

Aude Le Bail

L'apprentissage du rythme chez le chanteur lyrique

ESM Bourgogne-Franche-Comté
2022

Aude Le Bail

**L'apprentissage du rythme
chez le chanteur lyrique**

Directeur de mémoire : Monsieur Guillaume ROY
ESM Bourgogne-Franche-Comté
2022

Remerciements

Je remercie chaleureusement Aniella Zins, Thomas Nicol et Marie Duinat pour le temps qu'ils m'ont généreusement accordé lors des entretiens.

Je remercie Guillaume Roy, pour sa confiance, ses conseils et son encadrement durant ces trois années passées au sein de l'ESM.

Je remercie Agnès Mellon et Mary Saint-Palais, mes professeures de chant pour leurs précieux conseils de musiciennes et qui prennent soin chaque année de nous faire grandir et évoluer.

Je remercie Marion Thomas, tutrice, enseignante et chanteuse formidable, ainsi que ses élèves de la classe de chant du CRC de Longvic.

Je remercie Pauline Brassac Thiery, Antoine Frejean et Justine Dahmani, acolytes merveilleux avec lesquels j'éprouve une joie immense de partager une bonne partie de ma vie.

Enfin, je remercie ma famille, Gérard, Sylvie, Isis et Odin pour leur incroyable soutien dans cette aventure, ainsi que tous mes collègues de l'ESM de la promotion 2020-2023.

*« Le rythme engage un imaginaire respiratoire qui concerne le corps vivant tout entier,
de même que la voix n'est pas réductible au phonique,
car l'énergie qui la produit engage aussi le corps vivant avec son histoire. »¹*

Henri Meschonic

1 CASTERÈDE (Marie-France), *Le rythme et la voix*, champs psychosomatique, 2009, n°54. p.27.
<https://www.cairn.info/revue-champ-psycho-somatique-2009-2-page-27.htm>

Table des matières

Introduction.....	7
.....	8
1. Rythme et chant.....	9
1.1. Chant et rythme une histoire de cerveau ?.....	10
1.1.1. Les différents rythmes corporels et leur impact sur le chant.....	10
1.1.2. Musique et cerveau ou l'explosion des émotions et des sensations.....	11
1.1.3. impacts et enjeux dans l'enseignement et l'apprentissage du chant.....	12
1.2. L'apprentissage du rythme dans la technique du chant lyrique.....	14
1.2.1. Le rythme au service de l'exploration vocale, corporelle, culturelle et musicale.....	14
1.2.2. Ancrer durablement et positivement le rythme chez les chanteurs.....	14
1.2.3. Les méthodes d'éducatons musicales « actives » dans l'apprentissage du chant lyrique	16
Exemple 1 : O Passo, méthode d'éducation musicale de Lucas Ciavatta.....	16
Exemple 2 : La pédagogie d'Émile Jacques-Dalcroze et le rapport au corps.....	20
2. Discussions ouvertes autour de l'apprentissage du rythme chez l'élève chanteur lyrique.....	23
2.1. Contextualisation des entretiens.....	23
2.1.1. Présentations des professeurs entretenus.....	23
2.1.2. Déroulé des entretiens.....	23
2.2. Réflexions et regards croisés des entretiens.....	24
2.2.1. « Selon vous, quels facteurs extra-musicaux influencent l'apprentissage du rythme chez un chanteur débutant ? ».....	24
2.2.2. « Quels outils utilisez-vous pour aider un élève qui rencontre des difficultés rythmiques ? ».....	25
2.2.3. « Quel est selon vous, le meilleur moyen d'apprendre à ressentir une pulsation ? » (Thomas Nicol).....	27
2.2.4. « <i>Quels sont les bénéfices de la méthode active O Passo sur l'apprentissage du chant ?</i> » (Thomas Nicol).....	27
2.2.5. « <i>D'après vous, pourquoi l'apprentissage du rythme semble plus compliqué dans la pratique du chant ?</i> » (Aniella Zins).....	28
2.2.6. « <i>En tant que cheffe de chant, avez vous pu constater des différences dans l'apprentissage du rythme entre un élève chanteur également instrumentiste et un élève uniquement chanteur ?</i> » (Marie Duinat).....	28
2.3. Bilan des discussions ouvertes et perspectives d'enseignement.....	29
3. Mise en pratique personnelle.....	31
3.1. Présentation du projet.....	31
3.1.1 Contexte.....	31
3.1.2. <i>Choix des élèves</i>	31
3.1.3. <i>Objectifs des séances</i>	31
3.2. Mise en pratique des expérimentations.....	32
3.2.1. Les difficultés rythmiques rencontrées lors du cours.....	32
3.2.2. Les outils et moyens mis en œuvres.....	32
3.2.3. Bilan et analyse de l'expérimentation.....	35
Conclusion.....	37
Bibliographie et Sitographie.....	38
Annexes.....	39

Introduction

J'ai souhaité dans ce mémoire, aborder un sujet qui me tient à cœur et qui m'a bien évidemment posé nombreux problèmes et nombreuses angoisses. Le rythme, première source d'inquiétude dans ma construction de musicienne, m'amène à ce jour à me questionner sur ce paramètre musical. Pourquoi je n'arrive plus à ressentir de pulsations lorsque je commence à chanter ? Pourquoi cela me demande tant de travail et de temps ? Je constate de ce fait, que cela a une vraie incidence sur la confiance que j'accorde à ma voix et à mon corps. J'ai tant entendu, « Aude, tu nous a rajouté un temps, tu crois que j'ai toute la journée ? ». Dans les aigus par exemple, j'en oublie toute pulsation, il y a tant à faire et à penser. De plus, je dois cette réflexion pédagogique à ce fameux argument fallacieux : « tu es nulle en rythme ! C'est normal, tu es chanteuse ». C'est une phrase très courante et qui pourtant s'avère à ce jour de moins en moins vérifiable. En écoutant malgré tout plusieurs collègues et en discutant avec nombreux pédagogues, je me rends compte qu'il s'agit pour beaucoup d'entre nous, d'un apprentissage intense, long et parfois difficile. Je m'étonne toujours à penser que l'apprentissage du rythme en chant devrait être évident et naturel. En effet, la voix est l'instrument le plus primaire et lointain qui existe. Elle est également l'instrument le plus interne que l'homme possède. Je me dis de ce fait que rythme et chant sont alliés et liés par une maîtrise naturelle et implacable. Et pourtant, je ne peux m'empêcher de penser à cette scène où il est possible de voir le célèbre ténor José Carreras en train d'enregistrer *West Side Story* sous la direction de Léonard Bernstein. Ce dernier s'agace contre le chanteur qui ne parvient pas à rester en place. Comment est-il possible d'expliquer ce phénomène qui touche aussi bien les élèves chanteurs débutants que les chanteurs aguerris ?

En tant que future enseignante, je souhaiterais instaurer au cœur de ma pédagogie un apprentissage du rythme bienveillant et décomplexé, basé sur les sensations et la sensibilité de l'élève. Grâce aux différents enseignements que j'ai reçus, je constate que nous portons, particulièrement en France, un intérêt à la beauté du son et prêtons peu attention au rythme. Je me souviens d'une masterclass avec la chanteuse Salomé Haller qui était également de cet avis. Son enseignement était très physique, elle en revenait toujours aux consonnes, au texte et nous faisait bouger en permanence. Elle nous incitait par le rythme de la langue et de la musique à faire de nous de véritables interprètes en nous invitant à nous emparer de la partition le plus physiquement possible. Cette rencontre a été déterminante dans le choix de mon sujet de mémoire. Ainsi, je vous propose une réflexion qui s'articule dans un premier temps autour de concepts théoriques alliant rythme, chant et cerveau. Je tenterai ensuite de comprendre ce qui peut influencer notre rapport au

rythme et notre aisance à l'ancrer dans le corps durablement. Pour ce faire, je partagerai des éléments de réponse que j'ai pu obtenir lors de discussions avec trois professeurs. Ces récits pédagogiques m'ont donné des clefs de compréhension et m'ont conduit dans un dernier temps à établir des expérimentations avec deux élèves.

1. Rythme et chant

Du grec *ruthmos*, dérivé du verbe *rein* signifiant «couler», le rythme est défini comme «*L'ordonnance des sons dans le temps selon des proportions accessibles à la perception, fondées sur la succession de leurs durées et l'alternance de leurs points d'appui.* »².

Saint Augustin écrit en 387 un traité de la musique (*De musica*) et fait de cette dernière une véritable science. Le rythme est au cœur de son ouvrage qui se divise en deux grandes parties ; la première vise en cinq livres à exposer les grands principes rythmiques et la métrique, pour servir une deuxième partie plus philosophique dans laquelle Saint Augustin décrit les mouvements du cœur et de l'esprit humain ainsi que les mouvements corporels et les mouvements de l'univers.

Le rythme, telle l'image de la Roue de la vie, vient nous apporter le retour du jour et de la nuit, les retours des saisons, le retour des mouvements planétaires jusqu'à la vie qui elle même, appelle la mort. Le rythme est une notion qui a donné lieu à nombreuses réflexions. Il permet de comprendre le fonctionnement de nos ancêtres les plus lointains et permet à ce jours d'évaluer et d'étudier nos propres mœurs. De nos jours, le rythme est perçu différemment d'une culture à l'autre. En France par exemple, nous sommes la plupart de temps conditionnés dès notre naissance à faire le moins de bruit possible, il est important de rester discret et de ne pas trop bouger pour ne pas déranger. Ce phénomène bien que très différent et incomparable, est très présent au Japon. En effet, bien plus que certains pays occidentaux, ce dernier est placé sous le signe de la retenue et du silence, qui sont des attitudes déterminantes dans l'éducation de ce pays. Ce qui est complètement différent au Brésil par exemple, ou dans d'autres cultures qui prônent le mouvement permanent et placent le bruit au cœur de l'activité humaine. Il en va de même en musique, le rythme se retrouve selon les cultures à être traité et vécu différemment. En occident, le rythme est là pour servir l'interprétation d'une partition que le compositeur aura pris soin d'écrire. Le rythme appelle également au mouvement, que ce soit en musique « savante » à travers ses danses qui conditionnaient les musiques anciennes ainsi que les musiques traditionnelles. Au japon, on peut se référer au concept du *Ma*. C'est un phénomène qui fait que la musique existe plus dans le silence que dans le son lui même. Ce qui est complètement différent dans la musique brésilienne ou africaine.

2 in <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1200510r/f876.item.texteImage>

1.1. Chant et rythme une histoire de cerveau ?

1.1.1. Les différents rythmes corporels et leur impact sur le chant

Le premier rythme qui nous anime est celui qui se trouve dans la cage thoracique. Comme nous le savons, cette grande soupape abrite le cœur et ses battements réguliers lorsque tout va bien. Depuis l'état embryonnaire jusqu'à nos derniers instants de vie, le cœur tel un métronome rythme avec les contractions du diaphragme, nos activités terrestres. Le cœur se situe au repos entre 60 et 120 battements par minutes (1 à 2 Hz, cycle par seconde). Pour le diaphragme il faut compter 15 contractions par minutes. Ce phénomène implique bien des variations pour le diaphragme lorsque l'on se met à parler mais encore plus lorsque l'on se met à chanter. En effet, le rythme du diaphragme se voit lors de l'inspiration courte et de l'expiration longue complètement chamboulé. Tout est à réorganiser car voilà le rythme de la respiration complètement déréglé.

Dans un deuxième temps, nous avons le rythme de la phonation, les recherches d'une étude portée par le CRNL (Centre de Recherche en Neurosciences de Lyon) découvrent que la phonation a comme le cœur et le diaphragme, un rythme. En revanche, il s'agit d'un rythme beaucoup moins régulier.

« Même si le rythme du langage est bien moins régulier que le rythme en musique, on y trouve quand-même deux tempos prédominants, qu'on mesure en hertz (Hz). Le premier, plus lent, se situe autour des 2 Hz (qui correspond à 120 battements par minute, ou BPM, en musique, nldr). C'est le niveau de syllabe accentuée. Le deuxième tempo, environ deux fois plus rapide, entre 4 et 5 Hz, est le niveau syllabique. »³.

Le troisième rythme qui organise l'être humain est celui qui se trouve dans le cerveau. En effet, d'après l'électroencéphalogramme (EEG) le cerveau a son propre rythme et son activité se décompose en six familles :

« Rythme Alpha : entre 8 et 13 Hz, veille diffuse, yeux clos et au repos.

Rythme Bêta : 12 à 30 hertz, le rythme caractéristique de l'émergence de la conscience

Rythme Gamma : 30 jusqu'à 120 hertz. Conscience active, traitement cognitif attentif, perception attentive

Rythme Mu : mêmes fréquences que Alpha, mais voltage plus intense. Issu des régions motrices et sensorielles du cortex. Lié avec l'initiation ou la vue de mouvements et témoignerait de l'activation

3 In <https://www.cortex-mag.net/mes-neurones-ont-du-rythme/>

des neurones miroirs.

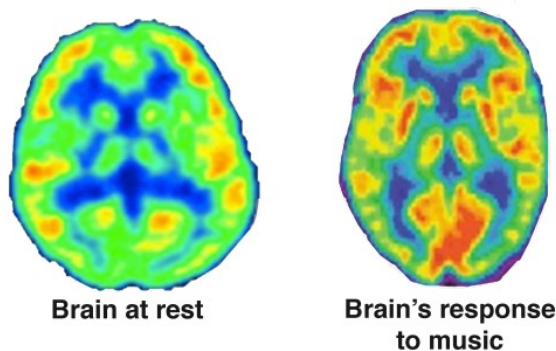
Rythme Thêta : 4 à 8 Hz. États de veille et de somnolence, temps de la compréhension, des bouffées émotives, donc fonctions mémorielles.

Rythme Delta : sommeil lent, (de 0,5 à 2 ou 4 Hz). Le rythme delta est également associé à la consolidation mémorielle. »⁴

On constate que le rythme du cerveau est très variable, il ne s'agit pas d'un rythme mais de plusieurs rythmes. Ces derniers doivent probablement impacter notre rapport aux rythmes que l'on rencontre en musique et plus particulièrement lorsque l'on se met à chanter.

1.1.2. Musique et cerveau ou l'explosion des émotions et des sensations.

Beaucoup d'études ont été menées pour comprendre ce qui se passe dans le cerveau lorsque l'on écoute de la musique. Grâce aux récentes techniques d'imagerie médicale il est possible à ce jour de voir ce qui se passe dans le cerveau d'une personne qui écoute de la musique. On constate d'après le schéma ci dessous, qu'il ne s'agit pas d'une zone du cerveau qui s'illumine à l'écoute d'une musique mais plutôt plusieurs aires du cerveau. La musique touche au plus profond ce dernier et coordonne de bien nombreux circuits cérébraux et auditifs liés aux émotions et aux sensations mais pas seulement.



Tout d'abord, le son va être traité par les différentes structures de l'oreille (tympan, osselet, cochlée et cils vibratiles) et va transmettre l'onde sonore au cerveau tout entier (tronc cérébral, cervelet puis cortex auditif). Le cortex auditif est situé de chaque côtés de notre crâne non loin de nos oreilles et il a pour fonction d'analyser les sons (hauteur et volume).

Lorsque l'on écoute de la musique, on peut voir que de nouvelles aires du cerveau s'activent. Lorsqu'un son est porteur d'un rythme, l'imagerie montre ainsi que son analyse est réalisée dans les

⁴ In <https://emmanuelpesnot.com/2022/05/12/chant-et-rythme-une-affaire-de-cerveau/>

cortex frontaux et pariétaux et de nouveau, dans le cervelet.

De plus, si nous écoutons une musique que nous connaissons déjà, s'active alors le cortex préfrontal de même que l'hippocampe (pilier de la mémoire). D'ailleurs, si nous nous mettons à chanter dans notre tête, il est étonnant de voir les mêmes aires du cerveau qui s'illuminent lors d'une écoute réelle. Seul le cortex auditif est en pause alors que le lobe frontal est très actif.

La musique transmet avant tout des émotions et cela se vérifie lorsque nous regardons ce qui se passe dans le cerveau. En effet, dès que nous ne sommes pas insensible à ce que l'on entend, il est possible de voir s'activer le cortex orbitofrontal (la partie à l'extrémité inférieure du cortex frontal, lieu clef du processus de récompense) et l'amygdale (évaluations des stimuli sensoriels, réponse à la peur et au plaisir).

En ce qui concerne le rythme, il est possible de constater que ce sont les mêmes aires du cerveau qui travaillent. Après tout le rythme est un son et lorsque l'on écoute un rythme sans bouger, cela active des aires dites « motrices » de notre cerveau, c'est à dire les aires qui s'occupent de commander les mouvements. Cela signifie que même si l'on ne bouge pas, c'est comme si les aires du mouvement de notre cerveau étaient à ce moment précisément allumées. Ce phénomène représente toute la magie des rythmes sur notre cerveau car il est question d'une connexion directe entre les aires auditives et les aires du mouvement. Une des hypothèses qui pourrait justifier des difficultés en rythme, c'est justement cette connexion qui ne se fait pas.

Pour effectuer des rythmes (simples ou pas) il faut une certaine circuiterie dans le cerveau, donc une série d'aires cérébrales connectées les unes avec les autres. En effet, si l'on prend par exemple le cas de bien nombreux animaux, on se rend compte qu'il sont dans l'incapacité de battre du pied ou de la main sur un métronome ou une musique. Cela prouve de fait, que le cerveau d'un animal est différent de celui de l'humain, il est donc indispensable d'avoir une circuiterie nécessaire à la perception du rythme.

1.1.3. impacts et enjeux dans l'enseignement et l'apprentissage du chant

L'apprentissage du rythme en chant est souvent une affaire de patience et d'adaptation. Il est important d'adapter notre travail en fonction de l'évolution de notre état physique et mental au fur et à mesure de notre journée. si l'on poursuit notre réflexion en lien avec ce que l'on a vu plus haut, il faut partir du principe que le rythme est la résultante du lien qui unit le rythme cérébral et le rythme

auditif. Nous pouvons rebondir de ce fait sur ce que l'on a vu plus haut en citant de nouveau l'article d'Emmanuel Pesnot ; *rythme et chant une histoire de cerveau*, lorsqu'il énonce les différentes ondes du cerveau tout en mettant en lien ces variations cérébrales, avec le temps de travail que l'on va accorder à la pratique vocale.

Emmanuel Pesnot raconte qu'il peut-être intéressant de tenir compte des différentes ondes cérébrales dans son apprentissage ou son enseignement. En effet, cela peut nous aider à organiser et structurer notre temps de travail car il permet d'équilibrer les apprentissages en variant « *les phases et les vitesses du fonctionnement du cerveau* ». Il montre qu'il est intéressant de pouvoir alterner « *les temps de répétition active et en mouvement, pour activer les neurones-miroirs et la mémoire procédurale, d'écoute passive, pour synchroniser le cerveau et la musique, de temps de pause et de répétition muette pour l'acquisition personnelle, et ... de sommeil, pour la consolidation mnésique* »

En tenant compte de ces différentes durées d'ondes cérébrales, on se rend compte qu'il est possible d'assimiler autrement, et dans le respect d'un rythme déjà naturellement présent et prénommé le mouvement. Travailler le rythme de façon traditionnelle et académique est forcément indispensable mais il est important de varier les plaisirs et de se tourner vers des pédagogies qui mettent en lumière une autre manière de réaliser et de penser le rythme. Je pense particulièrement aux méthodes dites « actives » comme la méthode O Passo, Jacques Dalcroze, Willems ou Kodaly et qui d'après-moi, fonctionnent dans le respect de notre sensibilité et de notre sensorialité. En effet, comme le prouvent certaines études, faire appel au mouvement, libère les aires du cerveau qui sont utilisées lorsque l'on apprend le rythme de façon traditionnelle. Par exemple, dans l'apprentissage du rythme plus conventionnel, on tend à verbaliser et conceptualiser un langage qui lui est propre. Or, même s'il est merveilleux de pouvoir écrire des rythmes et de se référer à un temps écrit (noire, blanche, ronde), cela fait appel à des aires du cerveau qui travaillent au même moment ; le cortex visuel (victime d'une représentation visuelle) et l'aire de la parole (aire de Broca). De ce fait, les circuits neuronaux associés au rythme sont modifiés et tendent à rendre l'apprentissage du rythme long, hasardeux et mettent souvent les chanteurs en péril dans le sens où ces derniers usent déjà quand ils chantent, de la parole. Ce qui fait forcément travailler les aires cérébrales consacrées à celle-ci.

1.2. L'apprentissage du rythme dans la technique du chant lyrique

1.2.1. Le rythme au service de l'exploration vocale, corporelle, culturelle et musicale

En tant que future pédagogue je réfléchis régulièrement à rendre l'apprentissage du rythme ludique. À l'heure où fleurissent dans les conservatoires les pédagogies dites « actives » je cherche à comprendre de quelle manière les transmettre tout en veillant à trouver d'autres outils. Le rythme peut être source de découverte et je trouve qu'il peut-être intéressant de le mettre au service de l'exploration vocale, corporelle, culturelle et musicale. Cela peut se faire par le biais de l'improvisation vocale. Je trouve intéressant d'explorer les différentes palettes sonores contenues dans notre voix et de veiller, grâce à l'écoute que l'on accorde au groupe, à proposer des sonorités vocales accordées aux formules rythmiques proposées par certains membres du groupe. De plus, je pense qu'il est primordial d'inviter simplement l'élève à écouter un standard de jazz et des musiques extra-européennes pour éveiller sa curiosité afin qu'il se familiarise avec d'autres savoir-faire. On peut également lui proposer d'interpréter des pièces contemporaines car cela va permettre à l'élève de se confronter à d'autres types d'écritures, comme l'écriture proportionnelle. Il est possible aussi de prêter attention à ce que procure le rythme sur notre corps et d'observer comment fonctionne un danseur.

1.2.2. Ancrer durablement et positivement le rythme chez les chanteurs

Pour établir cette réflexion, j'ai souhaité m'inspirer de nouveau de l'article *Chant et rythme, une affaire...de cerveau* du pédagogue Emmanuel Pesnot, ainsi que de mon expérience personnelle et de mes discussions :

- Il est dans un premier temps, intéressant de commencer à travailler rythmiquement un air ou une mélodie en récitant tranquillement le texte, afin de s'imprégner du rythme naturel de la langue dans laquelle on va chanter.
- Il est ensuite possible de commencer à travailler le rythme en marchant, en frappant ou en dansant (activation du cortex moteur) et ensuite de parler le texte en rythme (activation aire de Broca), et ainsi de suite jusqu'au parler chanter.
- Il est également nécessaire d'écouter, ou de faire écouter dans le calme, une version de l'air qui aura été donné à l'élève mais en lui précisant qu'il n'est ici pas question d'imiter ni de mémoriser, mais plutôt de s'imprégner du rythme musical qu'il mettra en lien avec le rythme cérébral.
- Il est aussi intéressant de créer un maximum de mouvement qui activeront les neurones-miroirs

pour une bonne mémorisation.

– On peut également penser à ralentir le débit rythmique de la parole car cela cause moins d'encombrement mental et libère les aires cérébrales qui sont très sollicitées quand le débit rythmique est intense.

– Il est indispensable de travailler dans la douceur et de ménager les pauses afin d'acquérir efficacement et durablement les savoirs.

– Apporter une attention particulière au corps et à nos sensations. Prendre conscience des mouvements corporels des orteils au sommet du crâne, que ce soit dans la respiration ou la phonation.

– Ne pas hésiter également à marquer chaque temps de bas en haut de la partition d'un grand trait de couleur, cela permet de voir ce qui tombe en même temps et de conscientiser les rythmes visuellement.

– Il est aussi intéressant d'effectuer un travail respiratoire, car la respiration est le premier rythme qui existe chez l'homme. En chant, le geste respiratoire vient désorganiser notre respiration naturelle. Pour que cette respiration déstructurée devienne familière il est intéressant de réaliser des exercices qui abordent les expirations longues tout en conscientisant ce que cela engage corporellement.

– Travailler par onomatopées peut-être une solution pour s'ancrer rythmiquement car l'absence de matière textuelle vient rendre le travail rythmique plus aisé. Il me semble que des airs comme *Piccola serenata* de Léonard Bernstein peuvent être très enrichissants. Ce sont des sonorités qui se rapprochent du jazz, avec un caractère assez joueur qui peut mobiliser l'élève et le conduire à s'ancrer rythmiquement.

– La danse est également un outil qui pousse à s'émanciper rythmiquement, cela peut se faire par le biais des danses populaires, comme des danses modernes et classiques.

– Pour terminer, je trouve également nécessaire d'évoquer l'importance du silence dans la musique. En effet, instaurer de façon consciente un silence et ne pas en avoir peur, demande d'après-moi un cheminement et un apprentissage parfois long. C'est pourquoi je trouve nécessaire de se plonger dans des ouvrages philosophiques et pédagogiques car c'est également au gré de nos lectures que l'on va pouvoir acquérir nos savoirs et contrer nos lacunes.

1.2.3. Les méthodes d'éducatons musicales « actives » dans l'apprentissage du chant lyrique

De manière générale, nous appelons « méthodes actives » ou « pédagogies actives » toutes méthodes qui ont pour objectif premier de rendre l'apprenant, acteur de son apprentissage afin qu'il élabore par lui même ses savoirs.

En musique, les « méthodes actives » évoquent les grands courants de pédagogie du XX^{ème} siècle avec à leur tête des pédagogues de renoms tels que ; Emile Jaques-Dalcroze, Zoltan Kodály, Edgar Willems, Maurice Martenot ou encore Carl Orff. Ils doivent leur réflexion ainsi que l'élaboration de ces nouvelles formes de pédagogies aux recherches menées un peu plus tôt par Maria Montessori et un peu plus tard, par Célestin Freinet.

Lors de mes tutorats, j'ai pu constater que nombreux professeurs ont intégré à leurs cours ces pédagogies actives et plus particulièrement lorsque la notion de rythme doit être évoquée et travaillée. Après observation et discussion je me rends compte que la méthode dite « active » apporte la plupart du temps du mouvement corporel et permet de ce fait, de faire du lien entre ce dernier et le mouvement musical. J'ai souhaité pour approfondir ma réflexion, étudier deux d'entre elles qui m'ont été citées lors des mes échanges avec deux professeurs et de voir quels étaient leurs apports sur l'apprentissage du rythme en cours de chant lyrique. J'ai fait le choix de parler dans un premier temps de la méthode d'éducation musicale O Passo de Lucas Ciavatta, puis dans un deuxième temps de la pédagogie du rythme chez Émile Jacques-Dalcroze.

Exemple 1 : O Passo, méthode d'éducation musicale de Lucas Ciavatta

La méthode O Passo, (« le pas », en portugais) est une méthode récente créée en 1996 par le musicien Brésilien Lucas Ciavatta qui apporte largement sa pierre à l'édifice en matière de rythme et de compréhension musicale. Il doit cette méthode à divers questionnements qui le traversaient à l'époque quant aux inégalités de transmissions musicales au Brésil. La place du corps y est fondamentale, car c'est par le geste naturel de la marche (et non le geste créé d'une battue de bras à trois ou à quatre temps par exemple) que l'apprentissage du rythme et de la justesse s'effectue. Cette marche de caractère cyclique vient aider mentalement à se représenter une carte musicale qui permet de visualiser les temps.

O Passo ne vient pas se substituer à d'autres méthodes, elle est là pour aider à comprendre l'utilisation de d'autres méthodes mais aussi pour valoriser le projet musical de chaque élève, musicien et professeur. Cette méthode permet également de construire des connaissances solides fondées sur des grands principes tels que l'inclusion et l'autonomie.

L'inclusion :

Lucas Ciavatta souhaite à travers O Passo, inclure chaque individu présent au sein d'un groupe. Sa participation est unique et permet grâce à la production d'un rythme significatif de créer une unité forte au sein du groupe. Pour que le groupe fonctionne, l'individu qui le constitue doit apprendre à ne compter que sur lui même et à ne pas dépendre des autres.

De plus, il part du principe que tout le monde peut apprendre, quelques soient nos capacités, nos ressources matérielles et nos besoins spécifiques. Pour travailler avec O Passo, seuls le corps, la voix et les frappes suffisent, pas besoin d'instruments en particulier pour travailler correctement. Lucas Ciavatta souhaite inclure tout le monde dans ce vaste champ artistique qu'est la musique.

L'autonomie :

Grâce à l'inclusion, l'autonomie peut avoir lieu. En effet, notre présence au sein d'un groupe doit être bénéfique pour tous les individus qui s'y trouvent. Comme nous l'avons vu plus haut, un musicien qui se fait confiance et qui ne dépend pas des autres membres du groupe est autonome. En musique comme ailleurs, il est important de pouvoir compter sur les autres et non de dépendre des autres. Pour exemples, combien de chanteurs au sein d'une chorale ou petite formation vocale sont dans l'incapacité de chanter leur voix sereinement ?

Pour ce faire, l'apprenant doit savoir ce qu'il fait grâce aux moyens que fournit O Passo afin de devenir autonome. Cette autonomisation passera par la réalisation de l'exercice et non pas par le savoir. Pour que l'élève devienne autonome, il est bien évidemment indispensable de ne pas le laisser dans les abîmes de ses difficultés mais plutôt de le guider avec bienveillance grâce aux moyens proposés par la méthode O Passo.

O Passo repose sur des piliers tels que le corps, l'imagination, le groupe et la culture :

Le corps :

Corps et esprit sont indissociables, le corps ne peut être absent à la réalisation d'un processus ou d'un exercice (lecture, écriture..). La plupart du temps le corps est le réservoir de nos apprentissages. De nos jours, on constate beaucoup plus d'inactivité des corps, ce qui justifie parfois les difficultés à comprendre des notions en lien avec le temps et l'espace.

L'imagination :

Afin de transmettre une bonne réalisation musicale il est indispensable d'avoir une image mentale claire et précise de ce qui doit être chanté. Nos apprentissages doivent s'opérer dans cette construction mentale qui appelle à cultiver l'imagination. C'est par ce que Mark Johnson appelle « Schémas d'image », que l'imagination va pouvoir générer des images et des savoirs.

Lucas Ciavatta relève le fait qu'il y a beaucoup de musiciens qui ferment les yeux en jouant, cela leur permet de cultiver leur imaginaire. Cela peut également se faire grâce à l'intégration d'un objet, ou d'une mise en scène. En chant, par exemple, lorsque la mise en scène intervient, on se rend compte que celle-ci vient structurer notre discours et pour le coup, notre imaginaire. Lorsqu'un problème de rythme intervient chez le chanteur, on l'invite très régulièrement à se référer à des images subtiles qui vont conforter et ancrer un rythme, ça peut être une respiration dans l'émotion, une odeur qui permet de respirer de telle façon et qui va permettre de partir à temps.

Le groupe :

Le groupe et l'individu sont complémentaires. En effet, le groupe se réalise dans l'action de chaque individu qui le compose et l'individu se réalise dans l'action qu'il effectue au sein du groupe. Lucas Ciavatta fait de la méthode O Passo un processus de sociabilisation. Dans ses vidéos, on peut observer que Lucas Ciavatta fait beaucoup de polyphonie à un par voix. Cet exercice offre la possibilité à l'individu d'effectuer sa propre voix en conscience, tout en écoutant naturellement ce qui se passe autour, et, ce que cela rend dans sa globalité.

La culture :

Afin de parvenir à chanter ou frapper un rythme issu d'une culture différente de la nôtre, il est indispensable de se renseigner le plus possible sur son origine, son histoire, sa tradition.

La méthode O Passo s'élabore ainsi :

– Le pas de quatre

- 1) le pied fort en avant
- 2) le pied faible le rejoint
- 3) le pied fort retourne en arrière
- 4) le pied faible le rejoint

Ce mouvement dans l'espace appelé « Carré O Passo » s'élabore comme une marche, contrairement à ce dont nous avons l'habitude, il n'est pas nécessaire, ni souhaité de rester ou de créer un balancement sur place. Le carré O Passo est très utile pour ressentir les temps forts car il est lui même articulé par notre pied fort.

– Le pas de trois

- 1) pied fort vers l'avant
- 2) pied faible vers l'arrière
- 3) pied fort de retour sur la même ligne que le pied faible
- 1) pied faible vers l'avant
- 2) pied fort vers l'arrière
- 3) pied faible de retour sur la même ligne que le pied fort

Ce pas de trois demande une nouvelle petite gymnastique corporelle et cérébrale car il y a toujours une inversion des pieds (pied fort/pied faible) sur le premier temps. C'est pour cela qu'il est préférable de l'effectuer sur deux mesures afin de ressentir ce caractère cyclique. Seul le mouvement vers l'avant caractérise le temps fort. Pour effectuer les contres-temps, il sera question de plier le genou.

Le mouvement chez O Passo bien naturel qu'il soit, demande un grand équilibre des mouvements et des forces. En effet, lorsque j'ai effectué mes premiers pas O Passo, ceux-ci n'étaient pas assez détendus et se rapprochaient plus d'une danse saccadée que d'une marche. Thomas Nicol,

professeur de formation musicale O Passo au conservatoire du Grand Besançon, me disait qu'il ne fallait pas être trop tendu, au risque de rencontrer des tensions lors de l'exécution du carré O Passo, et à l'inverse, pas trop détendu non plus au risque de manquer de précision dans le geste.

La méthode O Passo, bien que méthode nouvelle, est pour moi la plus adaptée à résoudre des problèmes, j'aime sa façon de servir aussi bien le collectif que l'individuel. Ayant eu moi même de gros problèmes de rythme dus à une mauvaise représentation de l'espace et du temps, je trouve qu'elle structure nos corps et nos écoutes. De plus, aussi humaniste qu'elle soit, la méthode O Passo offre les moyens nécessaires pour prendre confiance en soi. C'est bien évidemment un apprentissage très long où il faut beaucoup de patience et d'indulgence envers soi même. Je pense que cette méthode peut sauver des personnes qui rencontrent de grandes difficultés rythmique. Lors de mes tutorats, j'ai pu exploiter quelques pas avec un groupe d'enfant et lors d'un cours individuel. On se rend compte que le mouvement vient très vite contourner les difficultés rythmiques rencontrées par les élèves. J'aimerais à long terme, me former et prendre des cours pour me familiariser avec cette méthode, dans l'espoir de la mettre au service des mes futurs élèves.

Exemple 2 : La pédagogie d'Émile Jacques-Dalcroze et le rapport au corps

Émile Jacques Dalcroze, est un pédagogue passionné, musicien, compositeur et chorégraphe suisse né en 1865 et mort en 1977. Il commence à élaborer sa pédagogie alors qu'il est professeur au conservatoire de Genève. Très vite, il se rend compte que ses élèves ne parviennent pas à ressentir la musique ni a faire de lien entre de ce qu'ils écrivent et ce qu'ils entendent. Il va de ce fait, mettre en place des exercices qui font appels aux mouvements, à la marche et à l'improvisation.

En effet, il use des difficultés de ses élèves pour mettre au point en 1910 en Allemagne, une méthode d'éducation musicale qui met en relation les liens naturels entre le mouvement corporel et le mouvement musical, dans le but de porter l'élève vers le développement de ses facultés musicales. Il met le corps, au cœur de l'apprentissage musical dans le but de vivre sensoriellement tout ce qu'implique la théorie musicale. La conscience rythmique est donc un aspect qui va être travaillé par les mouvements du corps. De ce fait, Émile Jacques-Dalcroze propose des exercices spécifiques qui développent à la fois les aptitudes motrices et auditrices. C'est donc au travers du jeu, de l'improvisation mais également aux travers d'exercices de coordination et de dissociation, que l'élève chanteur va pouvoir intégrer et acquérir un souvenir corporel basé sur des sensations, car la voix, en plus d'être un instrument qui sonne naturellement, est bien entendu un instrument qui

fonctionne et se construit sur des sensations. En ce sens, l'élève sera en capacité de relier l'expérience vécue, due à la mémoire du corps mais également à un concept théorique et solfégique.

« Qu'est-ce qui rend la musique expressive, qu'est-ce qui donne la vie aux successions de sons musicaux ? C'est le mouvement, c'est le rythme. Les nuances du rythme sont appréciées simultanément par le sens auditif et le sens musculaire. »⁵

Conscient de ce que l'apprentissage traditionnel peut entraver comme blocages chez les élèves, il fait du rythme une notion clef. On parle de fait de la rythmique Dalcroze. En travaillant sur ce terme, on se rend compte qu'il ne s'agit pas de travailler sur des notions rythmiques concrètes et traditionnelles mais davantage sur des notions qui englobent l'apprentissage musical tout entier. En effet, le rythme est le fondement même de la musique, c'est lui qui articule les sons et qui indique le chemin. En plus d'être le fondement même de la musique, le rythme représente également les fondements de notre vie. Il est respiration, cœur qui bat, mouvement et donc création.

Émile Jacques-Dalcroze avait conscience que la musique avait le pouvoir de créer directement un mouvement interne, sans passer par le prisme théorique et intellectuel. Il utilise de ce fait le terme « d'image motrice », qui signifie qu'une personne qui écoute une musique n'est pas obligée de bouger physiquement pour que cela procure un mouvement interne.

« On n'écoute pas la musique uniquement avec les oreilles, on l'entend raisonner dans le corps tout entier, dans le cerveau et dans le cœur. »⁶

La méthode Jacques-Dalcroze est avant tout une pédagogie qui s'aborde davantage par la pratique et le ressenti que la théorie. Il s'agit avant toute chose de commencer cet apprentissage par le mouvement corporel. Cette pédagogie permet de développer notre créativité, elle invite à la curiosité tout en développant la mémoire et la sensibilité. Frappé par la manière avec laquelle l'enseignement traditionnel intellectualise la musique, Jacques-Dalcroze tend à travers sa pédagogie, à libérer l'apprenant de ses doutes tout en le menant vers un possible épanouissement musical. En observant les exercices qu'il propose à travers son ouvrage *Le rythme, la musique et l'éducation*, on se rend compte que c'est une méthode qui s'applique à un groupe. Il est en revanche possible de se

5 JAKUES-DALCROZE E, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Paris, Librairie Fischbacher, 1920. <https://archive.org/details/lerythmelamusiqu00jaqu/page/6/mode/2up>, p.66

6 JAKUES-DALCROZE E, *Notes bariolées*, Genève, Jeheber, 1948. Cité sur le site web :http://www.dalcroze.fr/crbst_3.html

réappropriier certains exercices et de se rappeler sans cesse que le mouvement est la clef de la compréhension musicale et rythmique. Elle permet à l'apprenant d'être en pleine possession de ses moyens, d'avoir confiance en lui et d'être à l'écoute de lui même et de ce qui l'entoure.

2. Discussions ouvertes autour de l'apprentissage du rythme chez l'élève chanteur lyrique.

2.1. Contextualisation des entretiens

2.1.1. Présentations des professeurs entretenus

J'ai souhaité pour ce sujet m'entretenir avec trois professeurs :

– **Aniella Zins**, chanteuse et professeure de chant au CRR du grand Besançon. J'ai eu la chance de rencontrer Aniella, lors d'un week-end dédié à la musique ancienne. Elle nous a guidé et coaché tout du long jusqu'au concert qui était dirigé par Reinoud Van Mechelen. Je me suis entretenue avec Aniella au mois de juin, à distance durant une heure.

– **Thomas Nicol**, violoncelliste, professeur de formation musicale, formateur en méthode O Passo et étudiant à l'ESM Bourgogne-Franche-Comté en deuxième année de DE en FM. C'est par l'intermédiaire d'Aniella que j'ai pu entrer en contact avec Thomas. Ayant pris le temps d'aborder avec Aniella mon sujet de mémoire en Février 2022, elle m'a conseillé d'échanger avec Thomas. Il a répondu à quelques questions en mars 2022 après un cours que nous avons eu dans le cadre de notre formation au D.E.

– **Marie Duinat**, pianiste, cheffe de chant et professeure de musique de chambre au CRD de Valence. La rencontrer a été également un moment d'échange très intéressant qui a pu se faire grâce à ma collègue, Carole Alonso qui fût une de ses élèves il y a quelques années. Nous avons trouvé un moment fin juin pour échanger.

2.1.2. Déroulé des entretiens

Les entretiens se sont déroulés à la fois en visio, au téléphone et en présentiel. J'ai eu le désir de m'entretenir avec ces trois professeurs car je sais qu'ils ont beaucoup à partager sur le sujet. En effet, dans leur enseignement, la place accordée au rythme y est très importante.

Ils ont répondu à une série de trois ou quatre questions communes et de deux questions individuelles. L'objectif de ces entretiens était pour moi, le moment de comprendre pourquoi nous ne sommes pas égaux dans l'apprentissage du rythme et le ressenti de ce dernier ? à quel point celui-

ci est-il inné ou acquis ? comment notre rapport au rythme s'élabore et se construit dans nos éducations et cultures respectives ? Y a-t-il vraiment une différence d'aisance rythmique entre chanteurs et instrumentistes-chanteurs ? À quel point est-il de bon ton d'affirmer que les chanteurs sont mauvais en rythme ? Il n'y a pas de réponse concrète et vérifiable à ces questions, juste des suppositions qui nous permettent à nous, futurs enseignants et actuels étudiants chanteurs de continuer à chercher et comprendre, ce, dans le but de guider au mieux les élèves vers un apprentissage rythmique serein et solide.

2.2. Réflexions et regards croisés des entretiens

2.2.1. « Selon vous, quels facteurs extra-musicaux influencent l'apprentissage du rythme chez un chanteur débutant ? »

Cette question vise à comprendre quels éléments extérieurs à la musique sont susceptibles d'apporter aisance rythmique ou non dans l'apprentissage de celui-ci.

Pour Thomas, il s'agit tout d'abord de vécu corporel. Est-ce que l'on est sportif ou pas, avons-nous l'habitude de bouger ou pas ? Cela a un véritable impact sur l'apprentissage et le ressenti du rythme qui reste très variable d'une personne à l'autre. Aniella observe dès le premier cours, ses élèves en mouvement. Ce qui lui permet de voir tout de suite quels rapports ils entretiennent avec le temps et l'espace. Pour elle, une personne que ne sait pas se donner de direction, implique forcément une relation au rythme la plupart du temps, abstraite.

Pour Marie, le temps est une notion très importante. Il faut laisser du temps au temps, prendre le temps de s'imprégner du langage rythmique, surtout en chant où beaucoup d'élèves commencent plus tard. Il est aussi très important de parler de la notion de geste dans l'apprentissage du rythme. En effet, un chanteur s'approprie des tonnes de gestes, qu'elle considère nécessaire car cela permet de garder une pulsation et permet également de stabiliser le rythme, sans que cela impacte négativement la « soufflerie » tout en reliant la sensation au corps.

Les trois professeurs s'accordent à penser que le facteur culturel peut avoir une influence sur l'apprentissage du rythme. En effet, Thomas prend soin de relever qu'un élève qui s'est familiarisé dès son plus jeune âge avec les musiques régulières, irrégulières et pulsées, verra son apprentissage du rythme peut-être plus aisé. Aniella fait référence à notre rapport au bruit, qui témoigne au final du vivant. Nous avons débattu sur ces chocs des cultures et de la manière avec laquelle notre éducation occidentale ne nous permet pas de faire du bruit. Ce qui est totalement différent au Brésil

ou dans bien nombreux d'autres pays. On se rend compte que le mouvement et le son, sont des éléments naturels. Elle pensait que les choses avaient un peu changé en Occident, mais que finalement, pas tant que ça.

Aniella conseille de créer une interaction avec le jeunes enfants qui vide à s'amuser avec le rythme de notre voix. Cela peut se faire avec quelques scats et onomatopées très rythmiques. D'ailleurs on constate qu'un enfant ne réagira pas si l'on s'adresse à lui de façon monocorde avec une voix plate et sans relief. Actuellement, un enfant est largement plus sollicité et happé par un environnement numérique en perpétuelle évolution que par son environnement naturel de base. Ce phénomène implique une surexploitation de nos sens visuels au détriment, de nos sens auditifs. L'oreille est donc de moins en moins utilisée chez les enfants et chez l'individu en général. Le rythme est alors dissout. Il ne peut être ni entendu et ressenti corporellement.

Marie évoque quant à elle, l'aspect culturel et éducatif en faisant part de la nécessité d'accorder une importance à différents genres musicaux. Elle pense par exemple aux musiques de traditions comme le Bel canto, les musiques de l'Est, les musiques extra-européennes et la musique ancienne marquée par la danse. Selon notre familiarité envers ces différents genres et esthétiques musicales, nous allons adopter une autre conscience rythmique. Elle trouve également qu'il est important et intéressant lorsque l'on débute, d'étudier et de s'intéresser à tout ce qui est possible et ce qui existe rythmiquement. Aniella évoque également le rythme de la langue qui diffère d'un pays à l'autre. En effet, la langue portugaise, brésilienne, africaine, espagnole, italienne et bien d'autres encore, sont beaucoup plus chantantes et rythmiques que la langue française par exemple, surtout dans notre répertoire chanté. En revanche, aller à l'encontre de ce dernier point en chantant de la musique baroque est très instructif car cela implique de se référer à la danse. La danse est une dimension artistique fondamentale dans l'apprentissage de cette musique car elle instaure un ressenti rythmique très fort.

2.2.2. « Quels outils utilisez-vous pour aider un élève qui rencontre des difficultés rythmiques ? »

Thomas ne connaît aucun outil plus efficace que la méthode O Passo et ce, pour mille raisons. Il ne connaît pas d'autres méthodes qui s'adressent principalement à cette question. Il peut éventuellement se référer au principe de décomposition.

Cette réponse s'accorde à celle d'Aniella, qui est également très attachée à ce que propose la méthode O Passo. Elle en profite pour évoquer ses débuts en tant qu'élève et se souvient qu'on lui interdisait de taper du pied. On lui disait de « ressentir ». Mais comment ressentir ? Qu'est ce que

cela signifie réellement ? Elle a alors prit le temps d'observer le fonctionnement des danseurs. Ce qui lui a permis d'intégrer la danse et la marche à son apprentissage et à sa pédagogie. Les danseurs ne travaillent pas le rythme de la même manière que nous dans le sens où les annotations écrites sont différentes des nôtres. Un musicien « classique » doit se référer à la fois à ce qu'il voit et à ce qu'il entend. Il n'est pas la reproduction mimétique « je joue, tu joues, tu chantes, je chante ». Il doit impérativement reproduire ce qui est écrit et indiqué sur une partition. L'écrit prend une place énorme dans notre apprentissage musical. Nous avons de ce fait tendance à être « collé » à cette écriture et à en oublier tout le reste. Ce dernier argument nous rappelle combien il est important avec un chanteur débutant qui aurait du mal avec cette notion écrite, de partir de cette pratique orale et d'écouter pour faire participer le corps au moment où il y a blocage rythmique. Selon elle, lorsqu'un élève rencontre des difficultés rythmiques, il faut avant tout décomposer et surtout prendre le temps. Il faut travailler doucement, en prenant soin de décortiquer, d'isoler et de repasser par tous les apprentissages un par un. C'est à dire, écouter énormément, dire le texte en rythme, travailler phrases par phrases. Quand il y a une difficulté, il serait préférable de voir cet élève tous les jours juste un quart d'heure, plutôt qu'une demie-heure, trois quart d'heure par semaine.

Pour Marie, la mémoire et le corps sont deux facteurs importants à développer pour l'apprentissage du rythme chez le chanteur. Elle trouve que travailler sous ces deux prismes rend le travail plus accessible et facile que de passer par la lecture de la partition car elle demande un décodage et une intellectualisation de la musique. Il est compliqué d'allier à la fois un travail intellectuel (qui prend beaucoup de place dans l'apprentissage) et corporel. De plus, elle insiste sur la notion corporelle en intégrant la marche et le geste. Elle voit des professeurs de chant qui apprennent à leur élève la battue de mesure. Même si cet outil permet de matérialiser les temps forts et les temps faibles elle trouve que cela rajoute des difficultés à l'apprentissage du rythme. Elle propose bien évidemment de déclamer le texte en rythme, de relier le texte au rythme. C'est à dire, de relier la prosodie du texte à la prosodie du compositeurs (Mots/syllabes important.e.s sur un temps fort, ou un contre temps pour créer un effet d'expression ultime et dans le respect de l'action, du texte et de la musique). Pour la partie écrite, il est inévitable d'aborder la théorie plus « conventionnelle » et donc suivant nos objectifs et envies de prendre le temps de faire de la formation musicale. Il est impossible de passer à côté de cet apprentissage qui reste malgré tout indispensable. Marie évoque un point pas encore développé ici, mais elle propose comme outil la musique contemporaine dans le sens où cela implique l'intervention de d'autres types d'écritures (écriture proportionnelle). En effet, il n'y a pas de rythmes écrits, juste une note, puis trois centimètres plus loin, une autre note, puis un groupe de note. Cela aide à comprendre comment à été organisée l'écriture dans un espace donné, et donc comment à été formé le rythme tout simplement.

Elle suggère également de porter un intérêt particulier aux musiques extra-européennes. Elle parle de certains de ses collègues professeurs qui ont intégré à leur cours l'étude des musiques de l'Inde par l'intermédiaire des « Ragas ». Cette musique offre une autre perception du rythme. De plus, elle préconise également l'apprentissage d'un autre instrument en parallèle, car il permet de voir ce que l'on fait. L'apprentissage par mimétisme est aussi quelque chose à développer pour éradiquer certaines difficultés rythmiques.

Marie m'a parlé d'un outil donné par une ancienne professeure de chant décédée aujourd'hui. Cette dernière faisait tracer sur les partitions de grandes barres verticales du haut en bas du système en y intégrant la partie de piano pour bien voir toutes les pulsations. Cela permettait à ses élèves de conscientiser la structure rythmique. Elle donnait pour image et métaphore que ; « la musique se déroule comme un fil de clôture et que les pulsations sont les poteaux qui tiennent ce fil ». Cela donne une idée de continuité et non d'une succession de temps mais que c'est en fin de compte ce qui s'écoule entre tous ces temps qui est important.

2.2.3. « Quel est selon vous, le meilleur moyen d'apprendre à ressentir une pulsation ? » (Thomas Nicol)

Le meilleur moyen est d'après Thomas, la méthode O'Passo, car elle utilise un geste que l'on connaît et que l'on a l'habitude de faire. Dans l'apprentissage du rythme plus traditionnel on a pris pour habitude de créer un geste pour apprendre la notion de pulsation ou de mesure. Avec O'Passo, on apprend à ressentir une pulsation par le biais d'un geste du quotidien que l'on a assimilé et que l'on répète depuis des années et des années voire des décennies. Le ressenti d'une pulsation va être intégré petit à petit par le geste de la marche qui vient ici structurer la mesure (2 temps, 3 temps ou 4 temps) avec toujours la même qualité de marche (marche la plus naturelle qui soit).

2.2.4. « Quels sont les bénéfices de la méthode active O'Passo sur l'apprentissage du chant ? » (Thomas Nicol)

L'habitude du mouvement. En effet, les quelques élèves chanteurs et professeurs avec qui il a pu travailler disent souvent qu'ils ont besoin d'ancrage dans le sol. Or, selon Thomas, cet ancrage peut souvent conduire à de l'immobilité. De ce fait, l'éducation au mouvement et l'habitude de ce dernier, nous le fait préférer à l'immobilité que nous ressentons alors comme anormale. Nous ne sommes pas morts, mais bien mobiles !

O Passo apporte la confiance dans le rythme et la confiance en soi. C'est d'après lui le premier point à acquérir. Aujourd'hui quand il joue en ensemble, il sait grâce à O Passo si c'est lui qui s'est trompé ou l'autre. O Passo donne donc les moyens de rebondir en remettant la pulsation toujours au premier plan afin de se libérer de toutes angoisses. C'est un parcours très long mais salutaire.

2.2.5. « D'après vous, pourquoi l'apprentissage du rythme semble plus compliqué dans la pratique du chant ? » (Aniella Zins)

Cela dépend des élèves, ce sont des problèmes souvent liés à la superposition de plusieurs paramètres musicaux. Le corps doit s'habituer à cette programmation physique et musicale (mise en route du souffle, émission du son sur le souffle...), mais cela fait partie de l'apprentissage et c'est un savoir-faire qui se régule forcément avec le temps. Pour elle, il n'y a pas de généralité à faire sur ce point. En revanche, l'apprentissage du rythme peut être complexe pour certains élèves (dans le sens où il y aurait une pathologie à diagnostiquer comme par exemple, des troubles DYS...) et peut varier d'un élève à un autre. Elle prend le cas d'un élève en soulignant le fait qu'il n'entend pas certains sons et qu'il a également quelques problèmes de langage. Elle évoque de ce fait, les élèves qui rencontrent des problèmes, tels que la dyslexie et autres pathologies similaires. Elle en profite pour souligner le fait que l'on commence seulement à en parler dans la pédagogie de la musique. Elle a pu suivre une formation en lien avec ce trouble l'année dernière mais il manque cruellement d'informations et d'outils pour intervenir avec bienveillance et efficacité. Elle trouve que les élèves plus jeunes récemment diagnostiqués, savent comment travailler car ils ont leur propre méthode. De ce fait, c'est l'élève qui devient apprenant et qui explique au professeur comment travailler avec lui.

2.2.6. « En tant que cheffe de chant, avez vous pu constater des différences dans l'apprentissage du rythme entre un élève chanteur également instrumentiste et un élève uniquement chanteur ? » (Marie Duinat)

Paradoxalement, Marie trouve qu'il n'y a pas tant de différences que ça. Elle note que les élèves instrumentistes qui commencent le chant, ont bien évidemment un bagage solfégique plus « complet » et « assuré ». Ils réussissent à mieux déchiffrer, mais à chaque fois, elle témoigne d'un moment où ces élèves perdent complètement la notion de pulsation et de rythme. Elle évoque aussi ses élèves en DEM d'accompagnement qui doivent faire obligatoirement une année de chant pour valider leur diplôme. Elle prend le cas d'une élève qui a adoré cette option et qui a fait le choix de poursuivre à la suite de son DEM d'accompagnement, un cursus de chant lyrique. Marie s'est de ce

fait retrouvée à devoir accompagner ses cours et témoigne de la complexité qu'elle avait à travailler avec elle. Cette élève ratait tous ses départs, était toujours en retard, et ce, malgré ses quinze ans de piano et dix ans de solfège. Elle en déduit alors que cela peut être dû au cerveau du chanteur qui se retrouve d'un coup préoccupé par plusieurs paramètres en même temps. Malgré ses connaissances rythmiques et autres, elle constate que l'élève chanteur se retrouve tributaire d'un cerveau farceur qui le rend incapable de traiter plusieurs paramètres en même temps, au point de ne plus savoir compter, lire et dire le texte. Le rythme serait donc une affaire de cerveau. Sans vouloir généraliser cet aspect, elle ne remarque pas de différences notables (à part des différences entre ceux qui ne savent pas lire la musique). Cela implique dans tous les cas un nouvel apprentissage.

2.3. Bilan des discussions ouvertes et perspectives d'enseignement

Ces discussions m'ont permis de me rendre compte à quel point l'apprentissage du rythme est une notion qui prend tout son sens dans le mouvement. Il est également indispensable d'ancrer ce savoir-faire dans un processus temporel. En chant, le rythme doit s'étudier étape par étape et s'acquérir dans le temps du fait qu'il fait forcément lui-même partie de cette dimension. En ce sens, la répétition des exercices rythmiques s'avère cruciale, il est donc indispensable d'apporter une continuité entre chaque cours. Ces échanges m'invitent en tant que future pédagogue, à porter toute mon attention sur cet apprentissage. En effet, même si nous ne sommes pas toujours égaux dans cette pratique, je suis convaincue que le rythme est avant tout intimement lié à notre sensibilité. Un élève chanteur qui rencontre de grandes difficultés rythmiques ne traduit en rien son incapacité à comprendre ce dernier, mais dénonce d'après moi un manque d'attention. Pour ce fait, il est indispensable de bouger, d'écouter, de faire appel à la curiosité de l'élève par le biais des musiques extra-européennes. D'inviter l'élève à trouver cela intéressant dans le but de donner du sens à l'apprentissage du rythme et de rappeler sans cesse que rythme et corps sont indissociables. Car un corps vivant ne peut être que rythme et un rythme ne peut se comprendre seulement parce que nous avons un corps.

3. Mise en pratique personnelle

3.1. Présentation du projet

3.1.1 Contexte

Afin de réaliser au mieux mes expérimentations j'ai fait le choix de prendre deux élèves différentes dans deux situations également différentes.

C'est dans le cadre de mon premier tutorat que j'ai pu effectuer ma première expérimentation. J'ai de ce fait pu mener mon expérience auprès d'une élève en classe de chant au CRR de Dijon.

C'est ensuite lors mon deuxième tutorat que j'ai eu l'opportunité de proposer à l'ensemble vocal de la classe de chant du CRC de Longvic, un projet musical qui s'articulait autour de *L'opéra de Quat'sous* de Kurt Weill. Il était question d'effectuer un travail d'ensemble mais aussi plus individuel lorsqu'il y avait des solos. Nous avons mené ce projet du mois de février jusqu'à sa restitution publique qui s'est déroulée à la fin du mois de mai à la médiathèque de Longvic. Le groupe se composait de 10 chanteurs avec des âges différents.

3.1.2. Choix des élèves

Pour des raisons de confidentialité nous appellerons la première élève Salomé et Maria la seconde. Je trouvais intéressant de prendre deux élèves d'âges et niveaux différents. La première est âgée de 21 ans et se trouvait à ce moment-là en 3ème cycle de chant, avec l'objectif de se présenter en COP en fin d'année. La seconde était âgée de 40 ans et se trouvait quant à elle, en premier cycle de chant au CRC de Longvic.

3.1.3. Objectifs des séances

La première expérimentation s'est déroulée sur deux cours et la deuxième sur trois cours. J'ai souhaité pour chacune d'entre elles, partir des difficultés rencontrées pendant les cours. Nous avons donc pris le temps nécessaire d'établir un protocole précis afin d'améliorer le ressenti rythmique et

d'assurer paisiblement les contrariétés qu'il pouvait causer au sein du cours. J'ai souhaité à travers ces expérimentations voir les élèves progresser et atteindre du mieux possible les objectifs que nous nous étions données.

3.2. Mise en pratique des expérimentations

3.2.1. Les difficultés rythmiques rencontrées lors du cours

Pour Salomé, notre travail s'est construit sur une chanson anglaise intitulée *Sigh no more* qu'elle interprétait avec son ukulélé. Il était difficile de caler le chant en même temps que l'instrument accompagnateur.

Pour Maria, nous avons travaillé le *Chant de Barbara* extrait de *l'Opéra de Quat'sous* de Kurt Weill. Pour elle, il était impossible de rester en place rythmiquement sur le refrain lorsque le piano s'est ajouté. Il n'y avait plus de ressenti rythmique et un abandon total de la pulsation. Les notions de temps et de valeur se sont envolées et ont laissé place à de la panique et à de l'angoisse.

3.2.2. Les outils et moyens mis en œuvres

Salomé, 21 ans :

Cours 1 :

Pour ce premier cours Salomé me propose un chant traditionnel anglais intitulé *Sigh No more* composé par Patrick Doyle sur un texte de William Shakespeare. Elle a souhaité s'accompagner elle-même en jouant de l'ukulélé. Salomé ne parvenait pas à faire les deux en même temps. Prendre ces deux paramètres en charge en même temps venaient altérer les repères rythmiques. Nous avons travaillé dans un premier temps en simultané de façon à mettre d'abord le rythme seul, qu'elle effectuait sur son instrument. Ensuite je lui ai proposé de faire de son ukulélé un allié sur lequel elle pouvait compter pour se repérer dans la mesure. Pour ce faire je lui ai demandé après avoir fait un travail sur le rythme parlé, d'accentuer les accords sur les temps forts et d'ancrer par la prononciation chaque mot qui arrivaient sur ces temps forts. Nous n'avons pas eu le temps d'aller plus loin pour cette séance.

Cours 2 :

Pour ce deuxième cours, nous avons continué notre travail de la semaine précédente. Les difficultés sont moins présentes qu'au début. En revanche, ce cours marque pour moi la découverte de la méthode d'éducation musicale de Lucas Ciaviatta ; O Passo. En effet, cette découverte est le fruit de mon premier échange avec Aniella Zins, j'en avais auparavant brièvement entendu parlé mais sans approfondir ma curiosité. J'ai donc souhaité expérimenter ce cours avec les outils que proposent la méthode O Passo. Ayant peu de connaissance à ce sujet, je reste tout de même très vigilante à ce que je peux proposer et souhaite d'abord faire marcher Salomé dans l'espace pour lui expliquer que c'est grâce au geste naturel de la marche que le rythme va prendre tout son sens. Enfin, je lui propose simplement un carré O Passo, sur lequel (après avoir fait quelques mesures à vide) je lui ai demandé de parler le texte et ensuite de jouer les accords jusqu'à ce que l'on puisse mettre les deux ensemble. Cet exercice s'est révélé très instructif, il demande du temps, mais replace le corps vivant au cœur de l'apprentissage. Dans cet exercice, la notion de pas vient structurer notre rapport au temps tout en offrant des repères primordiaux et indispensables dans l'apprentissage du rythme.

Maria, 40 ans :

Cours 1 :

J'ai décidé d'effectuer cette expérimentation trois semaines avant la représentation, car nous avons pu bénéficier d'un piano sur toute cette période. Après avoir filé une partie du concert autour de *l'Opéra de Quat'sous*, j'ai décidé de voir Maria seule à la fin du cours en lui précisant qu'il y avait des petits réglages à faire, mais que cela était normal car l'arrivée du piano venait perturber le travail qu'elle avait effectué jusqu'à présent. En effet lorsqu'elle se mettait à chanter le refrain, les noires devenaient des croches, les croches des doubles croches et les blanches des noires. Les valeurs n'existaient plus et cédaient la place à de la panique, du stress et surtout à cette fameuse phrase : « Je suis nulle en rythme ». Comment faire pour lui apporter les bons outils qui vont pouvoir lui apporter confiance et sérénité dans la réalisation de cette phrase musicale qui lui pose selon elle un « grand problème » ?

Tout d'abord, j'ai pensé qu'il était nécessaire qu'elle s'approprie le texte. Nous avons de ce fait réalisé un travail juste parlé sur ce dernier sans effectuer le rythme qui était écrit sur la partition. Ensuite, j'ai souhaité mettre le texte en rythme mais en ralentissant le tempo (passer de 70 à la blanche à environ 50 à la blanche). Car le débit de la parole étant plus rapide sur cette cellule, je

trouvais l'idée de ralentir intéressante. En effet, comme nous l'avons vu plus haut, cela permet de s'approprier le texte et de bien ancrer le rythme afin de libérer certaines aires du cerveau complètement surchargées à cause du débit rythmique et textuel élevé. Pour ce cours je m'en suis tenue à réaliser simplement ces deux exercices, nous avons pris soin d'effectuer un enregistrement qui lui permettait de retrouver ce que nous avons mis en place, chez elle. Je pense qu'il ne faut pas surcharger le corps et la pensée d'exercices, mais plutôt privilégier un effort minimum pour un rendement maximum.

Cours 2 :

Pour ce deuxième cours, j'ai souhaité après avoir retravaillé la chanson, faire un travail plus axé sur le corporel. Afin de contourner la difficulté toujours présente, j'ai dans un premier temps tenté l'expérience en tapant dans mes mains en subdivisant. Même si cela lui permettait de rester un peu plus en place, je constatais qu'il était nécessaire de recommencer plusieurs fois, je lui suggère de ce fait, de taper une pulse dans ses mains avec moi mais cela vient apporter beaucoup plus de confusion qu'au début. En effet, je pense qu'il est difficile d'allier, le corporel, le mental et le visuel. Je ne sais pas vraiment comment réagir et prends de ce fait, la décision de prendre le temps de respirer et de revenir à notre propre rythme corporel. Me vient alors l'idée d'en oublier toute partition. En effet, c'est en faisant marcher simplement Maria dans l'espace avec comme fond sonore la partie de piano, que je lui demande d'emboîter le pas aussi bien à la noire qu'à la blanche. C'est un exercice qui fonctionne plutôt bien et qui me pousse à instaurer un jeu de question réponse tout en la laissant poursuivre la marche de son côté. Je lui demande de chanter après moi, et ce, mesure après mesure, tout en faisant progressivement le lien entre elles. Nous avons pris beaucoup de plaisir à faire cet exercice de répétition. Je pense qu'il était ici utile de prendre le temps de prendre du recul avec la partition. En effet, cette distance a permis à Maria d'être en rupture avec le visuel et la posture figée qu'elle avait adopté jusque là.

Cours 3 :

Après avoir travaillé les parties de chœur, nous avons retrouvé le *Chant de Barbara*. Le travail qui a été réalisé lors des deux dernières séances a commencé à se faire sentir, il était malgré tout possible de constater quelques petites hésitations notamment sur l'entrée du refrain au *Piu animato*. Cette hésitation pouvait contrarier légèrement la suite, même si Maria parvenait tout de même à se rattraper. Je lui ai donc proposé d'écouter la mesure qui précède l'entrée du refrain et de

s'inspirer de cette gamme en mouvement contraire, pour en faire autant avec un geste qui lui parlait et qui allait pouvoir l'aider à partir au bon moment et sans hésitation. Elle décida pour ce faire d'effectuer un geste horizontal avec son bras droit qui partait de son épaule gauche, vers un geste d'ouverture vers l'épaule droite. Je lui propose d'y ajouter un grande inspiration également, afin qu'elle puisse respirer dans la musique et rendre de fait, son départ plus structuré et facile. L'exercice fut réalisé avec aisance et lui a apporté confiance jusqu'au jour de la restitution qui s'est pour le coup, plutôt bien passée. Maria a malgré le stress, gardé le cap et a réussi grâce aux moyens que nous avons mis en place, à retrouver des sensations qui lui ont apporté du confort et surtout de la confiance au sein de son travail personnel.

3.2.3. Bilan et analyse de l'expérimentation

Les expérimentations demandent du temps afin d'observer les changements. En effet, l'apprentissage du rythme peut d'après moi, demander du temps et plus encore, lorsque l'on éprouve des difficultés dans ce domaine. Il faut répéter quitte à recommencer dès le début à chaque fois, car je pense que cela peut-être dans certains cas, indispensable. Une chose est sûre, c'est que j'ai pu me rendre compte à quel point il est indispensable d'user de son corps et de l'articuler le plus possible dans l'espace. Il est aussi urgent et nécessaire de respecter le rythme de l'élève et de l'encourager pour le mettre en confiance. Tout au long de ces expérimentations, j'ai eu le sentiment de ne suggérer que des outils tout droit sortis des méthodes les plus courantes.

Ces expérimentations me confortent dans l'idée, que l'apprentissage du rythme est bien plus qu'une valeur métrique à respecter et à maîtriser pour transmettre une musique. Le rythme n'est pas qu'une simple unité de temps à laquelle nous nous obstinons à ressentir des temps forts, des contretemps, des syncopes. Notre compréhension de ce dernier est avant tout sensorielle, et émotionnelle. Pourquoi aimons nous et parvenons nous à réaliser certains rythmes et pas d'autres ? En ce sens, j'aimerais à long terme me questionner consciencieusement et me faire ma propre boîte à outil dans le but de rendre l'apprentissage du rythme ludique, généreux et curieux (apport par exemple des musiques extra-européennes en intégrant les techniques vocales qui s'y réfèrent) ce, afin de ne pas hypertrophier nos propres ressentis, sensations, concepts et de vivre ce cheminement musical sans angoisses.

Conclusion

Ce travail s'est avéré par ses lectures et réflexions très constructif, il m'invite aujourd'hui à me détacher de cette démarche cérébrale qui peut envenimer ma conception musicale, qu'elle soit vécue en tant qu'interprète ou en tant qu'apprentie enseignante. C'est pourquoi je souhaite intégrer à mon enseignement une dimension sensorielle et sensible du rythme, en y confrontant le corps et ses mouvements, avec ce que l'on entend et ce que l'on voit, et, dans le but de transmettre le plus sincèrement possible une musique généreuse et porteuse de sens.

Pour moi, il n'y a pas de chanteurs « mauvais » en rythme. Cette réflexion ne cherche en aucun cas à généraliser ce phénomène qui peut-être vécu complètement différemment d'un chanteur à un autre. D'ailleurs, il est possible de se référer à des chanteuses comme Kiri Te Kanawa, Sabine Devieilhe, Annie Ebrell, Marthe Vassalot et bien d'autres encore qui en plus d'être d'excellentes chanteuses sont de merveilleuses rythmiciennes. Je ne souhaite à aucun moment dresser un sombre tableau de l'apprentissage du rythme mais souhaite simplement comprendre, pourquoi ce paramètre peut être parfois difficile à intégrer pour certains élèves. C'est donc à nous, enseignants, de bien nous faire comprendre et d'intégrer à notre enseignement la notion de temps dans nos transmissions. Car oui, il faut du temps au temps, se laisser le temps de ressentir, nous ressentons tous des choses mais encore faut-il apprendre à les ressentir. Je pense que notre rôle en tant qu'enseignant, est à présent de contrer les croyances que l'on peut avoir envers les élèves qui rencontrent des difficultés rythmiques. Ce mémoire est la résultante d'une réflexion récente que je souhaite approfondir sincèrement et consciencieusement, en collaborant le plus étroitement possible avec mes futurs élèves afin d'enrichir ma boîte à outils de méthodes et connaissances sur ce sujet, et surtout, faire de l'apprentissage du rythme, une exploration vocale, corporelle, culturelle et musicale.

Bibliographie et Sitographie

Ouvrages :

Clavatta L, *O Passo - Musique et Éducation*, Rio de Janeiro, version française 2013 éditée en pdf, disponible en ligne. <https://www.institutodopasso-fr.org/livre>
Titre original : *O Passo - Música e Educação*, Rio de Janeiro, L. Clavatta, 2009.

Jaques-Dalcroze E, *Notes bariolées*, Genève, Jeheber, 1948. Extrait cité sur le site web http://www.dalcroze.fr/crbst_6.html

Jaques-Dalcroze E, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Paris, Librairie Fischbacher, 1920. <https://archive.org/details/lerythmelamusiqu00jaqu/page/6/mode/2up>

Meschonnic H, *CRITIQUE DU RYTHME, anthropologie historique du langage*, Paris-Mesnil, Éditions Verdier, 19 mars 1982.

Articles en ligne :

Cortex MAG ; comprendre les enjeux de la recherche sur le cerveau [en ligne]. *Mes neurones ont du rythme !* 2 septembre 2019, [Consulté le 08 juin 2022]. Disponible sur : <https://www.cortex-mag.net/mes-neurones-ont-du-rythme/>

Cortex MAG ; comprendre les enjeux de la recherche sur le cerveau [en ligne]. *Langage : et si la parole et le cerveau communiquaient par le rythme ?* 16 juin 2020, [Consulté le 08 juin 2022] Disponible sur : <https://www.cortex-mag.net/langage-et-si-la-parole-et-le-cerveau-communicaient-par-le-rythme/>

GALLICA, définition du rythme selon le dictionnaire Larousse, page 870. [consulté le 16 août 2022] Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1200510r/f876.item.texteImage>

Massard A, *Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme* [en ligne], 2008, [consulté le 2 septembre 2022]. De la tête aux pieds n°29, Disponible sur: <https://www.rythme.be/mag/mag29.pdf>

Pesnot E, *Chant et rythme, une affaire... de cerveau*, 12 mai 2022, [consulté le 4 septembre 2022]. Disponible sur: <https://emmanuelpesnot.com/2022/05/12/chant-et-rythme-une-affaire-de-cerveau/>

Annexes

Partitions des morceaux étudiés lors des expérimentations.

La chanson de Barbara, Extrait de l'Opéra de Quat'Sous de Kurt Weill.

Sigh no more, de Patrick Doyle sur un poème de William Shakespeare.

Sigh no more

♩ = 50

C C Em/G Am Dm Dm

Sigh no more, la-dies, sigh no more, Men were de-ceive-ers e - ver, one foot in sea, and

Am D F Em C G

one on shore, to one thing constant ne - ver, then tight not so but let them go and be you

Am Dm7 F Am F G C

blithe and bon - ny, con-vert-ing all your sounds of woe in-to Hey non - ny, nor-ry.

C/A C Em/G Am Dm Dm

Sigh no more, dit-ries sing no more, of dumps sod all and hea - vy, The fraud of men was

Am D F Em C G

e-ve-er so, Since sum - mer first was lea - fy then tight not so but let them go and be you

Am Dm7 F Am F G C

blithe and bon - ny, con-vert-ing all your sounds of woe in-to Hey non - ny, nor-ry

