

Justine GUICHET
Discipline : Flûte traversière

CEFEDM Bretagne/Pays de la Loire
Promotion 2003/2005

**LE RYTHME,
SOURCE DE VIE MUSICALE**

Directeur de mémoire : Maurice Courchay

SOMMAIRE

INTRODUCTION

I/ LE RYTHME, UN MOT A REDEFINIR ?

- 1) Les rythmes biologiques, leurs influences sur les comportements humains
 - a. Le rythme selon Messiaen, proposition d'une définition
 - b. Les rythmes naturels, sources d'inspiration
 - c. Les influences de rythmes de la nature sur les comportements humains

- 2) Le corps, entre espace / temps / énergie
 - a. La perception du temps
 - b. Définition de l'espace
 - c. Quand l'énergie doit être prise en considération

- 3) La notion de rythme en musique

II/ LE CORPS RELIE A L'ESPRIT

- 1) Percevoir le rythme
 - a. Une perception kinesthésique : développement des sensations musculaires
 - b. Comment vivre une expérience kinesthésique de la pulsation, de la mesure et du tempo ?

- 2) Conscientiser un vécu corporel

- 3) Quand le corps réalise et s'exprime par le rythme

III/ L'APPRENTISSAGE DU RYTHME MUSICAL

- 1) Où le phénomène d'acculturation intervient
 - a. L'hérédité
 - b. Le milieu

- 2) Quels moyens de transmission ?
 - a. Coup d'œil sur les 'méthodes actives'
 - b. Un cas particulier : l'arythmie
 - c. Sur quoi peut-on donc agir ?

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

PREAMBULE

Chacun d'entre nous, au cours de ses expériences, rencontre un jour des problèmes qui ne trouveront jamais totalement leur solution, et resteront en perpétuel questionnement. Si j'ai souhaité écrire ce mémoire, c'est seulement pour ouvrir une réflexion personnelle, réflexion qui ne sera sûrement pas close lors du point final.

Depuis mes débuts dans la musique, j'ai toujours été consciente et convaincue de l'importance du rythme, et de tout ce qui en découle (pulsation, tempo...), dans l'expression musicale. Pourtant, et je l'ai observé plus tard avec quelques élèves, le rythme, si primordial soit-il, est souvent un problème plus qu'une aide à l'expression. J'ai ainsi longtemps joué sans savoir réellement garder une pulsation régulière du début d'un morceau jusqu'à sa cadence finale, j'avais tendance à accélérer, croyant peut-être que la virtuosité faisait l'expression, ou plus simplement que je me laissais entraîner, sans savoir contrôler mes élans corporels. Y-avait-il une raison à ce manque de compréhension de la pulsation ? Et puis le temps passe, les problèmes s'estompent mais restent latents...

Et ce questionnement sur le rythme musical est revenu à moi le jour où, lors d'un concours, une personne m'a demandé si je jouais *Le merle noir* de Messiaen avec une appréhension du temps chronométrique ou relative. Comment un être humain peut-il avoir une perception et une reproduction du temps chronométriques ? Cela allait à mon sens à l'encontre de la nature humaine elle-même, et relevait plus d'une robotisation de la musique. Mon problème de pulsation était-il justement lié à une perception du temps trop relative, pas assez précise ?

En tant désormais que professeur de musique, il était temps pour moi de réfléchir plus sérieusement à ces questionnements....

INTRODUCTION

Le rythme. Voilà un terme largement défini, employé dans bien des contextes, mais dont on ne mesure parfois pas tout son sens, son impact sur l'être humain. Et a-t-on réellement besoin de chercher à définir ce qui apparaît comme vital ? Définir le rythme paraît aussi osé que chercher à définir la vie. Pablo Veron, danseur de tango, dit : « Le rythme est une pulsation de vie. C'est une nécessité. [...] Le rythme, tu l'as, tu le portes. » Une telle affirmation inciterait à clore le débat. Certes, nous portons des rythmes en nous, indépendamment de notre volonté : notre cœur ne cesse de battre, nous faisons notre vie au rythme des jours et des nuits, des saisons... mais en sommes-nous conscients ? La conscience des rythmes naturels pourrait sûrement nous aider à mieux les utiliser, à mieux les vivre.

En musique, la notion de rythme est tout aussi fondamentale : elle fait partie intégrante de la triade « rythme - mélodie - harmonie », et contribue à part entière à l'élaboration d'une esthétique, d'une expression. Car quelque soit la musique jouée ou dansée, quelle soit écrite ou improvisée, la musique est avant tout caractérisée par une architecture rythmique. Chez J.S. Bach par exemple, l'architecture rythmique est largement basée sur l'harmonie (on parle de *rythme harmonique*). Le rythme entre donc dans un cadre prédéfini, et peut paraître rigide et sans liberté. Je crois que toute la difficulté réside justement à parler le rythme sous sa forme la plus naturelle, et que c'est au sein de cette rigidité que l'interprète pourra trouver sa liberté d'expression. Souvent présenté comme un simple moyen de « jouer en place », nous verrons que le rythme est en fait un facteur primordial pour rendre vie à la musique, et qu'il est source d'épanouissement et plus encore de plaisir tant pour ceux qui le font, que pour ceux qui le reçoivent.

Dans l'éducation musicale, j'observe que l'apprentissage se fait à l'inverse de ce que l'on peut observer dans la nature : on apprend un concept, et seulement plus tard, on s'intéresse à la mise en pratique, au ressenti que suggère ce concept. Mais le rythme est avant tout un langage, porteur d'expressions, et nous allons

voir pourquoi et comment la musique peut être abordée, transmise, par et pour le rythme, et que ce n'est pas sa conceptualisation mais la conscientisation de ses ressentis qui doit être privilégiée.

L'objectif de cette réflexion est ainsi de proposer une vision de la transmission du rythme musical utilisant le ressenti corporel du rythme comme un moyen de communication tant avec un partenaire de jeu que face à un public, de compréhension du sens même de la musique, d'expression des émotions.

I/ LE RYTHME, UN MOT A REDEFINIR ?

1) Un environnement de rythmes

Dans le cadre de cette étude sur le ressenti rythmique, il m'apparaît plus intéressant de s'attarder sur les perceptions et les influences des rythmes - naturels tout d'abord, puis musicaux - sur l'être humain que de chercher à redéfinir ce mot, déjà largement décortiqué par bon nombre de rythmiciens. Cependant, il est utile de rappeler que le mot rythme dérive de la racine indo-européenne SREU, qui signifie couler. Le mot rythme rappelle ainsi les mouvements des flots, les flux et reflux, les ondulations de la mer. L'étymologie même du mot nous précise donc le rapport avec la nature, l'alternance de répétitions avec des variantes toujours nouvelles (aucune vague ne se ressemble parfaitement).

a. Le rythme selon Messiaen, proposition d'une définition

Messiaen, dans son *'Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie'*, définit le rythme sous trois angles :

- **la périodicité** : au contraire d'une répétition exacte, les rythmes naturels ne sont en réalité qu'une succession de mouvements répétés, mais dans un perpétuel devenir. Considérons ainsi une formule rythmique : il ne peut y avoir périodicité absolue dans sa répétition, puisque chaque terme n'est pas à la même place, le second venant après le premier, le troisième après le second... Rappelons aussi une citation de François Guillot de Rode : « *Le rythme de la marche répond à la définition ordinaire du rythme lui-même, à savoir : périodicité de phénomènes.* » L'exemple de la marche conforte elle aussi l'idée de périodicité de phénomènes, si l'on admet que la marche libre (a contrario de la marche militaire) ne comporte

jamais deux groupes de pas de durée absolument identique.

- **l'irréversibilité** : le temps s'écoule toujours dans la même direction, ne revient jamais en arrière et regarde vers l'avenir. Alors chaque phénomène observé, aussi répété et aussi semblable puisse-t-il paraître, ne peut être renversé.
- **la symétrie** : ne serait-ce qu'à s'attarder sur le corps humain, on constate très rapidement l'effet miroir qui peut exister sur bien des parties du corps humain. Coupons le corps dans son axe longitudinal, les deux bras, les deux jambes, les deux oreilles sont symétriques.

Bien sûr, les rythmes de la nature ne sont jamais dans une perfection totale, les cycles, les symétries ne sont jamais absolument réguliers (il suffit par exemple d'observer les fréquences de la marée basse, qui ne reviennent pas à 12 heures précises d'intervalle, mais plutôt autour de 12 heures), et certains affirmeront que rien n'est irréversible dans la nature. Pour ma part, j'opterai pour un renouvellement toujours neuf des mêmes phénomènes. Sans s'attarder sur des considérations biologiques des lois de la nature, découvrons maintenant quelles peuvent-être justement les influences, les inspirations, car c'est là que toute notre réflexion prend sens, de cette nature rythmée sur l'Homme.

b. Les rythmes naturels, sources d'inspiration

Depuis la nuit des temps, les rythmes naturels sont sources d'inspiration pour l'être humain : les africains ne s'inspirent-ils pas du bruit de tonnerre, et ne le reproduisent-ils pas sur des tambours afin d'implorer la venue de la pluie aux Dieux en période de sécheresse ? L'utilisation des rythmes, dans bien des sociétés dites primitives, est avant tout fonctionnelle, chaque rythme traduisant une idée, une croyance bien précise. Mais les rythmes de la nature peuvent aussi être source d'inspiration dans la musique, sans pour autant rechercher un côté utilitaire. Ainsi, les Hindous se sont eux aussi très largement inspirés des rythmes de la nature.

Parmi les 120 Deçi-Tâlas, cellules rythmiques les plus usitées dans la musique indienne, je citerai le tâla 27 (Simhavikrîdita), qui décrit le bond du lion :



La notion de langage rythmique prend ici tout son sens : croche/ noire symboliserait l'élan du lion avant de sauter, le rythme s'étire pour marquer le lion en l'air, et se précipite enfin pour représenter l'animal qui retombe plus rapidement. Pour mieux comprendre, si vous observez une balle que l'on lance en l'air, sa vitesse sera quasi nulle au sommet, et elle augmentera au fur et à mesure de sa chute. Mais il me semble que la traduction rythmique du saut du lion est bien plus parlante que toute explication scientifique et conceptuelle. La liste des exemples approuvant l'inspiration de l'être humain face aux rythmes de la nature est longue, et il serait inutile d'en dire plus ; intéressons-nous de plus près aux influences de ces rythmes sur les comportements humains.

c. Les influences des rythmes de la nature sur les comportements humains

La vie de l'être humain n'est qu'une recherche d'évolution, de continuation inexorable vers ce à quoi aspire chacun d'entre nous, et cette évolution passe des répétitions d'actes, de pensées. C'est dans les conséquences de ces répétitions que l'être humain trouve des chemins pour continuer et avancer. En cela je considère que la vie même est un rythme, et c'est alors la notion de temps, ou plutôt les perceptions des durées propres à chacun, qui engendrent des chemins personnels. Le temps s'écoule de la même manière pour chacun d'entre nous, et ce n'est que dans la perception de l'organisation des durées que nous trouvons notre rythme personnel.

Nous pouvons alors admettre sans difficulté que deux notions du temps se superposent :

- le temps physiologique : il concerne les phénomènes biologiques qui nous concernent mais sur lesquels on ne

peut agir. Certains sont rythmiques et réversibles (battements cardiaques par exemple), d'autres sont progressifs et irréversibles (perte de l'élasticité de la peau), mais dans les deux cas, ces phénomènes existent à la fois pour et en dehors de nous.

- le temps psychologique : il concerne l'aptitude à percevoir, à apprécier les durées, aptitude qui est différente pour chaque individu et pour chaque période de la vie d'un individu. Ce temps fait aussi appel à la mémoire de chacun.

C'est surtout par cette dernière approche du temps, que je souhaite souligner l'importance de l'impact du rythme de la nature sur les comportements humains. La société occidentale actuelle a tendance à vouloir régler métriquement les mouvements, les pensées de chacun, souvent en compromettant le rythme naturel de l'évolution. J'entends ici par métrique ce souci de mettre dans des cases, de privilégier l'intellectualisation au ressenti physique, d'ordonner les choses de la vie de manière mécanique, laissant finalement peu de place à la subjectivité de chaque individu. Pourtant, comme nous l'avons déjà souligné précédemment, la perception des durées et des rythmes est propre à chaque personne, et il en est de même dans le domaine de la musique. *« La vie n'est-elle pas ce mouvement mystérieux qui, par le détour de tout ce qui arrive, me transforme incessamment en moi-même ? »* Cette citation de Paul Valéry (« L'âme et la danse ») m'amène à évoquer les influences que peuvent avoir les rythmes de la nature sur les comportements humains. C'est d'ailleurs plus en fonction du niveau de perception de ces rythmes que l'on va pouvoir en mesurer les influences, l'appréciation de ces rythmes dépendant du niveau de conscience d'un individu. Or ce que l'on perçoit est très largement conditionné par ce que l'on pense, et ce que l'on désire percevoir. Par exemple, la respiration est un rythme instinctif vital, que l'on ne peut soumettre à la discipline de la régularité. Combien de personnes vivent heureuses sans jamais se soucier de leur respiration, sans jamais conscientiser les mouvements qu'elle engendre, et sans imaginer quels pourraient être les bénéfices d'une prise de conscience et d'une gestion de ces mouvements ? Malgré tout, je suis convaincue qu'avoir conscience de notre

respiration, et donc d'avoir un certain pouvoir sur celle-ci ne peut qu'aider à un meilleur bien-être personnel.

Si j'insiste sur la notion des rythmes biologiques, c'est que cela va nous éclairer sur ce qu'il serait utile d'apprécier dans le ressenti rythmique de la musique.

2) Le rapport entre espace, temps et énergie

« *Tout se meurt, rien n'est, tout devient...* » (Héraclite)

a. La perception du temps

Pour Vincent d'Indy, le rythme est « *l'ordre et la proportion dans l'Espace et le Temps.* » En effet, le rythme est associé à la notion de durée, et il ne peut y avoir de durée si l'on n'évoque un découpage du temps. La durée prend tout son sens dès que les proportions apparaissent : une valeur brève ne peut être considérée comme brève si elle n'est pas mise en regard avec une valeur longue, et vice versa. Les durées, et donc les proportions des durées, contrairement au temps qui est homogène et lisse, prennent forme uniquement dans des référentiels. Elles sont évaluées par l'être humain, et donc sont liées à nos états de conscience au moment présent. Concernant le sentiment de la durée présente, nous pouvons cependant évoquer ce que Messiaen expose comme une loi : « *Dans le présent, plus le temps est rempli d'évènements, plus il nous paraît court. Plus il est vide d'évènements, plus il nous paraît long.* » La citation de Vincent d'Indy définit donc le rythme comme un concept abstrait, prenant en considération le temps et non la durée. Pour ma part, je considère que le temps peut certes être mesuré (le découpage du temps en années par exemple est complètement objectif, et l'espace que prend une année devrait être le même pour tous. Pourtant, ce qui me paraît important, c'est la perception individuelle que l'on peut avoir de la durée d'une année, et c'est en cela que la durée est qualitative, et donc non mesurable.), mais reste un concept universel, hors de nous, impersonnel, mécanique.

b. Définition de l'espace

Si l'ordre et la proportion du temps relèvent des durées, en évoquant l'espace, j'entends différents phénomènes :

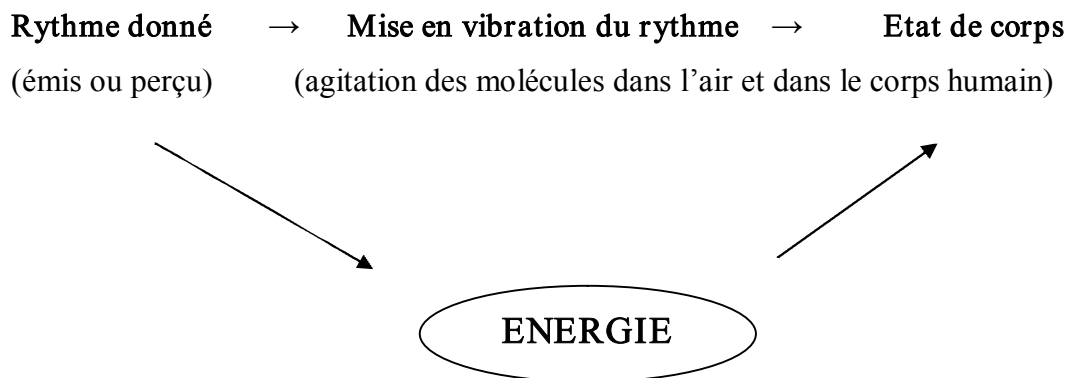
- le lieu, ses dimensions, ses résonances dans lequel on se trouve.
- l'intervalle séparant deux pulsations, deux sons : cet intervalle n'est que du silence, élément primordial qu'il est temps d'aborder. En effet, les rythmes se construisent simplement sur la dialectique du son et du silence. On ne prête généralement pas suffisamment attention à la valeur du silence. Pourtant, le silence est un moment pendant lequel l'énergie est contenue, sous tension, et la libération du son provoque alors la surprise, la détente, ou toute autre sensation appropriée.
- l'espace intérieur, celui qui définit la disponibilité du corps à recevoir ou à émettre, le fluide clair ou opaque qui permet aux vibrations de circuler librement.

c. Quand l'Energie doit être prise en compte

Alors que Vincent d'Indy rattache le rythme uniquement à l'Espace et au Temps, qui restent très conceptuels, il oublie une entité indissociable du rythme : la perception humaine. Sans le regard de l'Homme sur l'espace et le temps, il ne peut y avoir de notion de rythme. Prendre en compte l'énergie comme facteur intégrant de la description du rythme m'apparaît alors comme essentiel. « *Le rythme, c'est l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des autres, l'expression pure de la force vitale. Le rythme c'est le choc vibratoire, la force qui, à travers les sens, nous saisit à la racine de l'être.* » Il s'exprime par les moyens les plus matériels, les plus sensuels : volume, surface et ligne en architecture, en sculpture, accent en poésie et en musique, mouvement dans la danse... » Dans cette citation, Léopold Senghor nous fournit l'idée qu'il manquait à la conception de Vincent d'Indy. Le

rythme, qu'il soit émis ou perçu, vient de très profond, de l'intérieur de soi, du centre de nos pulsions et de nos énergies, et c'est en cela qu'il prend toute sa force d'expression, et qu'il ne reste plus seulement un concept, mais une sensation qui peut être vécue et partagée. Nous verrons dans le deuxième chapitre en quoi conscientiser cette idée permet une meilleure perception, et donc une meilleure réalisation du rythme musical.

Je résumerai la prise en compte de l'énergie comme facteur intégrant au rythme par ce schéma :



Pour expliciter un peu plus en détail ce schéma, prenons un exemple : si l'on plonge un individu dans un bain musical de techno, il ne se trouvera pas dans le même état de corps que si on le plonge dans un bain musical mozartien. Admettons, et il s'agit là d'une hypothèse uniquement valable dans le cadre de ma démonstration, que le phénomène d'acculturation ne soit pas pris en compte, que les goûts personnels de l'individu soient l'espace d'un instant mis de côté. Le martèlement quasi mécanique (surtout si c'est effectué par une machine) de la pulsation d'une musique techno va mettre en vibration régulière les molécules de l'individu en jeu, et c'est avant tout la perception de ce martèlement et les références auxquelles elles renvoient qui vont le plonger dans un certain état corporel. Dans le cas d'une musique de Mozart, l'individu sera a priori plus sensible à la ligne mélodique qu'à la pulsation, et sa perception, et donc l'influence de cette musique, lui procurera un état de corps tout autre.

Espace, temps et énergie interagissent et définissent, à mon sens, parfaitement la notion de rythme. Cependant, afin de comprendre, interpréter et produire des rythmes, il est désormais nécessaire d'appréhender les lois de l'agogique (division du temps), celle de la division de l'espace, et enfin les dynamiques corporelles entrant en jeu. Je me limiterai à l'analyse de ces points dans le domaine musical.

3) La notion de rythme en musique

Une étude sur le rythme musical doit envisager le rythme sous tous ses angles possibles. Edgar Willems parle de trois catégories totalement différentes :

- le rythme : « *Propulsion vitale actualisée, informant une matière plastique ou sonore.* », ou expliqué autrement : « *Le rythme est le mouvement ordonné.* ». Willems définit donc le rythme à la fois comme source de vie et comme forme musicale.
- la rythmique : « *Science des formes rythmiques comprenant l'écriture et les règles du phrasé.* » ou encore « *La rythmique est l'ordonnance du mouvement.* »
- la métrique : « Simple moyen de mesure. » ou encore « La métrique est la mesure du mouvement. »

Simplement pour mieux comprendre et compléter les points de vue, retenons cette citation de Dalcroze : « *Une machine merveilleusement réglée n'a pas de rythme, elle est en mesure.* »

Je laisserai aux intellectuels et rythmiciens l'étude de la rythmique et de la métrique, et dans la suite de cette réflexion, retiendrai avant tout sur ce que Willems définit par le mot rythme : une source de vie.

L'art du rythme musical, en similitude avec ce que la nature opère dans ses rythmes, consiste à différencier les durées du temps, à les combiner, à ménager entre elles des silences, à les articuler. C'est là toute l'importance de l'agogique.

Cet art de la combinatoire des durées fait entrer en jeu trois notions musicales que nous pourrions préciser :

- la pulsation : les battements du cœur, phénomène naturel, sont réguliers, et donnent ainsi une idée précise de ce que peut être la pulsation. Maurice Martenot la définit ainsi :
« La pulsation est la sensation d'un mouvement musculaire de préférence intime et très bref se renouvelant à intervalles réguliers. En jalonnant le temps, elle permet d'apprécier et de comparer des durées différentes. »
- le tempo : l'agogique étudie les variations de vitesse ou de lenteur des durées. Les nuances de vitesse, donc de tempo, opèrent soit d'une façon métrique (division mathématique de chaque son en fractions ayant la moitié, le tiers, le quart...de sa durée), soit d'une façon pathétique (points d'orgue, rubato, accelerando...).
- la mesure : elle rassemble de manière mécanique un ensemble de pulsations.

« Tous les éléments rythmiques de la musique ont été primitivement empruntés aux rythmes du corps humain. Mais à travers les siècles, la musique en varia et multiplia le types et les combinaisons jusqu'à les entièrement spiritualiser et à en oublier l'origine musculaire. » Dalcroze signe par cette phrase une vision plus que pessimiste du rythme musical d'aujourd'hui. Certes, il est vrai que la complexité de l'écriture rythmique des compositeurs est telle qu'il est de plus en plus difficile de ressentir, de traduire ces rythmes corporellement. L'objet de cette réflexion est donc de trouver une alternative à ce problème, car malgré les difficultés, je reste persuadée qu'il est nécessaire de persévérer dans cette recherche d'un ressenti kinesthésique du rythme. Découvrons alors comment, malgré cette sinistre affirmation de Dalcroze, il est encore possible de percevoir, concevoir et réaliser le rythme musical.

II/ LE CORPS RELIE A L'ESPRIT

Intellectuel et corporel ne peuvent être considérés indépendamment l'un de l'autre. Les organes de la pensée et ceux du mouvement doivent être en libre échange, s'équilibrer. C'est ainsi que dans cette partie, je ne prônerai ni l'exclusivité d'un travail du rythme par le corps, ni d'une unique compréhension intellectuelle. D'autre part, les étapes d'une appropriation du rythme ne servent que la clarté de mon discours, et ne sont en rien des étapes imposées lors d'un apprentissage, chacune d'entre elles interagissant les unes en fonction des autres, et se devant d'être adaptée à chaque situation et chaque individu ou groupe d'individus. Voyons plutôt par quels moyens, et il ne faut pas oublier que c'est quand même la finalité qui importe, peut-on réaliser et transmettre une idée du rythme de la meilleure façon possible.

1) Percevoir le rythme

« Le rythme est indéfinissable, comme la vie est indéfinissable, et notons bien l'étroite affinité du rythme et de la vie. [...] La mesure est du domaine du raisonnement. Le rythme est du domaine de la sensation, de l'instinctif, il se ressent. » (Martenot) Les questions que l'on peut alors se poser sont : comment accéder à ce ressenti, comment donner les moyens à un élève de ressentir instinctivement le rythme ? Comment agir sur nos sensations pour affiner nos perceptions ? Mais nous ne pouvons répondre à ces interrogations sans réfléchir aux mécanismes qui entrent en jeu dans la perception des rythmes. Alors que la voix et l'oreille sont un moyen de percevoir et de reproduire le son, le corps (et plus précisément l'appareil musculaire) est un moyen de percevoir et de réaliser les rythmes.

a. Une perception kinesthésique : développement des sensations musculaires.

Le sens rythmique (et le terme *sens* est primordial) résulte, selon les spécialistes, d'une dissociation entre la pulsation et le rythme, et donc d'une dissociation entre deux groupes musculaires s'occupant chacun soit de pulsation, soit de rythme. Dans la vie courante, tout apprentissage s'effectue déjà par un ensemble de dissociations ou d'associations musculaires. Apprendre à marcher nécessite par exemple une organisation complexe des mouvements musculaires, tout comme apprendre à nager, à chanter... Afin d'avoir une perception plus subtile du rythme musical, il est nécessaire de chercher à développer notre sensibilité musculaire, et plus globalement nos organes des sens. En effet, les modes de perception kinesthésique sont nombreux, et leur pluralité offre à chacun d'entre nous différents modes d'appréhension, selon nos qualités sensorielles : la vue, l'ouïe, le toucher... Cependant, et dans un souci de mémorisation de nos sensations, je crois qu'il est utile de développer avant tout la perception musculaire du rythme, la perception visuelle et auditive venant la compléter et la renforcer ultérieurement.

Il existe deux systèmes musculaires entrant en jeu dans nos perceptions de l'extérieur :

- **le système tonique** : il s'agit des muscles de posture, qui réagissent aux sollicitations internes que sont les mouvements qui se passent à l'intérieur du corps, et à celles externes dues à la relation du corps à la pesanteur et à l'espace. Le plus souvent, la musculature tonique ne fait donc pas appel à la volonté de l'individu, et ne demande donc que très peu d'énergie. En privilégiant cette musculature, le corps est dans une grande disponibilité pour percevoir les mouvements extérieurs, il peut facilement s'adapter à d'éventuels changements. L'état de résonance est optimal : si le corps est ainsi disponible, alors il perçoit un rythme émis de l'extérieur comme une onde qui se propage facilement (de la même manière que

les résonances d'une cloche ou les ricochets d'un galet sur l'eau se propagent facilement).

- **le système phasique** : il concerne les muscles qui travaillent par à-coup, et au contraire de la musculature tonique, requièrent beaucoup d'énergie, et font appel à la volonté de l'individu pour se mettre en marche.

Dans les deux cas, la musculature fait appel et est directement reliée aux systèmes nerveux, le système phasique se raccordant au système nerveux périphérique, et le système tonique au système nerveux autonome. La musculature phasique est donc en collaboration étroite avec la volonté, et la musculature tonique repose sur une confiance au corps, à ces perceptions, se rattache au ressenti, et rejoint l'émotivité et la sensibilité profonde d'un être humain. Pour nous musiciens, comme pour les danseurs, il s'agit donc de retrouver des sensations primitives, le rapport au corps, longtemps (et encore maintenant) devenus tabous dans nos sociétés occidentales. Je ne fais pas, et ce n'est pas l'objet de ma réflexion, un procès à ce qui constitue notre environnement, et encore moins à l'histoire qui l'a façonné. Cependant, vouloir travailler sur le ressenti kinesthésique du rythme nécessite l'abrogation des tabous institués depuis très longtemps par les principes moraux des religions occidentales.

b. Comment vivre une expérience kinesthésique de la pulsation, de la mesure et du tempo ?

- Le ressenti de la pulsation

Maurice Martenot écrit : « *Il est évident que la pulsation en soi n'a guère d'intérêt si elle n'accompagne pas du rythme.* » La pulsation est un élément dépendant du rythme, et donc de la musique qu'elle accompagne. Elle n'a de signification que dans un contexte musical. J'ajouterai que la pulsation est quand même un point de repère non négligeable, créant un référentiel, une structure dans laquelle on peut par la suite s'émanciper. Bien souvent, je rencontre des difficultés

avec mes élèves, qui ne parviennent pas à garder une pulsation identique du début à la fin de leur morceau. Or je constate qu'en travaillant avec un accompagnement, ce problème est considérablement réduit, les élèves ressentant alors plus facilement la pulsation. Mais l'accompagnement n'est qu'une béquille qui aide à avancer, et non pas la garantie d'un ressenti kinesthésique profond et vécu de la pulsation car il ne s'agit encore que d'un processus inconscient. L'élève jouant de son instrument chez lui, sans soutien harmonique et mélodique possible, doit pouvoir retrouver une régularité dans sa pulsation.

Un des points de départ de l'initiation au rythme est à mon sens l'apprentissage de la marche régulière, dans n'importe quelle vitesse d'exécution. A partir de là, on travaille sur le transfert du poids d'une jambe à l'autre, sur la notion d'élan, d'impulsion... Vivre une marche, en laissant peu à peu le corps marcher régulièrement, sans y mettre de volonté, c'est vivre une pulsation. Il est vrai que les muscles actionnant la marche sont des muscles locomoteurs, faisant appel à notre conscience et donc à notre volonté. Cependant, un mouvement longuement répété peut presque devenir 'mécanique', et indépendant de notre volonté. Un professeur de danse m'a un jour fait expérimenter cela : pour sentir un balancement ternaire, je sautais à gauche sur 1, et me laissais rebondir du même côté sur 2 et 3, puis repartais à droite sur 1, et me laissais rebondir sur 2 et 3, etc. Au bout de quelques répétitions, je sentais que mon corps avait enregistré le mouvement, et que je pouvais lui faire entièrement confiance. Le balancement était alors passé d'une musculature consciente à une musculature inconsciente. La musculature tonique enregistre alors que la pulsation est régulière, rapide ou lente, et pendant le jeu instrumental, on peut alors faire confiance à la mémoire musculaire (comme on peut travailler les hauteurs de sons par la mémoire auditive). D'autres exercices peuvent ensuite renforcer le vécu musculaire d'une pulsation : plier les genoux sur chaque pulsation pendant l'exécution d'un morceau peut aussi aider à la régularité, à structurer un phrasé rythmique...

- Le ressenti de la mesure

Bien que, comme nous l'avons vu précédemment, la mesure soit avant tout un concept purement théorique, il est cependant une notion liée à celle de la mesure qu'il est utile de ressentir : celle des temps forts et temps faibles.

Emile-Jacques Dalcroze, un des initiateurs du ressenti corporel de la musique, est parti du principe suivant : « *Les muscles sont créés pour le mouvement, et le rythme c'est du mouvement.* » Nous pouvons aisément en déduire que les muscles sont donc parfaitement aptes à percevoir et créer le rythme. Ainsi, pour ressentir une mesure à trois temps (temps fort sur le premier temps, temps faibles sur les deux suivants), Dalcroze, entre autres exercices, suggère : gravir la première marche d'un escalier pour le premier temps de la mesure, et piétiner en restant sur la marche les deux temps suivants. Répété plusieurs fois, cet exercice permet de ressentir très nettement le temps fort, qui est en plus accompagné d'un mouvement d'élan.

Lorsqu'un élève n'arrive pas à « jouer à la mesure », autrement dit à allonger la durée de la pulsation pour un meilleur phrasé, le travail peut alors passer par différentes phases :

- le professeur lui joue le morceau et l'élève tape la pulsation
- puis il essaie de ne taper que les premiers temps, c'est-à-dire de regrouper les pulsations dans une cohérence, en sentant au bout de combien de pulsations il ressent un temps fort, un appui de la mélodie ou de l'harmonie.

- Ressentir un tempo

De la même manière que je suis convaincue de l'intérêt de ressentir physiquement pulsation et mesure, le tempo est un élément du langage musical qui relève énormément de l'état de corps dans lequel on se trouve à l'instant où l'on joue de notre instrument. Jouer dans un tempo rapide n'exige pas le même investissement de l'énergie que jouer dans un tempo plus lent. Je citerai de nouveau un exercice rattaché à Dalcroze : l'élève doit frapper une balle de tennis

au sol sur chaque pulsation d'un tempo donné, ce tempo étant ensuite ralenti ou accéléré. Après cette expérimentation (et l'erreur n'est en aucun cas à bannir, pour que l'élève s'approprie la conclusion), l'élève réalise que plus le tempo est rapide, plus on doit se rapprocher du sol pour que la balle ait de moins grands déplacements à effectuer. Réappropriée dans le jeu instrumental, cette expérience incitera l'instrumentiste à faire de petits gestes et à utiliser peu d'énergie pour un tempo rapide, et au contraire, à réaliser des gestes plus amples, et donc plus d'espace et d'énergie dans un tempo plus lent. Rappelons ici la définition du temps selon Maurice Martenot : « *Le temps est l'espace compris entre deux pulsations.* », qui fait se rejoindre l'idée de la pulsation, à celles du tempo, de l'énergie, et de l'espace. Ce genre d'exercice – et nous pouvons en inventer bien d'autres similaires – fait appel au mouvement, aux réflexes musculaires et intellectuels, à une coordination non négligeable, autant de domaines qui ne peuvent que consolider la mémoire d'un ressenti kinesthésique.

2) Conscientiser un vécu corporel

Bien souvent, l'enfant sent le rythme, ressent la pulsation, le tempo...sans difficulté particulière, surtout si ces sensations sont recherchées par le biais des 'méthodes' décrites précédemment. Un problème peut en revanche très fréquemment arriver dès que le professeur met des mots sur les sensations, termes dont il ne connaît bien souvent pas la définition exacte. Ces mots inconnus de l'enfant deviennent vite un obstacle à la conscientisation, à la définition, à l'écriture des ressentis kinesthésiques. Je considère que c'est ici que réside tout le travail fondamental de l'enseignant, qui se doit de réfléchir aux manières de faire passer sans blocage l'enfant d'un ressenti rythmique à une conscientisation du ressenti. C'est à ce moment que l'on peut, et que l'on se doit, d'éviter toute dichotomie entre le geste musical et la notion théorique (apparentée à la formation musicale). Mais avant d'évoquer le geste musical, voyons comment la réunion du corps et de l'intellect prend toute son importance ici.

Si nous avons commencé par évoquer la perception physique des rythmes, et non par leur compréhension, c'est que je suis persuadée que ce que l'on n'a pas fait ou ressenti corporellement n'est ni compréhensible, ni analysable. L'analyse ne peut partir que du vécu. Un des rythmes avec lesquels je rencontre le plus de difficultés avec mes élèves est noire pointée/croche. En tant que professeur, j'ai longtemps souhaité que les élèves ressentent et visualisent la pulsation qui tombe entre les deux coups de ce rythme, et je n'arrivais très souvent pas au résultat espéré, privilégiant finalement l'abord analytique. J'ai alors posé le problème à un fervent défenseur des idées dalcroziennes, qui m'a simplement conseillé de considérer le bloc croche/noire pointée, plutôt que le bloc noire pointée/croche. Pour un enfant en effet, la croche n'appartient pas à la noire pointée qui la précède, mais plutôt à celle qui vient juste derrière, ce qui me paraît très logique, mais que mon éducation musicale m'avait empêché de voir sous cet angle.

Même si, à cette étape, nous cherchons à intellectualiser le rythme, il est prudent de préciser la portée de la mémoire musculaire : elle est une aide précieuse pour la naissance de la *pensée rythmique*, que l'on appelle plus communément le *rythme intérieur*. Penser le rythme ne peut, à mon sens, être possible sans l'avoir vécu et enregistré corporellement préalablement. Reprenons l'exemple cité précédemment, au sujet de la pulsation, que l'on cherchait à mémoriser organiquement grâce à la marche, et modifions un temps soit peu la consigne : face à un groupe d'élève (ou avec un élève seul), le professeur donne une vitesse de pulsation sur laquelle les élèves doivent marcher régulièrement. A un signal clairement audible, les élèves doivent s'immobiliser, et penser X nombre de pulsations (que l'on pourra augmenter au fur et à mesure de l'expérience), et se remettre à marcher dans la même vitesse qu'au départ. Les élèves repartent-ils tous en même temps ? Sont-ils tous parvenus à *penser la pulsation* ? La durée de l'interruption n'a-t-elle été mesurée et accentuée uniquement en pensée, c'est-à-dire sans taper du pied ou bouger un doigt sur les pulsations spirituelles ? Le but de l'exercice est de faire en sorte que les élèves sentent résonner en eux l'écho des fractions du temps qu'ils marchaient auparavant.

« La conscience du rythme est la faculté de nous représenter toute succession et toute réunion de fraction de temps dans toutes leurs nuances de rapidité et d'énergie. Cette conscience se forme à l'aide d'expériences répétées de contractions et décontractions musculaires, à tous les degrés d'énergie et de rapidité. » (Dalcroze)

3) Quand le corps réalise et s'exprime par le rythme

Si on reprend l'idée de Martenot que le rythme fait partie intégrante de la triade rythme/mélodie/harmonie, nous pouvons admettre qu'il est primordial de considérer le rythme musical comme un moyen d'expression à part entière. J'irai même plus loin dans l'idée de Martenot : je suis convaincue qu'il ne peut y avoir de musique sans rythme, une organisation des hauteurs ne prenant son sens que si elle s'étale dans un découpage du temps en durées. Les sons deviennent vraiment de la musique, et on peut parler ici d'interprétation, lorsqu'ils sont animés d'une vie expressive, et sont en mouvement. Le rythme est à la musique ce que la ponctuation est au discours verbal : les durées, les accents, les dynamiques, les structures...sont autant d'éléments qui révèlent le sens même de la musique, et qui à mon avis sont directement reliés au rythme. Nous avons vu précédemment que le corps est le moyen de percevoir et de mémoriser des rythmes, voyons maintenant comment le corps peut transmettre une idée du rythme.

Les pianistes, violonistes, guitaristes...travaillent énormément sur la dissociation des membres : les bras d'un violoniste se meuvent de façon totalement indépendante, et le rythme est vécu spécifiquement, souvent exprimé par le bras droit. En tant que flûtiste, je me suis interrogée sur les muscles entrant en jeu dans l'expression du rythme, et la première chose à laquelle j'ai pensé fut les doigts : *« Il est évident que se sont les doigts qui transmettent en premier lieu le rythme, car ils bougent en fonction de changements de notes, et donc grosso modo en fonction du rythme ! »* Mais cette première pensée m'apparaît aujourd'hui absurde et infondée : si les doigts décrivent le rythme en fonction des changements de notes, qu'en est-il de l'expression des silences, des notes

répétées... ? Je suis alors tombée sur une phrase de Dalcroze, évoquant le travail musculaire d'un acteur : « *Le lien entre les mouvements des bras et ceux des jambes est le mouvement respiratoire [...] la respiration est non seulement un agent précieux d'équilibre et d'accentuation corporelle, mais encore un moyen très puissant d'expression dramatique.* » En effet, les nombreux muscles s'activant lors des mouvements respiratoires créent une dynamique particulière que l'on peut contrôler, et sur laquelle il est plus qu'utile de s'appuyer. De plus, respirer engendre une succession de mouvements dans tout le reste du corps. Prenons comme exemple un trio flûte/clarinette/piano, le flûtiste devant donner un départ : si la vitesse de pulsation est lente, la respiration donnant le départ sera ample, et on pourra observer, et ce sera propre à chaque instrumentiste, un élan du corps entier, invitant les partenaires de musique de chambre à entrer dans la musique dans une pulsation et même une émotion uniquement délivrée par une respiration. Je crois que cet exemple reflète parfaitement l'importance de la respiration dans l'élan corporel, la dynamique, et donc dans le phrasé rythmique. Un de mes professeurs de flûte me disait toujours de vivre les silences, et plus généralement le rythme, au fond de moi, au niveau de mon ventre : si une phrase démarrait par un quart de soupir, il m'invitait à ressentir l'impact de ce quart de soupir au niveau de la respiration, et il m'était indéniable que la phrase musicale prenait alors une toute autre dimension.

Mais Dalcroze affirme aussi : « *De tous les organes d'expression agogique, les doigts de l'instrumentiste sont les plus qualifiés pour interpréter des notes rapides [...] Quant à l'organe le plus apte à exécuter des sons très lents, c'est l'appareil respiratoire permettant l'émission des sons vocaux ou de ceux qu'émettent les instrumentistes à vent.* ». Alors si je suis convaincue de l'impact fondamental de l'acte respiratoire sur la réalisation des rythmes, mon idée première n'était pas si infondée qu'elle paraissait. Michel Debost, grand flûtiste, disait bien : « *ce sont les doigts qui font le phrasé* ». D'autre part, nous oublions pourtant souvent un organe indispensable dans l'expression rythmique : Maurice Martenot explique que si l'on recherche dans l'organisme la partie du corps la plus habile à exprimer le rythme, « *celle qui oppose la moindre inertie afin de rendre une précision maximale [...] alors la langue associée aux mouvements buccaux* » apparaît comme l'organe le mieux placé. En effet, les nombreux muscles qui la composent engendrent des mouvements très minutieux. Il apparaît

alors judicieux de profiter de cette information dans l'enseignement : utiliser les onomatopées pour reproduire un rythme est de prime abord un moyen aisé et précis. Finalement, le rapport entre le rythme et le geste instrumental ne peut être développé en ne considérant que telle ou telle partie du corps, mais doit être envisagé dans l'intégralité du corps, chaque muscle ou organe ayant sa spécificité, chaque individu ayant des capacités personnelles de développement.

La musique n'est en fait qu'une succession d'élan, d'impulsions, de tensions, de repos, de détente, et c'est par ces notions que l'on peut chercher à phraser et donc à exprimer. Martenot, en évoquant l'expression de l'élan vital à travers le rythme, écrit : « *Toute formule mélodique ou même rythmique n'est pas seulement un agglomérat de sons ou de bruits de durées diverses. Leur cohésion n'en fait une cellule vivante que dans la mesure où ces éléments s'unissent dans un élan vital, une poussée expressive, disons encore par une sorte d'influx nerveux qui les traverse.* ». Il laisse donc entendre que chaque formule rythmique prend vie dans l'alternance de flux et de reflux, le flux se tendant vers un point culminant (arsis), le reflux se détendant vers le repos (thésis). Or cette description est le propre de toute action musculaire, et exprimer le rythme par le corps devrait donc aller complètement dans l'ordre naturel des choses. Pourtant, accepter cette idée c'est aussi accepter l'idée que le public puisse lire à travers une interprétation l'état intérieur dans lequel se trouve le musicien, car ce que l'on manifeste vers l'extérieur n'est rien d'autre que la résonance de l'état intérieur, sur laquelle il me paraît impossible de tricher sans perdre de sincérité dans le jeu musical.

III/ L'APPRENTISSAGE DU RYTHME MUSICAL

1) Où le phénomène d'acculturation intervient

On ne peut prétendre vouloir enseigner la musique sans prendre en compte le contexte musical, et en particulier le contexte rythmique, de chaque élève. Comme nous l'avons souligné précédemment, travailler sur l'expression du et par le rythme conduit nécessairement à travailler dans la profondeur du corps, dans ses vibrations, ses résonances. Or apprendre à utiliser son corps, à écouter ses sensations, touche l'individu dans son côté intime, et il faut pour cela parfois surmonter des cloisons insoupçonnées, car chaque individu se met des barrières qui lui sont personnelles, en relation avec sa culture, son éducation...

Selon la définition du Petit Larousse (1997), le mot *acculturation* est un terme rattaché à la sociologie qui désigne « le processus par lequel un groupe entre en contact avec une culture différente de la sienne et l'assimile totalement ou en partie ». Il prend un sens sensiblement différent lorsque Arlette Zenatti cite Jean Rostand évoquant le phénomène d'acculturation lors d'un colloque sur la psychopédagogie de la musique : « *Hérédité et milieu [...] contribuent essentiellement à la formation de l'être humain : ils collaborent intimement, ils s'imbriquent, au point qu'on est souvent en peine de faire la discrimination entre ce qui revient à l'un et ce qui revient à l'autre.* » (Jean Rostand, 1975, dans Musiques en tête, actes du colloque sur la psychopédagogie de la musique organisé par les villes et les conservatoires de Gennevilliers et de Montreuil, novembre 1979). Jean Rostand considère donc que deux paramètres sont à examiner lorsqu'on s'intéresse à ce qui compose la culture d'un individu :

a. L'hérédité

Partant de la définition du Petit Larousse qui informe que l'hérédité est « l'ensemble des caractères physiques ou moraux transmis des parents aux enfants », je m'exprime ici avec le plus de précautions possibles, car je suis

fondièrement insatisfaite d'imaginer (si on laisse de côté les caractères moraux, qui relèvent pour moi plus du milieu) qu'encore à l'aube du XXI^{ème} siècle, on puisse penser que la culture est génétique, et par analogie que la perception ou la réalisation des rythmes est génétique. Dalcroze fréquemment cité dans ce mémoire, et souvent approuvé, écrit lui-même : « *La structure des corps humains varie d'une race à l'autre et doit jouer un rôle dans toutes les réalisations motrices.* », et il insiste sur ce point en affirmant : « *Il résulte [...] que la culture de l'instinct rythmique et de l'instinct musical doit varier selon les dispositions naturelles des peuples.* » Une expression populaire renvoie aussi à ce genre de pensée : quand on dit des musiciens noirs qu'ils ont le rythme dans la peau, on fait allusion à une composition physiologique particulière. Pour aller contre ces idées, je pense que moins qu'une affaire d'hérédité, il s'agit plus d'un rapport au corps différent selon les cultures, et qui est certes plus libéré en Afrique que dans nos sociétés occidentales où le corps reste tabou.

b. Le milieu

« Entourage social, groupe de personnes parmi lesquelles quelqu'un vit habituellement ; la société dont il est issu. » (Petit Larousse), et j'estime que c'est dans ce domaine que l'hérédité des caractères moraux doit être prise en considération. Un des caractères moraux entrant en jeu à mon sens dans la perception des rythmes est par exemple la langue maternelle : un italien n'aura pas la même attitude face à l'accentuation qu'un français, le principe même de l'accent n'ayant absolument pas le même rôle en Italie qu'en France. Or nous savons le rôle communicatif du rythme, comme le langage parlé peut l'être, chaque culture ayant sa façon propre d'interpréter et de donner un sens au temps et aux rythmes. En outre, un enfant entouré de musique au quotidien, ayant l'habitude de danser, de réagir aux rythmes qui l'entourent, assimile et comprend plus vite (parce-que son corps aura enregistré la notion de pulsation et bien des rythmes) l'écriture et la reproduction du rythme en musique. Dans *Musiques en tête*, Arlette Zenatti, en réponse à la citation de Jean Rostand explique : « *La richesse musicale du milieu familial et l'existence d'une pratique musicale influence la réceptivité des enfants et leur assimilation des caractéristiques de la*

langue musicale le plus fréquemment, mais elle n'a que très peu d'influence sur le développement des capacités perceptives. » Finalement, chaque enfant, quelque soit son environnement familial, sa culture, est égal au niveau de la perception des rythmes, même si la compréhension des langages musicaux peut être favorisée dans certains environnements. Et c'est justement sur cette perception qu'un professeur de musique doit avant tout faire travailler un élève, car si cette perception est développée finement, la compréhension, l'analyse, la réalisation viendront beaucoup plus aisément.

L'acculturation est donc un ensemble de phénomènes qui ne se limitent pas à une simple immersion dans un contexte ou une pratique musicale. Baigner dans un environnement musical ne peut être suffisant pour maîtriser et comprendre des langages musicaux. Ce sont l'éducation et la pratique musicales qui sont les garants d'une bonne appréhension de ces langages. En tant que professeur de musique, il est donc nécessaire de se préoccuper du contexte musical de l'élève dans son environnement privé, mais plus dans un souci de tenir compte de ses goûts, de ses intérêts, pour compléter et relier les environnements de l'élève, et moins dans l'idée de point de départ à un enseignement musical.

2) Quels moyens de transmission ?

a. Coup d'œil sur les 'méthodes actives'

On ne peut réfléchir aux moyens de transmission du rythme sans évoquer un minimum les méthodes dites actives. Caractéristiques d'une volonté de changements liée à une certaine époque (nombre de ces idées ayant vu le jour à la charnière du XVIIIème et XIXème siècles), toutes ses idées novatrices ont des certitudes et des objectifs communs : développer l'éveil sensoriel de l'enfant, aborder la musique par le corps, rendre son apprentissage actif et ludique, respecter l'enfant dans son développement. Le propos n'est pas ici d'exposer en détail le contenu des idées des grands initiateurs de ces méthodes, mais il est cependant utile de les citer :

- Carl Orff : il prône avant tout « *l'équilibre entre l'intellect, le souffle, le corps en beauté* », développe un instrumentarium spécifique à l'apprentissage de la musique par le ressenti corporel, cherche à relier geste et musique, et l'apprentissage en formation musicale se fait en groupe et est essentiellement basé sur le rythme. L'improvisation tient en outre une place conséquente.
- Maurice Martenot : il défend son envie de développer le lien entre l'éducation musicale et la vie.
- Willems : il part du principe que « *chaque personne, en naissant, aurait un capital qu'il suffirait de réveiller et de développer* ».
- Emile-Jacques Dalcroze : il faut vivre et ressentir avant de chercher à conscientiser, l'éducation artistique doit développer la sensibilité nerveuse, le sens rythmique et l'expression des émotions, et créer une harmonie entre perception et action, vouloir et pouvoir et dans les rapport humains.

Pour tous ces pédagogues, le contexte d'apprentissage de la musique dite classique doit se rapprocher de celui des musiques traditionnelles : le groupe, la répétition, lien avec des moments de vie, communication et sociabilité. Un tel contexte d'apprentissage a, notamment pour l'apprentissage du rythme, bien des intérêts :

- développer de nouvelles sensations, connaissances par imprégnation, imitation.
- ce n'est plus un rapport enseignant/élève, mais plutôt un rapport musicien/musicien : le professeur est simplement là pour canaliser, redynamiser l'énergie.
- la répétition entraîne un certain enthousiasme.

Ce que je considère comme primordial, et en résumé de ces méthodes, c'est qu'il faut développer la multiplicité des sensations chez un élève : le rythme, comme la mélodie, ne se résume pas à la perception auditive. Les enfants ont à

mon sens un énorme potentiel corporel, qu'il faut activer et développer, avant que les complexes et les restrictions ne prennent le dessus. Nous devons alors réfléchir aux moyens que l'on peut mettre en oeuvre pour agir sur les sensations d'un élève, et je trouve qu'il est intéressant pour cela de partir du cas particulier qu'est l'arythmie, car cela nous permet d'anticiper les problèmes et leurs causes que l'on peut rencontrer dans un enseignement par le rythme.

b. Un cas particulier : l'arythmie

Nous avons vu que l'arythmie est un manque d'harmonie et de coordination entre la conception du mouvement et sa réalisation. Dalcroze écrit : *« Etre arythmique, c'est être incapable de poursuivre un mouvement pendant tout le temps nécessaire à sa réalisation normale, ; c'est le presser ou le retarder quand il doit rester uniforme ; c'est ne pas savoir l'accélérer quand il doit être accéléré, le ralentir quand il doit être ralenti [...] Or tous ces défauts dépendent sans exception soit de l'incapacité du cerveau à donner des ordres suffisamment rapides aux muscles chargés d'exécuter le mouvement, - soit de l'incapacité du système nerveux à transmettre ces ordres fidèlement et calmement, - soit encore de l'incapacité des muscles à les exécuter irréprochablement. »*. Sans prendre le risque de proposer une méthode thérapeutique, il est intéressant de partir de ce constat pour essayer de voir sur quoi et comment un professeur peut agir sur un manque de coordination.

c. Sur quoi peut-on donc agir ?

Nous avons donc vu que le problème de l'arythmie est de ne pas comprendre et de ne pas parvenir à exécuter les dissociations musculaires entre la conception d'un mouvement et sa réalisation, et c'est justement sur cette dissociation que je crois intéressant de travailler. Je suis persuadée que créer le maximum d'allers et retours entre conception, notion théorique, et ressenti physique, geste musical permet d'éviter cette dichotomie qui n'est source que de problèmes. Il faut donc s'appuyer sur les qualités innées des enfants, et même de

l'adulte, à percevoir les rythmes (sans évoquer l'arythmie) : les nerfs et les muscles déclenchent des forces émotives bien supérieures à ce que peut déclencher un concept, et l'enfant doit pouvoir s'épanouir par cette sensibilité particulière. Il est vrai qu'un concept, s'il est dicté avant sa perception et donc sa compréhension, peut empêcher le corps d'être sensible, le vouloir entrant en jeu. En revanche, un rythme uniquement perçu et jamais analysé ne pourra être réinvesti dans un autre contexte que celui de sa perception initiale. Ceci mérite d'être développé : grâce à leur potentiel sensoriel, les élèves intègrent et mémorisent nombre de rythmes, souvent par mimétisme, mais l'analyse qui doit suivre ces acquisitions reste dans bien des cas superflue. Pourtant, et c'est bien là à mon sens le rôle premier d'un professeur, un élève doit pouvoir réinvestir les bases rythmiques qu'il a reçu dans un enseignement musical, et reproduire grâce à sa mémoire sensorielle un rythme qu'il n'a jamais vu. Gagner cette autonomie, c'est s'assurer que l'élève a vécu et compris les bases du rythme. Par exemple, le rythme 2 doubles croches/quart de soupir/double croche peut apparaître infaisable, ce rythme n'ayant aucune résonance chez un élève. Toutefois, si lors de l'apprentissage de 4 doubles croches, l'élève a appris à dire 1,2,3,4 pour chaque double, alors le rythme à première vue insurmontable est déchiffrable si l'élève a le réflexe de prononcer le 3 de la troisième double croche dans sa tête.

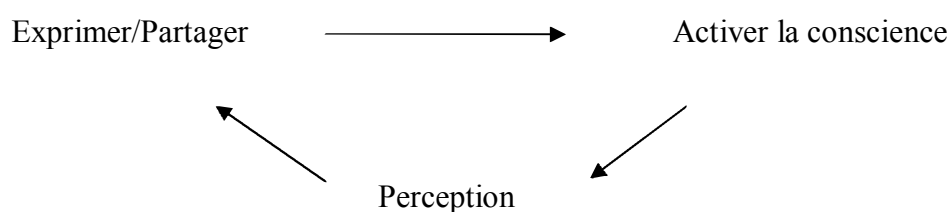
Si un élève réussit à rester dans la sensation, le ressenti corporel, alors le professeur n'est là que pour allumer sa conscience sur ce que le corps est en train de vivre.

Une des grosses lacunes dans l'enseignement du rythme, et plus généralement de la formation musicale, est à mon avis la volonté de progresser toujours plus vite, d'acquérir une multitude de savoirs de plus en plus complexes, sans forcément s'assurer que les choses basiques sont bien assimilées et enregistrées. Or travailler le rythme par le corps est certes la garantie d'une assimilation des concepts, mais il faut être conscient que la mémoire musculaire, si ce qu'elle enregistre est bien gravé au fond de nous, prend plus de temps que la mémoire intellectuelle, et que cela engendre un travail quotidien bien précis.

CONCLUSION

Envisager la musique, sa perception, son analyse et sa réalisation, au travers d'un ressenti rythmique corporel passe nécessairement par la recherche d'une sensibilité corporelle fine. Pour cela, les entraves forgées par un environnement trop intellectualisé, une éducation parfois trop oppressante, doivent être annihilées. Longtemps présentée comme un art de l'esprit (bien qu'à son origine était la danse), la musique, et plus précisément les rythmes musicaux, résultent pourtant de mouvements musculaires précis, d'où émanent une multitude de résonances et de vibrations propres à chaque individu et qui font prendre vie à la musique. Je crois désormais, à la fois en tant que musicienne et professeur, que la transmission d'une musique doit permettre la vibration des corps émetteurs et récepteurs : les résistances intellectuelles et nerveuses doivent laisser place à des mouvements instinctifs vitaux, que l'esprit n'a à vérifier que dans un souci d'analyse et de compréhension. Pour cela, on ne peut certes appliquer une méthode parfaitement définie, qui nous ferait retomber dans le pièges des stéréotypes, et qui risquerait d'être décontextualisée, mais nous pouvons cependant, selon les situations, chercher à constamment réinventer les modes de perception et de compréhension du langage musical.

Tout être humain a la capacité innée de vivre par et grâce aux rythmes environnants. Des données musicales rythmiques devraient alors trouver un sens pour chacun d'entre nous, sens que l'on a parfois du mal à trouver, à capter car l'esprit n'est pas toujours attentif ce que vit le corps. Pourtant, ces deux entités qui font le propre de l'Homme sont en perpétuelle interactivité, et nous devons seulement être vigilant pour les conscientiser, afin d'améliorer toujours les connexions entre les cerveau et le corps. Je termine par un schéma qui résume à mon sens ce qu'il est important de retenir dans la perception des rythmes musicaux d'abord, et plus largement dans la vie quotidienne :



BIBLIOGRAPHIE

- DALCROZE (Emile-Jacques), *Le rythme, la musique et l'éducation*, Edition Foetisch, 1965.
- GILBERT (Céline), CEFEDM Bretagne/Pays de la Loire, 2004.
- HENNEBERT (Emmanuelle), *Les représentations des professeurs et des musiciens sur le « sens rythmique »*, CEFEDM Rhône-Alpes, 2004.
- MARTENOT (Maurice), *Principes fondamentaux d'éducation musicale et leur application*, Magnard, 1970.
- MESSIAEN (Olivier), *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, tome 1, Leduc.
- Revues Marsyas n°8 (décembre 1988) et Marsyas n°34 (juin 1995)
- Nombreux articles sur Internet.