

Le rythme n'est pas (uniquement) la succession régulière de notes (...) mais au contraire la perception de l'irrégularité du temps. Le rythme, c'est aussi la subtile attention au déroulement temporel, à ses ralentissements et à ses accélérations.

Il faut donc, dans cette 3^e étape de (re)construction du sens rythmique, proposer des exercices de pleine conscience sur la « variabilité » de la pulsion.

On parle rarement de groove dans le contexte de la musique classique. Pourtant, la mesure et le tempo des opéras, des symphonies, des sonates et des concertos correspondent généralement aux mouvements du chef d'orchestre. Celui-ci indique aux musiciens où tombent les temps : il lui arrive de les étirer ou de les compresser afin de produire certains effets. Lors d'une conversation entre deux humains, qui expriment leur colère, supplient, racontent, prévoient, conseillent ou courtisent, les mots ne défilent pas au rythme régulier d'une machine. Dans la mesure où la musique reflète la dynamique de notre vie émotionnelle et de nos interactions, elle doit se dilater et se contracter, accélérer et ralentir, s'arrêter et réfléchir. Si nous percevons ces variations, c'est parce qu'un système d'analyse dans notre cerveau extrait les informations rythmiques et nous dit quand le prochain temps doit tomber. Le cerveau a besoin de créer un modèle rythmique stable (un schéma) pour déterminer à quel moment les musiciens ne s'y conforment pas. Il en va de même pour les variations d'une mélodie :

2010 Daniel Levitin,
De la note au cerveau,
Editions Héloïse d'Ormesson,

En réaction à la « divine machine à coudre » dont parlait la romancière Colette quand elle évoquait la musique de Bach - et à travers ce compositeur - la trop grande régularité métronomique que l'on peut avoir à l'écoute des oeuvres musicales de cette époque, Frédéric Chopin, sur son piano, va inventer un nouveau genre musical que l'on qualifie désormais de « romantique ». On raconte que c'est un premier amour de jeunesse en Pologne, la cantatrice **Constance Gladkowska**, qui lui donne envie de « flirter » avec cette liberté rythmique que la voix humaine peut naturellement prendre. Chopin se met à composer de la musique qui prend des libertés avec le tempo parfois rigide de ses prédécesseurs. C'est ainsi qu'il introduit le concept de **rubato** dans les partitions qu'il commence à écrire pour le piano et qui vont le rendre célèbre jusqu'à notre époque. La musique se déroule comme un « *ruban* » qui flotte dans l'air au gré du vent...

Une première discrimination sensorielle s'impose entre ce que le chanteur ressent en interne et le repère externe qui guide sa synchronisation. Deux solutions s'offrent à lui pour désynchroniser les battements :

- **LE CHANTEUR ANTICIPE LE BATTEMENT EXTÉRIEUR**
désynchronisation en avance (accélération)
- **LE CHANTEUR RETARDE LE BATTEMENT EXTÉRIEUR**
désynchronisation en retard (décélération)

Comme notre état de tension musculaire intervient directement dans notre rapport au rythme, la contraction des

muscles impliqués dans la **posture** et le **mouvement du corps** va modifier la représentation du tempo et obliger le cerveau à ralentir ou accélérer involontairement. L'information passe bien sûr aussi par les **neurones-miroirs** via les micro-mouvements corporels et signaux involontaires que nous envoyons / partageons avec nos partenaires.

2 exercices rendent possible cette conscience de la variation du tempo :

1 EXO DU SUMO

Deux chanteurs chantent une mélodie, main contre main, en respectant au départ la pulsion métronomique donnée par l'un d'entre eux. On demande à l'autre chanteur d'exercer peu à peu une poussée plus forte sur les mains de son partenaire. Ce dernier va résister pour ne pas se laisser emporter et perdre son équilibre. Or, cette obligation de « résister » vers l'avant augmente la tension musculaire globale du corps du partenaire et le tempo s'accélère spontanément. Les deux chanteurs se mettent à chanter plus vite la chanson qu'ils interprètent en commun.

2 EXO DU RALENTI

Deux chanteurs se font face : pendant que l'un chante sa séquence rythmique en essayant de rester imperturbable dans son tempo, l'autre **l'imité en miroir** mais en exagérant les

mouvements articulaires visibles de la bouche ainsi que les mouvements du corps, tout en s'imaginant dans un **ralenti cinéma**. Peu à peu, l'intention du chanteur-mime vient par contagion des neurones-miroirs ralentir la tension musculaire globale du chanteur en face de lui et le tempo ralentit spontanément pour les deux.

On peut ensuite jouer des variations à l'intérieur du même morceau avec accélération suivi de décélération. On peut ainsi « tester » la capacité de **variabilité rythmique** d'une seule personne ou bien d'un groupe avec une efficacité qui reste ludique.

Bien sûr, le **niveau symbolique** intervient dans ce genre d'exercice et vient se mélanger au contrôle purement corporel de l'énergie rythmique. Il y a des personnalités qui accélèrent et d'autres qui ralentissent...

C'est bien aussi de **regarder le corps du chanteur** pour définir où l'inscription rythmique se fait le mieux, identifier sur quel lieu corporel le chanteur intervient de manière inconsciente de manière à pouvoir encore mieux l'aider à intervenir sur la variation du tempo. Est-ce que ce sont ses mains, ses pieds, sa tête qui, en poussant, le font accélérer ? Est-ce que ce sont ses bras, ses jambes, son bassin, qui en dessinant dans l'espace un mouvement lent, le font ralentir ?