il s'amorce à 6'15'' et se produit par paliers. On y retrouve la figure de base qui, par moments, se modifie par le truchement d'une accentuation des anneaux. Une fois de plus, deux vitesses plus lentes sont mises en évidence à partir de la figure

de base : d'une part, dans le grave, les frappes n'interviennent qu'un temps sur deux, de l'autre, dans l'aigu, les anneaux soulignent les valeurs de croches (deux fois plus lentes que les doubles-croches qui constituaient la valeur de référence dans l'aigu).



Intervient alors un nouveau freinage à partir de 6'48''. Celui-ci est tel que l'on commence à sentir le retour de la figure initiale. Aussi, les frappes dans le grave s'associent-elles à nouveau plus volontiers à des valeurs de blanche qu'à des valeurs de noire. Paradoxalement, l'effet de ralentissement est, cette fois, amplifié par la réintroduction de valeurs plus brèves (triples-croches dans la notation rapide, doubles-croches dans la notation lente). C'est comme si, à mesure que l'on réduit la vitesse, on pouvait de nouveau apercevoir des détails plus fins.



Et ces détails vont se densifier : M. Khaladj met en boucle les deux premiers temps de cette figure, générant de la sorte un dernier compactage de l'espace rythmique avant une nouvelle décélération revenant à la figure de base, cette fois combinée au ressac des anneaux.



La figure de base et son tempo initial retrouvés, le « ra » va peu à peu être réintroduit ainsi que le roulement. C'est par une extension de ce dernier, par une espèce d'abolition du temps rythmique que va se conclure la pièce.



Dans sa globalité, la pièce décrit ainsi un mouvement d'aller-retour : on part d'une figure donnée, qui se transforme, puis on revient à la figure initiale (légèrement différente toutefois, du fait de la présence des anneaux). Il est intéressant de noter combien différente nous semble la même figure exécutée deux fois plus vite. Cette impression, qui a trait à la rythmisation subjective, nous rappelle que, du point de vue de la perception, un rythme n'existe que dans un tempo. On peut très bien analyser un rythme en soi, hors du temps, mais les éléments qui le constituent

ne prennent du sens pour nous que lorsqu'il est joué à une certaine vitesse. Les manipulations effectuées par M. Khaladj nous montrent, d'un côté, les liens qui peuvent exister entre les valeurs utilisées et la sensation de tempo, de l'autre, comment la vitesse d'exécution d'un rythme influe sur la détermination des unités perceptives et leurs relations.

Une analyse bien plus approfondie des procédés utilisés par M. Khaladj mériterait d'être entreprise. Mais les quelques indices exposés plus haut nous montrent déjà à quel point le rythme peut induire une modification de la conscience par le jeu sur nos modalités perceptives. Par une sorte de procédé de « trompe-l'oreille », nous sommes insensiblement emmenés d'un état vers un autre. Les soufis ont compris cet insoupçonné pouvoir du rythme. Si nous voulons le vérifier par nous-mêmes, il nous faut maintenant abandonner l'analyse et explorer notre vécu à l'écoute de cet exemple magnifique qui nous permettra peut-être de comprendre ce que veut vraiment dire *jouer du tambour*.



ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

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



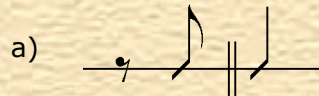
Restons en phase

par Arnould Massart

Nous recommandons ici un exercice très simple visant à développer le sens du cycle et de ses subdivisions au moyen d'éléments de ponctuation rythmique.

Commençons par marcher à une cadence de +/- 120 pas par minute. Sur cette pulsation, chacun peut improviser, soit des frappes dans les mains, soit une mélodie chantée. L'essentiel est de demeurer actif rythmiquement et de ne pas compter ses pas.

Tout en continuant à marcher et à improviser, nous allons à présent introduire un cycle. Ainsi, tous les 8 pas, nous allons frapper le motif suivant :



À partir de maintenant, il s'agira à chaque fois de prendre le cycle obtenu et d'introduire une fois sur deux le nouvel élément de ponctuation. Nous avons donc toujours un cycle de 8 pas. Dorénavant, nous débuterons un cycle sur deux par le motif suivant :



Nous obtenons ainsi un nouveau cycle de 16 pas commençant par ce motif (b) et dont le passage à la moitié est marqué par notre premier motif (a).

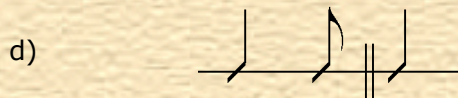


Continuons et remplaçons à présent le motif (b) une fois sur deux par le suivant :

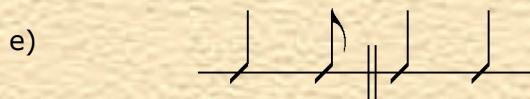


Nous avons dès lors un cycle de 32 pas initié par le motif (c) et ponctué, en sa moitié par le motif (b), et en ses quarts par le motif (a).

Pour obtenir un cycle de 64 pas, il nous suffit maintenant de substituer au motif (c) une fois sur deux le motif suivant :



Et finalement, pourquoi ne pas aller jusqu'à 128 pas en introduisant au début du nouveau cycle obtenu le motif suivant :



Il existe à cet exercice plusieurs développements possibles. L'un d'eux consiste à faire improviser une seule personne, les autres se contentant de donner les éléments de ponctuation. Un autre inviterait les improvisateurs à se passer le relais n'importe quand, tout en veillant à ce que personne ne manque les éléments de ponctuation. Un troisième serait d'imaginer les différents éléments de ponctuation et de n'exécuter que celui qui débute le cycle. On peut encore doubler le nombre de pas entre chaque élément, ce qui mène à un cycle de 256 pas, ou alors inventer de nouveaux éléments de ponctuation.

Au moyen de cet exercice, somme toute assez abordable, on aura développé, sans les nommer, les sens du cycle, de la carrure et de l'anacrouse.



Défi du trimestre

Voici un défi pas trop difficile – une fois n'est pas coutume !

Il est basé sur trois figures très simples à superposer en continu. Les voici :

$\text{♩} = 84$

Toum toum ta Toum toum ta

Voix

Mains

Pieds

En ce qui concerne les pieds, la ligne du dessus représente un pas en avant, celle du dessous deux pas sur place.

Applications : après-midi pluvieuses, veillées sans télé, vols charter retardés, camping sauvage sans moustiquaire, péage autoroutier le 15 août, sédentarité forcée, contrariétés diverses, et j'en passe, et des meilleures...

Allez, le dire c'est bien, mais...

