

IRENE HAUSAMMANN

MEMOIRE DE DIPLOME

RYTHMIQUE ET ARTS DE LA SCENE :

LE RYTHMICIEN EST- IL UNE ESPECE EN VOIE DE DISPARITION ?

INDEX

- INTRODUCTION		p. 3
- PARTIE I	A la naissance de la méthode : état des lieux	p. 4
	Motivations	p. 5
	Rayonnement de Jaques-Dalcroze	p. 7
- PARTIE II	Disparition du nom d'Emile Jaques-Dalcroze,	
	propagation de ses idées en souterrain	p. 8
	Danse moderne	p. 9
	Théâtre	p. 11
- PARTIE III	Aujourd'hui	p. 14
	Identité du rythmicien	p. 15
	La formation du danseur	p. 19
	La formation de l'acteur	p. 27
- CONCLUSION		p. 36
- BIBLIOGRAPHIE		p. 38
- REMERCIEMENTS		p. 40

INTRODUCTION

RYTHMIQUE ET ARTS DE LA SCENE :

le rythmicien est-il une espèce en voie de disparition ?

Mon intérêt de longue date pour les arts de la scène m'a toujours conduit à considérer et entretenir avec passion les liens de la rythmique et de la danse, (potentiellement étroits), et ceux, un peu plus lointains, mais assez clairs, de la rythmique et du théâtre. Il n'est que de lire les écrits de Jaques-Dalcroze pour se convaincre d'une parenté, voir parfois d'une identité de vues entre ces gens de « famille proche », et même de se souvenir du bagage éclectique et de l'activité artistique foisonnante du créateur de la rythmique pour la resituer dans un contexte d'art et de création vivace.

A l'époque de la création de la méthode Jaques-Dalcroze, de ses premiers développements, le contexte de la recherche relative à tout ce qui concerne le corps, sa libération, la libération du geste, du mouvement, l'expressivité de la personne, etc... est extrêmement riche; Jaques-Dalcroze fait partie de cette mouvance qui fera considérablement évoluer outre la danse (ce qui deviendra la danse moderne sous différentes écoles), l'abord de l'éducation musicale, mais aussi l'art scénique d'une façon très globale (scénographie, musique, mise en scène).

De ce fait, son rayonnement et l'originalité de son travail attirent à lui un nombre considérable d'artistes (sans parler de l'intérêt éveillé dans les domaines éducatif et médical) et nombre de gens viendront puiser à cette source de quoi développer leurs propres travaux par la suite.

Comme dans toute aventure de ce type, cette période correspondant à « l'âge d'or » de la méthode, d'une création et d'une recherche originales, retombe avec la disparition de celui qui en est l'auteur et le principal animateur. A l'heure actuelle, il n'y a plus dans le monde de centre de rythmique au rayonnement comparable à celui de l'Institut des premières années, voire avec la fabuleuse expérience de la cité-jardin d'Hellerau.

D'autre part, rares sont les créateurs d'aujourd'hui, dans le monde de la scène, qui connaissent la méthode Jaques-Dalcroze, voire seulement son existence ou son nom, en travaillant pourtant selon des méthodes apparentées, venues par toutes sortes de chemins.

En tant que « rythmicienne de presque toujours », je suis partie à travers ce travail dans une recherche d'identité: dans le monde du spectacle, QUI est le rythmicien ? A-t-il encore une raison d'être, une utilité ? Comment utiliser les richesses de notre formation, mettre en valeur le fantastique héritage de Jaques-Dalcroze, retrouver les racines et l'esprit qui a présidé à la naissance de sa méthode ? Dans l'espoir de démontrer que nous sommes encore vivaces, et pas encore voués au sort des trop lourds dinosaures : la disparition.

I - A LA NAISSANCE DE LA METHODE : ETAT DES LIEUX

Lorsqu'en 1892 Emile Jaques-Dalcroze est engagé pour enseigner l'harmonie au Conservatoire de Genève, il a déjà derrière lui une formation musicale solide et extrêmement variée (violon, piano, composition avec Gabriel Fauré puis Anton Bruckner, direction d'orchestre), mais également une certaine expérience de la scène puisqu'il s'est produit à Paris puis à Genève dans des spectacles de cabaret comme chansonnier, pianiste et improvisateur.

On fait remonter à cette époque les premières idées d'Emile Jaques-Dalcroze pour développer une approche plus corporelle du solfège afin de contrer la tendance à cérébraliser et rationaliser les études musicales ayant pour effet de former des élèves sujets à de gros problèmes de rythme et d'exécution.

Parallèlement à cet enseignement, venant sans doute nourrir et enrichir sa réflexion, Emile Jaques-Dalcroze est très actif dans le monde du spectacle, mettant notamment sur pied deux gigantesques spectacles musicaux (les Festspiele « Poème alpestre » en 1896, et « Festival Vaudois » en 1903). Emile Jaques-Dalcroze se lie avec bon nombre d'artistes, chanteurs, écrivains, maîtres de danse et gens de théâtre, mais est également amené par la préparation de ces spectacles à travailler avec des foules d'amateurs, ce qui le contraint à trouver des voies efficaces d'enseignement pour parvenir à un résultat artistique satisfaisant.

Pour situer le contexte de la naissance de la rythmique, référons-nous à ces quelques repères proposés par Jean-Claude Blanc :

« La pensée dalcrozienne s'inscrit dans la tendance à la libération corporelle de la fin du XIX^e siècle. C'est en 1880 que l'éducation physique apparaît en Angleterre et aux Etats-Unis, en 1892 que Coubertin ranime les Jeux Olympiques après deux millénaires d'interruption, en 1902 que Paris découvre Isadora Duncan, qui osait danser pieds et bras nus, comme dans l'ancienne Hellade (Isadora Duncan cherche dans le mouvement un épanouissement intégral de l'être). » (1)

Très importante aussi dans l'évolution des arts de la scène est l'oeuvre de Richard Wagner et son concept d'art total; son théâtre de Bayreuth a été inauguré en 1876, sous une forme provisoire. L'oeuvre de Wagner a inspiré notamment deux des précurseurs de la scénographie moderne, Edward Gordon Craig et surtout Adolphe Appia, dont la collaboration avec Dalcroze sera extrêmement féconde et précieuse à l'évolution du spectacle au XX^e siècle.

Dalcroze se dépense partout, déploie une activité intense et très variée : composition, chanson, concerts, enseignement, conférences... Il a une curiosité insatiable, et surtout un « génie synthétique » auquel Appia rend hommage dans ses souvenirs sur « l'origine et les débuts de la gymnastique rythmique » :

« Par génie synthétique, il faut entendre le besoin impérieux de réunir les moyens d'expression pour une vie artistique intégrale. Dalcroze possède à un rare degré le *don de la vie* ; et l'on pourrait dire que pour lui les éléments isolés quels qu'ils soient n'ont de valeur qu'en tant qu'ils prennent part au concert de la vie. Toute l'activité de cet homme d'action par excellence a toujours tendu à subordonner les moyens d'expression les uns aux autres en vue d'une fin supérieure. » Bien sûr, Adolphe Appia évoque aussi, et même en premier lieu, le « génie pédagogique » de son ami, et son « sens aigu d'observation, et (son) observation éminemment productive ». (2)

Motivations

La motivation d'Emile Jaques-Dalcroze à créer ce qui deviendra la pédagogie de sa gymnastique rythmique part du constat des difficultés auditives de ses élèves. Tirant le fil, il fera venir à lui toute la pelote!... Il va rapidement comprendre que le problème (ou la solution !) ne siège pas dans l'oreille seulement mais dans le corps tout entier; et la résonance de sa pédagogie ira bien au-delà de l'éducation des futurs musiciens, mais se répercutera dans le domaine du mouvement et dans celui du spectacle aussi - tout comme dans des aspects variés de la thérapeutique et de la psycho-motricité.

Dans l'avant-propos au « Rythme, la Musique et l'Education » datant de 1919, Jaques-Dalcroze résume 25 ans d'expériences pédagogiques en remontant le cours de ses découvertes, et expose son projet dans une plus large perspective :

« L'idée générale qui a présidé à la conception et à la construction de mon système est que l'éducation de demain doit avant tout apprendre aux enfants à voir clair en eux-mêmes, puis à mesurer leurs capacités intellectuelles et physiques d'après une comparaison judicieuse avec les efforts de leurs prédécesseurs, - et les soumettre à des expériences leur permettant d'apprécier leurs propres forces, de les équilibrer et de les adapter aux nécessités de l'existence individuelle et collective. » (3)

- Débordant légèrement du cadre que je me suis fixé, je souhaite juste souligner que ce qui suit est écrit peu après la première guerre mondiale - :

« Il est insuffisant de communiquer aux enfants et aux jeunes gens une instruction générale fondée uniquement sur la connaissance de ce qu'ont fait nos aïeux. Les éducateurs doivent s'appliquer à leur fournir les moyens à la fois de vivre leur propre vie, et d'harmoniser celle-ci avec celle des autres. L'éducation de demain est toute de reconstruction, de préparation et de réadaptation; il s'agit pour s'y préparer de rééduquer les facultés nerveuses, de faire connaissance avec le calme, la réflexion et la concentration d'esprit, et d'autre part, d'être prêt à obéir aux commandements inopinés dictés par la nécessité, à réagir sans trouble, à donner le maximum de ses forces sans résistance ni contradictions.

Plus que jamais l'humanité aura besoin, en ces temps de reconstruction sociale, de la rééducation de l'individu. L'on a beaucoup discuté et écrit sur les modifications qu'apporteront fatalement à l'esprit social et artistique de demain, les troubles graves qui nous empêchent d'avoir une vision nette et claire des gestes à accomplir demain, pour le maintien de nos idées de culture. Il me semble qu'avant tout, il s'agit d'apprendre à nos enfants à prendre conscience de leur personnalité, de développer leur tempérament, de libérer de toute résistance leur rythme de vie individuel. Plus que jamais il convient de leur enseigner les rapports entre l'âme et l'esprit, entre le subconscient et le conscient, entre les qualités d'imagination et de réalisation. Concepts et actes ne doivent pas être localisés. Une éducation s'impose, qui règle les rapports entre nos forces nerveuses et nos forces intellectuelles. Nos éducateurs doivent se préparer à lutter contre un certain fléchissement de la volonté et de la confiance, et inciter par tous les moyens possibles les générations nouvelles à combattre, en la mesure de leurs pouvoirs personnels, pour prendre possession d'eux-mêmes et se trouver prêts à mettre toutes leurs forces réalisées au service de la société future. » (4)

Outre l'humanisme profond qui anime Jaques-Dalcroze et donne à la rythmique ce souffle formidable, on reconnaît ici l'un des traits marquants de sa méthode : cette volonté de rassembler, d'abattre les cloisons entre les différents domaines, de jeter des ponts et d'établir des circulations (vitales!) entre les gens, entre les arts, entre les instances corporelles et mentales... Infatigablement communiquer et réunir (ré-unir) les « membres d'un même corps ».

Enfin Jaques-Dalcroze n'oublie surtout pas de redonner à l'affectif la place centrale qui lui revient, et fonde sa pédagogie sur le « j'éprouve », sur le sentiment (dans le siège corporel) qui motive toute action humaine, et qui doit précéder l'analyse et la construction de toute production élaborée. Pour ce faire, donner à toute personne les *moyens* de maîtriser son outil, sur le plan corporel et mental, et maîtriser ses débordements affectifs par un « cadrage » judicieux, et ceci par l'éducation des centres nerveux qu'il préconise (« une éducation spéciale ... visant à ordonner les réactions nerveuses, à accorder muscles et nerfs, à harmoniser l'esprit et le corps »).

(5)



Rayonnement de Jaques-Dalcroze

Jaques-Dalcroze s'adresse à tout-un-chacun. Sa méthode ne pouvait cependant qu'intéresser les artistes, d'une part par la personnalité haute en couleurs de son auteur et son implication dans les arts musicaux et du spectacle, et d'autre part par l'intérêt de cette éducation novatrice visant à la maîtrise de soi et de ses moyens d'expression, offrant un canal excellent à la créativité et la sensibilité de tout individu.

Au fil des années les témoignages d'intérêt et les hommages à la rythmique abondent, de la part d'artistes de tous les domaines - tout comme de médecins et de pédagogues. On peut notamment relever, dans « Le Rythme » de l'hiver 1923 les signatures de **Jean Cocteau**, envoyant au Genevois sa « vive gratitude », de **Firmin Gémier**, qui collabora avec Dalcroze pour la création du « Festival Vaudois » de 1903, ainsi qu'une intéressante intervention de **Charles Dullin**, qui dit considérer la rythmique comme « le mode d'éducation plastique indispensable à la formation des jeunes acteurs ». (6)
La rythmique trouve aussi des adeptes convaincus en **Paul Claudel**, **Jacques Copeau** et **Georges Pitoëff** ; les deux derniers lui accorderont une place importante dans leur travail d'acteur, de metteur en scène ou de pédagogue, cherchant à intégrer ou adapter (avec plus ou moins de réussite) la rythmique à la formation théâtrale.

Dans le même recueil, le danseur **Alexandre Sakharoff** résume en deux phrases l'essence de l'oeuvre dalcrozienne : « La Rythmique de Jaques-Dalcroze est la plus merveilleuse base pour l'éducation artistique, car tous les arts se basent sur le rythme. Sans former un art à proprement parler, elle prépare à tous les arts... et aussi à la vie, qui n'est belle et féconde que par le rythme ». (7)

Quant à **Ruth Saint-Denis**, l'une des pionnières de la danse moderne américaine, elle fait figurer Jaques-Dalcroze « parmi les personnalités (...) qui ont contribué sérieusement au progrès de cet art ancien qu'est la danse ». (8)

Parmi les personnalités du monde de la danse ayant à un moment ou un autre montré de l'intérêt pour le travail d'Emile Jaques-Dalcroze, on citera encore brièvement **Serge de Diaghilev** et **Vaslav Nijinski**, **Marie Rambert**, qui collabora avec eux et dansa pour les Ballets Russes, **Mary Wigman**, **Susanne Perrottet**, et **Michio Ito**... Le metteur en scène **Max Reinhardt** fait aussi partie des visiteurs de l'Ecole Dalcroze d'Hellerau, où il assiste en 1913 aux représentations de l'Orphée de Gluck monté par les élèves de l'école.

Mais il convient surtout de relever que si la rythmique a connu un tel retentissement dans le monde du spectacle, c'est bien grâce à la rencontre d'Emile Jaques-Dalcroze avec **Adolphe Appia** : l'association des idées révolutionnaires sur la scénographie et la mise en scène d'opéra de l'un, et l'appréhension musicale du mouvement de l'autre, vont modifier profondément et de façon décisive la face du théâtre dès le début de ce siècle, l'une des conséquences de leur apport étant le décroisement des arts autrefois distinctement séparés et exercés par des « mono-spécialistes ». Gernot Giertz met en exergue l'« influence incontestable (qu'ont exercé) sur le théâtre et, plus encore, sur le drame musical » Appia et Dalcroze :

« leur conception réformatrice de la mise en scène, qui prend forme pour la première fois à Hellerau, a contribué à valoriser l'intensité dramatique et la musique. (...) Le principal mérite d'Appia et de Dalcroze est d'avoir réinstauré les formes primitives du théâtre, et d'avoir redonné vie à la danse conune au théâtre grâce à la plastique animée ». (9)

II - DISPARITION DU NOM D'EMILE JAKES-DALCROZE,

PROPAGATION DE SES IDEES EN SOUTERRAIN

A partir des années 30 environ, le nom d'Emile Jakes-Dalcroze disparaît un peu du premier plan des activités et des recherches théâtrales internationales, bien que son école à Genève demeure encore vivace.

Il est difficile d'évaluer alors dans quelle mesure le rayonnement de Jakes-Dalcroze se perpétue, et combien ses idées se propagent au sein des creusets du renouveau de la danse et de l'art théâtral du début de ce siècle. Toutefois, les spécialistes s'accordent à dire, à l'instar de Jakes Baril, que « Jakes-Dalcroze (est) un des principaux novateurs qui auront une influence considérable sur l'art théâtral et la danse et sur la danse moderne en particulier », même si, à l'heure actuelle dans les milieux concernés bien peu d'artistes ont connaissance du fait que certaines de leurs racines remontent à la méthode Jakes-Dalcroze. (10)

Bien qu'il soit difficile d'en déduire et d'en démontrer clairement l'influence, il est passionnant de suivre les trajectoires entrecroisées de quelques-uns des élèves ou disciples de Jakes-Dalcroze et des grands pionniers de la danse moderne et du théâtre contemporain.



(Spécimen des illustrations d'*Exercices de Plastique animée*. — Dessin de Thévenaz)

DANSE MODERNE

Elèves de la première heure (ou presque), à Genève puis à Hellerau, les danseuses Marie Rambert et Suzanne Perrottet rencontreront en Allemagne une autre future personnalité de la danse européenne : Mary Wigman. Toutes trois obtiendront le diplôme de la méthode Jaques-Dalcroze, avant de partir poursuivre leurs propres recherches sous d'autres latitudes, désireuses de développer le mouvement dans un environnement où il ne serait plus totalement (tyranniquement!) asservi à la musique.

La première, **Suzanne Perrottet**, élève d'Emile Jaques-Dalcroze dès 1910, quitte Hellerau en 1913 pour aller travailler aux côtés de **Rudolf Laban**, l'un des précurseurs de la danse moderne en Europe, dans la technique de qui on retrouve des éléments assez proches de certains exercices de rythmique (développement du mouvement dans la kinésphère, directions des gestes dans 12 diagonales, rappelant le système de gradation de Dalcroze dans les différents plans vertical, horizontal et oblique, ainsi que la conviction commune à ces deux hommes que les trois facteurs essentiels du mouvement sont l'espace, le temps et l'énergie - pour ne retenir que le plus frappant). (11)

Jacques Baril estime que Laban a « recueilli » auprès de Suzanne Perrottet « les principes dalcroziens ». (12)

Marie Rambert, elle, quitte l'Allemagne en 1912 pour aller rejoindre à Paris les Ballets Russes, dont le directeur, **Serge de Diaghilev**, et le chorégraphe-soliste, **Vaslav Nijinski**, l'ont engagée suite à une visite à Hellerau en tant que danseuse et surtout assistante - professeur de rythmique auprès des danseurs de la troupe pour la création du fameux « Sacre du Printemps », sur la musique d'Igor Stravinski. Il semble que l'influence dalcrozienne s'imprime et se lise dans le travail de Nijinski non seulement pour le « Sacre », mais également dans sa chorégraphie « Jeux », créée en 1913 sur une musique de Claude Debussy.

Par la suite, Marie Rambert se fixe à Londres et se consacre au rayonnement du ballet en Angleterre, formant de nombreux danseurs tout en animant sa propre compagnie.

Mary Wigman, arrivée à Hellerau en 1910, quitte la cité-jardin deux ans plus tard, diplôme en poche, et s'en va également rejoindre dès 1913 **Rudolf Laban** à Ascona (CH) ; elle restera là-bas jusqu'en 1919 avant de retourner en Allemagne et de fonder en 1920 sa propre école à Dresde. Mary Wigman est considérée comme une des pionnières de la danse expressionniste en Europe.

Egalement diplômée d'Hellerau, où elle est entrée vers 1914, **Hanya Holm** découvre **Mary Wigman** lors d'un récital en 1921, et elle décide dès lors d'étudier la danse auprès d'elle, avant de devenir danseuse de sa troupe, assistante technique, puis co-directrice de l'Institut Mary Wigman à Dresde et responsable de l'enseignement de cet établissement. Elle est choisie par Wigman pour aller ouvrir une école à New York en 1931. Hanya Holm, munie de son bagage de musicienne, de rythmicienne et de danseuse adaptera avec succès son travail à la mentalité de ses élèves américains. Son ouverture se reflète aussi dans sa collaboration avec le milieu de la comédie musicale (elle créa de nombreuses chorégraphies à Broadway) aussi bien que dans la mise en scène d'opéras et de spectacles télévisés. Dans son histoire de la danse, J. Baril estime que c'est surtout à elle qu'on doit l'importation aux Etats-Unis des principes dalcroziens et leur diffusion auprès de nombreux futurs piliers de la modern dance américaine.

D'origine autrichienne, **Rosalia Chladek** étudie également à l'Ecole Dalcroze d'Hellerau, de 1921 à 1924. Elle mène une carrière de soliste, de chorégraphe (primée à plusieurs reprises pour ses créations) et développe une théorie de la danse qui porte son nom. Animatrice puis responsable de la danse à Vienne (d'abord au Conservatoire Municipal, puis à l'Académie de Musique et d'Art Dramatique), elle enseigne également la rythmique à l'Ecole de l'Opéra de cette ville. Dans sa technique, outre l'attention portée à la gradation de l'énergie utilisée pour le mouvement, et à la justesse de son emploi, la musique prend une part prépondérante, la chorégraphe « se refusant à (la) considérer comme un simple support rythmique ».

(13)

Mis à part le fait que toutes ces personnes ont en commun une formation dans le domaine de la rythmique, il n'y a pas là matière à mesurer précisément l'influence de Jaques-Dalcroze dans le développement du mouvement. Aucune des écoles de danse fréquentées ou animées par elles ne s'est réclamée explicitement de sa méthode, axant la formation sur un travail spécifique et systématique de la rythmique et de la plastique animée, qui est resté l'apanage des divers Instituts et Ecoles portant son nom. On peut cependant estimer que les principes dalcroziens se sont métissés, distillés en douceur dans tous les travaux effectués par ces danseurs, répandus au gré des rencontres et des échanges tous azimuts suscités par la curiosité et l'ouverture des artistes. Un oeil averti décèle aisément un certain nombre de caractéristiques de l'héritage dalcrozien dans l'approche contemporaine du mouvement - que nous examinerons en troisième partie.



THEATRE

Contrairement au domaine de la danse, on trouve assez peu d'acteurs ou de metteurs en scène ayant étudié auprès de Jaques-Dalcroze, et à notre connaissance pas de grand théoricien ou pédagogue du théâtre des années 10-20 en possession du diplôme de sa méthode. Ainsi que nous l'avons souligné plus haut, le lien majeur de Dalcroze avec le milieu théâtral passe par **Adolphe Appia**, et ce lien sera sinon rompu, du moins « relâché » par la mort de ce dernier en 1928.

Parmi les fervents admirateurs de la rythmique, on a déjà évoqué le nom de **George Pitoëff**, l'acteur russe établi à Genève ; ce dernier est l'auteur d'un texte paru dans la revue « Le Rythme » en 1923, expliquant en quoi la découverte qu'il a faite du « sentiment rythmique » en lui est importante, transposée à l'art théâtral, et en quoi une éducation spéciale peut s'avérer utile à ce niveau :

« Pour que l'homme sur scène puisse découvrir le rythme intérieur de son âme, il faut avant tout que son *corps* soit initié au secret du rythme. Et c'est ici que Dalcroze intervient. Il découvre dans le corps l'harmonie du rythme. Dalcroze transforme l'incohérence du mouvement corporel en mouvement rythmé. Il transforme le corps humain en un instrument sensible au rythme de la vie corporelle et le rend capable de refléter le rythme de la vie spirituelle et c'est ici que la rythmique devient la base de l'art scénique. Le corps qui ignore le rythme qui est en lui, ne pourra jamais diriger son âme. Pour moi, je le répète, le rythme est le point de départ et le fondement le plus puissant de toute réalisation scénique ». (14)

Fondateur à Paris de l'Ecole du Vieux-Colombier, **Jacques Copeau** s'intéressera vivement à la méthode Jaques-Dalcroze dans la même perspective de formation d'un acteur « nouveau » ; dans le fascicule de présentation de son école, paru en 1921, il y fait d'ailleurs brièvement allusion (relativement au travail d'éducation de l'acteur « qui ne se fait pas seulement avec la bouche et l'esprit, mais avec le corps aussi, et avec le cœur, avec toute la personne, toutes les facultés, avec tout l'être ») :

« L'Ecole *Isadora Duncan* et l'Institut *Jaques-Dalcroze* (dont il faut rapprocher les hauts enseignements d'Adolphe Appia) ne sont pas des écoles de théâtre, mais il faut reconnaître que leurs travaux préparent la constitution d'une école dramatique et lui serviront peut-être de base, si l'on veut bien ressaisir cette antique et fondamentale vérité : que l'art dramatique est avant tout *musique* et que l'éducation du dramatisé (poète ou acteur) doit être avant tout *musicale* ». (15)

Copeau tentera de collaborer avec des rythmiciciens dans son école de théâtre, mais renoncera finalement, faute de trouver la personne adéquate, prête à tout investir pour recréer la rythmique dans une perspective dramatique ; il n'en conservera pas moins un bon contact avec Dalcroze, avec qui il partage nombre d'idées-forces. Voici un extrait d'une lettre adressée à Dalcroze en juillet 1921 :

« Il est des moments où votre pensée identique à la mienne s'exprime en des formules qu'il m'est arrivé d'employer sans les connaître. (...) Plus que jamais je sens, je vois et je proclame que ce qui me manque c'est la *musique*, que la musique seule devra servir d'information première aux jeunes êtres que nous voulons initier et la musique telle que vous l'enseigniez, Dalcroze, capable de musicaliser l'être même, jusqu'au tréfonds de sa constitution physique et morale ». (16)

Nul doute que Jacques Copeau a fait progresser, avec ou sans rythmiciens, ces idées novatrices sur la formation musicale (dans un sens large) de l'acteur, au même titre que d'autres visionnaires de sa génération. Relevons que figuraient parmi ses compagnons de la première heure **Louis Jouvet** et **Charles Dullin**, dont on a déjà rapporté le témoignage au début du présent travail.

Pour ce qui est de l'école russe de théâtre, on peut faire état d'une expérience de rythmique prolongée, qui est celle de madame **Vera Griner**, professeur à l'Ecole d'Art Dramatique Choukine de Moscou, reliée au théâtre **Vakhtangov**. Originaire de Russie, Vera Griner obtient son diplôme Jaques-Dalcroze à Hellerau en 1913, puis regagne Saint-Petersbourg, envoyée là-bas par le maître pour y diffuser son système. Elle y rencontrera le **Prince Volkonski**, directeur de théâtres à Moscou et à Saint-Petersbourg, qui l'enverra professer dans la capitale de la future URSS.

Dans ses mémoires, Madame Griner fait état de plusieurs expériences d'enseignement de la rythmique relié à l'art dramatique, notamment au « Proletkult » en 1920, au « Technicum Lunatcharski » en 1923, ainsi qu'au studio Zavadski, avant de se consacrer à l'Ecole Choukine. Voici ce qu'écrit son directeur, Boris Evguenevitch Zahava, dans la préface au manuel d'exercices publié par Vera Griner: (17)

« Au fond, tout spectacle dramatique, même si la musique ne participe pas à son exécution, est lui-même de par sa nature une oeuvre symphonique et tout rôle, dans tel spectacle, peut être considéré sous son aspect musico-rythmique. (...) Un metteur en scène incapable de sentir la structure musicale de la pièce et de sa réalisation future est un mauvais metteur en scène. Un acteur privé de sentiment du rythme et impuissant à ressentir le rôle dans sa résonance musicale est un mauvais acteur ».

- On relèvera l'identité de vues entre tous les gens du métier déjà cités et la parenté avec les théories formulées par Dalcroze, notamment dans « Le Rythme, la Musique et l'Education ».

Au programme de rythmique de l'Ecole Choukine, on trouve les chapitres suivants, présentés par Vera Griner elle-même :

« (Les buts visés) stipulaient : « A travers le rythme musical vers le rythme scénique ». ... Les Etudes Musico-Rythmiques sont de courtes scènes en musique, sans texte. Stanislavski accordait beaucoup d'importance au rythme scénique. Dans sa conception, c'était un phénomène de synthèse, apparenté au rythme musical. (...) La terminologie adoptée par la littérature musicale peut être appliquée aussi à n'importe quel acte scénique. La richesse des tempi et des nuances dynamiques, le legato et le staccato des sons musicaux correspondent dans la même mesure à l'action théâtrale. Les points culminants, les pauses, les caprices des syncopes, correspondent aussi au comportement de l'acteur sur la scène ». (18)

Les chapitres étudiés dans ce cadre portaient l'intitulé suivant :

- Etudes sur le rythme constant
- Etudes sur le rythme changeant
- Etudes sur le rythme contrasté
- Etudes sur le rythme verbal
- Etudes sur le rythme plastique.

Vera Griner cite Stanislavski, qui est demeuré le théoricien moderne du jeu théâtral le plus important. Ce dernier, passionné par le travail d'Emile Jaques-Dalcroze, dont il fut l'élève à Hellerau, mêla sans aucun doute étroitement son expérience de la rythmique à la célèbre technique qu'il a élaborée.

Outre celle de Vakhtangov que nous venons d'évoquer, il y a également l'école de Meyerhold qui est très musicale et corporelle à la fois. C'est par une confrontation à la problématique posée par Wagner et son concept de « Gesamtkunstwerk » et à son interprétation par Appia que Meyerhold aborde l'idée d'une synthèse des arts de la scène. Sans du tout impliquer par là que son travail a un lien concret avec celui d'Emile Jaques-Dalcroze, on soulignera des coïncidences frappantes dans les buts artistiques et surtout dans les moyens employés pour servir la mise en scène :

Meyerhold met au point une technique appelée la *biomécanique*, à la fois principe d'entraînement de l'acteur et méthode de jeu, dont le but est de former « sa machine (son matériau) de façon à ce qu'elle soit apte à réaliser les consignes reçues le plus rapidement possible, avec économie de mouvements et précision ». (19)

D'autre part, Meyerhold donne à la musique une place prépondérante dans la formation de ses acteurs comme dans la structuration de ses spectacles. Il s'en explique lui-même :

« Je travaille dix fois plus facilement avec un acteur qui aime la musique. Il faut habituer les acteurs à la musique dès l'école. Ils apprécient tous lorsqu'on utilise une musique « pour l'atmosphère », mais rares sont ceux qui comprennent que la musique est le meilleur organisateur du temps dans un spectacle. Le jeu de l'acteur, c'est, pour parler de façon imagée, son duel avec le temps. Et ici, la musique est son meilleur allié. Elle peut même ne pas du tout s'entendre, mais elle doit se faire sentir. Je rêve d'un spectacle répété sur une musique et joué sans musique. Sans elle et avec elle : car le spectacle, ses rythmes seront organisés selon ses lois, et chaque interprète la portera en soi ». (20)

Selon Béatrice Picon -Vallin, « Meyerhold considère que la musique doit faire partie de l'éducation de l'acteur parce qu'elle est capable de former son goût et d'organiser son corps » ; (21) il projette même, en 1908 déjà, une école où les musiciens et les acteurs prendraient ensemble en première année des cours de solfège, piano, chant et diction. Enfin Meyerhold ménage dans chacun de ses spectacles des passages chorégraphiés, où la danse théâtralisée exprime sans paroles des émotions stylisées.

On constate à quel point l'acteur doit être polyvalent, cultivé et imprégné de différentes influences : le parallèle avec le projet dalcrozien d'abolir les frontières entre les différents domaines artistiques s'impose, à la nuance près que Dalcroze ne travaille pas dans le but de servir un domaine précis, mais dans le but intermédiaire de *servir de base* à l'exercice de tous les arts : sa méthode de rythmique étant une *pédagogie* en soi, elle devrait pouvoir se marier aisément avec tout autre projet, scénique dans le cas qui nous occupe.

Cependant on est bien forcé de réaliser, à consulter ces témoignages du passé, que cette association rythmique -théâtre n'a pas porté des fruits aussi importants que ce qu'on aurait pu en attendre au vu de l'intérêt suscité par les premiers pas de la méthode auprès de professeurs d'art dramatique. L'expérience a par exemple tourné court chez Jacques Copeau, qui ne souhaitait pas simplement insérer la rythmique de façon partielle dans l'instruction de ses comédiens, mais bien la réinventer pour son usage particulier, ainsi qu'il l'écrit à Dalcroze, espérant « créer une méthode d'instruction dramatique, qui soit nourrie de musique, mais qui n'ait d'autre inspiration ni d'autre visée que celle du drame ». (22)

Le professeur de rythmique Jaques-Dalcroze, conscient qu'il est un *pédagogue*, et, à ce titre, prêt à se mettre *au service* de ses élèves pour leur permettre de progresser là où ils en ressentent le besoin, dans la mesure de ses compétences, pourra-t-il dissiper ce malentendu trop répandu, à savoir que la rythmique n'est *pas un art en soi*, mais bien un *outil*, un moyen de se donner des moyens ? Nous tâchons de fournir quelques éléments de réponses à cette question en troisième partie.



III - AUJOURD'HUI

Après ce coup d'oeil au passé, je souhaite en venir à la situation actuelle prévalant dans la formation des danseurs et des acteurs, et ce à une échelle restreinte, à savoir pour l'essentiel de mes recherches l'arc lémanique (Suisse Romande), avec quelques petites escapades plus lointaines à l'occasion.

La démarche que je me suis proposé de faire consistait en une petite série d'entrevues avec quelques personnalités établies dans la région, oeuvrant dans les domaines qui nous intéressent ici soit au titre de créateur, d'interprète ou de pédagogue, parfois les deux ou trois. Parmi les artistes ou professeurs interrogés, certains connaissaient la méthode Jaques-Dalcroze et d'autres pas.

Dans ces entrevues, mon propos était de tâcher de cerner l'approche de leur métier des gens de la scène sous un éclairage musical et rythmique, ainsi que sous l'angle de la formation corporelle - un éveil au mouvement, un chemin de maîtrise de l'outil corporel et mental en même temps. Ces déclarations sont complétées par celles de personnalités qui se sont exprimées soit dans la presse soit dans des ouvrages spécifiques rejoignant nos préoccupations présentes, les enrichissant d'un autre point de vue.

Une fois ces échos recueillis, j'ai tâché de les lire à la lumière de ma propre expérience et de ma sensibilité personnelle, en essayant de dégager de tout cela ce qui est d'essence dalcrozienne dans telle ou telle approche.

En tant que rythmicienne, mon approche intuitive a été la suivante :

- Il y a dans nos domaines respectifs des proximités et des différences:
Qu'est-ce qui fait la spécificité de chacun ?
Qu'y a-t-il de commun ? Et enfin que pouvons-nous *mettre en commun* pour le bénéfice de l'Art ?

Cette enquête ne se veut pas un travail exhaustif, bien loin de là, mais simplement une esquisse de réponse à une interrogation personnelle née du sentiment qu'en dépit des expériences du passé demeurées isolées ou inabouties, le rythmicien a véritablement quelque chose à apporter à ceux qui se consacrent au spectacle.

IDENTITE DU RYTHMICIEN

Avant de poursuivre cette étude, il nous paraît indispensable de nous arrêter un moment sur ce qui fonde l'identité du rythmicien, ce sur quoi il peut s'appuyer pour apporter quelque chose d'utile à ceux auxquels il enseigne. En effet, la nature même du travail d'enseignant de rythmique, exigeant une grande capacité d'adaptation au public auquel on s'adresse, nécessite une conscience claire d'où on se situe par rapport à autrui, pour bien s'adapter mais pas se confondre avec la branche de l'autre...

Buts de la méthode

Comme préalable à toute autre réflexion, soulignons que *l'Art* est le point de départ et d'arrivée de la rythmique, bien qu'elle débouche évidemment sur bien d'autres aspects de la vie quotidienne. C'est à partir de son expérience de professeur d'harmonie, rappelons-le, que Jaques-Dalcroze a initié une recherche qui l'a mené à l'invention de sa méthode. De là, il a mis au point une pédagogie qui permette de former des gens capables de maîtriser leur instrument corporel et mental, *unis, en vue de servir* différents arts ou autres activités. Ainsi que le souligne Adolphe Appia, « toute l'activité de cet homme d'action par excellence a toujours tendu à subordonner les moyens d'expression les uns aux autres en vue d'une fin supérieure ». (23)

Dalcroze a cherché dans un premier temps à servir par ses efforts les futurs musiciens, mais a ensuite pu élargir son propos à tous, tant il est vrai que la rythmique permet à chacun de se découvrir et par là d'affirmer sa personnalité et ses choix futurs. De là, un autre aspect intéressant de son type d'enseignement est qu'il ne forme pas des artistes seulement, mais également un *public*, sensibilisé par son vécu aux productions artistiques qu'il lui est donné de voir et entendre. Enfin, en utopiste dans la pleine acception du terme, Dalcroze ne s'arrêta pas là, mais imagina la rythmique comme un moyen d'harmoniser la société, au sein de laquelle pourraient cohabiter heureusement les rythmes individuels en un vaste contrepoint rythmique.

En homme d'action qu'il était, Dalcroze chercha immédiatement à donner des *moyens concrets* de progresser à ses élèves. L'originalité de sa méthode réside dans le fait qu'il a inventé une *pédagogie générale* par l'éducation conjointe du corps, du mental et des centres nerveux, une étape *préalable* à l'approfondissement de tout autre sujet, une préparation globale précédant toute spécialisation. Voici comment Jean-Claude Blanc en résume les objectifs :

« Pour son fondateur, la rythmique vise trois buts principaux : développer le sentiment musical dans l'organisme tout entier, créer le sentiment de l'ordre et de l'équilibre après avoir éveillé tous les instincts moteurs, développer les facultés imaginatives » - j'ajouterais expressives.
« Les exercices de la méthode de rythmique ont pour but de renforcer la faculté de se concentrer, d'habituer le corps à se tenir sous pression en attendant les ordres des zones supérieures, de faire pénétrer le conscient dans l'inconscient, de créer des habitudes motrices, des réflexes nouveaux, d'instaurer l'ordre et la clarté dans l'organisme. Dalcroze affirme que son enseignement a pour but de mettre ses élèves à même de dire à la fin de leurs études non pas « je suis », mais « j'éprouve », et ensuite de créer en eux le désir de s'exprimer. Car, ajoute Dalcroze, lorsqu'on éprouve fortement une émotion, on sent le besoin de la communiquer aux autres dans la mesure de ses moyens ». (24)

Le professeur

Les points qu'il nous paraît important de souligner en priorité sont les suivants :

- la rythmique est une *pédagogie*, elle n'est qu'un *moyen* de parvenir à des réalisations et ne doit pas demeurer une fin en soi, même s'il peut parfois devenir difficile pour le professionnel de ne pas confondre ses objectifs pédagogiques avec les buts d'émancipation de l'éducation qu'il transmet;
- partant, le professeur *se met au service* des gens qui font appel à lui, et doit être capable d'adapter son enseignement au public particulier auquel le cours est destiné; dans des cas spécifiques, le rythmicien doit pouvoir créer des liens entre la branche qu'il enseigne et le domaine des enseignés ; il doit pouvoir s'identifier aux gens à qui il s'adresse par son observation, et éventuellement par son expérience personnelle ; il va chercher ce qui est fondamentalement commun aux deux branches pour pouvoir être efficace dans son intervention.

Un tel travail suppose non seulement des qualités d'observation et d'adaptation, mais aussi une certaine humilité de la part du professeur, et surtout une *conscience très claire de son identité* et des fondements et des buts de son travail d'enseignement, pour, ainsi que le dit Marie-Laure Bachmann, « s'identifier, mais pas se diluer » - ces dernières réflexions ont été évoquées dans un cours de méthodologie à l'Institut Jaques-Dalcroze en 1992.

Bagage du rythmicien

A l'heure actuelle, dans le domaine des arts, la tendance est plus que jamais au métissage des genres et des cultures. Ce qui, à la fin du siècle dernier, était novateur, voire révolutionnaire (à savoir de marier des domaines séparés comme le théâtre et la danse ou la peinture) est aujourd'hui monnaie courante: le propos était de lutter contre les aspects stérilisants d'une spécialisation outrancière et le pari est largement gagné.

La question pour nous maintenant est de savoir *en quoi un rythmicien peut apporter quelque chose de décisif* aux apprentis acteurs ou danseurs, et qu'est-ce que cet apport aura de *spécifique*, d'unique ? On pourra trouver les premiers éléments de réponse à cette question en se penchant sur la formation du professeur de rythmique, sur le bagage qu'il doit acquérir durant ses études et, autant que possible, encore par la suite en marge ou dans le cadre de son activité professionnelle.

Spécialiste ?

Le paradoxe du spécialiste de la rythmique réside dans le fait qu'il n'est *pas un spécialiste* des branches qui composent son métier prises isolément ! On le considère habituellement comme un généraliste, par opposition au spécialiste du mouvement artistique (le danseur) ou au musicien professionnel. S'il est vrai que le but du rythmicien n'est pas d'atteindre la virtuosité technique dans les deux domaines recouvrant son champ de travail, il a cependant à coeur de se former le mieux possible dans la technique du mouvement et dans celle du piano, indispensable pour animer les leçons par le truchement de l'improvisation. On a parfois reproché aux rythmiciens de n'avoir pas une « technique du mouvement » - la querelle est ancienne, qu'on en juge : en 1933, on peut lire dans la revue « Le Rythme » cette « réponse aux personnes qui disent que les rythmiciens ne connaissent pas la technique du mouvement », où il est souligné qu'on ne peut pas comparer le mouvement des rythmiciens avec celui pratiqué par les danseurs ou les gymnastes, dont les objectifs sont tout différents.

Sans trop entrer dans les détails, on se contentera de souligner que les facultés tant pianistiques que corporelles dont dispose le maître ne sont, encore une fois, que des moyens à disposition pour lui permettre de transmettre une certaine idée de relation du corps à la musique; une fois instruit, *mis en disponibilité* par la rythmique, l'élève fera (ou non) le choix d'approfondir telle ou telle technique qui l'intéresse - c'est précisément ce qu'ont fait des danseuses telles que Mary Wigman et Marie Rambert, par exemple.

Un coup d'oeil au programme d'études de l'Institut Jaques-Dalcroze à Genève nous renseigne sur les expériences faites dans le cadre des études professionnelles et sur la variété des compétences demandées aux aspirants au titre de professeur de la méthode ; on y trouve des cours de :

- rythmique
- solfège
- improvisation au piano
- harmonie au clavier
- technique corporelle
- eutonnie et de relaxation
- un cours dit « global » réunissant les branches maîtresses que sont rythmique, improvisation, solfège et mouvement
- chorégraphie et plastique animée
- cours dits de création (musicale, scénique), et des éléments de régie son et lumière
- éléments de percussion
- chant choral
- méthodologie
- éléments de psychologie
- piano
- éléments d'électro-acoustique et d'informatique
- danses traditionnelles (folkloriques)

tout ceci au titre de la formation personnelle ;
en outre, ce programme est complété par une formation pédagogique consistant en des stages et séminaires d'enseignement à des niveaux divers, à l'école (primaire ou enfantine), dans le cadre de classes privées de rythmique-solfège avec de jeunes élèves, et enfin avec des élèves adultes. (25)

Comme on peut le constater, le cursus des étudiants est très éclectique : il leur est demandé de s'adapter aisément à des situations extrêmement variées, de réagir rapidement et de façon adéquate avec les moyens du bord. Une telle approche d'ouverture à tous les domaines rend les rythmiciens très curieux, prêts à tout essayer pour s'enrichir de nouvelles expériences, ainsi que le relevait un musicien invité à donner un séminaire de formation continue aux professeurs de l'Institut genevois. (26)

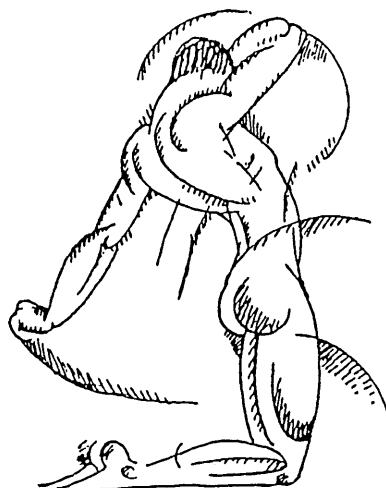
Si sa compétence demeure avant tout musicale, puisqu'il est formé pour l'enseignement du solfège dalcrozien et de la rythmique (dans le diplôme supérieur aussi pour l'improvisation au piano), le rythmicien sera néanmoins à même de transmettre à ses élèves bon nombre d'éléments des branches venues enrichir sa formation personnelle, tels que des éléments de percussion, de technique corporelle ou de danse folklorique, toujours dans le souci d'ouvrir des portes à ses étudiants, de créer des liens et de resituer son enseignement dans un contexte plus global qui le vivifie en le reliant à la vie.

Il s'agit de distinguer deux niveaux différents auxquels peut intervenir le professeur : un premier niveau purement technique (solfégique, musical, généralement plus approfondi que le niveau corporel chez les dalcroziens), là où on met en place les rouages du métier musical et la technique permettant par la suite de sophistication les exercices de rythmique, et un second niveau plus élevé où les divers aspects des liens musique-mouvement sont explorés tant sous l'angle de l'expression que de l'imagination, avec toute latitude pour inventer ou explorer, par exemple, les relations de la rythmique avec d'autres branches (masques, jeu théâtral...).

Rien de bien original là-dedans, si l'on compare à l'apprentissage d'un instrument ou à celui de la danse: l'acquisition d'une technique étant un préalable obligatoire à l'éclosion et l'épanouissement d'une expression personnelle ; ce qui, cependant, fait l'originalité de ce travail, c'est la variété des approches pour un même sujet (angle musical, solfégique, corporel, chorégraphique, improvisation, composition, seul ou en groupe, etc...), dont le but est de soumettre l'esprit à tout une « gymnastique assouplissante » permettant à chacun de se libérer de ses entraves corporelles et mentales pour s'exprimer au plus près du sentiment qui le motive, et surtout la part active de l'élève au processus d'exercice : à travers les incitations ou inhibitions d'un geste ou d'un son, ses constantes adaptations à l'environnement spatial et à la collectivité, l'élève transforme le matériau en réponse intelligente au problème posé par le professeur ; en ce sens, la rythmique est une pédagogie hautement interactive.

- Pour tout ce qui a trait à la « cuisine » de la rythmique, je renvoie les personnes intéressées à approfondir les détails techniques aux ouvrages traitant spécifiquement de ce sujet (voir dans la bibliographie) -. (27)

L'une de mes images favorites est la comparaison de la rythmique Jaques-Dalcroze à un jeu de mécano : nous disposons en effet d'une grande variété de pièces de base, et il nous revient de choisir le type de construction que nous souhaitons réaliser avec un tel matériau. Nous avons d'ores et déjà pu constater que la boîte du rythmicien est bien remplie ; reste à savoir ce que nous allons en faire, ou ce que d'autres comptent en retirer.



LA FORMATION DU DANSEUR

Si on se livre au même petit exercice de « radiographie », on a assez vite fait le tour de la formation offerte dans la plupart des écoles de danse du pays : l'enseignement très dense se confine à la technique, dans les trois grands styles que doit pratiquer un bon danseur professionnel, à savoir ballet classique, danse moderne et danse-jazz ; certains danseurs font très tôt leur choix parmi ces techniques, mais on peut considérer un tel type de formation comme celui préservant le maximum de chances de carrière à un jeune se destinant à la danse.

Dans certaines écoles, un tel programme est complété par la mise sur pied de spectacles montés sous la direction d'un chorégraphe, permettant aux élèves de se familiariser avec les conditions de travail de leur futur métier dans le cadre d'une compagnie professionnelle (Ballet Junior de Genève). Mis à part le cas particulier de l'école Rudra-Béjart à Lausanne, on ne trouve donc pas d'ouvertures sur d'autres aspects du métier de danseur tels qu'un minimum de notions d'anatomie, par exemple, ou de connaissances musicales qui seraient loin d'être superflues ! L'aspect musical, qui nous intéresse ici, est laissé à la sensibilité personnelle de l'artiste, à son éventuelle formation antérieure, et à sa curiosité personnelle, pour autant qu'il lui reste temps et énergie pour s'intéresser à des choses extérieures.

Plus encore qu'un « simple » (!) musicien, un rythmicien ne peut s'empêcher de réagir à une telle situation, devant les résultats artistiques quelquefois mitigés - parfois franchement navrants - du mariage quasi obligé de la chorégraphie avec la musique. On peut bien sûr balayer d'un revers de main un tel problème en estimant, comme le fait Noemi Lapzeson, qu'« un danseur qui n'est pas musicien n'est pas un danseur, et qu'un professeur de danse qui n'est pas musicien n'est pas un professeur de danse ». Mais au vu de la situation, on se demande s'il n'y aurait pas quelque chose à faire pour musicaliser le corps de ballet, simplement en le rendant un peu plus conscient de la question musicale, tout aussi inhérente à la qualité de sa prestation que l'est la technique physique.

Avant d'évoquer d'autres opinions, il me semble que l'on peut d'ores et déjà facilement délimiter le champ d'action possible du professeur de rythmique dans un tel contexte : c'est évidemment en tant que *musicien* qu'il a la faculté d'intervenir auprès des danseurs pour les sensibiliser aux liens temporels que le mouvement entretient avec la musique (durée), mais aussi aux aspects de la dynamique, du poids et de l'expressivité.

Enseignant la rythmique à la Royal Ballet School de Londres, **Karin Greenhead** souligne que ses élèves féminines ont « peur d'utiliser leur poids » - par accoutumance au style classique aussi léger que possible... Elle relève également que la musique et la relation avec elle les intéresse peu, qu'il leur manque écoute et compréhension de cette musique. (28)

On est tout de même frappé par l'analogie de cette situation avec celle décrite par Jaques-Dalcroze en 1912 !... Dans un chapitre du *Rythme, la Musique et l'Education* intitulé « Comment retrouver la danse ? », il décrit cruellement les danseurs en constatant que leurs exécutions sont « sans expression et sans nuance » et que leurs mouvements « ne s'harmonisent que rarement avec la musique qui est censée les susciter et les animer ». Dalcroze souligne :

« De même que dans le drame lyrique la vocalisation sans objet, celle dont le seul but est la virtuosité, produit sur les artistes d'aujourd'hui une impression d'insincérité et d'à quoi bon, - de même les mouvements corporels non inspirés par le besoin d'extérioriser des sentiments ou de traduire une musique sincèrement vécue, ne constituent au théâtre que de ridicules acrobaties ». (29)

Sans être aussi virulentes, on trouve à une époque beaucoup plus récente l'opinion de deux danseuses tout aussi attristées de constater les lacunes de certains danseurs dans un domaine si étroitement lié au leur.

Ainsi, dans l'avant-propos d'un livre intitulé *Introduction au Langage Musical*, réédité en 1990, **Jacqueline Robinson**, une danseuse au bagage musical très riche, par ailleurs ancienne élève de Mary Wigman, explique ainsi ses motivations à rédiger un tel livre :

« Il y a un peu plus de dix ans je me décidai (...) à écrire un ouvrage qui aiderait les danseurs à s'y retrouver dans l'univers de la musique - qui est aussi un peu le leur. En effet, après de nombreuses années de pratique en tant que chorégraphe et pédagogue de la danse contemporaine, je restais et reste encore perplexe devant l'ignorance des éléments du langage musical dont font preuve la majorité des danseurs. Pourquoi ? Manque de curiosité ? Méconnaissance de l'utilité et du plaisir ? Peur devant un certain type d'effort présumé intellectuel ?

Il semble pourtant évident que le danseur, le chorégraphe, le pédagogue de la danse ont absolument besoin de réelles connaissances en culture musicale. De plus, le danseur est un auditeur privilégié, un musicien en puissance ; son corps travaillé, sensibilisé, entraîné à des écoutes multiples est un récepteur idéal. Son intérêt pour l'indicible, commun aux musiciens interprètes ou créateurs, lui a, de plus, ouvert les oreilles de l'âme.

On a assez souvent dit que la danse et la musique sont sœurs jumelles ; en tout cas elles ont la même origine et sont de même nature. Au commencement de l'Humanité, *le geste et le cri étaient synchrones*. Le geste expressif - appel, plainte ou menace - ou fonctionnel, est à la fois *parole et action*. N'y aurait-il pas une *congruence originelle* entre le geste et le cri, le mouvement et le chant, la danse et la musique, à laquelle nous ne saurions nous soustraire, car elle fait partie de notre humanité même ? (...)

Quoi qu'il en soit, et quelques chemins complètement divergents qu'aient pris ces deux activités humaines, ces deux arts, la musique et la danse restent liées dans leurs racines, leur essence et leur commune référence, *le corps de l'homme*. Quels que puissent être les spéculations intellectuelles, la complexités des systèmes, le degré de perfectionnement technologique, ou même l'extravagance des élucubrations, la musique se perçoit par l'oreille et se jauge selon tout un faisceau de références corporelles ». (30)

Les dalcroziens seront ravis de lire dans cet ouvrage quantité de références musicales au corps et corporelles à la musique ; on trouve plus loin ceci :

« De quoi la musique est-elle faite ? De sons et de rapports entre les sons. (...) Ces rapports s'expriment dans le temps, dans l'espace, dans l'énergie... Tout comme la danse ». (31)

Ou encore :

« toute vie est rythme : mouvement et alternance. Nous existons pour ainsi dire rythmiquement »... (32)

Sans vouloir faire du « Dalcrozo-centrisme » (!) on ne peut que se réjouir de cette proximité de vues sur ces liens si importants reconnus entre musique et mouvement. Cependant, si ce livre constitue une excellente entrée dans le monde musical en proposant non seulement une théorie complète mais aussi des exemples écrits et des enregistrements, on constatera tout de même les limites d'une telle approche laissant le béotien livré à lui-même lorsqu'il s'agit de faire des expériences personnelles - Jacqueline Robinson propose toutes sortes d'expérimentations par les frappés, la voix, et même l'improvisation au piano ! On admettra aisément que l'aide d'un spécialiste n'est pas superflue pour quitter le stade du survol ou du tâtonnement en la matière.

Mais par-dessus tout, on trouve dans le livre de Jacqueline Robinson un formidable amour de ses arts (qui devraient n'en faire plus qu'un !), transparaissant dans cette adresse aux danseurs à la conclusion de son livre, dont les accents ne sont pas sans rappeler ceux d'un certain Emile/Jaques-Dalcroze ! :

« Le danseur doit vivre la musique chaque fois qu'il danse ; il doit vivre musicalement. Tout geste est potentiellement chant du corps, même et surtout dans le silence. Le danseur est possédé par le rythme, il est traversé d'élans, de tensions, de relâchements, de reprises ; il respire, il porte en lui attentes et mémoires. Il inscrit le temps dans l'espace. Comme la musique. Que le danseur devienne donc musicien, par la connaissance et le savoir-faire autant que par l'instinct et la sensibilité ». (33)

Claire Noisette-Jourdain, quant à elle, fait état dans la revue *Marsyas* de décembre 1990 des premiers résultats d'un cours mis sur pied par elle « pour une formation initiale commune aux musiciens et aux danseurs ». Nous mettrons en exergue l'aspect de son rapport qui nous intéresse, celui relatif à la danse, bien entendu :

« Le corps respire. Il vit à un rythme différent selon le type d'activité auquel il est soumis. La danse tient compte de ce phénomène et l'utilise. Le danseur cherche à régler son corps et ses mouvements sur un support musical extérieur, ce qui exige une prise de conscience intérieure du rythme et du mouvement. Une bonne connaissance de la musique lui est nécessaire, ainsi que du rapport de son corps à la musique, pour une meilleure adéquation entre le mouvement et le temps. Pour cela, une certaine connaissance des éléments musicaux et surtout une qualité d'écoute sont indispensables. De plus, ils enrichissent la qualité du mouvement et de l'expression. Le danseur doit prendre conscience de l'existence du silence, le valoriser, l'utiliser dans le mouvement comme dans sa préparation.

Les apports « musicaux » essentiels aux danseurs comprennent non seulement un travail rythmique évident (la sensation de la pulsation, du binaire et du ternaire), une approche du mouvement et du phrasé : les allures, les intensités, le déroulement de la phrase avec son début, son développement, sa fin, mais aussi et surtout un travail global d'écoute.

Le futur danseur doit également savoir lier entre eux le mouvement, le temps et l'espace. Le mouvement et l'espace sont pris en compte par la danse, mais le rapport au temps manque de précision, et n'est pas lié à la relation à l'espace. La sensation de l'espace vécue par le danseur pourrait davantage faire appel à une conscience du temps et de la manière dont ce temps est vécu musicalement. Ainsi le danseur se situerait-il dans une relation simultanée au temps et à l'espace (trop souvent, il sait devoir arriver à tel endroit de la scène, à tel moment, sans réelle analyse intérieure) ». (34)

Encore une fois, on ne peut qu'être frappé par les similitudes entre l'analyse née de l'expérience de Claire Noisette-Jourdain et les observations de Jaques-Dalcroze près d'un siècle auparavant ; on peut être à la fois ravi de la justesse desdites observations et navré du temps et de l'énergie perdus à redécouvrir des choses déjà mises en évidence depuis une centaine d'années, et qui n'ont pas, semble-t-il, bénéficié d'une diffusion suffisante qui les auraient mises au patrimoine commun en les rendant évidentes. Il y a là un problème chez les rythmiciens, qui peinent à faire reconnaître leur travail, faute peut-être d'arriver à en donner une image claire et concise pour le public.

Un point particulièrement important dans l'article précité est l'insistance mise à faire un travail de fond, pour bien établir de solides notions de base dans le corps des élèves ; on précisera surtout que ce cours s'adresse à des enfants, avec qui il est envisageable de construire à neuf d'une façon bien structurée, avec de grandes chances de succès. Jaques-Dalcroze ne fit pas autrement, après avoir constaté la quantité d'entraves auxquelles il se heurtait chez ses élèves adultes. Il est évident qu'un enseignement sera bien plus aisé et plus fructueux s'il prend sur un terrain vierge, que s'il faut d'abord faire table rase de mauvais plis accumulés au fil des années, ce qui est bien souvent le cas chez des élèves adultes.

Sans doute est-ce un tel point de vue qui laisse **Noemi Lapzeson** légèrement sceptique au sujet de l'utilité de la rythmique pour les danseurs. Originnaire d'Argentine, elle a elle-même bénéficié de leçons de rythmique Jaques-Dalcroze de l'âge de trois ans jusqu'à sa neuvième année, époque où elle a commencé à faire de la danse contemporaine, conjointement à des études de piano. Noemi Lapzeson exprime une légère crainte à propos du fait d' « être rythmicien », celle de n'être « ni musicien, ni danseur » ; elle estime qu'on trouvera toute matière à éduquer son corps sur le plan de la coordination, de la technique et de l'expressivité dans la danse, alors qu'elle voit l'intérêt de l'éducation rythmique *pour les enfants*, surtout dans son *aspect musical*. Cependant, Noemi Lapzeson trouve le bagage du rythmicien intéressant et se demande comment on peut l'enrichir, quelle approche on peut donner à la rythmique ... Une façon de renverser la question au rythmicien : que faire avec cela ? A chacun de donner sa réponse selon ses goûts et ses talents. (35)

- A cela, on peut répondre que c'est bel et bien en travaillant avec des adultes que Jaques-Dalcroze a obtenu des résultats intéressants sur le plan de la virtuosité dans ses exercices de rythmique. A l'époque des expériences et des pionniers, aucun de ses élèves, bien évidemment, n'avait pu bénéficier d'un tel enseignement dès l'enfance. Marie-Laure Bachmann souligne que, dans ce contexte, il était plus facile de travailler avec des adultes musiciens qu'avec des danseurs -. (36)

Nous en arrivons là à plusieurs questions de fond touchant la formation en général : il serait bien entendu souhaitable de pouvoir faire un tel travail de base, de construire tranquillement en établissant chez les enfants des structures solides tant sur le plan corporel que mental, en les imbibant de musique.

Or, faute d'avoir pu généraliser la rythmique par manque de professeurs, faut-il décréter qu'il est « trop tard » pour rattraper des notions pas ou mal assimilées ? Il se trouvera bien des gens pour objecter que si on n'a pas le talent naturel, il serait vain de chercher à se lancer dans une carrière artistique ; or la rythmique (parmi d'autres techniques sans doute) peut d'une manière générale réinstaurer une bonne concentration chez le sujet, l'aider à mettre de l'ordre dans ses structures individuelles, lui donner des facultés d'anticipation et de maîtrise sur les événements ; surtout, elle aura le pouvoir de libérer des choses enfouies au tréfonds de l'être, et de rendre conscientes des notions et des capacités préexistant dans l'inconscient de l'élève.

Or c'est ici que cela nous intéresse dans le cas du danseur : il se pourrait fort que l'on rencontre le cas d'un tempérament musical qui n'a pas pu mettre un nom sur tous les éléments dont il a la perception intuitive, et ce ne pourra que lui faciliter le travail à venir que de lui donner les outils nécessaires pour se mouvoir avec aisance dans l'univers constituant son quotidien. Encore une fois, le rythmicien se trouve très bien placé pour l'aider à aborder le monde musical, en mettant en évidence les liens de ce dernier avec la pratique du mouvement, en l'aidant à les comprendre à travers sa sensibilité corporelle.

On pourra généraliser en disant que quel que soit le domaine des élèves auxquels le professeur de rythmique s'adresse, sa démarche devra toujours *partir de la réalité de l'étudiant* pour l'amener petit-à-petit à découvrir les champs environnants ; le voyage doit nécessairement se faire à pied, car catapulté dans un monde trop différent du sien, l'étudiant ne verrait pas nécessairement l'intérêt d'intégrer ses découvertes à son bagage, alors que s'il peut lui-même établir des liens entre sa pratique quotidienne et la technique nouvelle qu'on lui propose, il se donnera lui-même les moyens de l'intégrer avec profit, et de l'approfondir si tel est son désir. Telle est la tâche idéale que se fixe le rythmicien.

Tout près de nous, une expérience pédagogique et artistique ne pouvant que retenir notre attention est celle de *l'école-atelier Rudra-Béjart* à Lausanne. Son objectif est de former de jeunes danseurs, outre leur spécialité de base, dans les domaines du théâtre et de la musique, tout en les initiant à un art martial japonais nommé le kendo, afin de faire de ces jeunes gens des artistes complets de la scène - à l'américaine, en somme, comme les gens de Broadway qui chantent, dansent et jouent la comédie, mais dans un registre différent.

Le corps enseignant des différentes branches doit collaborer très étroitement afin d'assurer une fusion harmonieuse des éléments pris en compte dans la création des spectacles montés en ateliers par les jeunes danseurs eux-mêmes. Le projet de l'école est un essai d'intégration de la musique et de la danse, ainsi que l'explique **Jacques de Lescaut**, professeur de musique à Rudra, et par ailleurs ancien collaborateur de l'Institut Jaques-Dalcroze de Bruxelles, qui rappelle le mot de Maurice Béjart définissant la danse comme « l'union de tous les arts ». Le musicien relève encore une fois que, bien avant les Grecs, les Africains vivaient danse, chant, rythmes, comme un tout indissociable, et que c'est quelque chose de vivant encore aujourd'hui également dans la tradition indienne, pour n'évoquer que ces exemples-ci.

Outre leurs cours de danse classique et moderne, les étudiants suivent donc une formation théâtrale, axée en première année sur la transformation essentiellement corporelle de concepts tels que les plantes, les animaux, les âges de la vie et les rêves, pour ensuite travailler sur des textes lors de leur deuxième année de cours.

En ce qui concerne la formation musicale, elle est axée sur le travail de placement de la voix, la lecture (solfège), rythmique selon le système de Carl Orff, et le chant en chœur, puis en quatuors et en solo, le but, selon Jacques de Lescaut, étant le mariage de la danse et du chant au bout de ces deux ans, « mettre la musique dans (les) corps ».

Dans cette optique, Jacques de Lescaut souligne le rôle capital du musicien accompagnateur qui doit trouver la musique appropriée pour chaque exercice - on pourrait dire qu'il lui revient d'« envelopper le danseur ! » - mais insiste qu'il revient bien évidemment au danseur de rendre ce qu'il entend par sa gestuelle. Il estime que le meilleur moyen d'obtenir cette harmonie est la pratique du chant, mélodique et rythmique, « qu'on essaie de traduire » dans la danse. (37)

On rappellera que Maurice Béjart, dont Jacques de Lescaut se fait ici un peu le porte-parole, a travaillé avec des artistes « complètes » telles que Julia Migenes, Maguy Marin ou Ute Lemper ; on retrouve là cette fameuse idée de « totalité théâtrale » qui titille tant de créateurs.

Place pour un rythmicien dans un tel contexte ? **Svetlana Andreeva**, qui enseignait auparavant la rythmique à St-Petersbourg, y travaille actuellement comme professeur de chant. Il est clair que dans la ruche Rudra, il vaut mieux être capable de s'intégrer facilement au programme pour des tâches très concrètement au service de la création en cours, en tant qu'intervenant spécialiste de son domaine mais bon connaisseur des domaines voisins. Je serais tentée de dire que, dans un tel cas, c'est un peu l'occasion qui fait le tarron !

Un rythmicien désireux de collaborer dans un tel contexte est déjà, même au sein de son corps de métier, un spécialiste, et il est certainement très important à ce niveau qu'il ait également à son actif une expérience dans un domaine quelconque de la scène.

On peut certainement compter Joy Kane au nombre de ces spécialistes polyvalents, professeur américaine formée à la fois en musique et en danse contemporaine, puis à la rythmique, et qui travaille aussi volontiers avec le jazz qu'avec le style classique. Ayant fait du théâtre et de la comédie musicale, ainsi que du chant, elle est à même d'intervenir dans toutes sortes de milieux, aussi bien pour de futurs artistes de variété qu'auprès de danseurs ou de professeurs de musique, voire même de chefs de chœurs.

Joy Kane souligne la diversité des demandes formulées par les gens qui font appel à elle, en faisant remarquer que cela déborde parfois les compétences « de base » d'un professeur de rythmique - ce qui confirme la nécessaire spécialisation quand on travaille dans un tel domaine ; quel que soit le groupe d'élèves, elle se heurte au manque de temps flagrant pour aborder seulement les rives des sujets auxquels ses étudiants souhaitent être initiés (bases musicales générales solides, initiation au jazz, travail vocal, etc...). La rythmique dans un tel contexte ne représente dès lors malheureusement qu'un petit coup de pouce, là où il faudrait absolument installer une formation à long terme, et un travail demeurant superficiel comporte sans aucun doute un aspect frustrant autant pour le professeur que pour les étudiants.

A ce niveau pré-professionnel, cela conduit Joy Kane à faire une réflexion semblable à celle de Noemi Lapzeson, à savoir qu'« on n'est pas artiste, si on a besoin d'un rythmicien, si on ne sent pas la musique dans ses fibres »... Elle reconnaît toutefois avoir rencontré le cas d'une artiste de variété dont la rythmique a réveillé le tempérament, et ce avec un succès certain pour la suite de sa carrière ; Joy Kane rappelle également le cas inverse, à travers son expérience personnelle, en particulier, où le travail dalcrozien a eu le pouvoir de mettre de l'ordre dans le jaillissement incessant d'énergie, d'idées et d'initiatives émanant d'elle, en cadrant ce flux, lui permettant de le canaliser pour en tirer le meilleur.

(38)

Ce témoignage, ainsi que les remarques de Noemi Lapzeson, introduisent fort à propos cette déclaration de Jaques-Dacroze, extraite du Rythme, la Musique et l'Education :

Il existe une théorie du musicien-né, en vertu de laquelle les études musicales ne pourraient avoir aucune influence sur le tempérament. Et c'est pourquoi, disent certains augures, les études de rythmique ne sauraient rendre de services directs à l'art musical, puisque, d'une part, elle ne sont d'aucune utilité pour le musicien-né, et que, de l'autre, le musicien auquel la nature a refusé le tempérament ne saurait jamais en acquérir un !

- Cette théorie qui est celle de beaucoup de musiciens ne soutient pas la discussion. La Rythmique révèle au musicien-né une foule de ressources d'ordre subconscient qu'il ne saurait acquérir sans elle qu'au bout de longues années de pénibles recherches et d'expériences personnelles répétées. D'autre part, seule entre tous les systèmes d'éducation musicale, la Rythmique est en état de ressusciter les tempéraments endormis ou agonisants, de provoquer dans l'organisme les luttes nécessaires à l'établissement de l'ordre et de l'équilibre des résistances, et de faire jaillir de l'inconscient, - grâce à l'harmonisation des centres cérébraux et moteurs, et grâce à la canalisation des forces nerveuses, - des sources insoupçonnées de vitalité créatrice et artistique ». (39)

- La rythmique comme laboratoire accélérateur du développement ? !... Ce commentaire de Jaques-Dalcroze vient également à l'appui de ce que nous disions plus haut à propos des jeunes danseurs, à savoir qu'il n'est jamais « trop tard », ni surtout vain, d'entreprendre un travail de sensibilisation ou d'éducation musicale auprès des danseurs qui en ressentiraient le besoin.

Enfin, l'expérience relatée par Koy Kane met aussi en lumière les limites de l'intervention possible du rythmicien, pour des raisons concrètes de temps, de moyens à disposition, d'ampleur de la tâche du fait de projets ou d'objectifs mal dimensionnés.

C'est avec plaisir, enfin, qu'on clora ce chapitre sur une note (!) réjouissante, avec la rencontre de deux artistes à la musicalité tout ce qu'il y a de plus spontanée et naturelle. Fondateurs de la *Compagnie Buissonnière*, basée à Lausanne, **Philippe Lizon** et **Sacha Ramos** sont deux jeunes créateurs aux « oreilles d'éléphants », curieux, et qui jouent avec la matière en variant les approches dans leur travail de chorégraphie.

S'exprimant au nom des deux, Philippe Lizon décrit les expériences de la compagnie en soulignant l'évitement de tout systématisme dans leurs plans de création. Ainsi, pour l'une de leurs pièces, *Les Buveurs de Brouillard*, c'est le scénario qui précède le choix des musiques, ultérieur, fait en fonction du climat voulu ; ensuite, dans le travail de chorégraphie proprement dit, on retrouvera une scène où la danse restitue complètement le détail de la musique (alternance des voix, rythme), alors que dans d'autres les danseurs éviteront systématiquement d'évoluer dessus.

Pour un autre spectacle, intitulé *Tragicboum*, Lizon et Ramos entremêlent les démarches créatrices, en réalisant eux-mêmes leurs musiques (en percussion), en enregistrant des improvisations musicales - faites par eux-mêmes - et en les chorégraphiant ensuite, dans un premier cas de figure, en filmant en vidéo des éléments de chorégraphie sur lesquels ils collent leur propre musique par la suite, dans un autre.

On soulignera au passage le fait que ni l'un ni l'autre ne sont au bénéfice d'une formation musicale particulière, bien qu'ils s'expriment avec clarté sur le vécu rythmique et musical de leur métier. Ils intègrent eux aussi tout naturellement des éléments de théâtre dans leurs spectacles.

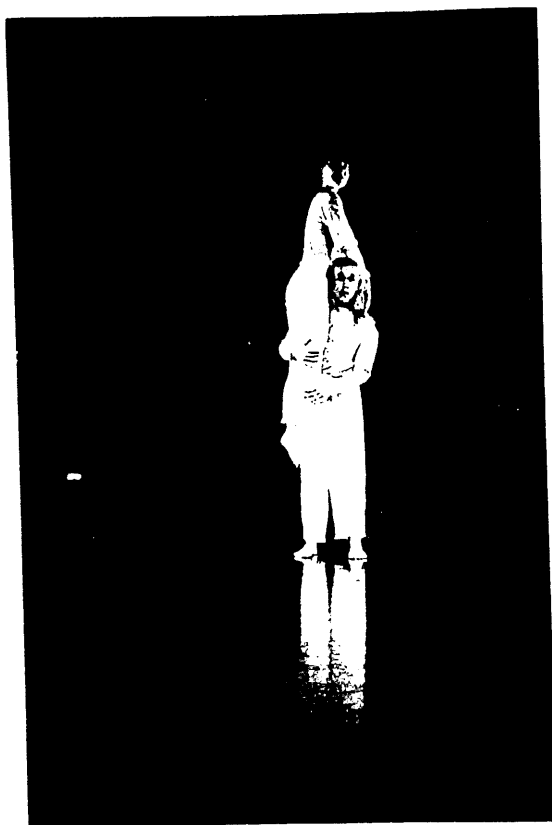
Sans détailler davantage leur activité, je reviens sur une déclaration de Philippe Lizon qui met en évidence un point particulier du travail de chorégraphe : la transmission de son idée, en relatant que la chose la plus délicate n'est pas la transmission de sa gestuelle à soi, mais bien celle de sa *rythmique* personnelle ; il y parvient en travaillant volontiers avec la *voix*, en bruitant les gestes difficiles et en demandant aux danseurs de reproduire ces bruitages pour aider à l'apprentissage du mouvement. Il est plaisant de retrouver une nouvelle fois cet élément du « geste et du cri synchrones » décrits par Jacqueline Robinson, que l'on retrouve chez tous les danseurs à la musicalité instinctive, eux qui décrivent leur relation au rythme à travers la *respiration* - terme aussi éminemment musical, s'il en est...
(40)

Nous terminons ce chapitre sur les danseurs par là où Jaques-Dalcroze avait, lui, commencé :

« Il existe et il existera certainement toujours des êtres d'exception qui, naturellement doués et pour la musique et pour la plastique vivante, possédés par la joie de vivre, et, d'autre part, pénétrés de la profonde impression de beauté qui se dégage des émotions humaines, sauront rendre visibles les rythmes sonores et recréer plastiquement la musique sans études spéciales et grâce seulement à leur intuition naturelle, à la subordination inconsciente de leurs facultés physiques à leur facultés imaginatives et émotives. Ceux-là sont des prédestinés et peuvent à la rigueur se passer de toute éducation.

Mais nous connaissons de nombreux individus poussés vers l'art chorégraphique par un goût naturel pour la plastique expressive, - et souvent simplement pour le mouvement corporel, - qui se vouent à la danse sans posséder la totalité des nombreuses facultés nécessaires à la pratique de cet art si complet, si profondément humain. Pour ceux-là, l'éducation donnée aux danseurs est absolument insuffisante ». (41)

Aux quelques nuances que nous avons apportées près, cette prise de position est encore d'une actualité incontestable, et le travail ne manquerait pas aux rythmiciciens attirés par ce milieu. Un professeur déterminé à oeuvrer dans le sens que nous avons décrit devra cependant surmonter de nombreuses difficultés pratiques, et ne pas se décourager par la position solitaire qu'il occupera dans la famille artistique, de par son rôle méconnu et souvent ingrat.



LA FORMATION DE L'ACTEUR

Avant toute chose, nous devons établir un lien entre le travail du rythmicien et celui de l'acteur, et voir dans quelle mesure le pédagogue de la rythmique peut lui venir en aide. Historiquement, l'intérêt démontré par certains grands hommes de théâtre n'est plus à souligner. Là encore, dans le cas du théâtre autant que dans celui de la danse, la rythmique conserve sans aucun doute toute son actualité et son utilité potentielle dans le cadre de la formation des futurs interprètes.

Sur quel(s) plan(s) se situera la rencontre ? Même si l'apport d'une formation musicale n'est jamais à dédaigner dans le cas des comédiens - à l'inverse, elle constituera sans doute un plus -, ce n'est pas directement dans le domaine musical (pris dans un sens technique) que l'apport d'un rythmicien se trouvera déterminant.

Pour trouver des liens de parenté éventuels entre les domaines du théâtre et de la rythmique, on pourra cette fois jeter un bref coup d'oeil sur la formation globale des acteurs telle qu'on peut la trouver sous nos latitudes.

Eu égard à l'évolution des arts de la scène au cours du siècle, on peut incontestablement ranger au nombre des acquis certains aspects de la formation théâtrale tels que la formation corporelle, allant du mime aux arts et techniques de combat (escrime, p.ex.), en passant par la danse contemporaine et la commedia dell'arte. La formation vocale retient bien entendu l'attention des acteurs, non seulement dans le travail de diction et de pose de la voix parlée, mais également pour ce qui est de l'interprétation chantée, qu'un comédien pourrait rencontrer à tout moment dans sa carrière.

Sans nous étendre sur les aspects littéraires du métier, nous ferons la constatation (rapide) du fait que l'acteur lui aussi est un spécialiste-généraliste, attendu que son métier requiert une grande faculté d'adaptation, celle d'entrer dans la peau de ses personnages par tous les moyens, qu'ils soient psychiques, techniques, corporels, et celle de servir le projet de mise en scène qui peut exiger des spécialités musicales, acrobatiques, chorégraphiques, etc...

Il doit donc se donner les moyens d'apprendre vite et efficacement de nouvelles techniques, et, pour ce faire, être toujours en éveil, autant sur le plan corporel que mental, ceci étant valable pour la formation comme pour l'entraînement permanent de l'acteur accompli.

Dans un essai sur *La rythmique et l'entraînement de l'acteur*, que nous avons déjà cité plus haut, Jean-Claude Blanc définit les enjeux du point de vue de la formation permanente des comédiens (alors que nous nous plaçons sur le terrain en aval, celui de la formation proprement dite desdits comédiens, voire même en préalable à cette formation) :

« ...le problème se pose d'un entraînement général, d'une forme d'activité physico-psychique qui aurait la particularité de tenir l'acteur prêt à jouer, de favoriser dans le travail de la création théâtrale la manifestation de sa capacité de fiction. (Cette forme d'entraînement) se compose probablement d'un certain nombre de pratiques spécifiques qu'il faut définir et assembler en tenant toujours compte des circonstances concrètes de la production théâtrale ».

(42)

Faisant le tour des divers aspects de la rythmique, et de leurs liens potentiels avec la préparation au jeu, Jean-Claude Blanc met en exergue divers éléments - que nous synthétiserons nous-mêmes ici :

- le travail sur l'émotion :

« Dans la plupart des cas, l'acteur ne traduit pas une émotion, mais l'idée d'une émotion. La rythmique cherche à donner une représentation physique codée des émotions réelles. Dans la mesure où l'acteur ne peut prêter des émotions à des personnages qu'en s'appuyant sur ses propres émotions, on voit comment la rythmique peut constituer un exercice préparatoire. Mais seulement préparatoire à l'entraînement, dont le but est le fonctionnement quotidien du corps grâce auquel l'acteur met en branle ses impulsions et les discipline en signes établissant la communication avec les spectateurs ». (p.3)

- l'entraînement des centres nerveux :

« Ses premières expériences avec des enfants convainquent Dalcroze que pour exécuter corporellement un rythme avec précision, il ne suffit pas d'avoir saisi intellectuellement ce rythme et de posséder un appareil musculaire capable d'en assurer l'interprétation. Il faut encore que le système nerveux assure les meilleures communications possibles entre le cerveau qui conçoit et le corps qui exécute. Cette remarque peut fort bien s'appliquer au travail d'acteur, où la capacité d'invention est fonction directe des bonnes connexions entre le corps et l'esprit, ce qui a conduit à la théorie de l'improvisation ». (p.4)

- le travail corporel :

« L'artiste acteur (...) est à la fois interprète et compositeur, (...) et donc à la fois corps-instrument et esprit-instrument. Le corps est objet de science, et la rythmique peut être considérée comme une science du corps ; (...) La rythmique peut-elle contribuer à la constitution d'une science de l'invention théâtrale pour l'artiste acteur ? Comme le rythmicien, le comédien s'appuie-t-il sur des « automatismes qui rendent libres » ? Ces automatismes obéiraient alors aux lois d'une hypothétique « rythmique généralisée » pour le théâtre ». (p.7)

- le rythme individuel, expression de la personnalité de chacun :

« Le corps est un moyen de connaissance du rythme intérieur de l'homme, c'est pourquoi les procédés d'éducation de la rythmique concernent la restitution de l'homme à lui-même par lui-même ». (p.5)

« Comme la rythmique, l'art de l'acteur est une expérience personnelle, qui requiert la manifestation la plus complète possible de la « musique de l'être » d'un individu ». (p.8)

- la facilitation de la communication, aboutissant au projet de synthèse des arts :

« La rythmique facilite les communications entre l'émotion, l'imagination et les facultés de réalisation, et sert ainsi de préparation à tous les arts. Les idées de la rythmique trouvent leur complète application dans les spectacles synthétisant tous les arts, les « Festspiele ». Le théâtre lui aussi lie et synthétise les différents rythmes des différents arts ». (p.10)

On rappelle ici la réaction de Jaques-Dalcroze à la sortie du film Fantasia, également relevée par M. Blanc:

« Le nouvel art, auquel pour la première fois Walt Disney donne une forme claire et précise, est basé sur le rythme qui unit tous les modes d'expression ». (43)

Comme nous l'avons déjà vu plus haut, on retrouve dans cette description les deux niveaux sur lesquels on établit le travail de la rythmique : le niveau technique, pour tout ce qui relève de l'éducation corporelle et celle des centres nerveux, et le niveau artistique, où se déploie avec plus de liberté la personnalité de l'interprète, sa sensibilité et sa capacité de rejoindre les autres, aussi à travers d'autres formes d'expression artistique.

On relèvera au passage l'allusion à la technique de l'improvisation théâtrale évoquée par Jean-Claude Blanc pour souligner que la rythmique *est basée sur l'improvisation*, que ce soit celle du professeur au piano, celle des élèves dans leurs diverses évolutions corporelles où à l'instrument qu'on leur mettra entre les mains à l'occasion (percussion, bouteille remplie d'eau, feuille de papier froissé...) ou simplement la faculté d'adaptation constante demandée à toute personne partie prenante au cours de rythmique. Cet élément déborde d'ailleurs largement de tout cadre artistique pour se répercuter sur bien d'autres aspects de la vie quotidienne.

Le rôle de la musique est très peu évoqué, à peine suggéré comme un moyen de régler cette gymnastique par le rythme. Il vaut sans doute la peine de rappeler le rôle que la musique est appelée à jouer précisément dans ce processus d'expression des émotions personnelles, du fait qu'elle est à même de susciter universellement des mouvements de l'âme sans passer par l'expression verbale, mouvements que l'élève de rythmique est appelé à exprimer identiquement en les transposant dans cet autre langage non-verbal qu'est le mouvement corporel.

Afin de pouvoir mieux cerner le sujet, j'ai demandé dans le cadre de mes entrevues avec certains comédiens-metteurs en scène de me donner leur définition du rythme, et de me dire ce que cela leur inspirait comme réflexion ; j'ai également posé la question de l'importance de la formation musicale et corporelle du comédien, et de leur importance dans leur expérience.

Comédien de formation, venu sur le tard à la danse, **Armand Deladoëy** conçoit son travail de mise en scène (de même que son enseignement au Conservatoire de Lausanne) d'une façon extrêmement musicale.

Il définit le rythme au spectacle comme une des choses les plus importantes, comme la respiration, la pulsion du spectacle, consistant en la façon de passer d'un élément à un autre, celle de mêler les rythmes parlés et joués, la sonorité de chaque comédien disant les textes, l'éclairage, le mouvement, enfin... On retrouve le rythme dans la manière de passer de la parole à l'évolution du corps, dans la différence entre le rythme de la parole et celui du corps...

Selon lui, un bon spectacle doit avoir quelque chose de musical, et l'écriture contemporaine ne travaille plus beaucoup là-dessus ; d'une manière générale, on ne travaille selon lui pas assez sur la *complexité* du rythme au théâtre. Pour ce qui concerne la formation musicale du comédien, Armand Deladoëy trouve qu'il manque un sens de la musique à ses étudiants, surtout dans leur capacité *d'écouter* de la musique.

Lors des stages de formation qu'il donne dans le cadre du Conservatoire d'art dramatique, consistant en des séminaires de quelques semaines au cours desquels on aborde une pièce du répertoire, couronnés par un spectacle, il y a toujours une musique choisie qui accompagne le travail des étudiants dans toutes les étapes, que ce soit lors du cours de technique corporelle, ou lors de moments d'improvisation libre sur cette musique, par exemple.

« L'écoute de la musique fait que quelque chose du rythme s'ancre à l'intérieur du corps et demeure pour le spectacle - même sans que les comédiens s'en rendent compte »

- on retrouve-là une parenté frappante avec certaine parole de Meyerhold citée en première partie.

Dans sa pratique de pédagogue, Armand Deladoëy constate que ceux qui jouent d'un instrument ont un « plus », et il avance l'hypothèse que le travail musical développe une connaissance de l'émotivité qui permet de l'exploiter, car on connaît par là « l'instrument émotif » du comédien.

Pour ce qui est du travail corporel, il met les choses en parallèle : il s'agit par sa pratique corporelle de connaître comment est fait le corps, comment il bouge organiquement ;

« la danse contemporaine amène une possibilité de connaître l'instrument de façon plus personnelle, sur les plans corporel et émotif, de connaître sa *personnalité* tout comme la musique pourrait t' amener à connaître quelle est ta *personnalité émotive* ».

Armand Deladoëy relève surtout ce manque de connaissance par rapport à ce qu'il appelle joliment l'« instrument émotif ».

Passant du jeu à la danse, il dit beaucoup chanter et parler : « dans un solo, si le corps ne chante pas, quelque chose devient trop mécanique » ; il trouve dans la composition musicale matière à inspiration : « il y a dans la musique une façon d'oser qui est extraordinaire », dont on pourrait s'inspirer pour la scène : comment la communication passe à travers le souffle entre deux comédiens, comment prendre le rythme de l'autre et le transformer, comment prendre la respiration de l'autre et s'y adapter - ces réflexions lui étant inspirées par l'image d'un quatuor à cordes.

Il souligne encore une fois l'importance du souffle dans ce processus : « ...tout cela en partant du rythme de sa propre respiration pour apprendre à la chevaucher et à faire corps avec elle ». (44)

Une telle profession de foi dispense presque d'apporter un commentaire pour faire l'article de la méthode Jaques-Dalcroze auprès des acteurs ; ce travail rejoint intuitivement les racines de celui des dalcroziens sans cependant recouvrir exactement les mêmes champs, et on sent dans un tel cadre qu'une collaboration pourrait sans doute porter des fruits intéressants.

Venu au théâtre par un chemin différent, **François Rochaix** est, quant à lui, au bénéfice d'une solide formation musicale, puisqu'il a étudié le piano jusqu'au niveau du diplôme. Il a également bénéficié d'une bonne formation corporelle, un peu plus axée sur le mime de par la personnalité des professeurs qu'il a fréquentés ; ces expériences jointes à la pratique du zen auquel il s'intéressa beaucoup à une certaine époque lui ont donné une approche particulière du métier théâtral ; les spectacles montés par le théâtre de l'Atelier dont il faisait partie étaient alors très physiques, sans pour cela prêter le texte, et réservaient également une part généreuse à la musique, du fait qu'une grande majorité des comédiens de la troupe étaient musiciens.

Tout comme notre interlocuteur précédent, François Rochaix se dit sensible à la musicalité du spectacle, aux nuances tant dynamiques qu'agogiques, sur le plan du climat autant que dans les sonorités, métaphoriquement autant que concrètement.

Il nous donne comme exemple le fait d'accélérer à titre d'exercice le rythme de jeu d'une scène, de le modifier jusqu'à trouver la cadence adéquate, ou de hausser ou baisser le ton de la voix jusqu'à ce qu'on trouve une manière satisfaisante de le rendre... toutes ces audaces dans l'expérimentation aidant à trouver la bonne solution de mise en scène.

- On pourra tout de suite tirer un parallèle avec des types d'exercices purement dalcroziens de travail de nuances agogiques ou dynamiques de gestes donnés, ou de phrases musicales jouées ou chantées ; là encore les intuitions se rejoignent.

François Rochaix exprime le rythme comme quelque chose de non-mécanique, par opposition à la machine ; en observant la marche d'un cheval, il constate que, même dans la régularité, on retrouve quelque chose de vivant, en rapport avec une pulsion, lié à la respiration et au cœur.

Dans le travail au théâtre, ou à l'opéra - puisque François Rochaix met en scène beaucoup d'opéras -, on appréhende les rythmes auditifs, mais aussi visuels - tout comme dans un tableau, par exemple. On en ressent la pulsion au niveau dramatique ou visuel, dans une mise en scène conçue comme une succession d'images, dans le rapport de la gestuelle et de ce qui est dit.

A plusieurs, cela donne une partie de ping-pong entre des partenaires, donc un rythme partagé, dans l'aménagement duquel le metteur en scène trouve son utilité : il l'intitule un « agencement des différentes musiques qui caractérisent chaque personne », et déplore également que dans trop de spectacles il n'y ait pas de sensibilité à cet aspect-là. A l'opéra, l'effet dramatique tient selon lui à l'adéquation entre les tempi (musicaux), la manière de jouer et le sens profond d'un moment. Sa musicalité toute naturelle le dispense d'en faire état dans les moyens employés dans son travail.

Une remarque intéressante à propos de la formation des comédiens : François Rochaix estime qu'on ne pousse pas assez loin le mélange des disciplines en francophonie - alors que selon lui la moyenne est plus élevée dans ce domaine en Angleterre et en Russie - ce dernier pays étant, soit dit en passant, « le royaume de la rythmique pour le théâtre » comme le relève Claude Bommeli ! (45) (46)

Justement, offrons-nous une petite escapade vers l'Est, en faisant une brève incursion en Bulgarie. C'est en effet de Sofia que nous vient, hélas seulement partiellement traduit en français, un remarquable traité sur *L'éducation rythmique de l'acteur de théâtre dramatique*, réalisé par Vassilka Gavazova, traité fondé sur sa propre expérience d'enseignement aux étudiants de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique à partir de 1970.

A la suite d'un diplôme de pédagogie du piano, Vassilka Gavazova a fait un bref perfectionnement dans le domaine de la rythmique à Saint-Petersbourg (Russie), à l'Institut Supérieur de Théâtre, Musique et Cinéma. Son enseignement est étroitement lié au travail de ses étudiants avec la méthode Stanislavski, - lequel a, semble-t-il introduit la méthode Jaques-Dalcroze dans ses cours (le prince Serge Volkonski ayant de son côté également contribué à répandre les idées dalcroziennes en Russie).

Le travail rythmique effectué à Sofia se base donc largement sur la théorie du « tempo-rythme » formulée par Stanislavski, et transpose en des termes musicaux explorés dans le détail les diverses facettes typiques du métier d'acteur.

J'insisterai sur une chose frappante à la lecture d'un texte de présentation de Madame Gavazova, à savoir que la rythmique, à travers elle la musique, se mettent entièrement au service de la formation du comédien, mais sans perdre du tout dans ce jeu leur spécificité et leur importance : tous les exercices font appel au lexique musical, et explorent les mécanismes musicaux dans les moindres détails pour donner à l'acteur des outils originaux et efficaces.

Sans pouvoir retranscrire ici la totalité de son texte explicatif, auquel nous renvoyons les personnes intéressées par plus de détails, nous citerons ici quelques uns des éléments les plus forts, piliers de ce travail éducatif :

« Le jeu de l'acteur sur scène est composé de mouvements de différentes durées, variés comme temps, amplitude, direction et force. L'acteur doit trouver le rythme qui convient à la tâche scénique, à son contenu et à ses objectifs, et qui correspond à l'individualité du personnage. Cela signifie qu'il est indispensable pour lui d'être capable de gouverner son comportement rythmique et de le soumettre aux exigences des différentes circonstances proposées. Pour arriver à cela, l'acteur doit avoir un sens du rythme très développé. La rythmique est notamment la discipline qui a pour objectif ce développement. (...) »

Les cours de rythmique forment dans la personnalité de l'acteur le sens du rythme en trois aspects :

- a) dans le sens étroit du mot, le rythme est une suite de mouvements de différentes durées, qui composent l'action physique
- b) dans un sens plus large le rythme règle le rapport de temps entre les parties de l'action
- c) dans le sens le plus large le rythme organise le tout - soit l'étude, l'extrait, la scène, le spectacle.

Le sens du rythme, c'est-à-dire la capacité de l'acteur de posséder et de contrôler ses propres mouvements et actes dans le temps et dans l'espace, est une condition indispensable pour son juste comportement scénique, parce que l'acte le plus juste et organique sur scène est celui qui est le plus juste comme rythme. Cependant, le rythme de l'acteur n'est pas uniquement le rythme de l'action physique, mais aussi le rythme du personnage scénique dans son développement. Il est spécifique pour le personnage donné et c'est cette spécificité qui détermine ses traits caractéristiques. Voilà pourquoi trouver le rythme exact du personnage est un des moments essentiels de l'art complexe de l'acteur.

Il faut mentionner enfin l'importance du rythme comme moyen de création de forme. C'est un moment important dans la réalisation d'un tout - action, étude, extrait, pièce. Trouver le juste rapport entre ses parties (même les plus petites) et leur comparaison est très important pour ce tout ».

Dans le travail avec ses élèves, Vassilka Gavazova étudie en détail le *tempo* (qui peut modifier le sens de l'action), le *mètre* et ses *accentuations* (de façon à échelonner et dégager les moments forts), la *ligne dynamique* et son influence sur les émotions de l'auditeur - du spectateur -, d'une part, et à travers elle la préparation des moments culminants de l'action, et enfin l'*articulation* (mouvement sous un aspect lié et continu, brusque et saccadé, lourd et souligné) :

« Les degrés de liaison et de décomposition des mouvements donnent aux actions exactitude et détermination - exigences nécessaires à leur expressivité ».

Cet apprentissage culmine dans une étude effectuée sur une musique choisie par l'étudiant, qui imagine et met en scène un petit scénario qu'il réalise en pantomime, s'appuyant sur les événements et les accents musicaux, dans une synthèse de toutes ses acquisitions sur le plan des nuances et de la construction globale.

Outre le mètre et le rythme, dégagés comme éléments fondateurs de la musique, sur lesquels s'appuient ces études, Madame Gavazova analyse le rôle de ce troisième pilier (le premier, dans sa présentation), qu'est la mélodie, et sa force évocatrice, stimulatrice d'émotions et d'images :

« La *mélodie* concentre une grande partie de l'image musicale. Aidée par l'harmonie qui renforce son effet et lui donne du relief et de l'expressivité, elle agit directement sur le sentiment en provoquant la pensée imagée et émotionnelle de l'acteur. Sous l'influence de l'image musicale surgissent de nombreuses associations. Soumises au motifs et aux nécessités qui déterminent l'art de l'acteur, elles se concrétisent en nouvelles images sur des idées acquises. Ces images sont perçues non pas comme des tableaux figés, mais en mouvement. L'acteur peut « voir » avec sa vision intérieure tout le développement de l'action engendrée par le déploiement de la ligne mélodique dans le temps. Le bon choix de la musique aide beaucoup le développement de l'imagination créatrice qui est un élément obligatoire et indispensable de l'art de l'acteur ». (47)

Ce dernier élément revalorisant le rôle stimulant de la musique sur l'émotivité et l'imagination nous paraît extrêmement important et intéressant : en effet, de par son nom, déjà, on pourrait avoir tendance à réduire la rythmique à une seule des composantes de la musique dont elle tire son inspiration. N'oublions surtout pas la richesse contenue en elle, source inépuisable de toutes sortes d'idées créatrices ou pédagogiques.

En conclusion, relevons que ce type de travail (rythmique pour les acteurs) se rencontre également en Pologne (**Barbara Bernacka** enseigne à Varsovie) et en Russie, comme nous l'avons déjà vu : en Bulgarie, on le considère comme un enseignement tout-à-fait à d'avant-garde...

Nul besoin de chercher à convaincre **Abbott Chrisman** de l'actualité de la rythmique pour la formation des acteurs ; cet homme de théâtre, qui connaît tous les rouages du métier pour les avoir tous expérimentés (du jeu à la construction des décors, en passant par la régie de plateau, etc...), a découvert la rythmique par son épouse, Gaby Chrisman, diplômée de l'Institut Jaques-Dalcroze, et il en est un fervent supporter dans le cadre des métiers qui sont les siens ! Il souligne le fait que son intérêt pour la rythmique est celui d'un *non-musicien*, qui trouve dans la méthode des moyens d'éducation inédits sans rapport final direct avec la technique musicale proprement dite.

D'accord avec Vassilka Gavazova, dont il salue le travail, Abbott Chrisman évoque les liens de la rythmique avec la théorie de Stanislavski sur le « tempo-rythme », et la base de l'éducation musicale transférable à la musique corporelle personnelle de l'acteur, qu'il évalue comme la correspondance principale entre la rythmique et la théorie théâtrale moderne.

Mais, dans un registre inédit pour ce qui est des témoignages que nous avons parcourus, Abbott Chrisman pointe surtout la valeur de la rythmique sur le plan de l'*éducation des centres moteurs*. Il est en effet enthousiasmé par la possibilité offerte par la rythmique d'isoler les impulsions entre le cerveau, l'oreille et le corps, trouvant que l'on peut, par ce biais, beaucoup apprendre sur les *connexions du système nerveux*, et non seulement se découvrir soi-même en prenant conscience de son fonctionnement propre, mais encore exercer ses centres moteurs. Constatant que toutes les impulsions (émotions, réflexions, pensées, mouvements, sensations, mouvements sociaux...) partent du même siège, l'unique système nerveux, Abbott Chrisman trouve la force du travail dalcrozien dans cette possibilité offerte par la rythmique d'exercer les connexions entre ces différents éléments, dans le sentiment d'une juste répartition de l'énergie dans le corps, et dans la confiance résultant de cette maîtrise économique de ses moyens.

Il s'agit de parvenir à une bonne maîtrise de son «outil», alors que le départ des différentes impulsions siège en une seule entité. Une telle acquisition de la maîtrise de soi a pour résultat de libérer l'acteur pour des tâches plus importantes auxquelles il peut alors vouer librement sa concentration, puisqu'il peut retrouver instinctivement cet état de « juste tonus », et le maintenir sous un contrôle passé alors à l'arrière-plan, dans le subconscient.

Abbott Chrisman insiste également sur l'importance de la place que prendront les paroles et la pensée dans la masse des dissociations demandées à l'acteur : le texte est en effet un élément venant s'ajouter à ceux, habituellement non-verbaux, qui constituent la matière habituelle de la rythmique.

- On peut très certainement mettre cela en parallèle avec le fait de chanter en s'accompagnant, voire en dansant ou en se déplaçant - l'ordinaire des chanteurs d'opéra ou de variété. Des exercices sur ces types de dissociations - ou coordinations - spécifiques sont à introduire, selon lui, dans la rythmique destinée aux acteurs. (48)

Ceci, après les évocations des moyens musicaux employés à Sofia, nous replonge dans des aspects plus techniques de la méthode ; l'un des traits de génie de Jaques-Dalcroze a bel et bien été cette intuition que tout siègeait dans le cerveau, qu'il suffisait de soumettre à une éducation spéciale et systématique. Et les récentes découvertes scientifiques viennent à point pour corroborer cette intuition, qui démontrent que des zones spécifiques se développent dans le cerveau à l'exercice de différentes techniques, (le centre du mouvement se situant à une place distincte de celui de l'élocution, par exemple). Voilà qui nous fait rebondir très loin, confirmant par un volet quelque peu inattendu la modernité et l'actualité des idées d'Emile Jaques-Dalcroze.

Pour conclure ce bref tour d'horizon, nous reviendrons sur deux des aspects du travail de la rythmique évoqués plus haut, à savoir l'improvisation et le développement de la personnalité, exprimés dans les témoignages de deux professeurs de rythmique ayant toutes deux une expérience particulière dans le théâtre à faire valoir.

Très intéressée par tout ce qui ressort du domaine de l'improvisation, **Christine Croset-Rumpf** s'est livrée au petit jeu des comparaisons entre son métier de rythmicienne et son expérience de théâtre d'improvisation amateur. Elle évoque le cadre extrêmement précis dans lequel on doit jouer lors des matches d'impro théâtrale, avec des consignes relatives au minutage du jeu, à son thème, au nombre d'acteurs, etc.

« Le spectacle repose sur la qualité de l'improvisation, et sur l'adaptation de l'acteur à toutes ces contraintes ». Christine Croset trace un parallèle avec le travail « classique » en rythmique dans lequel on a parfois des consignes contraignantes, très précises, dans un exercice « à réaliser dans son harmonie à soi »

- et, bien entendu, sur le vif.

« Dalcroze parle d'harmonie entre la tête, le corps et l'affectif. L'affectif, C'est ce qui fait ton individualité ; il s'agit donc d'une harmonie personnelle. Dalcroze est une recherche de soi-même, de son individualité (comment moi, ici et maintenant, je peux réaliser ça) ».

Ce travail structurant est structuré par la musique.

Dans le théâtre, l'improvisation vient faire le spectacle, ce qui requiert inspiration et adéquation au moment présent et aux éléments, de la part des acteurs. De même, dans son expérience d'enseignement, elle évoque les moments de grâce, d'inspiration, qui font que l'improvisation est essentielle, dans la disponibilité et l'ouverture à la situation pédagogique, la capacité de réagir avec son bagage de professeur pour répondre à la situation.

Christine Croset décrit la rythmique Jaques-Dalcroze comme « un chemin pour la recherche de qualité réceptive : réagir non seulement bien, mais de façon artistique ».

Un autre point important dans la méthode réside selon elle dans le fait de chercher à s'utiliser au plus près de ses capacités, à être exactement à la bonne place au bon moment ; les exercices de précision constituent à cet égard une voie pragmatique pour arriver à l'adéquation recherchée - on peut ajouter qu'on recherche non seulement la précision, mais également l'économie de moyens employés pour parvenir à ce résultat.

Enfin Christine Croset évoque encore le fait qu'on retire de cette expérience structuration et libération, l'une amenant l'autre, et réciproquement ; l'oeuvre de Dalcroze est une oeuvre de communication, à l'intérieur de soi, et entre les domaines - ce dernier point nécessitant un centre puissant pour ne pas se perdre. (49)

On retrouve des accents identiques dans la profession de foi de **Danielle Baudraz-du Bois** qui se dit captivée par l'improvisation à cause de cette liberté.

Après avoir grandi dans un milieu très imprégné de rythmique, Danielle Baudraz fera des études à l'Institut Jaques-Dalcroze, tout en obtenant, outre le titre délivré par la maison, un diplôme de comédienne au Conservatoire d'art dramatique de Genève.

Dans son enseignement, que ce soit pour les cours hebdomadaires ou pour des ateliers ponctuels, elle mêle le mouvement et les situations théâtrales dans son travail presque entièrement basé sur l'improvisation.

Lorsqu'on lui demande d'évoquer les points forts de la rythmique, Danielle Baudraz met très vite en avant, outre le travail sur le *temps*, *l'espace* et *l'énergie*, la *préservation de la personnalité* de chaque élève, l'espace laissé à la musicalité naturelle de l'être, à sa créativité - sa *propre* musicalité et créativité.

Il s'agit pour le professeur de ménager un espace pour chacun, de « procurer à chacun la liberté d'être lui-même », en respectant le rythme des autres ; à partir de là, « faire un concert avec toutes ces musiques individuelles ». Improvisation, liberté : il s'agit de développer sa capacité de vivre avec les autres tout en sachant reconnaître le rythme de chacun ; toutes les confrontations confortent la personnalité. (50)

A travers ces points de vue, on semble s'éloigner quelque peu du sujet technique qui nous intéresse ; c'est oublier que Jaques-Dalcroze, bien qu'il ait oeuvré dans le concret, ne s'en est pas tenu aux seuls deux niveaux que nous avons évoqués plus haut, à savoir la technique et l'expression artistique, mais qu'il a bel et bien formulé un projet philosophique, à tout le moins humaniste, lorsqu'il écrit ceci en 1916 :

« J'ai dit tout-à-l'heure que le rythme est à la base de tous les arts ; il est aussi à la base de la société. L'économie corporelle et spirituelle n'est pas autre chose qu'une coopérative. Et le jour où la société sera organisée dès l'école, elle sentira d'elle-même le besoin d'extérioriser ses joies et ses douleurs en des manifestations d'art collectives (...). Elles nous offriront des spectacles bien ordonnés qui seront l'expression même des vœux esthétiques populaires et où divers groupes évolueront à la manière des individus, d'une façon métrique, mais personnelle, c'est-à-dire rythmique, car le rythme c'est la « personnalité stylisée ». » (51)

Quel intérêt ? Même si les envolées d'Emile Jaques-Dalcroze ont pour nous parfois un léger parfum de désuétude, il faut lui reconnaître la force de cette idée généreuse qui offre à chaque individu la possibilité de se développer et de s'affirmer au sein d'un groupe ; et ce n'est pas la moindre des qualités qu'on sera en droit d'attendre d'un artiste que celle de donner ce qui fait la richesse de son individualité, tout en sachant s'adapter et se combiner harmonieusement aux autres personnalités avec lesquelles il est appelé à collaborer.



CONCLUSION

Parvenus au terme de ce bref état des lieux, enrichis de quelques découvertes et éclairés par ce retour aux sources du métier de rythmicien, nous voici à même d'apporter quelques ultimes réflexions en guise de synthèse conclusive, - nuancées, comme il convient à des musiciens ...

Selon nous, pour répondre à la question posée en ouverture, même si le rythmicien n'est pas à proprement parler une « espèce en voie de disparition », il demeure tout de même « un oiseau rare » pour tout ce qui relève du travail dans les arts de la scène, du moins en Europe occidentale - puisqu'il semble que la rythmique connaisse un sort plus heureux dans les traditions théâtrales des pays de l'Est.

La pertinence des idées de Jaques-Dalcroze n'est sans doute pas en cause pour expliquer un tel phénomène ; on attribuera plutôt cet effacement à un problème de diffusion de sa méthode, pour toutes sortes de raisons pratiques.

Quels motifs relever dans ce cas précis ? Deux éléments me paraissent prépondérants :

- la médiatisation :

pour employer un terme en vogue, on pourra dire que la rythmique souffre d'une mauvaise médiatisation, engendrant une méconnaissance de ses buts, de ses moyens, du vaste éventail de public auquel elle peut s'adresser, de l'universalité de son « message ». Dans l'esprit des gens, la rythmique garde un caractère très désuet, - pour ceux qui conservent l'image de prestations anciennes, voire de photographies de rythmiciciens en voiles dansant dans les prés (!), ou alors des souvenirs subjectifs d'une rythmique bien ou mal vécue lors des années d'école enfantine.

Il incombe aux rythmiciciens d'aujourd'hui de se faire mieux connaître du grand public, en démontrant la modernité de leur méthode de travail, en prouvant qu'elle colle parfaitement aux exigences et aux rythmes du monde actuel, mieux, qu'elle fournit les moyens de faire face aux problèmes du siècle, qu'à tous les niveaux elle donne maîtrise et confiance en soi, et surtout qu'elle permet *d'anticiper* et non pas de rattraper.

Convaincus de la qualité de leur outil, les rythmiciciens n'ont rien à craindre, mais tout à gagner à s'ouvrir au monde extérieur, à chercher la rencontre, la discussion, la confrontation avec d'autres idées et d'autres systèmes, pouvant déboucher sur de fructueuses collaborations. Surtout, ils ne doivent pas non plus craindre de découvrir et reconnaître leurs limites : ils n'en seront que plus efficaces dans leur propre champ d'intervention.

Comme Jaques-Dalcroze en son temps, les rythmiciciens d'aujourd'hui doivent voyager, écrire, parler enfin, pour se faire connaître - et reconnaître -, et se souvenir de cette volonté de *communication* qui animait le créateur de la rythmique, volonté de lutter contre la spécialisation excessive qui cloisonne les domaines et sépare trop les gens.

- le manque de professeurs :

à la fois conséquence d'une part de cette méconnaissance de la méthode Jaques-Dalcroze et de l'existence du métier d'enseignant de la rythmique, et d'autre part de la difficulté à recruter des étudiants dotés des capacités requises (en musique - piano -, en mouvement et en pédagogie) pour venir grossir les rangs des professeurs, ce manque d'effectifs se répercute à tous les niveaux : faute de spécialistes, toutes les classes d'enfants à l'école obligatoire ne sont pas pourvues dans ce domaine, bien loin de là, ce qui freine notablement la diffusion du système dalcrozien au niveau du grand public, avec pour effet cette méconnaissance dont nous parlions plus haut, qui ne favorise pas l'éclosion des vocations de professeurs.

Oui, on entre là dans une forme de cercle vicieux, qu'il faudrait réussir à briser, par les moyens d'ouverture et de diffusion dont il a été question plus haut.

Ces problèmes touchant la profession en général s'appliquent *a fortiori* aux rythmiciens intéressés par les domaines évoqués dans ce mémoire :

- premièrement, l'ignorance de l'existence de la méthode Jaques-Dalcroze ou de sa pertinence relativement à la formation pour les arts de la scène complique la tâche des professeurs intéressés à oeuvrer dans ce domaine ;

- et deuxièmement, le petit nombre de professeurs maîtrisant cette pédagogie exigeante réduit d'autant la proportion de spécialistes parmi eux intéressés et capables de travailler avec de futurs acteurs ou danseurs.

Concernant la difficulté de bien faire connaître la rythmique, nous ajouterons encore ce dernier élément :

il est d'autant plus difficile de faire reconnaître l'utilité et la force de la rythmique auprès des adultes qu'il faut réellement l'avoir expérimentée soi-même pour se rendre compte de sa portée. Ainsi, Jaques-Dalcroze insistait-il en « (déniant) à quiconque le droit de discuter de la valeur de (son) éducation spéciale sans s'y être soumis *pendant le temps nécessaire* » ; toutes les personnes initiées s'accordant à reconnaître le fait que la rythmique est avant tout une expérience personnelle, dont on ne peut préjuger à la seule observation d'élèves au travail, ou au spectacle abouti d'une démonstration. (52)

Or, une telle situation requiert naturellement de la bonne volonté de la part des personnes interpellées : il n'est pas facile de se lancer « à nu » dans pareille expérience, dont la remise en question qu'elle implique n'est pas la moins délicate des conséquences. Ainsi, les gens réticents auront beau jeu de rester sur leurs positions, tant qu'ils ne tenteront pas de « se mouiller » à leur tour - et les rythmiciens de rester peut-être sur les trop fréquents malentendus qui entachent leur profession.

Mais que tout ceci ne nous empêche pas de conserver notre enthousiasme pour ce métier et pour cette méthode ! Au terme de ce travail, je demeure personnellement convaincue que tous ceux qui ont pu faire l'expérience de la rythmique dans de bonnes conditions en ressortent enrichis quelle que soit la voie qu'ils empruntent par la suite ; et, portée par la passion qui a motivé le sujet de ce mémoire, je ne puis qu'appeler de mes vœux un hypothétique développement (ou renouveau) des liens entre la rythmique et les arts de la scène, pour une cohésion sans cesse améliorée entre tous les éléments constitutifs du spectacle.

Lausanne, avril à juin 1994.

BIBLIOGRAPHIE

CITATIONS ET REFERENCES

- (1) Jean-Claude Blanc, *La rythmique et l'entraînement de l'acteur*, Journal du Théâtre populaire romand, 1981, p. 4
- (2) Adolphe Appia, *Les origines et les débuts de la gymnastique rythmique*, pp. 140-141
- (3) Emile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme, la Musique et l'Education*, éd. Foetisch, 1965, p.7
- (4) *ibid.*
- (5) *ibid.*, p. 6
- (6) Revue *Le Rythme*, décembre 1923, p. 60
- (7) *ibid.*
- (8) *ibid.* p. 68
- (9) Gernot Giertz, in *Catalogue de l'Exposition Appia*, Lausanne, Palais de Rumine, 1992
- (10) Jacques- Baril, *La danse moderne*, p. 377
- (11) *ibid.* p. 395
- (12) *ibid.* p. 388
- (13) *ibid.* p. 418
- (14) *Le Rythme*, déc.1923, p. 31
- (15) Jacques Copeau, *L'Ecole du Vieux-Colombier*, NRF, Paris 1921, p. 18
- (16) Jacques Copeau, Lettre à Emile Jaques-Dalcroze, juillet 1921
- (17) Vera Griner, *Le rythme dans l'art de l'acteur*, 1966 (non traduit en français?), cité par Vera Griner elle-même dans ses mémoires, trad. Claude Bommeli
- (18) *ibid.*
- (19) Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, éd. du CNRS, p. 378
- (20) Alexandre Gladkov, *Le Théâtre, souvenirs et réflexions*, 1980, cité par B. Picon-Vallin, op. cité, p. 378
- (21) B. Picon-Vallin, op. cité, p. 379
- (22) Jacques Copeau, Lettre à E. Jaques-Dalcroze, 1921
- (23) Adolphe Appia, L'origine et les débuts..., p. 141
- (24) J.-Cl. Blanc, op. cité, p. 5
- (25) voir fascicule de présentation des études professionnelles à l'Institut Jaques-Dalcroze de Genève
- (26) David Dolan, parole rapportée par Malou Hatt-Arnold, communication personnelle, 1989
- (27) Voir *le Rythme, la Musique et l'Education*, par E. Jaques-Dalcroze ; un article intitulé *La grammaire de la Rythmique*, dans la revue *Le Rythme : La Rythmique Jaques-Dalcroze*, par Marie-Laure Bachmann, éd. A la Baconnière
- (28) Evoqué lors d'une table ronde sur « la Rythmique et les Arts de la scène », Congrès de Rythmique Jaques-Dalcroze, Genève 1992
- (29) *Le Rythme, la Musique et l'Education*, p. 122
- (30) Jacqueline Robinson, *Introduction au Langage Musical*, éd. Chiron 1990, pp. 11-12
- (31) *ibid.* p. 15
- (32) *ibid.* p. 23
- (33) *ibid.* p. 83
- (34) Claire Noisette-Jourdain, *Marsyas*, revue de La Villette, n° 16, p. 84
- (35) Noemi Lapzeson, entretien, 28 mars 1994
- (36) Marie-Laure Bachmann, communication personnelle, juin 1994
- (37) Jacques de Lescaut, entretien, 5 mai 1994
- (38) Joy Kane, entretien, 25 avril 1994
- (39) EJD, *Le Rythme, La Musique et l'Education*, pp. 76-77
- (40) Philippe Lizon, entretien, 8 avril 1994
- (41) EJD, *Le Rythme, la Musique...*, pp. 120-121

- (42) J.-Cl. Blanc, op. cité, p. 1
- (43) cité par J.-Cl. Blanc, *ibid.*, p. 11
- (44) Armand Deladoëy, entretien, 13 avril 1994
- (45) François Rochaix, entretien, 11 avril 1994
- (46) Claude Bommeli, communication personnelle, juin 1994
- (47) Vassilka Gavazova, texte présenté au Congrès de Rythmique JD, Genève 1992
- (48) Abbott Chrisman, entretien, 25 avril 1994
- (49) Christine Croset-Rumpf, entretien, 3 mai 1994
- (50) Danielle Baudraz-du Bois, entretien, 9 avril 1994
- (51) Emile Jaques-Dalcroze, *Revue Pages d'Art*, 1916
- (52) EJD

AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

- Ouvrage collectif, *Le livre du centenaire*, Genève, 1965
- Jacques Copeau, *Registres du Vieux Colombier*
- Marie-Laure Bachmann, *Les fondements théoriques de la rythmique Jaques-Dalcroze à l'appui de l'identité du rythmicien*, 1985-86, (exposé du 13.11.85 à l'Institut Jaques-Dalcroze à Genève)
- *Les voies de la création théâtrale*, Etudes du CNRS, réunies et présentées par Denis Bablet, éd. du Centre National de Recherche Scientifique, Paris 1979
- Suzanne Perrottet, *Ein Leben*
- Philippe Cohen, *La danse au CNSM de Lyon*, Marsyas n° 18, 1991
- Quentin Rouillier, *La danse au CNSMD de Paris*, *ibid.*
- Gilbert Mayer, *La danse classique, tradition et évolution*, *ibid.*
- n - Selma Landem/Odom, *Le mouvement dans la rythmique Jaques-Dalcroze*, in *La danse, art du Xxe siècle ?*, ouvrage collectif, éd. Payot

Tous les ouvrages et articles de ou sur Emile Jaques-Dalcroze ainsi que les extraits de sa correspondance cités ici sont disponibles au Centre International de Documentation Jaques-Dalcroze, à l'Institut du même nom, à Genève.

Illustrations de Paulet Thévenaz, pour les *Exercices de plastique animée*
 Photos de Laurent Ecabert, chorégraphie de diplôme d'Irène Hausammann, juin 1993.



REMERCIEMENTS

A tous ceux qui ont contribué d'une manière ou d'une autre à la réalisation de ce travail, l'expression de ma reconnaissance :

Marie-Laure Bachmann, Danielle Baudraz, Abbott Chrisman, Christine Croset, Armand Deladoëy, Jacques De Lescaut, Cosette Hausammann et Thierry Stocco, Joy Kane, Noemi Lapzeson, Philippe Lizon, François Rochaix, Jacqueline Savoyant.

III