

LA RYTHMIQUE JAQUES-DALCROZE
AU SERVICE DU CHEF DE CHOEUR



MEMOIRE DE DIPLOME DE L'INSTITUT JAQUES-DALCROZE

PASCALE MARTINET, JANVIER 1995

AVANT-PROPOS

Tout d'abord, je tiens à remercier tous ceux qui, directement ou indirectement, ont collaboré à la genèse de ce mémoire. Grâce à leur apport personnel, ils m'ont transmis la passion de la direction de chœur et le désir d'approfondir cette matière riche et complexe.

Durant toute mon enfance et ma jeunesse, le chant a fait partie intégrante de ma vie quotidienne, et a constitué quasiment une des bases de mon éducation. Souvent, je m'asseyais à côté du piano pour observer mon père diriger les partitions qu'il travaillait avec son chœur mixte. J'étais fascinée qu'il exécutât ses gestes sans choristes, pour lui-même. Il passait de nombreuses heures à chanter chaque voix successivement, à reprendre les passages difficiles, à préciser les nuances particulières et à intérioriser paroles et musique, jusqu'à l'intégration totale de la partition.

C'est sans aucun doute lui qui le premier m'a insufflé l'amour de la voix et du geste conjugués.

A cinq ans, j'ai commencé l'étude du piano et de la rythmique avec Madame Favre-Bulle, et parallèlement le solfège chez Mademoiselle Mosetti, elle-même chef de chœur et fervente admiratrice de Jaques-Dalcroze. Pionnière des méthodes actives, elle me proposait des exercices de dissociation, d'écoute et de pose de voix, le tout animé d'un respect profond pour la musique: somme toute une forme de solfège dalcrozien.

Dans le cadre scolaire, j'ai eu le privilège de faire partie d'un petit chœur durant six années consécutives. Nous chantions à trois voix égales, particularité de plus en plus rare de nos jours, mais fort précieuse à ma familiarisation et à mon entraînement à la polyphonie.

Enfant, adolescente, adulte, je n'ai pratiquement jamais cessé de chanter, et ma participation ponctuelle à divers chœurs m'a donné la possibilité de comparer l'infinie variété dans l'art de la direction.

En chantant les mêmes oeuvres, (Messe en ut mineur de Mozart, Requiem de Fauré) sous la baguette de chefs différents, j'ai pu

observer à quel point l'interprétation et les qualités intrinsèques du directeur se reflètent dans l'émission vocale et dans le résultat sonore obtenu.

Le chef qui m'a le plus marquée et enrichie est incontestablement Michel Corboz, homme fascinant de musicalité, alliant conjointement connaissances, sensibilité et exigence. Ses gestes ronds, souples, convaincants nous transportaient au coeur même de la Musique, loin des notes et de la rigueur métronomique.

Mes études à l'Institut Jaques-Dalcroze ont renforcé mon envie personnelle de diriger et de donner la possibilité aux adultes et aux enfants d'éprouver le bonheur du chant choral. Le geste et le mouvement ayant été vécus, perçus et analysés en collaboration intime avec la musique, je me suis aperçue, lors de mon cursus de chef de chœur au Centre d'Etudes polyphoniques et chorales à Paris, l'année qui suivit ma licence, à quel point mon bagage dalcrozien m'était précieux et utile dans l'exercice de la direction. Ayant eu habitude de la dissociation corporelle, et ayant travaillé le mouvement dans divers degrés d'énergie, l'apprentissage de la direction s'est vu grandement facilité.

Néanmoins, le dicton " *C'est en forgeant qu'on devient forgeron*" s'est trouvé à nouveau justifié; en effet, la direction n'est pas seulement une étude, c'est avant tout une action qui s'affine et se modèle au gré de chaque expérience. La première fut avec un petit chœur nyonnais formé de 12 enfants chantant à l'unisson, me permettant ainsi d'exercer les gestes redoutés de départ et d'arrêt sans avoir à me concentrer sur des difficultés dues à la polyphonie.

Actuellement, je dirige ponctuellement un chœur qui se constitue à l'occasion d'événements précis. Les choristes qui le forment ont l'habitude de chanter à l'église à plusieurs voix et d'improviser des lignes mélodiques d'accompagnement lorsque l'harmonie est trop pauvre. Ils respectent mes exigences au mieux de leurs possibilités et, attentifs et motivés, sont conscients que le chant est un don personnel requérant une participation individuelle active.

Jaques-Dalcroze, ses élèves et la direction

BREF HISTORIQUE

Je me suis interrogée sur les raisons de l'absence d'écrits de Jaques-Dalcroze concernant la formation du chef d'orchestre ou de chœur en relation avec sa méthode. Je suppose simplement qu'il se passionnait pour tant de domaines différents qu'il ne pouvait se consacrer d'une manière approfondie à chacun d'entre eux.

Pourtant, il est intéressant de remarquer qu'il a lui-même dirigé à de nombreuses reprises durant son existence. Tout d'abord au collège en 1883 où il fonda un petit orchestre "la Musigena", puis en 1886 lors de son voyage en Algérie, où il est engagé par Ernest Adler en qualité de second chef d'un orchestre de théâtre; enfin, lors de ses multiples créations de grande envergure : 1900 : le Jeu du Feuillu, 1903 : Festival Vaudois, 1914 : Fête de Juin, 1932 : Le Petit Roi qui pleure etc.... Il dirigea lui-même la plupart de ces compositions.

Ce sont sans aucun doute ses élèves (F. Martin, E. Ansermet, B. Reichel, A. Pfrimmer) qui attestèrent de la manière la plus éloquente combien ils recommandaient vivement la Méthode Jaques-Dalcroze à tous les musiciens, donc aux chefs de chœur et d'orchestre, puisqu'ils en avaient eux-mêmes tous été bénéficiaires.

F. Martin écrivait en 1933 dans son article sur la rythmique à propos de l'apprenti-musicien (toutes techniques confondues) :
"... l'étude de la rythmique lui sera d'un immense secours, car elle lui donnera alors le moyen de se jouer des difficultés rythmiques, elle l'aidera à équilibrer son caractère, elle lui donnera une méthode d'enseignement (...) enfin elle lui donnera

la détente nécessaire à l'artiste..."¹

Un homme en particulier, Albert Pfrimmer, après avoir participé au congrès de la rythmique en 1926, se passionna pour la méthode jusqu'à en devenir un inconditionnel, préconisant pour les chefs d'orchestre deux ans d'études basées sur une connaissance approfondie de la méthode Jaques-Dalcroze. Pour lui, les principes de l'élève de rythmique et du chef sont identiques : "... une méthode qui fournirait les meilleurs éléments à la préparation des chefs d'orchestre, c'est la méthode Jaques-Dalcroze qui est et qui doit être la clef de cet Art..."²

Jaques-Dalcroze utilisa à plusieurs reprises l'exemple du chef d'orchestre, notamment pour illustrer l'influence de l'acte rythmique sur la représentation et réciproquement : "... l'on voit de quelle manière à l'aide de son corps tout entier, il (le chef d'orchestre) vit et représente le rythme, comment chaque articulation, chaque muscle contribue à rendre plus intense l'impression rythmique; comment, en un mot, l'aspect de toute sa personne devient l'image reflétée de sa représentation du mouvement musical et anime les exécutants, sa propre représentation du rythme devenant la leur"³

¹ MARTIN, F. "Article sur la rythmique" in *Le Rythme*, juin 1933

² PFRIMMER, A., *Premier congrès du Rythme*, Genève, Ed. Institut Jaques-Dalcroze, 1926, p.185

³ JAQUES-DALCROZE, E., *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Ed. Foetisch, 1965, chap. III, p.42

Chefs de chœur, chefs d'orchestre ... quelle différence ?

Les grands musiciens précités ont tous nommé les chefs d'orchestre, le chef de chœur semblant faire office de parent pauvre. Leurs métiers sont pourtant pratiquement identiques : tous deux s'efforcent de faire vivre la musique à travers un geste approprié. Naturellement, le chef d'orchestre doit posséder certaines connaissances spécifiques du jeu, des possibilités et du timbre de chaque instrument. Mais ce sont avant tout l'"auditoire" et la "qualité du matériau" qui diffèrent. En effet, le chef d'orchestre s'adresse en général à des musiciens avertis et entraînés, alors que le chef de chœur a devant lui des amateurs souvent dépourvus de connaissances musicales, la voix parlée et l'oreille attentive étant suffisantes pour chanter en polyphonie. Cela suppose, de la part du directeur, une pédagogie et une intuition très développées afin de faire ressentir, découvrir et exprimer à son chœur sa propre musique intérieure, et de "*tirer du bloc de marbre qu'il a devant lui les formes potentielles qui prendront vie sous ses outils*"⁴

* * * * *

⁴ GEOFFRAY, C., *César Geoffray par ses textes*, Lyon, Ed. A Coeur Joie, p.218

Chefs de chœur, rythmiciciens : parents proches

Lors de mon cursus de chef de chœur au Centre d'Etudes polyphoniques et chorales, j'ai pu éprouver, comme je l'ai mentionné précédemment, à quel point ma formation à l'Institut Jaques-Dalcroze constituait un bagage indéniable que mes camarades d'études enviaient. Actuellement, au travers de cette recherche, je vis l'étape ultime des trois phases de l'apprentissage chères à Jaques-Dalcroze : *faire, sentir et analyser* dans le but de mieux comprendre et d'expliquer en quoi les études dalcroziennes sont spécifiquement utiles à la formation d'un chef de chœur.

a) Le Rythmicien

Rappelons brièvement quels sont les buts de la rythmique, tirés notamment des écrits de Jaques-Dalcroze dans sa préface sur les exercices de plastique animée (1916).⁵

BUTS DE LA RYTHMIQUE

- éveiller le tempérament;
- vaincre les résistances nerveuses;
- donner à l'élève la conscience de ses facultés;
- mettre l'élève en possession de ses rythmes naturels;
- perfectionner ses sens, surtout développer la finesse de l'oreille;
- créer des automatismes, des habitudes motrices;
- instaurer des communications rapides entre ses facultés physiques et cérébrales (audiomotrices), entre ses forces

⁵ JAQUES-DALCROZE, E., *Exercices de plastique animée*, Lausanne, Ed. Jobin, 1916, p.6

- imaginatives et réalisatrices;
- fixer dans le cerveau l'image du mouvement étudié.

EXERCICES POUR Y PARVENIR

- audition intérieure;
- automatisation;
- conception rapide des rythmes par le sens musculaire;
- dissociation;
- concentration, mémorisation, division et accentuation métrique;
- création, improvisation, respiration, décontraction;
- équilibre corporel, réalisation corporelle;
- ... expression ...

Un bon rythmicien est une personne qui, ayant pratiqué ces exercices de façon régulière et sur une période suffisante, a observé une amélioration générale et personnelle de toutes ses facultés musicales, psychiques et physiques, un "accroissement de la concentration psychique, une organisation de l'économie physique, une augmentation de la personnalité, et de plus, grâce à une éducation progressive du système nerveux, un développement de la sensibilité chez les sujets insensibles ou peu sensibles et, au contraire, une régularisation des réactions nerveuses chez les individus hypersensibles ou désordonnés"⁶

Après avoir vécu, perçu et analysé les exercices, il doit être capable d'en créer lui-même et d'adapter son enseignement aux divers types d'élèves qu'il rencontrera.

⁶ JAQUES-DALCROZE, E., "L'éducation par le rythme et pour le rythme" in *Le Rythme*, 1910, p.22

b) Le chef de choeur

*"Le chef de choeur doit sentir clairement tous les prolongements de son action musicale qui font de lui un véritable "éducateur et animateur" et de sa fonction une vocation et une mission de première importance"*⁷

L'âme du chef est pareille à l'âme du violon : elle donne la vie musicale au phénomène technique de la vibration des cordes. Il est le geste qui suscite, qui nuance, qui ordonne. Il doit, au stade final du travail, se fondre avec ses choristes, tout en anticipant chaque note, chaque nuance agogique ou dynamique. Il doit être habité par la musique et l'avoir totalement assimilée pour en être l'instrument gestuel. Il n'a que son corps, et à travers lui l'expression de son regard, pour transmettre sa pensée sonore, corps vivant sans en devenir envahissant, miroir de sa pensée sans exagération. Ernest Ansermet, dont on connaît le respect pour l'art choral : *"Nulle pratique n'est plus féconde au point de vue culturel que celle de l'art vocal et choral, parce qu'elle nous ramène aux sources mêmes de la musique."*⁸ soulignait la responsabilité du chef quant au résultat sonore : *"lorsque l'exécution d'une oeuvre est mauvaise, c'est toujours la faute du chef"*⁹.

QUALITES DU CHEF :

Plusieurs auteurs ont répertorié les qualités générales que devrait posséder un bon chef de choeur; les voici dans une liste non exhaustive, glanée au fil de mes lectures et de ma pratique:

⁷ GEOFFRAY, C., op. cit., p.220

⁸ ANSERMET, E. cité dans le dépliant de l'Association Vaudoise des directeurs de choeur, 1990

⁹ ANSERMET, E., "hommage à Ernest Ansermet", 1943, par E. Jaques-Dalcroze

HUMAINES :

psychologie - autorité naturelle - sens des responsabilités -
bienveillance - énergie - enthousiasme - calme et assurance -
vivacité et tempérament - humour - réalisme.

ARTISTIQUES :

musicalité - expressivité - goût - aisance corporelle -
imagination - amour du son.

TECHNIQUES :

connaissances musicales et pianistiques - faculté d'analyse -
précision rythmique - capacité à donner le bon exemple vocal -
audition développée.

PEDAGOGIQUES :

exigence - patience - sens de l'organisation du travail - clarté
- sobriété - suggestivité.

Quel chef peut se targuer de les posséder toutes ? Aucun sans doute ! Mais certains, comme Harnoncourt, Christie, Corboz, Gardiner, parviennent mystérieusement à transcender la matière, transportant auditeurs et exécutants au coeur de la Musique.

Mais pour quelques génies, combien de chefs mal à l'aise corporellement et peu convaincants, pour lesquels une éducation associant musique et mouvement serait grandement utile et bénéfique...

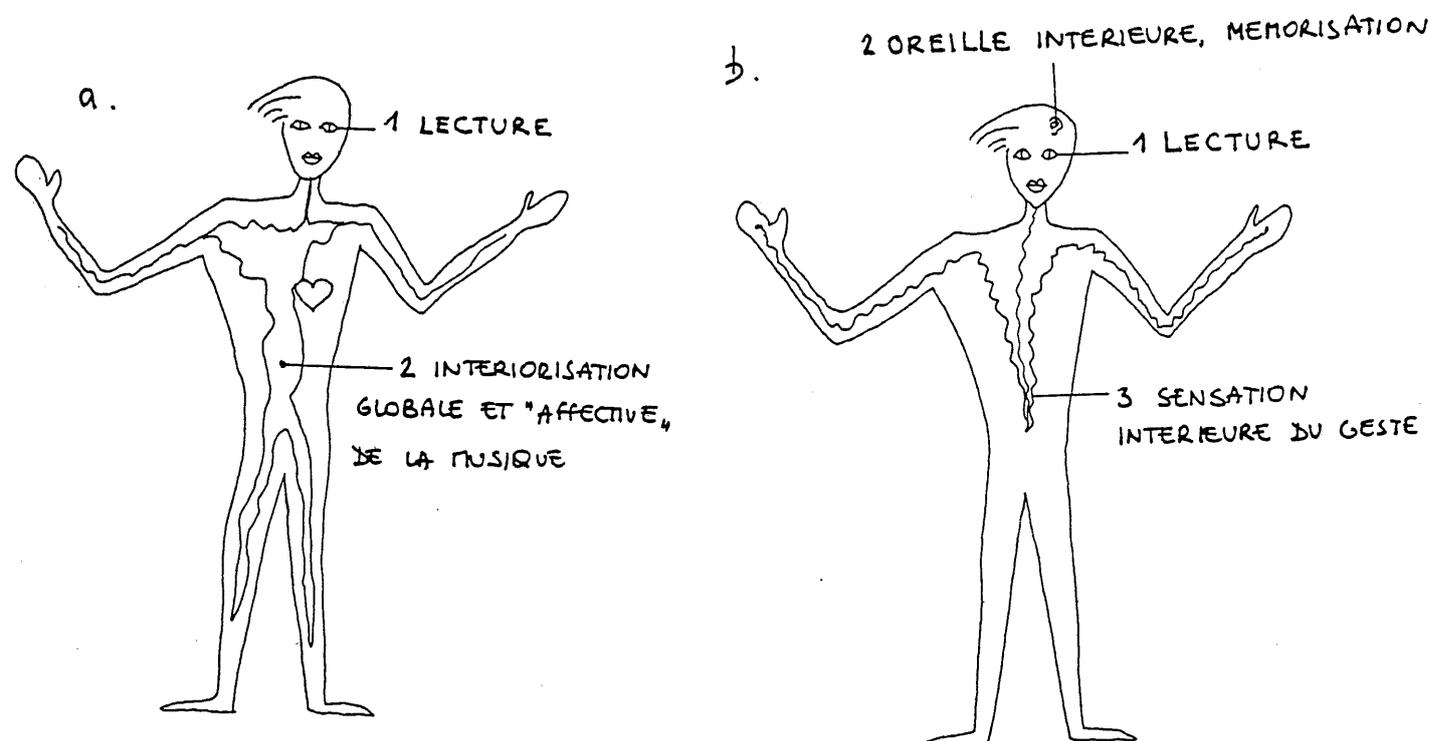
En conclusion, les rythmiciciens, tout comme les chefs de chœur, utilisent leur corps pour traduire la musique et la retransmettre à autrui; c'est en ceci particulièrement que réside leur grande parenté. Toutefois, leurs rôles sont parfois inversés : le chef emploie le mouvement (= geste) pour susciter la musique (= choriste), alors que le rythmicicien emploie la musique (= improvisation au piano) pour susciter le mouvement (= élève).

AVANT LA REPETITION

"je dois parvenir à transmettre à mes chanteuses et à mes chanteurs ce chant intérieur, cet univers d'ondes musicales qui vibrent au fond de moi..."

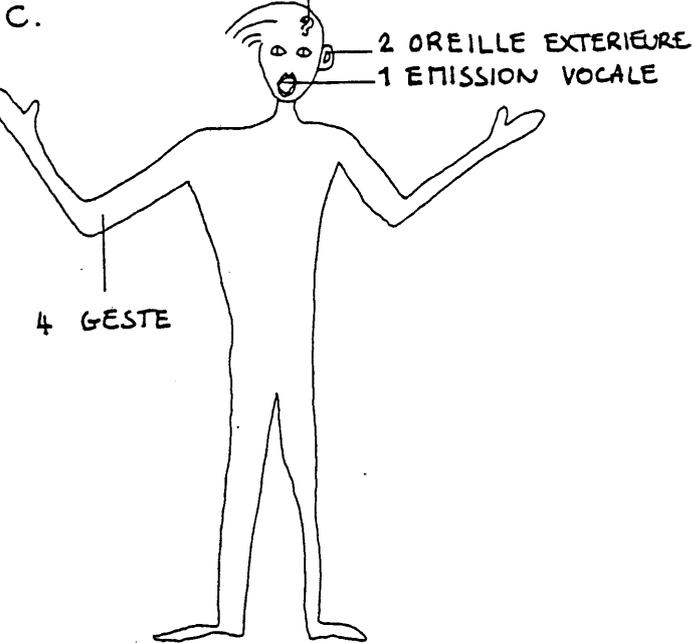
Veuthey¹⁰

Lorsqu'il se retrouve seul chez lui, face à la musique qu'il désire transmettre de la manière la plus efficace et fidèle au compositeur, le chef de chœur crée un réseau intérieur de communication que je propose de schématiser de la manière suivante :

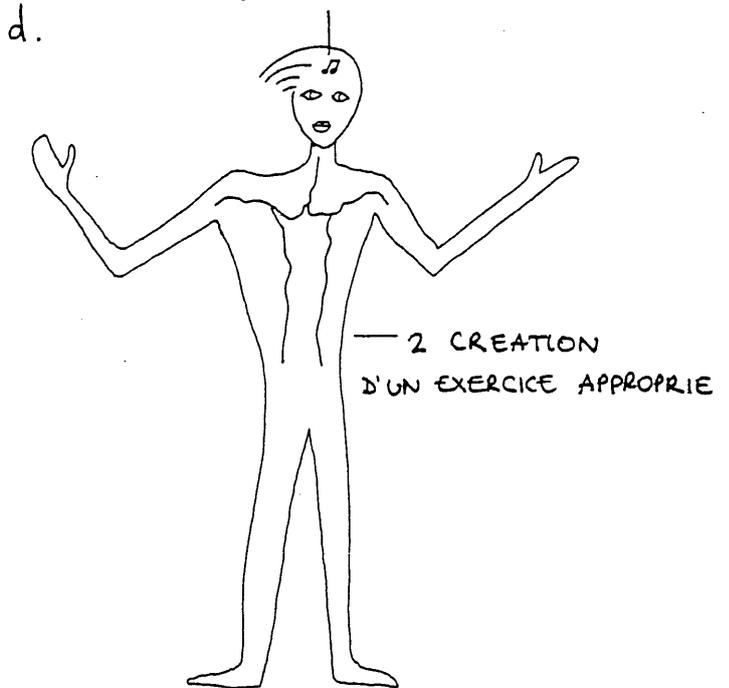


¹⁰ VEUTHEY, M., *Les secrets du chœur*, Lausanne, Ed. Foetisch, 1992, p.15

3 OREILLE INTERIEURE



1 CONCEPTUALISATION DES DIFFICULTES RYTHMIQUES, MELODIQUES ET PROSODIQUES



la communication intérieure peut être interrompue à tout moment, par exemple si :

- l'émission vocale est défectueuse
- l'oreille intérieure n'est pas entraînée
- les difficultés rythmiques ou mélodiques ne sont pas surmontées
- le mouvement global de la pièce n'est pas senti
- le geste n'est pas approprié

.....

Comme le soulignait à juste titre Jaques-Dalcroze : "le fait de presser ou de retarder en chantant ou en jouant d'un instrument, de bredouiller ou de hacher l'exécution (...) d'accentuer avec trop de rudesse ou trop d'imprécision etc..., a son origine dans le manque de corrélation entre l'esprit qui conçoit le mouvement, le cerveau qui l'ordonne, le nerf qui transmet l'ordre et le muscle qui l'exécute"¹¹

¹¹ JAQUES-DALCROZE, E., "la Technique intérieure du Rythme" in La Revue Musicale, 1er novembre 1925, p.30

Le Background

=====

Il est évident que lors de son parcours individuel, le chef de chœur a développé l'une ou l'autre de ses facultés, atouts précieux dans l'exercice de son art :

1. Les facultés corporelles, par la pratique d'un sport, de la danse, de l'expression corporelle, de techniques spécifiques de respiration etc...
2. Les facultés musicales et artistiques, par des études spécialisées d'une branche musicale : instrument, composition, harmonie, solfège etc..., ou par son milieu socio-culturel et familial, selon que son environnement était mélomane ou enclin à l'expression (verbale, théâtrale, vocale, dansée).
3. Les facultés pédagogiques et psychologiques, s'il a suivi l'Ecole Normale, l'Ecole sociale, la pédagogie en vue de l'enseignement d'un instrument ou tout simplement s'il a lui-même des enfants ou a des responsabilités devant d'autres personnes.

Le chef ayant privilégié une des branches précitées en mesurera la portée bénéfique lors de l'exercice de son art, mais se heurtera inmanquablement à celles qu'il n'a pas travaillées; de ce fait, même s'il a effleuré, voire expérimenté, chacune d'entre elles, il n'aura peut-être pas créé, tissé des liens entre les domaines étudiés, étape capitale dans la direction de chœur, qui exige de la personne une "réunion" instantanée de toutes ses facultés.

Actuellement, certaines institutions ou associations organisent des cours de formation de niveaux assez divers.

En ce qui concerne ma propre expérience d'étude à Paris, j'ai pu constater que l'on exige de l'apprenti-chef de chœur un acquis

préalable élevé, présumant qu'il a déjà suffisamment développé son système de communications musico-corporelles pour en être le maître. Or cet apprenti a presque toujours de la peine à réunir en un bouquet ordonné les différentes connaissances que lui ont apportées ses études; c'est parce qu'il n'a pas reçu un enseignement adéquat l'obligeant à associer par la musique son corps et son esprit. Il est déchiré entre ces deux pôles, bloqué par son corps trop mou ou trop rigide, inexpressif ou survolté, ou par son esprit incapable de se concentrer, de mémoriser, de dissocier, d'intérioriser une mélodie ou un tempo.

Il entend la musique, mais ne trouve pas le geste qui l'exprime; il trouve l'expression corporelle, mais ne peut transmettre vocalement sa pensée. Il lui faudrait donc une éducation spécialisée: la méthode Jaques-Dalcroze semble avoir été conçue pour lui ! Je cite ici à nouveau Albert Pfrimmer qui exprime de manière éloquente en quoi la méthode Jaques-Dalcroze est révolutionnaire dans la formation du chef de chœur : "Elle serait d'une double importance pour l'art de la direction :

1. PEDAGOGIQUE en ceci qu'elle initie l'élève à la compréhension et aux exercices des mouvements rythmiques, - accentue et intensifie en lui le sens du rythme -, aiguise son ouïe à mieux percevoir les sons, l'harmonie, la polyphonie, les nuances, - développe son goût pour l'expression des phrases musicales -, fortifie sa mémoire musicale, - dégage sa personnalité et le rend finalement capable d'exprimer de façon mimo-plastique, dans toute sa complexité, la musique qu'il ressent.

2. CONSTITUTIVE en ceci qu'elle est elle-même un système d'expression en mouvements rythmiques et mimo-plastiques".¹²
(il faut préciser que Jaques-Dalcroze avait inventé et enseignait systématiquement certains exercices de coordination en divisant l'espace en neuf plans et neuf degrés que ses élèves avaient assimilés).

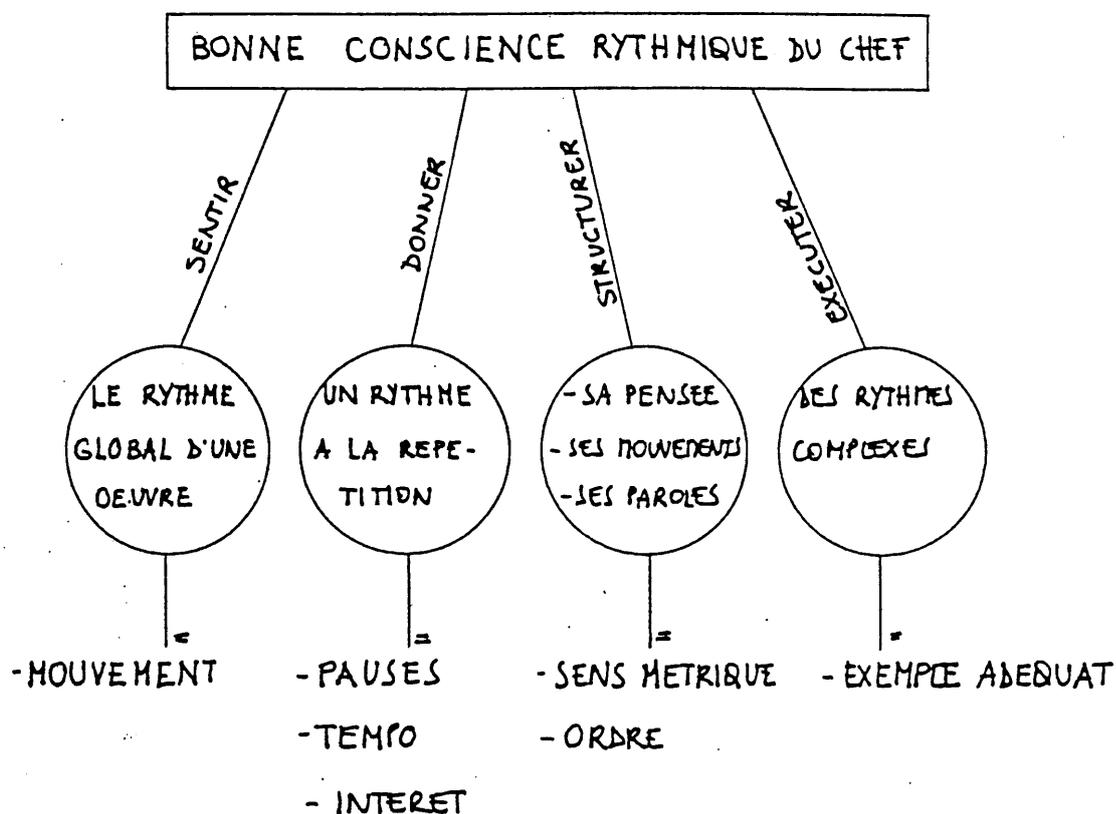
Aucune suite à ma connaissance n'a été donnée aux suggestions de Pfrimmer et sa proposition reste d'actualité puisque nulle part dans le monde, la méthode Jaques-Dalcroze n'est enseignée aux chefs de chœur.

* * * * *

LE RYTHME

"On sent que la musique habite tout son être et qu'il connaît les diverses manières d'assurer l'extériorisation parfaite"¹³

Pour diverses raisons que je schématiserais de la manière suivante, le chef doit posséder une bonne conscience rythmique:



¹³

JAQUES-DALCROZE, E., "Hommage à Ernest Ansermet", 1943

La conscience du Rythme, selon Jaques-Dalcroze, est : "la faculté de se représenter toute succession et toute réunion de fractions de temps dans toutes leurs nuances de rapidité et d'énergie"¹⁴. Elle se forme au moyen du mouvement, selon les huit points qui concluent son article sur le rythme musical in "La Musique et Nous"¹⁵ :

- 1 : Tout rythme est mouvement.
- 2 : Tout mouvement est matériel.
- 3 : Tout mouvement a besoin d'espace et de temps.
- 4 : L'espace et le temps sont reliés par la matière qui le traverse dans un rythme éternel.
- 5 : Les mouvements des enfants sont purement physiques et inconscients.
- 6 : C'est l'expérience physique qui forme la conscience.
- 7 : La perfection des moyens physiques produit la clarté de la perception intellectuelle.
- 8 : Régler les mouvements, c'est développer la mentalité rythmique.

- Les mouvements spontanés créent les rythmes
- Les mouvements réfléchis créent la mesure
- La régularité des battements du coeur, de la marche ou de l'acte respiratoire structure le rythme et suggère le tempo.

Dans sa direction, le chef s'inspire du rythme pour créer des mouvements : "Le mouvement agit sur l'oeil des musiciens et est en union intime avec le rythme musical"¹⁶ mais dans son éducation personnelle, c'est l'expérience du mouvement qui lui permet d'acquérir une conscience rythmique.

¹⁴ JAQUES-DALCROZE, E., *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Ed. Foetisch, 1965, chap.III, p.37

¹⁵ JAQUES-DALCROZE, E., *La Musique et Nous*, Genève, Ed. Perret-Gentil, 1945, p.113

¹⁶ JAQUES-DALCROZE, E., "Conférence", 1907

Exercices dalcroziens favorisant la conscience rythmique du chef:

=====

- **Expression** : corporelle libre où le mouvement doit traduire le mouvement sonore.

- **Exercice d'incitation, d'inhibition** :

Exemple : marcher des  , au signal pianistique  , tourner sur soi-même sur le temps d'après; au signal pianistique  , s'arrêter sur le temps d'après.

- **Exercice de reproduction** : reproduire aux pieds une suite rythmique frappée ou jouée au piano.

- **Exercice d'accentuation** : accentuer régulièrement une valeur sur un tempo donné aux pieds, aux mains = premier temps de chaque mesure.

Bouger sur chaque premier temps, rester immobile sur les autres.

Exercice basé sur les 12  : grouper les 12  en 6 x 2, 4 x 3, 3 x 4, 2 x 6 et expérimenter toutes les combinaisons et les rythmes possibles (avec balles par exemple pour illustrer les diverses mesures, sur le premier temps, la balle est lancée par terre).

Exercice de tempo intérieur : marcher 8  dans le tempo de l'anacrouse qui les précède, puis s'arrêter 8  au même tempo.

Double vitesse - double lenteur : frapper, chanter, mimer un tempo, puis un rythme, 2x plus vite, ou 2x plus lentement après un "hop" d'incitation ou d'inhibition.

Mesures inégales 6/8 . 3/4 : frapper un rythme en 6/8, puis le même en 3/4 .

La pratique des mesures inégales est particulièrement utile au chef car il est fréquent de les rencontrer dans la musique espagnole (Albeniz - Granados - de Falla) ou contemporaine (Honegger - Stravinsky - Britten - F. Martin).

Temps inégaux : grouper 8  en mélangeant les divisions par 2 ou par 3, exemples :    ou   

Accentuer la première valeur de chaque division en la marchant, ne frapper que les autres valeurs.

Ces exercices seront utiles au chef surtout lorsqu'il abordera des compositions de l'Est : Bartok, Janacek et dans la Musique Ancienne : changement de tactus (Monteverdi - Josquin des Prés)

Grâce à tous ces exercices travaillés de manières diverses et nuancées, agogiquement et dynamiquement, où le rythme est tour à tour but et moyen, les rythmes moteurs du chef sont régularisés, ses muscles ont acquis de la souplesse et de l'élasticité, les mouvements travaillés ont créé une mémoire musculaire et des automatismes utiles à la direction.

* * * * *

"Rien ne respire que pour aspirer à mieux être"

Mario Meunier

Le Rythme vivant est un rythme qui respire, exigeant des arrêts et des silences; ainsi, pendant l'arrêt du son, le rythme extérieur devient intérieur, comme l'écrit J. Dalcroze "Toute activité a besoin de l'opposition d'un élément contradictoire faisant ressortir sa valeur"¹⁷

¹⁷ JAQUES-DALCROZE, E., *La Musique et Nous*, Genève, Ed. Perret-Gentil, 1945, p. 29

Le chef de chœur a une autorité et une liberté particulières sur la longueur des silences : points d'orgue, silences de respiration, silences de préparation, silences de terminaison. Il doit avoir éprouvé le silence à l'intérieur de lui-même pour l'exprimer par son geste dans un rapport optimum de temps, d'espace et d'énergie : "Savoir s'arrêter, savoir comment et pourquoi on s'arrête et pendant combien de temps on doit s'arrêter, c'est établir l'équilibre dans nos actions comme dans nos idées"¹⁸

Exercices dalcroziens sur l'arrêt et le silence

- Exercice de tempo intérieur (cf. p.18)
- Ecouter une phrase mélodique et inventer en canon un mouvement qui dure la longueur de la phrase entendue.
- Choisir arbitrairement une valeur qui sera remplacée lorsqu'on la rencontre par son silence correspondant :

Exemple :  (valeur choisie : la ♩)

Eugène Crosti, professeur au Conservatoire de Paris, écrivait dans la Gazette Musicale d'octobre 1896 que la respiration est "l'agent principal du chant". Or le Silence est directement lié aux diverses respirations :

- celle du chanteur, pour reprendre son souffle et pour favoriser une bonne émission sonore;
- celle du chef, anacrouse physique de la phonation du tempo et du caractère de l'oeuvre;
- celle des auditeurs, assimilation, intégration de l'émotion dégagée par la Musique et qui renvoie à la Musique.

¹⁸ JAQUES-DALCROZE, E., op, cit, p.27

Exercices dalcroziens de respiration

- Faire correspondre une anacrouse rythmique et mélodique à une inspiration, expirer sur la crouse et la métacrouse.
- Inspirer profondément en inventant un mouvement.
Expirer sur le même laps de temps;
ou expirer sur un temps 2x plus long / bref.
- Ecouter une oeuvre pour vents, inspirer en même temps que les instrumentistes, expirer lorsqu'ils soufflent dans leur instrument puis même travail en inventant deux mouvements différents, qui correspondent aux deux étapes.

Prévoir la longueur des pauses, c'est avoir intériorisé la musique qui succède à la plage silencieuse, ce qui implique automatiquement une ANTICIPATION, faculté rythmique obligatoire et indispensable au chef de chœur. "... Dans toute expression d'un rythme musical, il faudra un rythme plastique préparatoire (...) Ainsi donc un silence musical de même qu'une durée musicale n'est jamais représentée plastiquement par une immobilité corporelle absolue. Il se produira toujours une anacrouse plastique, c'est-à-dire une ANTICIPATION DE MOUVEMENT"¹⁹.

Lorsque le chef veut obtenir un départ crousiq (= sur le temps), son geste est anacrousiq et vice versa; le mouvement précède la phonation, et la partition se déroule en lui avec quelques temps d'avance. S'il est incapable d'assumer cette dissociation audio-motrice, ou s'il ne maîtrise pas suffisamment sa partition, il se verra obligé de suivre sur la bouche de ses chanteurs. Ceux-ci, déstabilisés, n'ayant plus de "modèle anticipateur", ne pourront pas extérioriser la musique avec la même intention commune; le produit sonore s'en ressentira négativement, il deviendra disparate, sans cohésion.

¹⁹ JAQUES-DALCROZE, E., "Conférence", 1907

J'ai d'ailleurs eu l'occasion de vivre une pénible expérience de ce type, au cours de mes études : je devais diriger sans préparation une pièce difficile de Debussy (LE PRINTEMPS) devant un chœur parisien de chanteurs semi-professionnels (Audite Nova) qui maîtrisaient mieux la partition que moi. J'étais plus un obstacle qu'une initiatrice, freinant les élans au lieu de les susciter. J'en ai tiré la conclusion qu'il vaut mieux dans ces cas-là un chœur sans chef qu'un chef dirigé par son chœur !

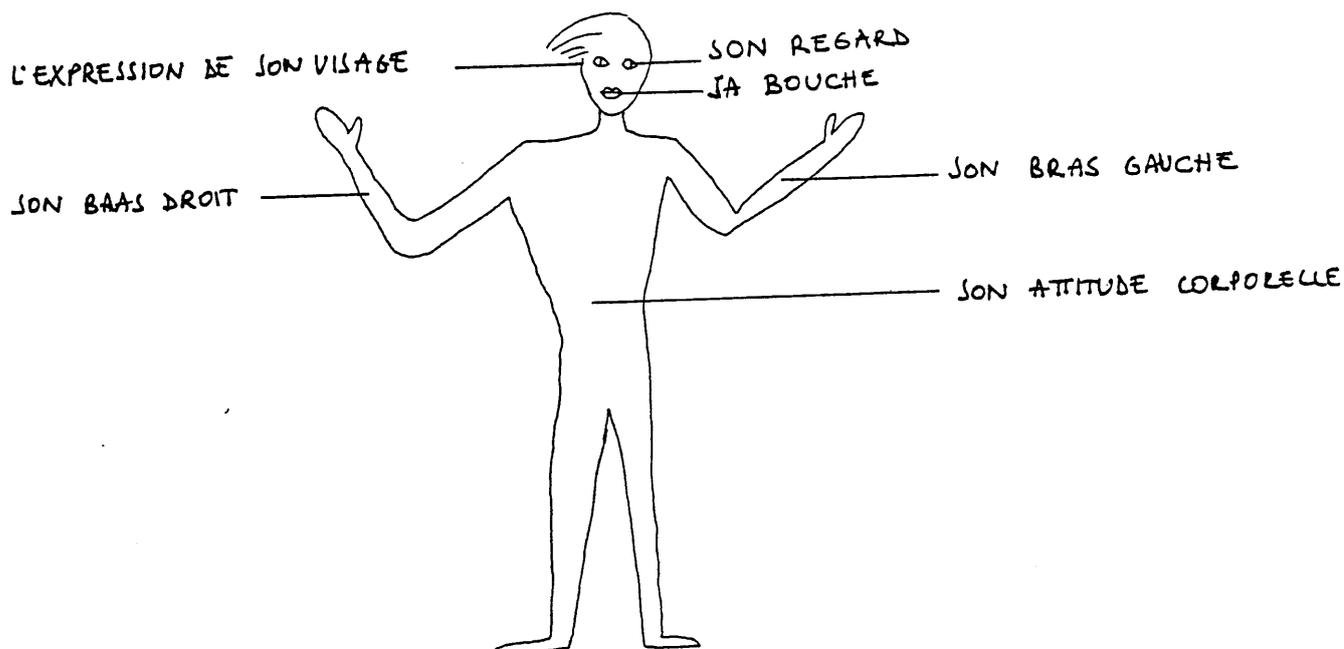
Exercices dalcroziens d'anticipation :

- Chanter une gamme Majeure, frapper sur la tête lorsque l'on rencontre un # , sur la table lorsque l'on rencontre un b
- Chanter une mélodie connue en faisant correspondre le mouvement corporel au mouvement sonore : si la mélodie monte, avancer, si elle descend, reculer, si elle reste sur la même note, rester sur place.
- Le piano joue 1 mesure à 4/4, les élèves écoutent et, en canon d'une mesure, effectuent les mouvements qui correspondent aux formules. D'abord, n'utiliser que les formules travaillées, puis les glisser au milieu de rythmes inconnus.

* * * * *

LE CORPS / LE GESTE

En reprenant le premier point de la conclusion de l'article sur le rythme musical : "Tout rythme est mouvement", nous pouvons inverser l'affirmation et dire : "Tout mouvement est rythme". Il en découle une immense richesse suscitée par l'expérience corporelle, vécue de façon globale ou segmentée, et ceci dans tous les degrés d'énergie possibles. Le chef de chœur n'est pas aussi libre de ses mouvements qu'un danseur ou qu'un rythmicien. Il a pour exprimer ses intentions:



On peut aisément observer une similitude entre l'utilisation du corps dans le langage gestuel quotidien et dans celui du directeur; J.-Dalcroze le formulait ainsi dans un article sur le geste paru dans la Gazette de Lausanne en 1946 :

*"Les gestes de nos bras situent nos sentiments, ceux de nos mains soulignent les plus importants détails de nos activités corporelles et psychiques, les tressaillements et les contractions de notre visage renseignent sur les secrets mouvements de notre âme, ce sont plus particulièrement nos yeux qui révèlent plus clairement nos pensées"*²⁰.

²⁰

JAQUES-DALCROZE, E., "le geste" in Gazette de Lausanne, mai 1946

Par analogie avec cet article, observons à quoi correspondent ces diverses parties du corps pour le chef de chœur.

Les bras le droit situe principalement le sentiment rythmique
= la mesure
le gauche situe plutôt le sentiment émotionnel
= l'expression.

Les mains affirment les gestes des bras et les précisent = détail

Le visage reflète et souligne l'expression musicale souhaitée
= l'âme

Les yeux soutiennent le chœur du regard, précisent une
expression, renforcent le geste (lors de l'entrée d'une
voix, par exemple) = l'accompagnement.

On peut ajouter que, si le corps n'est pas lui-même en mouvement, il est néanmoins totalement présent, actif et respire en communion avec les chanteurs. Il est d'ailleurs primordial de posséder une bonne conscience corporelle, qui permettra au directeur d'éviter toute crispation et d'être constamment maître de sa gestique.

Il est particulièrement difficile de savoir donner l'ordre à la partie du corps la plus appropriée à l'intention sonore recherchée. Beaucoup de gestes effectués simultanément effacent l'idée directrice et perturbent le chanteur qui ne sait plus où poser son regard. Les gestes du chef exigent précision et parcimonie d'où l'immense bénéfice d'une "domestication" des centres nerveux afin de permettre une réduction de l'activité musculaire chaque fois que son intervention n'est pas nécessaire.

Dominique Porte, dans son article sur la direction chorale, met en garde les rythmiciens sur leur tendance à la "surabondance gestuelle" :

*"Le rythmicien a l'habitude d'exprimer corporellement le mouvement musical lui-même et cela, le chef de chœur ne doit pas se le permettre (...) Il doit apprendre à concentrer son geste, à le rendre intentionnel, pour que le sentiment ne déborde pas de lui, mais de ceux qui chantent."*²¹

Toutefois, si le geste du chef est dénué de sentiments, le son émis sera froid et métallique; d'ailleurs Jaques-Dalcroze observait également le danger que représente l'absence d'expression chez le chef d'orchestre dans sa préface aux exercices de plastique animée : *"Ne voyons-nous pas des chefs d'orchestre admirablement doués pour la musique et d'une sensibilité artistique de premier ordre être dans l'impossibilité de communiquer leurs sentiments aux musiciens qu'ils dirigent, à cause de résistance musculaire provenant d'une excitation trop franche du système nerveux ?"*²²

Exercices dalcroziens favorisant la communication des sentiments au travers du geste :

- Un élève dirige : 1) Des rythmes en double ou triple vitesse ou lenteur. a) En commençant par le premier temps b) En commençant par une anacrouse.

²¹ PORTE, D., "Rythmique et Direction chorale", in *Le Rythme*, juin 1964

²² JAQUES-DALCROZE, E., "Préface aux exercices de plastique animée" in *Exercices de plastique animée*, Lausanne, Ed. Jobin, 1916

- 2) Un thème très rapide avec des accents pathétiques indiqués par des mouvements de poignets. (exercice issu de: "La Rythmique", Vol. II, p.57, Jaques-Dalcroze).

- Une mélodie est étudiée par coeur par les élèves. L'un d'entre eux l'interprète avec nuances et phrasé de son invention et les élèves font les nuances vocales que la direction leur indique. Il s'agit pour le dirigeant de trouver les gestes et les attitudes corporelles propres à traduire intelligemment sa conception individuelle de la mélodie. (ibid. p.58)

* * * * *

LES BRAS / LES MAINS

Pour le chef, le siège principal du geste se situe au niveau des bras et des mains; l'apport d'exercices spécifiques dalcroziens pour ces parties du corps est en conséquence fort précieux : les deux côtés n'ayant pas la même fonction, les exercices de dissociation et d'indépendance des mains garantissent leur bon fonctionnement individuel latéral :

La main droite : Elle est la main de la battue, elle règle la vie rythmique en tant que "mathématiquement mesurée", elle peut occasionnellement renforcer l'expression de la main gauche.

La main gauche : Elle est la main de l'interprétation, littéralement "la main du coeur". Elle donne souvent les entrées, indique plus précisément les nuances et le phrasé.

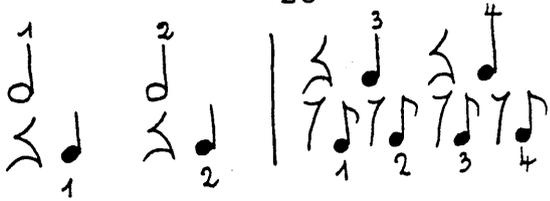
"Un des meilleurs moyens d'assurer l'indépendance de chaque mouvement isolé nous paraît être d'en provoquer la conscience en l'exerçant simultanément avec d'autres dont il ne doit pas subir l'influence réflexe"²³

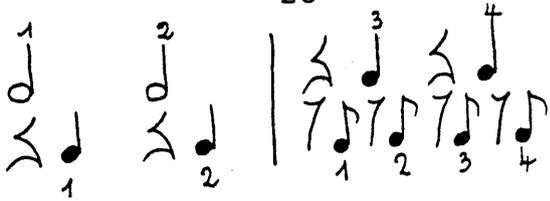
Exercices dalcroziens d'indépendance des mains

Jaques-Dalcroze utilisa à de nombreuses reprises, comme vocabulaire corporel d'exercice, 20 gestes enseignés systématiquement dans 9 degrés et 9 plans.

- { - Le bras va en mouvement continu au geste "20" ○ | ○ ||
- L'autre bras va dans divers plans ... arrive à "20" ● ● ● ● | ○ ||
(exercice issu de : "la grammaire de la rythmique", p.57,
Jaques-Dalcroze)

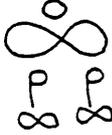
²³ JAQUES-DALCROZE, E., *la Musique et Nous*, 1945, p. 112

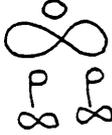
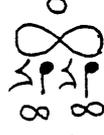
{ Bras droit : 

 Bras gauche : 
 | Les gestes enchaînés sont indiqués à l'avance.

(ibid. p.77)

- Exercice de spirales des bras :

{ Bras droit : 

 Bras gauche : 
 ou 

 (ibid. p.67)

- Exercice de mouvements arrondis :

10 gestes ronds 1) à combiner avec les 9 degrés et les 20 gestes

2) A faire avec un seul bras, puis l'autre bras en canon

3) A combiner avec des mouvements de torse, de tête, de jambe (dissociation bras-autres parties du corps)

(ibid. p.67)

- Exercice de mouvements élémentaires des bras - élévation lente des deux bras et retour. A "hop" arrêt du bras gauche pendant x temps.

(exercice issu de : "Coordination des mouvements corporels", p.1, Jaques-Dalcroze)

* * * * *

LES DEUX TYPES USUELS DE DIRECTION

1. La direction traditionnelle dessine la mesure; plus les mouvements sont intégrés, plus le chef peut se concentrer sur l'ensemble des autres éléments musicaux.

Exercices dalcroziens basés sur les mouvements de la mesure

- battre une mesure à x temps

a) à "hop", arrêt d'un bras - ou double lenteur des deux bras, ou le bras gauche tendu, le bras droit fléchi.

b) les deux bras réalisent un thème :



A "hop", un des bras s'arrête, il reprend son activité au "hop" suivant. Ou bien les deux bras s'arrêtent mais - les yeux fermés - l'élève se figure faire les mouvements qu'il ne recommence à faire effectivement qu'au "hop" suivant.

c) Un bras bat à 2/4, 3/4, 4/4, 5/4 d'une façon régulière, tandis que l'autre bras fait les mêmes mouvements *rubato* dans n'importe quel tempo.

...

f) Battre à 4 temps avec la main gauche en soulignant chaque mouvement avec une chiquenaude de la main droite. " (exercice issu de : "Coordination des mouvements corporels, p.2, Jaques-Dalcroze)

2) La direction chironomique (du grec *cheir* : la main, *nomos* : la règle) basée sur le rythme comprend deux gestes fondamentaux

geste arsique
ou d'élan



geste thétique
ou de repos



"Ce type de direction est nécessaire pour diriger toute musique amétrique dont le type achevé est le plain-chant. Une application importante est la direction du récitatif ou du chœur parlé"²⁴

Dans ce genre de musique, peut-être encore davantage que dans une musique mesurée, la richesse du vocabulaire gestique et la précision du mouvement sont de rigueur : "la méthode Dalcroze remédie à ceci (=au manque de précision) par intercalation de gestes courts et précis pour interpréter soit des rythmes énergiques, des sons staccato, de brusques interruptions, des arrêts brefs. Ces gestes provoquent une réaction précise de la part des exécutants ..."²⁵

LES ELANS :

Il faut également être conscient de la difficulté d'interpréter des élans correctement selon le tempo de la pièce : dans une allure rapide, les successions d'élans finissent par perdre de leur force, il faut donc créer une phrase au sein de laquelle plusieurs élans sont sous-entendus. Dans une allure lente, par contre, les élans "primaires" hachent le mouvement, il faut donc trouver une "rondeur" dans les élans secondaires.

Exercices dalcroziens favorisant l'expression adéquate des élans

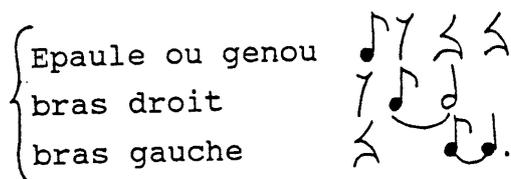
a) Ecouter une pièce contenant 4 phrases musicales, Exemple : le 2ème mouvement de la 7ème symphonie de Beethoven; d'une main, tracer 4 courbes de mouvements correspondant aux 4 phrases, de l'autre indiquer les élans secondaires contenus dans chacune des phrases.

²⁴ KAELIN, P., *L'art choral*, Paris, Ed. Berger-Levrault, 1974, p. 115

²⁵ PFRIMMER, A, op. cit., p. 187

- b) A "hop", inverser le travail de chaque main.
- c) Même exercice mais ce sont les pieds qui indiquent les élans (par des sauts) et les deux mains qui dessinent les phrasés. Les pieds peuvent être remplacés par une autre partie du corps choisie par l'élève.
- d) idem en deux groupes : 1) les élans, 2) les phrasés

- Un élan entraîne un bras dans une direction quelconque, la fixation subite de ce bras sert d'élan à l'autre bras qui est lancé dans une autre direction et se fixe à son tour.



(Exercice issu de : "Coordination des mouvements corporels" p.4, Jaques-Dalcroze)

LES ARRETS :

Leur précision est de toute première importance par rapport à l'ensemble des voix; ainsi, les chanteurs doivent être avertis, par un signe préparatoire de la fin de la dernière note. Ce geste ressemble au geste anacroustique de départ tout en ayant un but opposé, sa terminaison doit être précise et sans à-coup. Cela exige du chef la capacité de "régler les nuances dynamiques de la contraction musculaire au moment de l'arrêt"²⁶

Exercices dalcroziens favorisant l'expression adéquate des arrêts

- Une rangée d'élèves est appuyée contre la paroi (de profil) et se sert de cet appui pour former une fresque animée.

²⁶ JAQUES-DALCROZE, E. "Le geste esthétique et le mouvement continu" in *Comoedia*, mars, 1933



mouvement lent
de déplacement



arrêt dans une
attitude

(exercice issu de : "la grammaire de la rythmique", chap. X,
p.55, Jaques-Dalcroze)

- lancer un bras, ou les deux bras dans n'importe quel plan,
au hasard. Un mouvement de hanches ou des jambes arrête le
mouvement des bras ou change sa direction.
(ibid. p.57)
- Marcher des ♩ , à un brusque changement de nuance sur un
accord de la durée d'une ○ , rester les 4 ♩ suivantes dans
une position dont l'expression illustre la nuance entendue.

LES MOUVEMENTS CONTINUS

"Il doit exister des liaisons entre les mouvements corporels, des
"ponts" entre leur point d'origine et leur point d'arrivée, si
l'on veut leur conférer une valeur esthétique et leur permettre
de véhiculer avec souplesse et élasticité les émotions et les
sentiments...²⁷

Les "ponts" se travaillent et s'élaborent grâce à la technique
des mouvements continus. Jaques-Dalcroze inventa cette méthode
de travail par analogie aux mouvements de l'archet ou du son filé
des instruments à vent, parce qu'il était désespéré de la raideur
des mouvements usuels de la gymnastique. L'étude des mouvements
continus dans tous les degrés de temps, d'espace et d'énergie

²⁷ JAQUES-DALCROZE, E. "La technique corporelle et les
mouvements continus" in *Le Rythme*, juin 1928, p.6

donne aux membres de l'élasticité grâce aux résistances musculaires qu'elle provoque. Elle relie de façon harmonieuse le point de départ et celui d'arrivée du mouvement : "Ces traits qui peuvent être droits, courbes ou brisés, seront tracés dans tout l'espace environnant le corps de l'homme en position statique"²⁸. Cette technique est donc parfaitement appropriée aux besoins du chef de chœur.

Exercices dalcroziens de mouvements continus

- Prendre comme support une partie d'une Suite pour violoncelle de Bach, mémoriser la mélodie et l'exprimer par des mouvements continus qui suivent le mouvement sonore et le phrasé musical.
- Le piano joue dans diverses mesures d'abord de longue durée (12/8 - 7/4) puis de plus courte durée en accentuant le premier temps, l'élève exprime les mesures en un mouvement continu (comme s'il tirait lentement sur un élastique avec ses deux mains). Ce mouvement débute sur le premier temps de la mesure et se termine, les mains éloignées l'une de l'autre, sur le dernier temps.

CONCLUSION DU CHAPITRE SUR LE GESTE

Rappelons qu'il est de toute première importance, pour le chef de chœur, d'exercer rythmiquement tous ses membres, afin qu'il possède un maximum d'images et d'expériences motrices. Au travers des exercices proposés, il aura expérimenté la difficulté de produire des actions différentes, voire opposées, simultanément. Il sera également confronté à cette particularité lors de sa direction.

"Considérons une fois de plus le chef d'orchestre qui, d'une main, indique les nuances de force et de l'autre celles de grâce et de mollesse, et, en même temps fait exécuter des rythmes de durée différente et nous aurons une image claire de l'alliance de la polyrythmie et de la polydynamique"²⁹

DIRECTION CHORALE

EXERCICES DE RYTHMIQUE

- PLUSIEURS VOIX CHANTENT
SIMULTANEMENT SUR DES
RYTHMES DIFFERENTS

LA POLYRYTHMIE
= LITT. PLUSIEURS
RYTHMES

- TRADUIRE DES RYTHMES
DE LONGUEURS DIFFERENTES
PAR DES MEMBRES CORPORELS
DIFFERENTS

- PLUSIEURS VOIX CHANTENT
SIMULTANEMENT MAIS
CHACUNE AVEC UNE
NUANCE OU UN CARACTERE
DIFFERENT

LA POLYDYNAMIQUE
= LITT. PLUSIEURS
DEGRES DANS
LA FORCE

- TRANSDUIRE PLASTIQUEMENT
PAR PLUSIEURS PARTIES DU
CORPS LES DIVERSES VOIX
D'UN MOUVEMENT
SYMPHONIQUE

- UNE VOIX CHANTE A
 $\frac{3}{4}$, L'AUTRE A $\frac{6}{8}$

LA POLYMETRIE
= LITT. PLUSIEURS
MESURES

- TRADUIRE SIMULTANEMENT
PAR DEUX PARTIES DU CORPS
2 MESURES DIFFERENTES,
PAR EXEMPLE 3 TEMPS AUX
MAINS, 2 TEMPS AUX PIEDS
ET VICE-VERSA

²⁹ JAQUES-DALCROZE, E., *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Ed. Foetisch, 1965, chap. III, p.43

LE SON

"L'oreille musicale est une faculté de l'âme"

Lionel Dauriac

Comme le soulignait Pfrimmer : "une fausse note choque plus qu'un faux rythme"³⁰, c'est pourquoi le système auditif du chef de chœur se doit d'être particulièrement développé. Tout au long de son travail, depuis la première lecture d'une oeuvre jusqu'à la présentation du produit final, son oreille a été sollicitée.

"Je m'appliquai [...] à créer entre le cerveau, l'oreille et le larynx les courants nécessaires pour faire de l'organisme tout entier ce que l'on pourrait appeler une oreille intérieure"³¹

a) L'oreille intérieure

"Il est impossible de noter de justes successions d'accords si une oreille intérieure ne nous apporte par l'écho anticipé de leur résonance"³²

L'oreille intérieure se forme grâce à une bonne conscience du son, c'est-à-dire "la faculté de notre esprit et de notre être tout entier de se représenter, même sans le secours de la voix, ni celui d'un instrument, toute succession et toute superposition de sons, et de reconnaître n'importe quelle mélodie et n'importe quel accord grâce à la comparaison des sons entre eux"³³

³⁰ PFRIMMER, A., op. cit., p. 190

³¹ JAKUES-DALCROZE, E., op. cit, chap. I, p.10

³² JAKUES-DALCROZE, E. op, cit., p.9

³³ JAKUES-DALCROZE, E., op. cit., chap. III, p. 37

Le directeur utilise son oreille intérieure harmoniquement et mélodiquement dans son travail personnel d'intériorisation et d'assimilation d'une oeuvre : *"En étudiant la partition, il doit concevoir la sonorité idéale, celle-ci lui servira de prototype lorsqu'il constituera la sonorité réelle avec l'orchestre"*³⁴

Exercices dalcroziens favorisant le développement de l'oreille intérieure

- Ecouter une courte mélodie, puis se la chanter intérieurement à un tempo donné en faisant un signe de bras sur la note la plus haute, de pieds sur la note la plus basse.
- Chanter une mélodie ou une gamme. A "hop", cesser de chanter et continuer la gamme ou la mélodie *en pensée* .
(exercice issu de : "Rythme, musique et éducation", chap. V, p.68).

b) L'oreille extérieure

Elle permet un contrôle du son, le chef l'emploie pour ajuster sa propre voix ainsi que pour identifier une fausse note ou un timbre qui ressortirait de l'ensemble. Tout comme l'oreille intérieure, l'oreille extérieure doit être entraînée à la polyphonie, à l'art de l'harmonie et de la modulation.

Exercices dalcroziens développant la finesse de l'oreille

- Ecouter une mélodie jouée lentement en degrés conjoints; en canon d'un temps, frapper sur la table lorsqu'il y a un demi-ton entre deux notes, dans les mains lorsqu'il y a un ton entre deux notes.

³⁴ PFRIMMER, A., op. cit., p.190

- Reconnaître une gamme Majeure ou mineure jouée de do (du bas) à do (du haut) Exemple : do# ré mi fa# sol# la si do# = gamme de La Majeur jouée de do à do

Une bonne oreille "doit apprécier les divers degrés de l'intensité sonore, du dynamisme, de la rapidité ou lenteur de succession des sons [...]"³⁵

Le chef de chœur, au travers de son geste, traduit le son expressif qu'il désire obtenir, c'est pourquoi il lui sera très précieux d'avoir effectué des exercices où le mouvement sonore est exprimé corporellement, que ce soit une traduction basée sur la hauteur du son ou sur sa "qualité" (timbre - résonance - couleur).

Exercices dalcroziens de "mise en mouvement" du son

- 2 par 2 : l'écart entre les deux personnes doit correspondre à la distance qui sépare 2 notes d'un intervalle entendu. (on peut décider qu'un pas représente approximativement un ton).
- Choisir des positions illustrant la sensation affective que provoque un accord Majeur, mineur, Augmenté ou diminué.
- Un élève invente des sonorités variées, les autres imaginent des démarches correspondant à la hauteur et au timbre du son entendu.
- Le maître joue à deux voix (la voix supérieure avec la main droite, la voix inférieure avec la main gauche). L'élève frappe la voix supérieure dans ses mains; il marche la voix inférieure.

³⁵ JACQUES-DALCROZE, E. op. cit., chap. IV, p.47

LA VOIX

"Chanter avec l'âme, c'est penser à ce que l'on chante; C'est [...] être situé dans la musique et avoir oublié la vie ordinaire. On sent alors l'âme derrière la voix ou à travers la voix".³⁶

La voix est évidemment à la base du chant, à la source de l'expression. Elle est infiniment liée au système auditif : *"l'oreille est très étroitement apparentée au larynx et il est certain qu'il y a des influences réciproques de la voix sur l'audition, de l'audition sur l'appareil vocal"³⁷.*

Il paraît donc évident que tous les exercices d'audition améliorent la qualité vocale du chef. Il est pourtant étonnant de constater que certaines personnes ont une oreille fine, capable de déceler des fausses notes chez quelqu'un d'autre, mais ne parviennent pas à chanter elles-mêmes juste. Pour "débloquer" la voix, il faut la sortir, l'expérimenter dans toutes ses richesses, apprendre à l'aimer, et surtout chanter, encore chanter.

Des cours de pose de voix sont donc indispensables au chef de chœur. Il doit lui-même donner l'exemple sonore de ce qu'il souhaite obtenir. Comme ses chanteurs cherchent plus ou moins consciemment à l'imiter, la beauté de sa voix influencera tout naturellement celle des choristes.

³⁶ KÄELIN, P., op. cit., p. 87

³⁷ JACQUES-DALCROZE, E., op. cit., chap. IV, p.48

Exercices dalcroziens favorisant la justesse vocale

- Improviser vocalement sur un réservoir de notes, choisir tout d'abord des notes sans altération, puis peu à peu en ajouter, ce qui renforce la difficulté.

- Dessiner un tétracorde (= 4 notes en degrés conjoints), le chanter dans toutes les tonalités possibles en ajoutant les altérations nécessaires.

- Donner un code de base gestuel
Exemple : tierce = 3 doigts, mineure = poing fermé
 ou seconde = 2 doigts, Majeure = main ouverte
Choisir une note de base, puis chanter l'autre note de l'intervalle selon le signe proposé.

Pour terminer ce bref chapitre consacré au son en général, je citerai Véronique Carrot qui me confiait lors d'un entretien : "*Il n'y a pas de son large, ample et généreux qui puisse naître d'un corps rigide*". Que le son soit celui du violon, du hautbois ou de la voix, "l'agent" du son est toujours le corps d'un être humain. Une bonne conscience corporelle permet donc une meilleure maîtrise de soi et engendre la qualité sonore.

* * * * *

L'EXPRESSION

"En art, il faut discipliner son émotion sans la perdre"

Michel Corboz

J'aime à imaginer qu'un chef de chœur possède un immense réservoir de sentiments colorés, mêlés d'émotions sonores intérieures, et que, au travers de son art, il transmet cette matière aux choristes sans pour autant qu'elle transparaisse avec trop d'emphase sur lui-même. Dans le mot "expression" sont contenus les deux racines latines ex = hors de et primere = mettre --> litt. : mettre, sortir hors de. Pour "sortir" un sentiment hors de soi, il faut qu'il y soit entré, qu'il soit "imprimé". Il faut donc oser se laisser émouvoir, oser ressentir, même si "son influence complète (de l'émotion) a souvent le caractère d'une blessure"³⁸

Compte tenu de la multiplicité des sentiments humains, il paraît important d'expérimenter le plus grand nombre de moyens physiques d'expression, car les sensations motrices se transforment en sentiments et vice-versa, animées par la "vie personnelle" qui habite l'interprète, ainsi que par son imagination. Pour Jaques-Dalcroze, l'harmonisation des forces nerveuses au travers d'une éducation rythmique donne un libre essor à la personnalité, parce qu'elle l'a libérée tout en la canalisant grâce "à la création dans l'organisme d'un système rapide et léger de communication entre tous les agents du mouvement et de la pensée..."³⁹ Il est indispensable que le chef de chœur éprouve des sensations et des émotions qui lui sont propres, afin qu'il puisse réaliser et faire réaliser sa conception personnelle d'une oeuvre, plutôt que le pâle reflet de celle d'un grand maître.

³⁸ JAQUES-DALCROZE, E., *La Musique et Nous*, Genève, Ed. Perret-Gentil, 1945, p. 107

³⁹ JAQUES-DALCROZE, E., "La technique intérieure du Rythme", in *La Revue Musicale*, janvier 1925, p.32

"... lorsqu'à la suite d'exercices répétés la musique sera entrée en communication immédiate avec l'organisme, lorsque les vibrations sonores éveilleront dans les tissus et dans le système nerveux des vibrations analogues, et que le corps, devenu récepteur des émotions musicales, saura instantanément les transformer en émotions plastiques et les réaliser de façon esthétique"⁴⁰

Exercices dalcroziens favorisant l'expression et l'imagination

- Prendre comme support une pièce pour quintette à vent où chaque instrument a une partition facilement audible; diviser la classe en 5 groupes qui choisissent un personnage correspondant au son et au caractère de l'instrument qu'ils suivent. Mettre en scène les personnages qui évoluent et inventent des mouvements et des situations selon l'instrument qu'ils représentent.
- Une personne improvise corporellement à partir d'un thème donné; le reste du groupe la suit en créant spontanément une musique (vocalement, en bruitant ou par une percussion corporelle ou instrumentale).
- Illustrer corporellement une expression verbale, un proverbe, un dicton; à l'inverse trouver une expression verbale à partir d'une position corporelle.

⁴⁰ JAQUES-DALCROZE, E., *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Ed. Foetisch, 1965, chap. IX p. 108

LES NUANCES

"C'est grâce à ses nuances que la musique devient capable de nous émouvoir"⁴¹

Que serait la musique sans nuances, que serait un être humain sans contrastes ? Ce sont elles qui créent le mouvement, suscitent l'émotion, invitent au dialogue et animent la matière. La juste appréciation du nuancé se forme grâce aux expériences de vie, à la confrontation des différences, à l'observation et aux expérimentations multiples des sens. Toutes les variations musicales trouvent leur écho dans nos membres, font travailler notre cerveau, et permettent ainsi à l'organisme de se structurer.

Le chef de chœur doit posséder les moyens de ressentir les nuances, de les apprécier, et de les faire exprimer. En les orchestrant, il met ainsi en relief les nuances principales (= le caractère général de la pièce) et secondaires (= les variations au sein du caractère) : *"Il faut doser les dynamismes, contrôler les préparations et les associations, faire ressortir l'idée conductrice sans abuser de détails uniquement pittoresques"⁴²*

Un bon chef est nuancé sur divers plans :

- Dans ses propos : remarques appropriées, ni blessantes ni mièvrées.
- Dans ses gestes : richesse du vocabulaire gestuel mais aussi économie du geste.
- Dans son dynamisme : alternance d'enthousiasme et d'apaisement.
- Dans son appréciation des divers points à améliorer : choix judicieux et progressifs.

⁴¹ JAQUES-DALCROZE, E., "Nuances", in *Reflets*, Mars 1945

⁴² JAQUES-DALCROZE, E., op., cit.

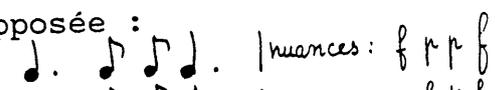
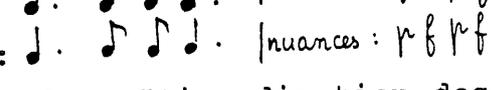
- Dans la signification qu'il attribue aux nuances écrites :
Exple : p = douceur, recueillement, apaisement, contemplation, repos. f = dynamisme, enthousiasme, violence, colère.
- Dans son interprétation de la pièce : nuances principales, secondaires.
- Dans sa voix : capacité de donner des exemples nuancés ou encore de moduler sa voix pour soutenir l'intérêt des choristes

Selon les périodes musicales, certaines partitions sont truchées de nuances alors que d'autres en sont exemptes. Dans le premier cas, le chef se voit dans l'obligation de choisir celles qui lui semblent les plus importantes, dans le deuxième, il doit les créer, les susciter par le phrasé, le texte, l'harmonie ou la courbe mélodique.

Exercices dalcroziens favorisant le sens de la nuance

a) Nuances dynamiques

- Le bras droit exécute le même rythme que le gauche mais avec une nuance opposée :

{	Bras droit :		Nuances: f p p f
	Bras gauche :		Nuances: p f p f

(exercice issu de : "Disordination des mouvements corporels", p.17, Jaques-Dalcroze)

- Choisir un poème court, en faire ressortir un certain nombre d'expressions auxquelles on apposera une nuance dynamique selon leur signification.
Réciter le poème en frappant selon la nuance convenue sur les mots choisis. Puis en 2 groupes : l'un frappe, l'autre exprime corporellement la nuance liée à la signification du mot.
- Ecouter une oeuvre dont la voix supérieure (legato) est soutenue par un contrepoint staccato (exemple : Mendelssohn, Symphonie Italienne 2ème mouvement).

Suivre les 2 voix en choisissant 2 parties du corps (bras : legato, pieds : staccato)
En 2 groupes, chacun suit une voix, à "hop", inverser les voix.

b) Nuances agogiques

- Improviser vocalement sur une suite harmonique d'accords. Si le piano accélère créer une musique en valeurs longues, s'il ralentit, la composer en valeurs courtes.
- Suivre corporellement les accelerandos et les ritenutos du piano, puis en inventer en chantant, en frappant, en marchant.

LE PHRASE

"La mélodie est construite sur le modèle du discours parlé [...] elle doit être scandée par des virgules, des points et des alinéas"⁴³

Le phrasé unit le texte à la musique; il crée des lignes horizontales, par opposition aux lignes verticales de la mesure. Phraser, c'est aussi structurer la partition, la rendre cohérente, tout en offrant des plages de respiration.

Souvent, le chef de chœur, par le choix d'un mouvement global qui sous-entend les divers rythmes contenus, phrase la musique plus qu'il n'exécute les mouvements de battue. Si le phrasé est approprié, la musique est plus belle, plus agréable à entendre, plus facile à interioriser.

⁴³ JAQUES-DALCROZE, E., *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Ed. Foetisch, 1965, chap. II, p.35

Exercices dalcroziens favorisant le sens du phrasé

- Chanter une mélodie connue en se déplaçant au tempo, changer de direction à chaque changement de phrase musicale.
- En cercle, un élève invente un mouvement qui commence et s'achève en même temps que la phrase musicale entendue; la personne suivante continue l'exercice en commençant son mouvement sur la phrase suivante au même endroit que son camarade l'avait laissé.
- Dessiner des notes en valeurs égales, inventer plusieurs phrasés différents.
- Sur un poème donné ou inventé, composer une musique qui respecte le phrasé du texte.

L'IMPROVISATION

*"Improviser, c'est exprimer sur-le-champ ses pensées aussi rapidement qu'elles se présentent puis se déroulent en notre esprit"*⁴⁴

Le chef de chœur est un improvisateur sans toujours en être conscient. Selon les impossibilités de ses chanteurs à réaliser et à exécuter la sonorité qu'il recherche, il compose immédiatement une image pour illustrer le changement qu'il souhaite. Il crée, imagine des mouvements, mimiques, expressions, anecdotes ou exemples au travers desquels ses chanteurs trouveront des supports explicites leur permettant d'effectuer la transformation désirée.

⁴⁴ JAKES-DALCROZE, E., "Article sur l'improvisation," in *Le Rythme*, no 34, 1932

L'improvisation au piano est une des trois branches principales enseignées à l'Institut Jaques-Dalcroze; le chef de chœur, même s'il n'est pas pianiste, peut toutefois pratiquer cette matière vocalement, corporellement ou avec un autre instrument.

Exercices dalcroziens améliorant la capacité d'improviser

- Improviser un rythme sur des notes successives données en valeurs égales, ou improviser une mélodie sur un rythme donné.
- 2 par 2, improviser une saynète dont l'action se calque sur les accents rythmiques et mélodiques d'une pièce proposée.
- Donner un début de mélodie, improviser la fin.
- En cercle, une personne invente une mélodie, quand elle a épuisé ses idées, elle s'arrête, regarde un camarade qui poursuit dans le style et le caractère donnés.
- Inventer des personnages qui adoptent une démarche correspondant à leur voix et vice versa.

Tout comme la méthode Jaques-Dalcroze intègre l'expression à l'étude du solfège, le chef de chœur, dans son rôle d'éducateur, associe technique et musique, qui se nourrissent l'une de l'autre.

LA REPETITION

"Le chant choral est un symbole très éclairant de ce que devrait être la société humaine, puisqu'il assure l'expression plénière de chacun dans l'équilibre de l'ensemble"

Veuthey⁴⁵

Voici le directeur arrivé enfin au coeur de son travail; là où il réunit, transmet, exprime ce qu'il a au fond de lui-même. Ses sens sont en éveil, à l'affût d'un indice qui le renseigne sur un point à améliorer.

La vue :

La position corporelle de ses chanteurs, la forme de leur bouche lors de la phonation, l'attention qu'ils manifestent renseignent le chef de choeur et lui permettent d'adapter ses remarques.

L'ouïe :

Incontestablement le sens principal du chef, toujours en éveil afin d'obtenir un bon équilibre entre les voix, déceler un timbre qui dominerait l'ensemble, parvenir à une justesse harmonique, à un ensemble parfait.

Le toucher :

La plupart des chefs renforcent leur exemple vocal à l'aide du piano, qui offre un modèle harmonique et une justesse sans faille. De la sensibilité de son toucher découlera une sensibilité vocale chez ses choristes.

L'odorat :

Si l'atmosphère est lourde, l'air empli de transpiration, la

⁴⁵ VEUTHEY, M., op. cit., p.12

répétition peut s'en trouver dérangée. Il ne faut donc pas sous-estimer ce sens, faire une pause et ... ouvrir les fenêtres !

Le goût :

Le sens du goût est lié au travail du directeur dans le sens qu'il développe ses sensations buccales : le palais, la langue et les lèvres tenant un rôle fondamental dans la phonation, tout ce qui a trait au goût est une métaphore utile pour mettre en éveil l'appareil phonatoire.

Mais s'il y a un sens indispensable au chef de chœur, c'est celui de l'adaptation.

En effet, entre la conception de la répétition qu'il s'était élaborée auparavant et la réalité de celle-ci réside un immense fossé, qui ne peut être comblé que par une adaptation adéquate. En ce sens, la Rythmique, parce qu'elle crée un système de communications au sein de l'organisme tout entier lui donne la possibilité de "*multiplier les occasions d'accommoder ses actions au milieu environnant*"⁴⁶ et en conséquence l'aide à s'adapter à n'importe quelle situation.

LE BON SENS !

- Si ses chanteurs n'éprouvent pas l'envie de chanter ensemble, le chef de chœur peut démissionner!
- Si ses chanteurs sont trop fatigués, il vaut mieux s'arrêter!
- Si les soprani ne peuvent chanter correctement un sol du haut, rien ne sert de prendre une pièce qui monte jusqu'au la!
- Si le chœur est constitué de 18 femmes pour 5 hommes, le déséquilibre ne peut se compenser, même avec la meilleure volonté du monde!
- Si les chanteurs n'ont pas un sens du rythme développé, choisir une pièce facile sur ce plan-là, (par exple, sans synco-pes).

⁴⁶ BACHMANN, M.-L., *La rythmique Jaques-Dalcroze*, Neuchâtel, Ed. A la Baconnière, 1984, p. 179

LE CONCERT

Tout le travail effectué, les heures de répétition hebdomadaire, les exigences prennent leur sens lors du concert, moment de don et de vie privilégié.

Une grande complicité doit unir le chef à ses choristes : celui-ci rassemble leurs expressions pour en faire un faisceau qui, jaillissant d'une source commune, envahit le public.

Le concert exige une présence et une attention absolues du chef ; tous les regards de ses chanteurs sont sur lui, ... et, paradoxalement, il doit se rendre invisible pour le public, simple serviteur de la Musique qu'il dirige.

Après le concert survient le moment important de l'autocritique et de l'analyse en général, qui permettra au chef de s'améliorer et d'affiner encore ses exigences personnelles et collectives.

* * * * *

CONCLUSION

La Rythmique Jaques-Dalcroze, et l'Art choral, sont des méthodes globales d'éducation de la musique et à travers la musique.

Le chef de chœur et le professeur de rythmique enseignent leur matière selon des principes pédagogiques similaires :

- conscience préalable de ce qu'ils doivent transmettre;
- adaptation aux particularités des élèves;
- moyens techniques et pédagogiques d'application;
- maîtrise du "quoi" et du "comment".

Au travers de ces deux voies éducatives musicales, les élèves-rythmiciens et les choristes sont entraînés dans le même processus d'apprentissage :

- sensation précédant l'action;
- écoute de soi;
- écoute des autres;
- conscience du groupe;
- expression personnelle.

Dans les deux chemins, la Musique est guide, destination et environnement sonore. L'idéal serait d'avancer tour à tour sur l'une ou l'autre de ces voies; l'exécutant y trouvera toujours un enrichissement personnel et musical.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHMANN, Marie-Laure, *La Rythmique Jaques-Dalcroze, une éducation par la musique et pour la musique*, Neuchâtel, Ed. A la Balconière, 1984
- GEOFFRAY, César, *César Geoffray par ses textes*, Lyon, Ed. A Coeur Joie
- JAQUES-DALCROZE, Emile, "Conférence", 1907
- JAQUES-DALCROZE, Emile, *Exercices de plastique animée*, Lausanne, Ed. Jobin, 1916
- JAQUES-DALCROZE, Emile, *La Rythmique*, Lausanne, Ed. Jobin, 1917, vol. II
- JAQUES-DALCROZE, Emile, *Le rythme, la musique et l'éducation*, 1920, Lausanne, Réédition Foetisch, 1965
- JAQUES-DALCROZE, Emile, *Coordination et disordination des mouvements corporels*, Paris, Ed. Leduc, 1935
- JAQUES-DALCROZE, Emile, *La Musique et Nous*, Genève, Ed. Perret-Gentil, 1945 (réédité en 1981 par Slatkine, Genève)
- KAELIN, Pierre, *L'art choral*, Paris, Ed. Berger-Levrault, 1974
- MARTIN, Frank, "Sur la rythmique" in *Le Rythme*, juin 1933
- PFRIMMER, Albert, *Premier congrès du Rythme*, Genève, Ed. Institut Jaques-Dalcroze, 1926
- PORTE, Dominique, "Rythmique et Direction chorale", in *Le Rythme*, juin 1964
- VEUTHEY, Michel, *Les secrets du choeur*, Lausanne, Ed. Foetisch, 1992

Journaux :

- Comoedia
- La Gazette de Lausanne
- Reflets
- La Revue Musicale
- Le Rythme

Illustrations : Véronique Martinet