

## **Interview d'Eric Beudet**

### **Le rythme ca se construit !**

D'une certaine manière, Eric Beudet, dit Raveu, a marqué la scène musicale melunaise. Ici, dans notre 77, cet homme est reconnu comme « le rythmicien du coin ». Musiciens professionnels, intermittents, amateurs, beaucoup se sont rapprochés de l'association Musicalabrie et reconnaissent que les heures passées dans « la cave à Raveu » leur ont fait faire de grands pas, leur ont permis d'avancer dans leur pratique musicale. Qui que l'on soit, une immersion à la cave donne des ailes. Lorsqu'on entre, on est tout de suite accueilli par une toile d'araignée décennale que personne n'ose toucher. Puis en descendant les marches une à une, parfois à tâtons à la recherche d'un interrupteur, on se rend bien compte qu'on entre « quelque part ». Quand la lumière s'allume, c'est la caverne d'Ali baba qui s'ouvre à nous : des instruments dans tous les coins, des percus, des partitions écrites sur les murs, et au milieu un étrange personnage aux yeux pétillants tapote ses peaux.

*Stéphanie Fouquet : Tu travailles depuis des années sur le rythme musical, tu as construit tout un développement théorique te permettant d'organiser, d'agencer, d'accéder à la composition pour tambours et actuellement tu cherches à développer, à transmettre ton approche. Qu'est-ce qui te motive à le faire ?*

Eric Beudet : Mes anciens élèves n'ont plus les mains liées. Ils évoluent, se spécialisent dans différents courants musicaux, c'est ce qui me donne envie de continuer. De nouveaux élèves viennent me voir. Beaucoup, au début, sont étonnés de la manière dont j'aborde le sujet parce qu'en fait, ils n'ont aucune notion de ce que peut leur apporter un rythmicien.

On peut aller plus vite avec une logique, une compréhension de l'organisation spatiale des rythmes. La compréhension des constructions rythmiques donne des bases qui permettent d'ouvrir l'imaginaire rythmique. C'est ce que j'essaie d'apporter aux gens.

*S.F. : A qui s'adresse cet enseignement ?*

*E.B. : Ces enseignements s'adressent à tous ceux qui cherchent, qui se*

posent des questions sur le rythme, à tous ceux qui veulent acquérir une grammaire rythmique qui va éclairer l'existant (les styles musicaux) et qui peut aboutir à la construction de son propre univers rythmique. Peuvent venir les musiciens, ainsi que toute personne travaillant dans des domaines artistiques variés qui s'interrogent sur ce sujet.

Mais aussi, peuvent venir des personnes désirant régler un problème lié au rythme, dans ce cas je propose un travail qui est plus basé sur les équilibres corporels.

*S.F. : Tu fais souvent référence à la main. Non pas la main qui tape sur les peaux, mais celle qui permet de retrouver les rythmes premiers, organiques. Tu replaces toujours tes agencements de mesure dans une dimension humaine, anthropologique, car pour toi tout vient de la main, tout vient de ces rythmes premiers.*

E.B. : Je dis souvent que la main est le patrimoine rythmique de l'homme, car en fait, ces cinq doigts donnent le plus petit rythme. 5 est le premier chiffre qui casse la battue. La main est aussi le facteur d'ordonnance des premiers rythmes : 2 doigts pour le système binaire, 3 doigts pour le système ternaire et à partir de ces deux systèmes, tout se construit par le nombre.

Issus de la main ces rythmes premiers sont quasiment organiques. Ce sont les premiers rythmes de corps. Ces rythmes produisent les musiques sociales, celles qui permettent de danser, celles qui mettent en mouvement notre corps humain, et son évocation.

Ces rythmes se retrouvent dans toutes les musiques populaires et folkloriques. C'est la façon d'orchestrer, la façon de secouer, de jouer les sons, les timbres qui les différencient, mais les formes rythmiques sont quasiment toujours les mêmes.

La main, c'est aussi 14 phalanges pour 5 doigts (le pouce n'en a que 2, les autres doigts ayant 3 phalanges) cela m'interpelle car je peux dire que 2 peut contenir 6 ou 5, de même que je peux dire que 5 contient 14 ou que trois contient 8 ou 9... Et là on rentre dans le domaine des compressions de mesure, on ouvre les portes de l'imaginaire.

La main, l'outil de chair par excellence, se révèle aussi comme une règle d'or pour le rythme, d'ailleurs elle participe au nombre d'or avec la paume, la palme et l'empan.

Les rythmes humains sont les rythmes de la main. Ils se sont développés partout sur terre à des époques diverses et pourtant ce sont

les mêmes. Tout comme pour le feu, il est difficile de retracer leur genèse dans nos sociétés humaines. Tout comme le feu, il y a eu ces rythmes parce que les gens avaient deux mains, et deux pieds.

*S.F. : Mais qu'est-ce que ton approche apporte de plus que les enseignements ou pratiques habituelles ?*

E.B. : Dans les pratiques musicales courantes, les musiciens ont tendance à reprendre l'existant, à réutiliser des rythmes connus. Ces rythmes, en général, appartiennent à un patrimoine culturel. Les rythmes sont identifiés, mis dans des tiroirs. Ces musiciens font revivre une culture, et c'est très bien. Mais qu'en est-il de leur propre culture ? N'ont-ils pas moyen de construire leur propre patrimoine rythmique à partir de ce qu'ils sont réellement, et non pas en cherchant uniquement à imiter les autres ? Pour ma part, j'essaye de donner les moyens de produire des formes rythmiques qui permettent à chacun de se construire.

Dans les grandes écoles ou les conservatoires, on peut accéder à des classes où, depuis un certain Olivier Messiaen, est abordée l'analyse musicale. Ces classes sont accessibles seulement en fin de cursus. Alors que cette approche est nécessaire dès le début, à partir du moment où on se met à jouer et à chercher.

D'une manière générale, le rythme n'est pas étudié dans sa neutralité. Ces fondamentaux sont ignorés parce qu'ils sont fondus dans le chant, alors qu'il peut y avoir du rythme sans chant. C'est ce vivant qui déclare la musique, il ne faut pas l'oublier.

**Donc dans une première étape, je désolidarise le rythme du chant, je le dessine avant de le jouer.** Les élèves étudient sa trame faite de cellules mâles et femelles (ying et yang) et ensuite, le rythme est joué avec le corps : mains, pieds, voix. Dans cette première étape 2 doigts vont construire la cellule mère, mesurant 2 temps, cette cellule mère construira toutes les formes rythmiques en 2 temps puis en 4 temps. Cette cellule mère nous donnera ensuite le relevé d'espace (solfège rythmique). On appliquera la même logique et le même travail concernant les systèmes ternaires et parallèlement pour les deux systèmes réunis qui donneront les systèmes impairs.

Je n'enseigne pas la musique, mais j'apporte de la matière qui peut la servir. De fait, je me démarque des structures qui proposent les styles

musicaux répertoriés dans des tiroirs. Pour ma part, je battis le meuble, et c'est à l'élève de trouver le tiroir à sa convenance pour se perfectionner.

*S.F. : Quel est ton parcours musical ? Quelles sont tes influences théoriques ?*

E.B. : Dans les années 80, j'ai pris des cours particuliers cinq années durant avec Steven Carbonara (le fondateur de l'Américan School à Paris). J'ai bossé les rudiments US qui m'ont assoupli. J'ai étudié Gary Sheffi, un concepteur américain. En ce qui concerne le classique j'ai étudié Jacques Delecluse. Cela m'a beaucoup apporté. Steve Carbonara m'a ouvert les portes de la musique savante.

Ensuite je suis allé vers les musiques de tambours populaires afro-cubaines, afro-brésiliennes qui m'ont été enseignées par différents musiciens du cru. Très vite, j'ai monté un orchestre de tambours et on se produisait dans les carnivals de la région. J'ai aussi travaillé pour d'autres compagnies et au bout de quelques années j'ai stoppé. Le calque des autres cultures ne me correspondait plus.

Alors je me suis mis en quête. Petit à petit, des logiques d'espace s'affichaient dans ma tête, je les notais sur du papier et là sont apparues mes premières ordonnances pour tambour ainsi que les systèmes que j'ai relatés précédemment. Cela m'a permis d'écrire beaucoup d'études et mes premières compositions ont vu le jour.

Puis, il y a une dizaine d'années, je suis tombé sur un ouvrage d'Olivier Messiaen<sup>1</sup> consacré aux mesures non rétrogradables<sup>2</sup> et c'est à ce moment là que je me suis aperçu que j'étais rythmicien, et en plus, je découvrais le maître... Il a repensé le rythme, s'appuyant sur des sciences antiques telles la métrique grecque, la métrique hindoue, puis, le plain chant et les oiseaux. Son univers rythmique a enrichi considérablement la musique du XX<sup>ème</sup> siècle. Pour ma part, ma pensée rythmique s'appuyant sur la main, rejoint un peu la sienne dans

---

1 *Technique de mon langage musical*, Paris, Leduc, 1994, 112 p. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie : 1949-1992*, Paris, Leduc, 1994-2002, 7 vol.

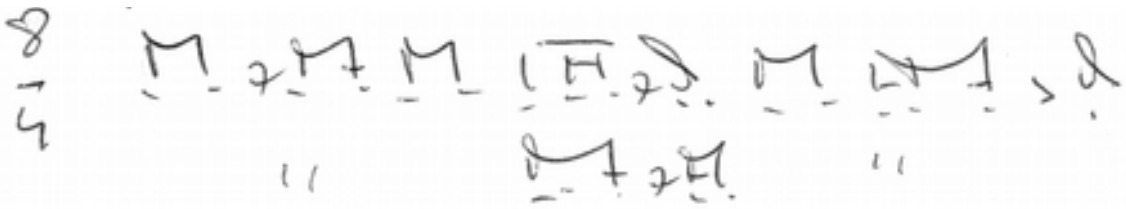
2 <http://www.universalis.fr/encyclopedie> : « Un rythme n'est rétrogradable que si sa forme lue de gauche à droite est différente de sa forme lue de droite à gauche. Si sa forme lue de gauche à droite est identique à sa forme lue de droite à gauche, le rythme est non rétrogradable. La non-rétrogradation correspond au palindrome en littérature. »

la manière dont il traitait les cellules rythmiques.

*S.F. : Quelles relations fais-tu entre composition et improvisation ?*

E.B. : La composition demande un travail énorme et concentré, alors que que l'improvisation c'est un travail énorme mais étalé dans le temps.

Pour improviser, on va travailler les « carrés de vie ». Les « carrés » sont des constructions rythmiques faites avec des éléments de base.



Ces carrés, une fois mémorisés, dépassés, aident l'imagination, propulsent dans l'improvisation et dans l'écriture. Ils activent l'instinct. Ils sont bourrés de ressorts qui font exploser la forme initiale pour donner d'autres formes.<sup>3</sup> Messiaen a une superbe image pour cela : les glaces déformantes.

La composition, c'est un concentré de tout ça, il n'y a pas le droit à l'erreur, il faut que ça sonne.

*S.F. : Et pourtant quand on vient jouer dans ta cave, tout un chacun peut jouer, quelque soit sa maîtrise instrumentale. Et tu laisses une place de choix à l'erreur.*

E.B. : Il faut de l'erreur, l'erreur c'est du vivant. Donc pour ça, il faut se lâcher, ne pas craindre le faux pas. Beaucoup de gens sont bloqués à cause de l'erreur alors qu'elle est humaine et qu'elle peut être vecteur d'un joli coup.

L'approche théorique, c'est comme prendre des vitamines. Après c'est l'instinct qui développe. Il suffit juste de prendre des vitamines et de laisser parler l'instinct.

---

<sup>3</sup> Fabriquer une forme, et la déformer, c'est toujours la déformer avec la première forme, donc c'est cette première forme qu'il faut travailler mais après il faut s'en séparer, la jeter. Mais c'est bien elle qui a fait fabriquer les autres.

## Interview de Stéphanie Fouquet par Eric Beaudet

*E.B. : Pour toi, qui n'est pas musicienne, est-ce que mon travail t'apporte quelque chose ?*

S. F. : Ce qui m'a d'abord marquée dans ton approche, c'est ton discours. Il se rapproche souvent du « *tous capables* » que nous défendons. Même si de ton côté tu y mettrais beaucoup de nuances. Je trouve dans tes propos la volonté de donner à chacun des ressorts pour se construire une posture en matière de création. Pour toi, la condition est *d'être soi-même en recherche* pour pouvoir avancer sur le terrain de la composition et de l'improvisation. C'est ce que nous essayons d'impulser dans nos ateliers d'écriture.

C'est la mise à distance des musiques, leur analyse qui t'a permis de trouver des ressorts de composition. Tu pousses ta posture de recherche jusqu'au bout, jusqu'à la composition et jusqu'à la transmission de tes partis pris. Cela rejoint pour nous, la posture du « *tous chercheurs* » que nous défendons.

Pour nous, le don n'existe pas, mais juste des prédispositions communes à tous les humains, qu'il faut juste mettre en travail. Toi, tu nous dis que nous avons tous, *deux mains, cinq doigts à chaque main, libre à nous de nous en servir*. Même si on pense ne pas savoir jouer de la musique, on ne regarde plus nos mains, nos doigts de la même façon. Ton discours autorise à creuser, là où d'autres nous l'interdisent. Enfin, tu donnes à l'improvisation une place primordiale que l'on débute dans une pratique instrumentale ou non. Nous avons le même discours en ce qui concerne l'improvisation poétique orale.

*E.B. : De toutes les logiques de construction et d'improvisation que je t'ai données, quelles sont celles qui te servent dans ton domaine ?*

S.F. : Cela fait trois ans que nous travaillons ensemble. Pour le moment, j'ai pu entrevoir deux entrées qui nous rejoignent, au niveau du collectif ô débi<sup>4</sup>. La première est l'utilisation des « carrés » pour l'improvisation.

Tes carrés permettent de sortir du cadre. Tu dis qu'ils regorgent de ressorts rythmiques qui permettent de rebondir à chaque fois. Le processus est facilement observable quand tu improvises musicalement en tapant sur tes peaux.

---

4 Voir article « chantier mot&sique », page 42

Mais, pour en avoir fait l'expérience avec l'improvisation poétique orale, ces carrés peuvent avoir la même fonction pour les mots. Ils permettent de garder l'impulsion pour sortir d'une phrase qui s'enlise, déjouer les résistances, les recours faciles aux clichés. Les carrés, si on les déborde donnent l'élan suffisant pour que le verbe s'installe, puis se décale. Cela ouvre de vraies perspectives de travail d'improvisation poétique. Ils me servent de grille d'improvisation orale.

L'autre entrée concerne la construction de texte par la recherche d'organisation spatiale spécifique, permettant l'approche d'un «contre-point» poétique.

Tu parles de cellule inversées, de cellules rétrogradables, et construis tes compositions avec des logiques que tu reproduis sans cesse. (Tu introduis pour cela la notion de tête et d'ailes). Cette idée de prendre les mêmes ingrédients (pour toi, des cellules rythmiques, pour moi des fragments de phrases) et de les organiser spatialement m'a permis d'écrire sur une petite feuille pliée en accordéon.

C'est prendre un rêve de corps pour que le tremblement pren(ne) racine. Abandon, état disjoncté, ramené du sauvage.	Passage à l'instable que l'au-delà, l'orgasme déclare. Le rythme migre, enflammé dans un vertige fertile Le rythme migre	de l'encéphale au râle. Un quelque chose qui retourne de l'amour à ... vestige d'images, fumées qui se suivent dans le silence	Petit pas de trop part vertigineux (e) tiré de toute force. Pour mieux se... contredire. Dans un amour retourné.
---	---	--	--

L'idée de pouvoir inverser une cellule, la lire à l'envers, m'a donné envie d'organiser les fragments de manière à les lire de plusieurs manières. (1- en lisant les lignes les unes après les autres, 2- en lisant les carrés les un après les autres, 3- en couplant les carrés par deux)

Cela donne trois parties à un texte qui n'a ni début ni fin. Quand tu m'a vu venir avec ma « partition de mots » tu m'a proposé d'utiliser un canon. On a pu entendre les mots s'imbriquer, résonner, se chevaucher. Cela nous a permis de créer une forme verbale à deux voix, qui jusqu'à maintenant interroge réellement le public qu'elle rencontre.

Voilà pour le moment, ce que nous avons pu creuser. Mais il y a sûrement plein d'autres pistes à découvrir. Je n'ai toujours pas touché aux têtes et aux ailes, aux formes compressées...

De ton côté, j'ai écouté une de tes compositions, et j'ai vraiment eu l'impression que tu mettais en partition quelque chose qui ressemblait au flot verbal de nos improvisations poétiques... La mesure est beaucoup moins palpable bien que le tout soit terriblement écrit