

# LE ROLE DE LA MUSIQUE DANS L'APPREHENSION DES NOTIONS DE TEMPS ET D'ESPACE

Université de Genève, février 1995



## Introduction

Je me propose de traiter, si vous le voulez bien, de l'interdépendance des notions d'espace et de temps et du domaine où cette interdépendance est la plus flagrante, c'est-à-dire le **mouvement**, dont la musique représente un cas particulier.

J'essaierai de mettre en parallèle mouvements du corps et mouvements de la musique et de montrer combien ils sont utiles l'un à l'autre lorsqu'il s'agit notamment de prendre conscience de leurs composantes spatiales et temporelles respectives.

Ce fut la démarche d'Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) qui, en tant que musicien et pédagogue, a su faire le rapprochement entre mouvements du corps et mouvements de la musique pour en tirer, d'une part un système d'éducation musicale et rythmique fondée sur le mouvement corporel, d'autre part un système d'éducation physique et mentale fondée sur une rythmique musicale - cette double approche étant connue aujourd'hui sous le nom de Rythmique Jaques-Dalcroze.

Il m'arrivera, au cours de mon exposé, de faire référence à mon expérience de rythmicienne pour illustrer mon propos.

\* \* \*

## Temps et espace

Certes nous avons aujourd'hui des moyens d'évaluer et de mesurer le temps et l'espace pour ainsi dire indépendamment l'un de l'autre, en nous servant notamment d'unités qui se groupent en unités plus grandes ou qui se subdivisent en unités plus petites.

Nous qualifions le **temps** en termes de minutes, de secondes et millisecondes, d'heures, jours, semaines, mois ou années, siècles et millénaires en laissant loin à l'arrière-plan la course du soleil dans le ciel qui constituait jadis explicitement une unité spatio-temporelle de base; nous qualifions l'**espace** en termes de mètres, de kilomètres, de centimètres, de millimètres, de surfaces et de volumes en sachant faire abstraction du temps mis à les parcourir ou à les explorer, comme de l'époque où l'on disait d'un lieu éloigné qu'il était... « situé à trois journées de marche ».

Toutefois on a toujours recours au temps pour mesurer l'espace, ou à l'espace pour mesurer le temps, notamment dans bien des situations où cela nous permet de ramener l'un ou l'autre à une unité plus petite ou plus saisissable.

**Exemples empruntés au langage courant :** " -Est-ce que c'est loin ? " " - Non, c'est à 3 minutes !" (= évaluation de l'espace par le temps) " - Est-ce qu'on en a encore pour longtemps ? " " - Non, c'est là, au carrefour; nous y sommes !" (= évaluation du temps par l'espace).

De même pour mesurer l'incommensurable : la distance entre deux galaxies est mesurée en termes d'années-lumière (=temps) et l'apparition de l'homme sur la terre est figurée par le dernier centimètre de " toute cette longueur qui nous sépare du « big bang »!"

... Et nous sommes encore quelques uns à préférer les montres à aiguilles, celles qui nous montrent les repères du temps au moyen de repères spatiaux établis le long d'une circonférence; tout comme les **partitions musicales** sont en quelque sorte du temps virtuel figé dans un espace. Dans un cas comme dans l'autre, c'est au travers du **mouvement** (mouvement des aiguilles sur le cadran, mouvement de la lecture et du jeu musical) que ces espaces retrouveront la fonction temporelle à laquelle ils sont destinés.

\* \* \*

## **Le mouvement**

Le dénominateur commun de l'espace et du temps, ce qui permet de les mesurer l'un par l'autre, c'est donc le mouvement. Pourtant en lui l'espace et le temps sont indissociés, et c'est ce qui le rend si complexe : il se trouve en même temps dans un espace réversible (= on peut revenir sur ses pas, on peut ramener son geste à son point de départ) et dans un temps irréversible (= ce n'est **qu'ensuite** qu'on revient sur ses pas ou qu'on ramène son geste). Et encore, ce n'est là qu'un des aspects de la complexité du mouvement; mais arrêtons-nous un instant sur l'idée de l'irréversibilité temporelle : la notion même de **temps irréversible** serait insaisissable si nous n'avions un moyen de le rendre réversible (ou pseudo-réversible) : ce moyen, c'est la mémoire.

## **La musique et le temps**

Or si la Musique, qui est **le produit du mouvement humain**, est souvent appelée **art du temps**, c'est, je le crois, non seulement parce qu'elle se déroule dans le temps, mais parce qu'elle rend ce temps saisissable par la mémoire au fur et à mesure qu'il avance, en même temps qu'elle permet d'anticiper son terme.

### Situations où le Temps joue un rôle prédominant dans le mouvement corporel :

- chaque fois qu'il faut faire preuve de réflexes ou de réactions rapides; (précision temporelle, sens de l'anticipation);
- chaque fois qu'il faut savoir attendre; (inhibition du mouvement);
- lorsqu'il faut faire preuve d'endurance; (durée, long terme);
- lorsqu'il faut réaliser une série de gestes dans un certain ordre; (ordre temporel, mémoire d'une succession).

Toutes les actions qui demandent à être anticipées, organisées, coordonnées, poursuivies, font appel à l'aspect **temporel** du mouvement au moins autant qu'à son aspect spatial.

Exemple emprunté à la musique (cité par Combarieu) : le **chant des plongeurs sénégalais** : ayant à désensabler un navire très lourd, il est indispensable qu'ils puissent donner tous ensemble au même moment la poussée qui le dégagera. Or il ne leur est pas possible de se parler sous l'eau. Aussi nagent-ils à la surface en chantant un chant bien rythmé, puis ils plongent tout en continuant de chanter dans leur tête jusqu'à un certain moment convenu - point culminant ou temps fort - où ils poussent le navire ensemble comme un seul homme.

La Musique permet donc d'avoir accès au **temps du corps** par l'intermédiaire, dans ce cas :

- du temps du déroulement musical (autre exemple : on demandera à l'élève de se promener aussi longtemps qu'il entend la musique, puis de refaire le même chemin en chantant la musique dans sa tête);

mais aussi par l'intermédiaire :

- de la durée des valeurs sonores et des silences (exemple : on demandera à l'élève de s'immobiliser pendant la durée d'un son et de bouger pendant le silence qui suit);
- du tempo, de la fréquence, du rythme, de la mesure (exemple : l'élève suit en marchant le tempo proposé par la musique, ralentit ou accélère avec elle; ou encore il marque la mesure en lançant une balle sur le premier temps et la rattrape sur le suivant; ou encore il traduit corporellement plusieurs fois de suite un rythme proposé par la musique et le mémorise auditivement et musculairement de façon à pouvoir le reproduire sans le soutien de la musique);
- de la périodicité, simultanément, alternance, ordre de succession des motifs ou des phrases musicales (exemple : réalisations alternées du bras gauche et du bras droit; marcher au tempo de la basse pendant qu'on frappe des durées deux fois plus courtes proposées à l'aigu; puis échanger);
- de la répétition, de l'anticipation (exemple : pendant la répétition d'une même phrase musicale, interrompre le mouvement et le reprendre au début de la phrase suivante; anticiper le moment de l'arrêt par le sentiment harmonique de la cadence finale).

En d'autres termes on peut, par la musique, isoler l'aspect temporel du mouvement en attirant sur lui l'attention, la mémoire et l'anticipation, et vice versa (c'est-à-dire par le mouvement, isoler l'aspect temporel de la musique).

## La musique et l'espace

J'ai lu récemment une phrase de Milan Kundera qui me semble bienvenue ici :

**« Imprimer la forme à une durée, c'est l'exigence de la beauté mais aussi celle de la mémoire . Car ce qui est informe est insaisissable. »** (*La Lenteur*, 1995)

A force de dire que la musique est l'art du temps, on oublie de dire qu'elle est également **art de la forme**. Je dirais même qu'elle est par excellence l'art d' "imprimer la forme à une durée ", selon les termes de Kundera.

Or qui dit forme, dit espace. Et la musique, on l'a vu, est elle-même mouvement; on peut d'ailleurs la définir comme étant du **mouvement sonore organisé**, ce qui signifie que comme tout mouvement elle a besoin d'espace (et non seulement de temps).

Or les termes se rapportant à l'espace sont dans la musique aussi nombreux que ceux qui caractérisent son aspect temporel :

### Termes relatifs à l'espace ambiant :

- volume sonore et toutes notions liées à l'acoustique (cf. la disposition des instruments de l'orchestre, ou les installations stéréophoniques, qui « sculptent » en quelque sorte l'espace sonore);
- localisation des sons;
- espace parcouru par les ondes sonores;
- distance d'émission d'un son (cf. l'expression « être à portée de voix », qui est une mesure de l'espace par le son; cf. aussi l'écho, et le système du radar);
- l'amplitude des sons (impression qu'ils occupent plus d'espace du fait d'une plus grande intensité);
- la matière sonore.

### Termes relatifs à l'espace dans l'oeuvre musicale elle-même :

- Hauteur du son;
- juxtaposition des sons (degrés conjoints ou disjoints);
- superposition des sons d'un accord, ou des voix;
- montée, descente de la mélodie;
- parallélisme, convergence ou divergence des voix;
- motifs, dessins ou lignes mélodiques; trajet de la mélodie;
- développement d'un thème;
- symétrie, carrure, forme, architecture d'une oeuvre.

La Musique, art du temps et de la forme, se déroule donc aussi dans un espace. En tant que telle, elle est apte, lorsqu'on la met en relation avec les mouvements du corps, à en donner une description, une **image sonore** qui en souligne la forme, la direction, les contours, les points culminants, les points de départ et d'arrivée.

### Exemples de mouvements associés à la perception spatiale de la musique :

- **ligne et forme** : l'élève, qui tient un foulard, décrit des cercles dans l'espace lorsque la musique donne l'impression de « tourner en rond » (par la répétition d'un motif tournant); il décrit une ligne continue en traînant le foulard derrière lui lorsque la musique avance de façon linéaire;
- **hauteur** : le piano répète un même motif de 4 notes : l'élève, qui tient une balle, la lance en l'air au moment de la note la plus haute (ou la lâche par terre au moment de la note la plus grave); puis le motif change;
- **distance** : le piano plaque simultanément deux notes distantes d'une tierce (=degrés disjoints) : les élèves, deux par deux, avancent côte à côte sans se toucher; si les deux notes sont à distance d'une seconde (=deux degrés conjoints), les élèves s'appuient épaule contre épaule;
- **montée-descente** : les élèves se lèvent ou se baissent progressivement en suivant des fragments mélodiques ascendants ou descendants de longueurs variées; ou encore, ils avancent lorsque la mélodie monte, et reculent lorsqu'elle descend;
- **superposition** : les élèves se groupent deux par deux lorsque la musique est à deux voix; ils se groupent par trois lorsqu'elle est à trois voix, et se promènent seuls lorsqu'elle est à une voix;
- **volume** : lorsque la musique présente un grand volume sonore chaque élève (ou l'ensemble des élèves) cherche à occuper un espace aussi grand que possible, et vice versa.

Par la musique, on peut donc isoler l'aspect spatial du mouvement corporel en attirant sur lui l'attention et la mémoire, et vice versa (c'est-à-dire par le mouvement, isoler l'aspect spatial de la musique).

Emile Jaques-Dalcroze était d'avis que :

« L'enfant parvenu à ressentir en son corps les lignes droites, courbes ou brisées les retrouvera tout naturellement dans les œuvres picturales, sculpturales, architecturales qui lui seront présentées, car l'homme est ainsi fait qu'il se plaît à reconnaître à priori, dans les œuvres d'art, ce qui lui paraît être l'écho de sa propre sensation, le reflet de sa propre pensée » (Jaques-Dalcroze, 1931).

### Les rapports espace-temps et l'élasticité du mouvement

Il n'est plus à démontrer que c'est par l'expérience corporelle que se construisent peu à peu les notions d'espace et de temps. Parvenir à isoler ces notions constitue en fait une abstraction à partir d'un tout indissocié, le mouvement, qui se manifeste au travers des **rappports** qu'entretiennent l'espace et le temps, auxquels il faut ajouter une troisième dimension qui a pour fonction de régler ces rapports : Jaques-Dalcroze a nommé cette troisième dimension **l'élasticité**, qui dépend du jeu

des muscles agonistes et antagonistes et du dosage de l'énergie interne, et qui donne au mouvement sa forme et sa force, son poids, sa tension, sa vitesse, sa tournure, son caractère, son style.

C'est ainsi que :

« Chaque ligne parcourue par un membre dans un temps donné, devient plus courte ou plus longue selon le degré d'énergie musculaire qui déclenche le mouvement » (Jaques-Dalcroze, 1945).

Ainsi accède-t-on notamment à la notion de vitesse ... (N.B. C'est l'objet proprement dit de la Rythmique Jaques-Dalcroze que d'étudier, en cherchant à les maîtriser, les rapports entre le temps, l'espace et l'énergie des mouvements.)

Les mouvements de la musique (ceux que l'on voit indiqués dans les partitions au début des morceaux) consistent moins souvent en indications métronomiques (celles-ci ayant été généralement rajoutées après coup) qu'en un ou deux mots qui décrivent un état spatio-énergétique dont découlera naturellement une réalité temporelle : adagio (à l'aise) - maestoso (majestueux) - allegro (joyeux) - presto (vite) - andante (allant) - molto lento (très lent) - etc.

Il n'est donc pas étonnant que la **confusion entre des notions** telles que lentement et longtemps, plus longtemps et plus loin, lentement et doucement, plus vite et plus fort, que l'on constate habituellement chez le jeune enfant, perdure parfois jusqu'à l'âge adulte, du moins tant que le mouvement reste inanalysé : elle correspond en fait à une expérience fondamentale, à une réalité de base. L'Espace et le Temps en tant que concepts distincts sont une construction de l'esprit.

#### **Exemple de la confusion entre vite et fort chez des adultes :**

- Ceux-ci sont invités à lancer une balle par terre et à la rattraper selon un tempo régulier. On leur demande, lorsqu'ils entendront un signal de la lancer « à un tempo beaucoup plus rapide », ou « le plus vite possible » : or la plupart répondent spontanément en lançant la balle beaucoup plus fort, ce qui a pour effet de la projeter beaucoup plus haut et donc de ralentir la vitesse du lancer au lieu de l'accélérer. Ce n'est que dans un second temps qu'ils comprennent qu'ils doivent au contraire diminuer la force en réduisant l'espace.

(N.B. J'ai eu l'occasion de vérifier ce qui précède en de nombreuses occasions.)

De plus, **il existe des termes qui qualifient aussi bien le temps que l'espace**, selon le contexte; par exemple le mot « intervalle » : se rencontrer à intervalles réguliers (temps) et planter des arbres à intervalles réguliers (espace). Ou encore le mot « long » : faire une longue figure (espace), passer une longue journée à attendre (temps), avoir fait une longue route (espace + temps, où transparaît en plus la notion d'effort occasionné par la marche).

### **Exemples d'exercices mettant en rapport des longueurs de durée et des longueurs d'espace :**

- Chaque enfant a deux bâtons : un long et un court. On lui fait entendre des séries de valeurs brèves ou de valeurs longues; il se saisit du bâton correspondant et le fait glisser dans sa main pendant toute la durée d'une valeur, puis recommence.
  - On marche un tempo en frappant le premier temps de mesures à 2, 3 ou 4 temps et en dessinant des cercles de bras plus ou moins grands selon la durée à disposition.
- N.B. Les élèves qui sont passés par ces exercices ont beaucoup moins de peine que d'autres à se représenter les durées musicales et à les noter correctement.

### **Les mesureurs naturels**

Pour en revenir à l'indifférenciation fondamentale des aspects temporels, spatiaux et énergétiques du mouvement : malgré, ou peut-être à cause d'elle, le corps offre pourtant toute une palette d'instruments de mesure relativement fiables, en particulier dans le domaine des relations musique et corps.

Notre corps possède un certain nombre de « mesureurs naturels » qui peuvent être répartis en trois catégories, que Jaques-Dalcroze a mises en évidence :

**1° Les mesureurs inconscients ou subconscients, involontaires, incontrôlables ou difficilement contrôlables :** ce sont **les battements du coeur et le pouls**; leur dimension spatiale, fortement réduite et peu visible, cède le pas à leurs dimensions temporelle et énergétique : la fréquence (temps) et la pulsation (énergie) servent d'unités sous-jacentes à bien des activités, en particulier la marche et le jeu musical, dont ils déterminent le tempo « andante » (entre 76 et 108 battements par minute) qui signifie « allant ».

N.B. Le lien entre la marche et les battements du coeur a d'ailleurs été mis en évidence par des chercheurs à des fins thérapeutiques : ils ont constaté que les irrégularités cardiaques tendaient à s'effacer lorsque les malades étaient entraînés à une marche régulière, celle-ci favorisant, par « sympathie », une mise en correspondance proportionnelle du rythme de l'activité cardiaque.

### **Exemple d'exercice :**

- Les élèves prennent leur pouls et en traduisent la fréquence par une articulation de la langue ou des lèvres, puis par la marche. Par concessions mutuelles, s'observant les uns les autres, ils recherchent un tempo commun.

N.B. J'ai souvent observé qu'en faisant entendre aux élèves à ce moment-là l'andante d'une oeuvre enregistrée (notamment celui du concerto italien de J.-S. Bach), les deux tempi coïncidaient parfaitement.

**2° Les mesureurs subconscients et automatiques, mais pouvant devenir conscients et volontaires** et susceptibles d'être contrôlés jusqu'à un certain point : dans cette catégorie on trouve notamment\* **la respiration**. Son aspect spatial est ici bien perceptible, quoique limité au corps propre : l'inspiration gonfle le thorax, élargit l'attitude, l'expiration les rétrécit.

C'est une unité de mesure spatio-temporelle plus large que la précédente, en ceci qu'elle groupe deux mouvements qui s'enchaînent de façon bien perceptible : l'arsis et la thesis, l'inspiration et l'expiration, la levée et l'appui, ou, pour parler en termes musicaux, l'anacrouse et la crouse. C'est, à ce titre, un rythme fondamental, mais aussi la mesure de base.

N.B. Le musicien Ernest Ansermet a relevé notamment que la respiration donne lieu aux deux mesures fondamentales de la musique, à partir desquelles se construisent toutes les autres : 2 temps et 3 temps – la respiration à deux temps étant le fait de l'individu en état d'éveil ou d'activité, celle à trois temps (où l'expiration dure deux fois plus longtemps que l'inspiration) étant le fait de l'individu en sommeil ou au repos.

En musique, on parle également de respiration pour indiquer le moment où il convient de reprendre son souffle (notamment dans le chant et dans le jeu des instruments à vent, puis par analogie dans toute la musique instrumentale).

C'est ainsi qu'en musique un phrasé ou une phrase (termes qui se rapportent au langage parlé, tout comme celui d'articulation, qui sépare deux phrases ou membres de phrases) ont généralement une dimension humaine, c'est-à-dire n'excédant pas les possibilités d'une longue expiration; et si la musique instrumentale s'autorise des phrases beaucoup plus longues, elle se réfère néanmoins à la représentation d'une respiration imaginaire qui soutendrait la phrase de ses élans et de ses repos, de ses inspirations et de ses expirations.

#### **Exemples d'exercices :**

- les élèves calquent leurs expirations sur le phrasé musical (qui peut être régulier ou irrégulier); ils reprennent leur souffle à chaque fin de phrasé; ou encore ils respirent selon des rythmes donnés (N.B. Jaques-Dalcroze avait imaginé tout un système de signes permettant de noter, sous les rythmes écrits, des successions d'inspirations et d'expirations brèves ou longues, complètes ou incomplètes);
- les élèves se déplacent en même temps que la musique et changent de direction au changement de phrasé. Ou ils exécutent des mouvements continus avec les bras, changeant de bras avec chaque phrasé.

**3° Les mesureurs conscients et contrôlables, mais susceptibles d'être automatisés et de devenir subconscients :** au premier rang de ces mesureurs figurent **la marche et les diverses façons de se déplacer**, tels la course et le saut; mais en font également partie les **mouvements des divers segments corporels**, des muscles et articulations des différents membres.

\* Cf. aussi certains mouvements complusifs, tel le balancé observé chez certains oligophrènes, qualifié de "tic de Salaam".

A eux tous ils sont capables, tel un orchestre, de décrire tous les tempi, toutes les durées, toutes les nuances de l'énergie. En réalisant des mouvements continus, ils mesurent aussi bien les distances que les durées; en réalisant des mouvements discontinus, ils mesurent aussi bien les fréquences que les unités d'espace.

Parmi eux, la **marche** est un mesureur privilégié, car elle fournit, lorsqu'elle est régulière, un modèle parfait de mesure et de division du temps et de l'espace en parties égales, en même temps que chaque pas constitue un rythme de base (levé-posé).

### **Le pas, unité spatio-temporelle**

La fréquence des pas mesure le temps, la longueur des pas mesure l'espace; la succession des pas mesure, à choix, le temps écoulé pour parcourir un espace donné ou l'espace parcouru pendant un temps donné.

Dans la marche régulière on a tendance à grouper mentalement ses pas, le plus souvent par deux, mais aussi par trois ou quatre. Si le groupement est plus grand, il y faut une volonté consciente, une attention plus importante.

La Musique qui accompagne la marche a l'avantage de « compter pour vous ». Bien plus, elle groupe non seulement les pas en unités plus grandes, les **mesures** à 2, 3, 4 ou 5 temps, mais elle ne se contente pas d'itérer ces groupements, comme nous pouvons le faire en comptant : elle les additionne en groupements plus grands, les **membres de phrases** puis les **phrases** entières, qui deviennent à leur tour les unités d'une forme plus large, partie d'oeuvre ou morceau entier.

C'est ainsi qu'à tout instant perdure le souvenir de la distance parcourue et du temps passé à la parcourir (ou du nombre de pas), en même temps que peut être anticipé l'effort encore à fournir et le moment de son terme.

### **L'horizontalité du phrasé contre la verticalité de la mesure**

C'est ce qui fait la vertu des chansons de marche : elles facilitent la marche parce qu'elles lui donnent simultanément un avenir (elles la tirent en avant) et un souvenir (la possibilité satisfaisante d'évaluer l'effort déjà fourni).

Exemple : Dans la chanson " Le Pont de la rivière Kwai " , la première partie (le refrain) s'adapte à une marche élastique, qu'elle entraîne, et la seconde partie, où la ligne mélodique est prédominante, consiste en une longue phrase intense et très legato qui fait comme un pont sur lequel l'esprit peut s'évader et s'avancer à la rencontre de la reprise du refrain, qui le remettra en contact avec le sol ...

C'est ainsi que souvent, dans la musique, la trajectoire de la mélodie, l'horizontalité de la phrase, s'opposent à la verticalité de la mesure, et permettent aux mouvements intérieurs que sont la pensée et les sentiments, de s'évader au-delà et en-deçà de leur « ici et maintenant ».

En d'autres termes elles confèrent au temps mesuré par la cadence des pas une dimension spatiale et affective (c'est-à-dire énergétique) qui ne se résume pas aux segments d'espace parcourus par la marche.

### Un exemple musical pour illustrer ce qui précède :

Début du troisième mouvement du trio op.90 en mi mineur (« Dumky ») de Dvorak.

Le mouvement est intitulé « andante moderato ». On y perçoit bien les divers niveaux dont nous avons parlé : le piano entre avec un motif rythmique court et répétitif, qui pourrait être basé sur une respiration ou un mouvement de balancé.

Le violon entre aussitôt après avec une pulsation qui indique la fréquence sous-jacente; elle est groupée par deux fois deux, et ressemble au tic-tac d'une horloge imperturbable.

Puis vient le violoncelle, qui rassemble le tout, comme dans un énorme filet, sous une mélodie qui s'élève, se prolonge et retombe en une première phrase, suivie d'une deuxième, de même longueur quoique plus conclusive. C'est elle qui donne la trajectoire et le mouvement andante moderato (allure modérée).

(Ecoute du morceau)

\* \* \*

### En conclusion

Du fait que la musique est en quelque sorte un descripteur du mouvement, dont elle donne, je le répète, **une image sonore** - que ce soit en se calquant sur lui ou en lui offrant un modèle à suivre -; et du fait qu'elle peut à volonté accentuer ou souligner les différentes dimensions du mouvement, elle fait office, à mon sens, d'**accélérateur de prise de conscience** pour quiconque tente de débrouiller l'écheveau complexe des relations entre l'espace, le temps et l'élasticité qui gouverne leurs rapports. Cela ne signifie pas que les enfants soumis à la musique et au type d'exercices que nous avons décrits atteindront obligatoirement plus précocement que d'autres les stades d'acquisition des notions d'espace et de temps consacrés par la psychologie clinique, mais que leurs acquisitions pourront s'appuyer sur des concepts qui auront fait l'objet d'expérimentations vécues (parfois systématiquement), plutôt que sur des mots dont le sens mal défini risquerait de les mystifier jusque dans l'âge adulte.

\* \* \*

Marie-Laure Bachmann,  
(Base de l'exposé donné à l'Université  
de Genève (FAPSE) le 8 février 1995.)

# LA RYTHMIQUE JAKUES-DALCROZE: son application à des enfants d'âge préscolaire (et scolaire)

Athènes, mars 1996



## I. Introduction

### 1. La musique au sens grec du terme

Emile Jaques-Dalcroze aurait été heureux de pouvoir vous parler, **ici à Athènes**, de ce qu'il entendait par « Musique au sens grec du terme », puisqu'il s'agit de votre Histoire - ou du moins de la façon dont la comprenaient les humanistes de la fin du siècle dernier et du début de celui-ci, en se référant à Platon et autres penseurs de l'âge d'or hellénique. Pour eux, le terme « musique » ne qualifiait pas seulement la musique des sons, mais une harmonie, une entente profonde entre trois aspects de l'être : **le geste, expression du corps, le verbe, expression de la pensée, et le son, expression de l'âme**. On en trouve l'exemple dans la description des spectacles musicaux de la Grèce antique où les chœurs, musiciens, choryphées, danseurs et acteurs participaient à ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui un spectacle de musique totale. La littérature (présentée sous forme chantée) et la danse allaient de pair.

Pour **Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950)**, qui était non seulement un musicien complet mais un grand observateur de la nature humaine - et qui avait longtemps hésité entre deux vocations : la musique et le théâtre, cette définition venait appuyer sa propre **conception organique de la musique**, c'est-à-dire l'idée que la musique n'est pas uniquement constituée de sons et de durées, mais qu'elle est le **produit des mouvements de l'être** (mouvements extérieurs et mouvements intérieurs) et qu'elle **met en jeu son organisme entier** (sa respiration, sa sensorialité, le jeu de ses muscles et des commandes nerveuses actionnées par le cerveau, son affectivité et ses capacités mentales de réflexion et de représentation). Ceci aussi bien lorsqu'il exécute la musique que lorsqu'il l'écoute<sup>1</sup>.

Cette référence à la musique « au sens grec du terme » devait également jouer un rôle important dans le développement par Emile Jaques-Dalcroze, dès le début du siècle, d'un système d'éducation musicale dont le but était d'**harmoniser les facultés sensorielles et motrices, les facultés mentales et les facultés affectives de l'individu** (on retrouve ici, transposées, les trois composantes « grecques » de la musique).

---

<sup>1</sup>Emile Jaques-Dalcroze a d'ailleurs été de ceux qui ont cherché à ressusciter, dans le contexte moderne, l'esprit des spectacles de la Grèce antique, et c'est ainsi qu'il a été l'auteur de plusieurs festivals (connus sous le nom de Festspiels), très à la mode au début du siècle, pour lesquels il composait souvent lui-même paroles et musique et préparait physiquement et musicalement les acteurs et danseurs. L'un des plus célèbres (et surtout le plus "grec") fut, en 1913, sa représentation d'Orphée, de Gluck, dans son Institut de Hellerau, où se rendit pour l'occasion tout ce que l'Europe comptait d'intellectuels et d'artistes attirés par cette résurrection d'un "art total".

## 2. Les Buts de l'éducation dalcrozienne

C'est au musicien que Jaques-Dalcroze songeait en premier lieu lorsqu'il faisait référence à cette nécessaire harmonie; parce qu'il en constatait l'absence chez bien des élèves avancés auxquels il avait affaire dans son enseignement au Conservatoire de Genève. Il était frappé par le fait que trop d'élèves n'aimaient pas, ne comprenaient pas ou ne ressentaient pas suffisamment la musique qu'ils devaient lire, écrire, chanter ou réaliser à l'instrument. Pour certains, elle n'était qu'un jeu intellectuel (*l'application de règles*); pour d'autres elle ne concernait que la performance motrice (*la virtuosité instrumentale*). Trop peu l'**écoutaient** vraiment, trop peu **vibraient** en l'écoutant, trop peu étaient habités **intérieurement** par elle, trop peu parvenaient à en faire un **moyen d'expression personnelle**.

Cette constatation l'amena à penser qu'il faudrait s'attacher à développer **dès l'enfance** ces qualités si nécessaires au musicien, avant même que l'enfant ne commence l'étude d'un instrument, à un âge où les habitudes n'ont pas eu le temps de se figer, de s'ancrer irrémédiablement.

« Avant de s'adapter au mouvement et au son d'un instrument, l'élève a besoin d'une certaine maîtrise de lui-même.

La technique de l'instrument est la traduction de son propre mouvement. Le son de l'instrument est la traduction de son propre chant intérieur »<sup>2</sup>.

C'est ainsi qu'il mit bientôt sur pied une méthode d'éducation destinée à préparer l'enfant à l'apprentissage de la musique puis à l'accompagner tout au long de ses études musicales et instrumentales, avec les **trois objectifs** suivants :

- 1° développer le sentiment musical dans l'organisme tout entier;
- 2° créer le sentiment de l'ordre et de l'équilibre après avoir éveillé tous les instincts  
moteurs;
- 3° développer les facultés imaginatives (de représentation et de création).

## II. Une méthode musicale d'éducation

### 1. Les enfants

Parlons maintenant de ce que vous connaissez le mieux par expérience personnelle, c'est-à-dire les enfants, dont Emile Jaques-Dalcroze disait que c'est à l'éducation d'aller à leur rencontre . « *L'éducation, disait-il, ne consiste pas à créer chez l'élève des facultés qu'il n'a pas, mais bien plutôt à le mettre en mesure de tirer le plus grand parti possible des facultés qu'il a.* »

---

<sup>2</sup> Nina Gorter: *La place de la méthode Jaques-Dalcroze dans les écoles populaires de musique*, Le RythmeN°3, Genève, novembre 1919

Vous le savez bien, vous qui avez affaire à de jeunes enfants : les élèves de quatre ou cinq ans qui vous arrivent ont déjà derrière eux toute une expérience de vie; ils connaissent déjà beaucoup de choses:

***Sur le plan corporel, sensoriel et moteur***

- ils sont capables de marcher, de sauter, de courir, de gesticuler;
- ils sont capables de voir, d'entendre, de parler;
- ils connaissent généralement les différentes parties de leur corps (ils peuvent montrer leur nez, leurs mains, leurs doigts, leurs pieds, leur ventre).
- ils savent généralement à peu près tenir un crayon pour « dessiner »; et ils manipulent des objets...

***Sur le plan mental et socio-affectif***

- ils comprennent le langage courant, savent poser des questions, et y répondre;
- ils observent et s'intéressent vivement à ce qui les entoure;
- ils reconnaissent sur des images les personnes, animaux ou objets qu'ils connaissent;
- ils peuvent généralement compter jusqu'à 10 ou 20 et souvent de chanter des chansons;
- ils ont l'expérience du jeu, en particulier de celui qui est basé sur l'imitation de personnes ou de situations connues, qu'ils transposent à leur échelle en jouant avec leurs poupées, leurs voitures, leurs jouets, ou en faisant semblant d'être un cheval, un chat, une princesse ou un pilote d'avion;
- ils savent manifester leurs sentiments de joie, d'impatience, de colère, de refus.

Je n'ai énuméré ici qu'une petite partie de ce qu'ils connaissent et savent faire ....Mais c'est déjà un grand capital dont on doit tirer parti. En même temps, à bien des égards, les jeunes enfants auxquels vous avez affaire sont des enfants encore tout neufs, c'est-à-dire des enfants qui ont devant eux encore beaucoup de **premières expériences**. Or, vous le savez, ce sont généralement les premières expériences qui s'impriment le plus fortement et le plus facilement. C'est pourquoi l'âge d'entrée à l'école est un âge privilégié, où l'enfant est capable d'assimiler rapidement beaucoup de choses nouvelles, parce qu'il les rencontre pour la première fois et que son esprit est neuf, disponible.

Il est donc essentiel de savoir profiter de cette période en donnant à l'enfant des choses à apprendre, plutôt que de le considérer trop longtemps comme un bébé qu'il n'est plus. Ainsi que l'observait Emile Jaques-Dalcroze: « *Il est à noter que l'enfant prend un intérêt énorme à tout jeu qui excite son instinct d'analyse. Il est important d'utiliser ce penchant et de tenir constamment sa curiosité en éveil en lui donnant de nouveaux sujets d'analyse, mais cela sous forme d'amusement, cela va sans dire, et en évitant toute fatigue cérébrale.* »

Mais, c'est aussi un âge à l'égard duquel les éducateurs ont une grande responsabilité : car il est de toute importance que ces premières expériences soient **bonnes**, puisqu'elles vont imprégner l'enfant pour toute la suite de sa scolarité et peut-être de sa vie. Elles doivent si possible être utiles à la suite de son développement et de ses progrès; elles doivent si possible lui enseigner des choses qu'il n'y aura pas besoin de détruire plus tard pour en mettre d'autres à la place, c'est-à-

dire constituer de bonnes références, qui constitueront une **base solide** sur laquelle se construira la suite de son évolution.

C'est dans ce sens que Jaques-Dalcroze mettait tout son espoir et sa confiance dans la capacité des jeunes enfants à absorber les principes d'une éducation qui développerait au même degré et en relation étroite les unes avec les autres, les aptitudes **corporelles** et **sensorielles**, les aptitudes **mentales**, et les facultés **d'imagination et d'expression**. Il disait aussi : « *L'enfant s'intéresse avec joie à tous les exercices auxquels peut participer son corps. Excitons cet intérêt et faisons-le servir à nos projets d'éducation future* ».

## 2. Métrique et rythmique

Mais, on l'a vu, l'enfant n'est pas uniquement un terrain vierge. Dès ses premières tentatives pour faire participer le corps à l'apprentissage musical, Emile Jaques-Dalcroze s'aperçut (et vous-mêmes pouvez le constater tous les jours) à quel point les enfants diffèrent entre eux par le caractère et le tempérament.

Dans un premier temps, il observa que les enfants se répartissent en deux catégories. [Il affina plus tard ces observations, ce qui lui permettra de perfectionner de plus en plus ses méthodes]. Ces deux grandes catégories allaient lui fournir les premiers principes de son éducation, ainsi que de nombreuses idées d'exercices. Ces deux types d'élèves correspondent à des observations que chacun de nous a l'occasion de faire, et que vous faites certainement chaque fois que vous recevez une nouvelle classe d'élèves :

1° D'un côté on observe un certain nombre d'élèves capables de mesurer harmonieusement leurs mouvements, attentifs, contrôlés, mais souvent peu contrastés, dépourvus d'esprit de fantaisie, et n'aimant pas être dérangés ou bousculés dans leurs habitudes.

2° D'autre part on observe des élèves vifs, spontanés, curieux de tout, réagissant vite; mais ayant souvent de la peine à soutenir leur attention et à mettre de l'ordre dans leurs idées comme dans leurs actions.

Jaques-Dalcroze, par référence à la musique, appelait les premiers des élèves « métriques », **la métrique étant l'élément de la musique qui ordonne**, mesure, équilibre les périodes et les phrases, règle la forme de son architecture.

Toujours en référence à la musique, il appelait les seconds les élèves « rythmiques », **le rythme étant l'élément moteur de la musique**, celui qui lui donne son élan, son impulsion, son dynamisme, sa vie, son individualité.

Pour Jaques-Dalcroze, « *le rythme est individuel, la mesure est disciplinaire* ». L'un et l'autre sont nécessaires non seulement à la musique et au jeu musical, mais au développement d'une personnalité harmonieuses et individuelle.

« *Le rôle de la métrique, disait-il, est de mettre l'unité dans la diversité, tandis que le rôle du rythme est de mettre la diversité dans l'unité* ».

Il faut donc, à ses yeux, chercher à faire acquérir aux élèves de chacune des deux catégories les qualités qui leur manquent et qui sont présentes chez les autres.

### 3. Une rythmique corporelle fondée sur une rythmique musicale

Ainsi, dit-il, il faut que les élèves de type « métrique » apprennent à **vibrer** davantage; il faut qu'ils apprennent à **réagir spontanément**, à **s'adapter** à des situations imprévues et à **lutter contre les automatismes indésirables**; il faut qu'ils apprennent à ressentir et à exprimer toute la gamme des **sentiments** et à donner à leurs actions **tous les degrés de la force, à toutes les vitesses possibles**. Il faut qu'ils **enrichissent leurs sensations** auditives, visuelles, motrices car ce sont elles qui nourriront leur imagination infantile.

Quant aux élèves de type « rythmique », les spontanés, il faut qu'ils apprennent à **contrôler** leurs actions, à **mesurer** et **coordonner** leurs gestes, à fixer et soutenir leur **attention**; il faut qu'ils développent des **automatismes utiles**, qu'ils apprennent à se **souvenir** de l'ordre dans lequel ils effectuent une suite d'actions, qu'ils apprennent à **organiser l'espace** et à **évaluer le temps** dont ils disposent, c'est-à-dire à **régler leurs mouvements dans le Temps et l'Espace**.

#### *Ainsi vont naître les exercices de rythmique Jaques-Dalcroze:*

- les uns cherchent à stimuler le mouvement ou à l'interrompre subitement, faisant ainsi varier les temps de réaction et la façon de réagir aux ordres donnés par le cerveau;
- les autres cherchent à faire mémoriser puis automatiser des séries de mouvements mesurés, à différentes vitesses et utilisant différentes parties du corps;
- d'autres encore cherchent à développer l'indépendance des membres puis la coordination de leurs mouvements;
- d'autres aussi permettent de ressentir les divers degrés de la force musculaire ou de la durée du mouvement pour parvenir peu à peu à nuancer les gestes à son gré;
- d'autres permettent de s'orienter dans l'espace en utilisant tous ses sens;
- d'autres ont pour but la traduction en sentiments des sensations ressenties.

Or, toutes ces possibilités d'exercices, **la musique en porte en elle le principe et la forme**, puisqu'elle contient à la fois le rythme et la mesure, puisqu'elle peut être aussi bien stimulante et évocatrice que canalisante et ordnatrice, puisque selon Jaques-Dalcroze elle ne s'adresse pas seulement à notre oreille, mais à notre organisme entier et qu'elle agit sur notre conscient comme sur notre subconscient.

C'est la musique par conséquent, qui va servir de modèle à imiter, c'est elle tantôt qui stimulera et réglera, déclenchera et interrompra les mouvements du corps, en donnant à entendre et à ressentir ses tempi, ses accents, ses rythmes, ses mesures diverses; en transmettant aux muscles et aux nerfs ses nuances de force et de durée, ses crescendo et decrescendo, ses staccato et ses legato.

C'est elle qui imprimera au corps en mouvement la continuité et la direction de ses mélodies, la respiration de ses phrasés, la suspension de ses silences, le volume de ses harmonies et la couleur expressive de ses timbres.

C'est la musique encore qui dirigera la coordination et la dissociation des gestes et des membres par la coordination de ses voix superposées, et par la dissociation de ses polyrythmies.

C'est elle enfin qui communiquera aux corps en déplacement le sens de l'espace, de la forme et du style.

Tous les mouvements humains, extérieurs ou intérieurs, sont contenus dans la musique et peuvent être traduits par elle.

- **Dans la pratique**, Jaques-Dalcroze (puis après lui les professeurs de sa méthode) utilisent de préférence à la musique écrite ou enregistrée, leur propre **musique improvisée**, qui permet de s'adapter aux mouvements spontanés des élèves, de les suivre et de les imiter - et aussi de leur en proposer de nouveaux; elle permet aussi de varier à l'infini la forme, la durée, et le contenu des exercices proposés, en soulignant tour à tour et selon les besoins chacun des aspects rythmiques ou métriques qu'ils contiennent, et en répétant les rythmes aussi longtemps que nécessaire.

- **Quant à la méthode**, Jaques-Dalcroze fait la recommandation suivante :  
« *Chaque exercice doit toujours être présenté à l'enfant de deux façons distinctes, d'abord pour éveiller sa spontanéité d'esprit et de corps et diminuer le temps perdu entre la conception d'un acte et sa réalisation; ensuite pour mettre de l'ordre dans ses manifestations corporelles spontanées.* »

Il donne donc une priorité au rythme par rapport à la mesure, même s'il les considère indispensables l'un à l'autre. Le développement du tempérament et de la spontanéité individuelle doit pour lui précéder l'obéissance aux règles, l'analyse et la mise en ordre. Dans le cas contraire, celles-ci s'appuieraient seulement sur du vide. La métrique est donc pour lui subordonnée au rythme, et c'est pourquoi il a donné à sa méthode le nom de **Rythmique**, en précisant qu'il s'agit d'une « **rythmique corporelle fondée sur une rythmique musicale.** »

### III. La Rythmique et le développement des aptitudes scolaires

#### 1. Conséquences sur l'éducation générale

Peut-être vous demandez-vous tout de même si la Rythmique mérite d'avoir une place importante - ou même une petite place - dans une école non pas de musique mais de pédagogie générale, dont une grande partie des enfants n'étudieront peut-être jamais la musique.

### *L'histoire de Moïra House (Eastbourne, Angleterre)*

Laissez-moi vous raconter une histoire : en 1926, une ancienne élève de Jaques-Dalcroze, qui était directrice d'une école de filles en Angleterre, école privée appelée Moïra House, relatait l'expérience menée depuis plus de 15 ans, pendant lesquels elle avait réussi à généraliser l'enseignement de la Rythmique à tous les degrés de la scolarité, lui donnant le statut d'une branche principale<sup>3</sup>.

Ayant commencé avec une seule classe expérimentale: "– Très tôt, dit-elle, les résultats se firent sentir - non seulement dans les leçons de musique où ils étaient le plus attendus, mais dans le développement de la personnalité des élèves et aussi dans leur approche et leur apprentissage des diverses disciplines scolaires". Elle observait notamment que peu à peu les filles trop réservées perdaient leur réserve, que celles qui étaient trop extraverties se contrôlaient mieux, que la nervosité laissait la place à une confiance tranquille, bref, qu'un meilleur état d'équilibre s'installait dans le caractère de chacune.

Dès lors l'enseignement de la rythmique fut généralisé à tous les degrés, à raison de 2 à 3 fois par semaine. Peu à peu, les professeurs des différentes disciplines constataient que les élèves étaient plus éveillées, plus rapides à saisir, plus mobiles, qu'elles réagissaient de façon adaptée, et que toute l'école bénéficiait d'une atmosphère positive.

C'est alors que les professeurs souhaitèrent connaître mieux les principes d'une éducation qui agissait si favorablement sur leurs élèves, et demandèrent à suivre un cours pour eux-mêmes. Ils comprirent, au travers de leur propre expérience, que

***1° non seulement chaque exercice de rythmique met en jeu les 3 éléments de base de la nature enfantine :***

1. son instrument physique
2. sa capacité de penser
3. sa capacité d'inventer et d'exprimer ses sentiments;

***2° mais aussi que ces trois types d'aptitudes sont mises en constante interaction par l'expérience du rythme musical,*** dont la force vitale favorise énormément l'éveil de la conscience.

Dès lors, toute l'école (expérience unique, à ma connaissance) se mit à fonctionner sous le signe de la Rythmique Jaques-Dalcroze, qui non seulement acquit le statut d'une branche principale, mais fut en outre adaptée par chaque professeur à sa discipline spécifique, et d'abord par l'application du premier de ses principes généraux : **l'expérience pratique, physique,** doit précéder l'apprentissage théorique.

C'était l'époque des débuts de ce qu'on a appelé les pédagogies **actives** (d'autres écoles les tentaient); mais cette école-là avait en outre une méthode efficace pour mener ces expériences. Par exemple : **l'enseignement de l'Histoire au travers du jeu dramatique** permet de constater que les enfants ayant pratiqué la rythmique avaient plus de facilité que ceux n'en ayant pas fait, notamment :

---

<sup>3</sup>Gertrude A. Ingham, The Place of Dalcroze Eurhythmics in the school curriculum, *Premier Congrès du Rythme*, Genève, 1926, pp 162-168.

- une plus grande facilité de mouvement individuel et spontané
- un sens du groupe et une plus grande facilité à communiquer entre eux
- une meilleure capacité d'abstraction (par exemple symboliser par des mouvements collectifs la succession des grandes périodes de l'évolution).

De même chaque matière enseignée ouvre un monde d'exploration et offre un nouveau matériel à utiliser.

### *Quelques exemples :*

#### **1. L'enseignement de la langue maternelle**

- Étude par le mouvement des lois du rythme de la parole, de la construction, de la syntaxe (correspondance transposée de l'étude des éléments musicaux).
- L'expérience de l'ordre étant l'une des premières que la rythmique confère aux enfants, on peut s'en servir pour étudier la forme du langage.
- On peut établir une relation entre les idées par une relation entre les mouvements. L'ordre du langage est de 2 sortes:
  - a) rythmique (ses accents, sa métrique, les rimes des poèmes)
  - b) intellectuel (sa syntaxe, son analyse logique).
 Entre les deux il existe des liens, comme en musique : la ponctuation, le phrasé, le développement de la forme, qui permet le développement des idées.
- Lors de l'étude de la construction grammaticale, le verbe, mot fondamental qui engendre l'idée, est abordé avec les jeunes élèves par le geste : au moment de l'apparition du verbe, ils marquent avec le geste l'action qu'il exprime.
- Quant à l'étude de la diction, elle se prête bien aux exercices de direction de groupe (par le maître, puis par des enfants) :
  - niveau du geste correspondant à la hauteur de la voix;
  - changement de direction amenant un changement de phrasé;
  - vitesse du mouvement indiquant la rapidité du débit;
  - accents, staccato, legato influençant, comme en musique, l'intonation et l'articulation de la parole.

Tous les différents aspects de la construction linguistique peuvent donc se réfléchir en mouvements. « Ainsi, constate un professeur : les enfants commencent à se rendre compte que la parole porte l'idée comme les ailes portent l'oiseau, qui ondule, se repose parfois, et prend la direction de son nid »<sup>4</sup>.

#### **2. La Géographie**

C'est un domaine pour lequel la représentation de l'espace et l'orientation sont de toute importance. Chez les petits déjà sont mises en place par la Rythmique les notions spatiales élémentaires telles que près, loin, droit, courbe; le cercle, la ligne, les formes, les distances, les directions... En géographie, des expériences furent tentées dans l'espace à 3 dimensions; sur une grande carte posée au sol, notamment:

- des groupes en mouvement figurant la direction des vents et leur effet sur la végétation;

---

<sup>4</sup>Mona Swann, Application de la Rythmique à l'étude du "Langage", *Premier Congrès du Rythme*, Genève, 1926, pp.264 à 269.

- ou encore des élèves se positionnant les uns par rapport aux autres représentant la chaîne des Alpes; d'autres en mouvement figurant le parcours des rivières entre les montagnes; d'autres en cercle représentant les lacs dans lesquels elles se jettent...
- Pour ce qui concerne la géographie céleste : le mouvement relatif des planètes du système solaire est plus aisément compris lorsqu'il est réalisé par des élèves tournant les uns par rapport aux autres.

### 3. L'Arithmétique et les mathématiques

Elles sont déjà largement développées par tous les exercices de la leçon de rythmique faisant appel à la métrique, au groupement ou à la proportionnalité des valeurs du temps, ainsi qu'à la construction de figures géométriques en rapport avec l'architecture musicale.

Si le professeur peut y faire référence, ces notions profitent à la leçon de mathématiques. Cette préparation peut donner lieu à des exercices spécifiques dans la leçon même; par exemple:

- représentation gestuelle de la suite des nombres;
- questions-réponses rythmées ayant trait au calcul mental (additions, soustractions, tables de multiplication...) en respectant tel ou tel tempo proposé;
- ensembles séparés figurés par des groupes d'élèves en cercle (ex.: filles/garçons), puis mettant en évidence leurs possibilités d'intersection (ex.: tous les enfants aux yeux bleus), ou d'inclusion (ex.: toutes les filles portant une jupe), etc.

**4. Même le Latin**, dans cette école de 1917, donnait lieu à des applications! Par exemple:

- Série de gestes associés à la déclinaison des cas. Ensuite, le support disparaît, mais l'élève peut toujours s'y référer mentalement.

Si je me suis un peu étendue sur cet exemple déjà ancien - mais à ma connaissance resté unique en son genre, et dont la modernité n'est pas toujours atteinte aujourd'hui - c'est notamment pour les raisons suivantes:

1° Le fait de traduire avec son corps entier, ou à plusieurs dans l'espace environnant, ce qu'on devra réaliser ensuite avec de petites parties du corps (par exemple à l'instrument, ou par l'écriture, ou par l'oeil dans la lecture) est basé sur l'idée d'Emile Jaques-Dalcroze d'avoir à **passer du général au particulier**, et sur l'observation qu'on comprend mieux ce qui se passe lorsqu'on le voit ou qu'on le sent « en grand ». C'était déjà l'idée de Maria Montessori qui avait observé que l'enfant apprendait plus facilement les signes de l'écriture quand il les avait préalablement réalisés avec son corps entier.<sup>5</sup>

2° Vous l'aurez remarqué, les exemples ont trait à des matières dont les prémices sont abordées certes à l'École maternelle, mais qui concernent aussi des élèves plus âgés.

---

<sup>5</sup> J'ai eu personnellement l'occasion de le vérifier avec une de mes nièces qui écrivait indifféremment S ou Z (c'est-à-dire S inversé); après l'avoir, à ma demande, réalisé avec tout son corps, puis tout son bras contre un mur, elle ne s'est plus jamais trompée.

Ceci pour vous dire que s'il est certainement fondamental d'entreprendre la rythmique avec les plus jeunes, cette rythmique **ne se limite pas à une initiation**; elle reste valable tout au long des études et s'applique à des notions de plus en plus complexes selon le développement psychologique et physique de l'élève. Il s'agit d'un développement parallèle. Dans l'esprit de la Rythmique Jaques-Dalcroze on ne commence pas la rythmique pour "passer ensuite aux choses sérieuses", conservatoire ou école classique, mais on mène les deux de front. Ceci explique aussi que les maîtres de rythmique sont formés de la même façon que les enfants, ayant à intégrer la rythmique pour eux-mêmes et développer leurs sens et leur audition intérieure selon les mêmes méthodes.

3° Enfin j'aimerais revenir sur la **rythmique en tant que branche principale d'études** : si on ne s'est pas contenté, dans l'école de Moïra House, de réaliser des adaptations aux différentes branches, mais qu'on a maintenu parallèlement la rythmique comme branche à part entière à tous les âges, c'est en raison de l'efficacité de ses méthodes entièrement fondées sur l'audition et la perception de la musique et du rythme musical.

Or on sait aujourd'hui que **l'exercice et la perception de la musique créent dans le cerveau des réseaux associatifs entre les zones cérébrales**. La représentation de la musique est liée à différentes entrées sensorielles (et non seulement à l'audition). Jaques-Dalcroze parlait déjà des « images motrices » qui viennent renforcer les impressions sonores et soutenir ainsi la représentation de la musique qu'on entend, qu'on lit, qu'on analyse ou qu'on réalise.

En corollaire, les « images sonores » qui soutiennent, décrivent, stimulent, accompagnent ou modifient l'action, renforcent la sensation de cette action et accélèrent sa prise de conscience. C'est donc aussi par référence - même inconsciente - aux **sensations musicales** éprouvées, que l'élève qui a étudié la rythmique pourra plus aisément que d'autres, adapter ses mouvements et leur conserver leur harmonie, même dans des situations d'où la musique est absente (comme dans les leçons de géographie ou de latin mentionnées ci-dessus).

## IV. Conclusions

### 1. Importance de la formation de base

Toutes nos pensées et capacités d'abstraction ont leurs racines dans l'expérience sensorielle et motrice. Dans les écoles maternelles, on installe les pré-notions, c'est-à-dire tout ce qui sera indispensable à l'acquisition et à la maîtrise des notions; notamment:

- la lecture suppose des capacités d'orientation, de coordination sensori-motrice (vue-parole-représentation auditive), d'anticipation, de respiration, de rythme et de forme du discours;
- l'écriture suppose indépendance et orientation du geste, maîtrise du rythme de la motricité fine, audition intérieure et contrôle par la vue;
- le nombre fait appel à l'ordre, à la correspondance terme à terme, au groupement, aux notions de réciprocité et de réversibilité;
- l'exercice du sport suppose une harmonie corporelle et mentale, tant sur un plan général que dans les domaines liés à tel sport particulier...

Toutes ces disciplines, en outre, requièrent de la part de l'élève disponibilité, attention auditive et visuelle, concentration, mémoire, adaptabilité, imagination; mais aussi sens de l'espace, conscience des autres et socialisation.

La Rythmique Jaques-Dalcroze, par les techniques qu'elle utilise et les principes sur lesquels elle se fonde, favorise le développement de l'enfant dans tous ces domaines et facilite grandement leur intégration mutuelle.

## 2. La formation des professeurs

Le rôle de la musique comme agent formateur et éducatif pour la prise de conscience des mouvements et l'intériorisation des représentations, est sans doute ce qui distingue le plus le système Jaques-Dalcroze et ses méthodes, des autres approches pédagogiques passées ou actuelles.

C'est pourquoi le recours à un professeur formé est indispensable lorsqu'on veut introduire l'éducation dalcrozienne dans une école. En effet, celui-ci doit être capable d'utiliser sciemment la musique dans toutes les situations de son enseignement; en d'autres termes, il doit pouvoir exécuter au piano, par ses constructions improvisées, toutes les réalisations qu'il demande à ses élèves - qu'il s'agisse de susciter leurs réactions motrices, d'accompagner leurs séquences rythmiques, de traduire l'expressivité de leurs mouvements, de souligner le caractère et la forme de leurs déplacements...La profession de rythmicien dalcrozien est donc un métier en soi, qui demande une formation approfondie dans les domaines de la musique et du mouvement, pendant environ quatre ans d'études à plein temps.

Mais il est non moins indispensable que le maître ou la maîtresse titulaire soit au courant des buts poursuivis par l'éducation dalcrozienne, afin d'être capable de créer le lien entre l'expérience de l'enfant dans ce domaine et les domaines de sa vie quotidienne et scolaire. Or la meilleure façon de se mettre au courant des buts et des effets de la rythmique est d'en faire l'expérience pour soi-même, au travers de cours et de stages qui permettent d'éprouver, à son propre niveau d'adulte, les effets de la musique sur le développement des aptitudes psychomotrices et le plaisir de maîtriser toujours mieux les rapports unissant le temps, l'espace et l'énergie des mouvements du corps, sachant que gérer ces relations est vital

- pour l'équilibre, l'aisance, l'expressivité
- pour apprendre à s'utiliser avec économie et efficacité
- pour pouvoir agir sur les différents aspects de la musique que l'on interprète ou que l'on crée, sans perdre de vue qu'il s'agit d'abord de cette *musique au sens grec du terme*, par laquelle j'ai commencé cet exposé et avec laquelle j'aimerais vous laisser, car elle fait partie de votre histoire et de celle de vos enfants.

Marie-Laure Bachmann, mars-avril 1996.

# EMILE JAQUES-DALCROZE ET SON HÉRITAGE

Marie-Laure Bachmann, novembre 1996

## 1. 1935/1995

En 1935, Emile Jaques-Dalcroze a 70 ans. Cela fait 20 ans qu'il est à la tête de son Institut de Genève - institut qu'il va encore diriger presque jusqu'à la fin de sa vie, 15 ans plus tard. Ces 20 ans à Genève ont été précédés des 4 années, si importantes pour lui et pour nous tous, qu'il a passées à Hellerau près de Dresde, et sur lesquelles je reviendrai. Mais ce séjour à Hellerau a lui-même été précédé d'une période d'environ 15 ans au cours desquels Jaques-Dalcroze a eu le temps d'élaborer l'essentiel de son système de rythmique et de le faire connaître autour de lui, en Suisse et hors de Suisse, principalement par des démonstrations, des cours et des conférences, ainsi que par quelques articles fondamentaux.

En 1935, la Rythmique a donc 40 ans d'existence. Si j'ai choisi de m'arrêter sur cette date, c'est pour une double raison:

1° C'est à ce moment-là que Jaques-Dalcroze, encore en pleine activité et animé de l'esprit de recherche et du besoin de communiquer l'avancement de ses travaux qui l'ont toujours caractérisé, a ressenti la nécessité de faire une sorte de bilan de son activité en même temps qu'un état des lieux de la Rythmique à ce jour; ce qu'il fit notamment en écrivant un important article intitulé " Petite histoire de la rythmique ", article qu'on peut considérer comme un testament avant la lettre. En tout cas Jaques-Dalcroze, avec son humour habituel, nous invite à le prendre comme tel dans une introduction dont voici l'essentiel:

*“ Ce n'est généralement qu'après la mort d'un auteur que l'ensemble de la critique et du public s'occupe de sa production. Il faut parfois que le mort attende cent ans pour que l'on daigne s'intéresser à ses legs artistiques. Aujourd'hui que j'ai vieilli, et que tout le monde le sait, je commence à me considérer comme déjà un peu mort, et c'est pourquoi je me décide à vous parler de mon oeuvre pédagogique, pour prévenir les fausses interprétations que ne manqueront pas de donner*

*de cette oeuvre après ma mort réelle, les critiques pédants, les psychologues embrouillés et le public peu au courant, et tous ceux aussi qui -- gens respectables -- n'ont pas connu les évolutions de ma pensée ni pratiqué mes expériences. ”*

Qui dit testament dit héritage; c'est pourquoi j'ai choisi de me référer principalement à cet article dans le présent exposé.

2° En 1935, ainsi que certaines lignes de la “ Petite histoire de la rythmique ” en témoignent, la rythmique se trouve, toutes proportions gardées, dans une situation assez semblable à celle où elle se trouve aujourd'hui après un siècle d'existence: c'est-à-dire qu'elle a derrière elle un passé assez long pour avoir pu se répandre dans le monde entier sous des formes diverses, certaines restant attachées au nom de Jaques-Dalcroze, d'autres ayant abandonné ce nom -- voire adopté le nom d'autres personnes; elle a eu le temps aussi de s'implanter dans toutes les directions de l'éducation, écoles de musique, écoles publiques, cours aux handicapés, arts de la scène... La seule différence notable est qu'en 1935 Jaques-Dalcroze est toujours en vie et qu'il peut s'exprimer lui-même sur la question de l'identité de la rythmique, dont il est alors le premier, et peut-être le seul, à souffrir de la voir menacée.

## 2. Hellerau, le “ big bang ”

Quoique Jaques-Dalcroze ait mis sur pied son système de rythmique dès avant 1910, on peut considérer que la période de Hellerau (1910-1914) a correspondu au “ big bang ” de la rythmique. C'est en effet à partir de là que se sont créées maintes écoles de rythmique, portant ou non le nom de Jaques-Dalcroze; c'est de là aussi que sont partis des individus appartenant à tous les domaines des arts de la scène, qui ont -- ou qui n'ont pas -- reconnu plus tard ce qu'ils devaient à Jaques-Dalcroze, mais qui ont été en tout cas influencés par ses idées et par son exemple.

Le succès tous azimuts de la rythmique à cette période condamnait en quelque sorte l'oeuvre à échapper à son créateur: en même temps qu'elle portait loin sa renommée, elle favorisait aussi sa propre dilution dans l'espace et dans le temps.

C'est ainsi que Jaques-Dalcroze constate en 1935, dans cette " Petite histoire de la rythmique ":

*“ Je suis tout prêt à croire que beaucoup des altérations dont souffre ma méthode sont dues à un désir sincère d'enrichissement et de développement de la part de ceux qui l'enseignent. Ils se figurent qu'il convient d'augmenter le nombre des exercices pour rendre l'enseignement plus complet. Or le proverbe a raison, qui dit que 'Qui veut trop s'enrichir, s'appauvrit' .”*

Nous sommes tous ici les planètes lointaines issues de la gigantesque explosion de Hellerau, chacune portant une parcelle plus ou moins identifiable de l'héritage originel, mélangée aux *enrichissements ou développements* dont parle Jaques-Dalcroze et que nous ont à leur tour légués les générations qui l'ont suivi.

### 3. La dilution de l'héritage

Aujourd'hui comme en 1935 et sans doute davantage, la rythmique est en mal d'identité. Certes il y a sans doute une raison liée à son nom: on dit aujourd'hui " la rythmique " un peu comme on dit " la musique ". Sur une carte de visite portant le nom de *M. Untel, musicien*, rien ne nous dit s'il s'agit d'un musicien de jazz, d'un pianiste classique, d'un chef de chœur ou d'un spécialiste de l'électroacoustique. Pour le rythmicien il en va un peu de même: on associe sa profession tantôt au sport, tantôt à la musique, tantôt à la danse, tantôt à la thérapie; mais que recouvre-t-elle au juste? Dans les pays latins et anglo-saxons, ce n'est pas le mot *rythmique* mais le mot *Dalcroze* qui prime. Le nom renvoie à une méthode (tout comme les mots *Willems, Kodály, Suzuki,*) méthode assez nettement identifiable en ceci notamment qu'elle renvoie aux trois domaines de base de la pédagogie dalcrozienne que sont la rythmique, le solfège et l'improvisation. Mais le nom ou l'absence de nom n'expliquent pas tout. Le temps qui passe est certainement le principal responsable! Au fil des ans et des générations, chacun -- et c'est normal -- a retenu de la rythmique les aspects coïncidant avec sa propre personnalité, avec ce que lui léguaient ses professeurs, avec les rencontres et les outils offerts par son époque...

On assiste aussi parfois à la perpétuation d'idées mal comprises, qui font que l'héritage, là où il semblerait devoir être le mieux mis en valeur, apparaît sous un aspect déformé ou fragmentaire.

En conséquence, lorsqu'on lit aujourd'hui une description ou une définition de la Rythmique --avec ou sans le nom de Jaques-Dalcroze--, on y trouve certes toujours quelque chose qui renvoie à l'idée d'origine. Mais ce quelque chose suffit-il à assurer son identité?

On lit ou on entend dire, par exemple, que la rythmique est un moyen de développement et d'harmonisation de l'être et l'on cite volontiers la célèbre phrase de Jaques-Dalcroze: “ *A la fin de ses études, l'élève doit être en mesure de dire non pas:-Je sais, mais:-J'éprouve.* ” Cette définition suffit-elle aujourd'hui à distinguer la Rythmique des autres tentatives actuelles basées sur la sensation, la recherche du bien-être ou la quête de l'autonomie intérieure?

Une autre description à laquelle on s'arrête volontiers est la fameuse trilogie temps-espace-énergie, dont on dit parfois qu'ils sont les trois mamelles de la rythmique! Certes l'étude de leurs rapports est fondamentale pour la rythmique; mais elle l'est aussi pour la danse, qui y fait explicitement référence, et de façon générale pour tout enseignement, thérapie ou recherche basés sur le mouvement. Est-ce une définition suffisante?

Ou encore on parle de la mise en rapport de la musique et des mouvements. On touche là une vérité essentielle, mais la plupart des formes de danse, comme d'ailleurs le théâtre polyvalent d'aujourd'hui, et en général tout spectacle musical, font intervenir dans une certaine mesure et de façon parfois très convaincante les correspondances musique-mouvement. Est-ce de la rythmique pour autant?

A mon sens, on aura beau additionner ces diverses définitions ou objets d'étude de la rythmique, on ne rendra pas ce faisant l'identité de la rythmique plus solide. Car cette identité, je le crois, est à rechercher moins dans les objectifs et les contenus que dans les *moyens* utilisés pour atteindre ces buts et étudier ces contenus. Or le

terme de *moyens* nous ramène au mot **méthode**, un mot décrié parce qu'il a pris de nos jours un sens figé, alors qu'il signifie au contraire " le chemin qui va vers... ", " le chemin qui conduit à... ", c'est-à-dire l'ensemble de procédés employés pour parvenir à un résultat déterminé.

#### 4. Méthode et méthodes

Jaques-Dalcroze a lui-même beaucoup utilisé le terme de méthode, parfois non sans une certaine réticence: il dit quelque part que le terme de " recherche " conviendrait mieux à ses tentatives pédagogiques que celui de méthode, dont il perçoit l'aspect rigide. Mais il y revient, faute de mieux, chaque fois qu'il doit en défendre les fondements *sine qua non*. Ce qui ne l'empêchera pas, jusque tard dans sa vie, de se réjouir de voir ses successeurs " *cherchant à découvrir de nouveaux chemins* " (donc de nouvelles méthodes), en trouvant que

*" dans notre course au progrès et à la liberté, ce sont les traditions qui, pour la plupart, nous mettent des bâtons dans les roues " (1942).*

Ce qu'il supporte difficilement, en revanche, c'est de voir que la Rythmique qu'il a inventée puisse être, sous le nom de rythmique, voire sous son nom à lui, " *travestie par des incapables* ", ainsi qu'il le formule durement. Or, ce qu'il considère comme un travestissement, comme une déformation insupportable, a toujours à voir avec la façon dont est utilisée la musique dans son système éducatif. Ainsi constate-t-il dans son article de 1935:

*" En France et en Allemagne [mais depuis, peut-être pourrions-nous dire aussi: en Suisse romande et en Suisse alémanique] se sont multipliés des systèmes soi disant de rythmique qui n'ont aucune analogie avec le mien. Certains emploient la musique comme simple accompagnement métrique, d'autres la remplacent totalement par des instruments à percussion... "*

Autrement dit, pour Jaques-Dalcroze, il suffit de priver la musique, systématiquement, de l'une de ses composantes vitales, le rythme -- ou, au contraire,

de la réduire à cette seule composante en privant le rythme de la richesse de ses mélodies et de ses harmonies -- pour que le système utilisé n'ait plus, de son point de vue, aucune ressemblance avec le sien.

On l'a vu pourtant s'émerveiller de la fabuleuse polyrythmie émanant d'une salle de machines et s'étonner que tout musicien n'y soit pas sensible (1915) ; néanmoins, pour lui, ainsi qu'il l'a noté ailleurs :

*“ le rythme ne devient réellement musical que s'il est soutenu par la mélodie et l'harmonie ”* (Notes inédites).

On l'a vu par ailleurs s'insurger, quelques années auparavant, contre *“ certaines méthodes de rythmique qui cultivent l'élan pour l'élan, le rythme pour le rythme, sans souci de métrique ”*.

Pour lui, ces méthodes, comme les précédentes, n'ont pas une valeur éducative suffisante.

Pourquoi se montre-t-il aussi intransigeant? Parce que pour lui la musique est une et indivisible, à l'image du corps humain dont elle est l'émanation et pour lequel elle va, dans sa méthode, jouer le rôle d'éducateur. Grâce à la présence simultanée de toutes ses composantes, la musique s'adresse à la fois au corps et à l'esprit, qu'elle vivifie par ses rythmes, qu'elle ordonne à l'aide de sa métrique, qu'elle dirige et inspire au gré de ses mélodies et de ses harmonies. Elle forme un tout, organiquement parlant, seul capable de mettre en valeur et d'éduquer les rythmes physiques et spirituels de l'être.

Voilà ce que Jaques-Dalcroze place sous le simple terme de Rythmique, et on peut se demander à bon droit si là ne réside pas l'origine d'une confusion persistante entre ce que lui entendait par “ rythme ”, et la définition étriquée qu'on donne trop souvent de ce mot ( ceci jusque dans les milieux de l'éducation musicale!), en réduisant le rythme à un simple succession de valeurs temporelles, ou encore à une succession de pulsations régulières. Se peut-il que la rythmique, du fait de son nom

même, ait été la victime de ces définitions partielles si largement répandues? Je crois hélas que c'est plus que probable...

## 5. Une conception organique de la musique

*“ Le rythme est un élément vital (dit Jaques-Dalcroze dans “ Petite histoire de la rythmique ”). La musique n'est pas seulement un assemblage de sonorités. Elle exige de la part du musicien des capacités de mise en place, de construction, qui dépendent d'un état intérieur d'équilibre, du sens de l'accentuation naturelle des valeurs et du sentiment des variations de vitesse et de pesanteur ”.*

Cette conception organique de la musique dicte à Jaques-Dalcroze la méthode, le chemin à suivre pour développer ces capacités si essentielles au musicien et dont il a trop souvent constaté l'absence; chemin qu'il résume ici très simplement:

*“Si l'on désire rendre un enfant musicien, il faut lui faire entendre de la musique, puis introduire la sonorité au plus profond de son être pensant et agissant, au moyen de tout ce qui peut faire naître dans son organisme la sensation auditive ”.*

Notez qu'il parle de son organisme entier et pas seulement de ses oreilles!

Or, si l'on examine les divers exercices qu'il propose dans ce but (et qu'il continuera d'inventer tout au long de sa vie, ainsi qu'en témoignent plus de 90 volumes manuscrits), -- par exemple les exercices de marche et d'arrêt, de nuances corporelles, de coordination et de dissociation, de réaction auditive et visuelle, d'adaptation des mouvements à l'espace, etc. --, il apparaît à l'évidence que tous ces exercices sont à l'origine inspirés par les exigences de l'exécution musicale instrumentale.

En effet, le musicien instrumentiste achevé doit pouvoir jouer et s'interrompre à volonté, varier les nuances, l'accentuation et la vitesse de son jeu, passer aisément d'un mouvement à l'autre, d'un tempo à un autre, coordonner ses gestes, s'adapter au mouvement d'un chef ou d'un partenaire, anticiper par la pensée, par la vue, par l'audition intérieure et l'élan musculaire la prochaine note, la prochaine phrase imposée par la partition.

Mais ici, dans la rythmique, l'instrument est le corps tout entier, et la musique improvisée ou parfois interprétée par le professeur devient la partition vivante à laquelle l'élève doit ajuster ses mouvements, son oreille et sa pensée.

*“ Grâce aux études de rythmique, dit plus loin Jaques-Dalcroze, les enfants vivent désormais en contact intime avec la musique. Ils la sentent en eux, vivante, grâce à la collaboration de leurs corps vivants ”.*

## 6. Le coeur de l'héritage dalcrozien

Oui mais, dirons-nous, qu'en est-il d'une rythmique qui n'a pas pour objectif l'enseignement musical, mais qui poursuit des visées purement éducatives auprès d'enfants des écoles primaires ou enfantines, ou encore qui poursuit des visées thérapeutiques?

Là aussi Jaques-Dalcroze nous fournit une réponse dans sa “ Petite histoire de la rythmique ”, au travers d'une phrase qui n'a l'air de rien mais sur laquelle il vaut la peine de s'arrêter:

*“ C'est à Hellerau, dit-il, que j'ai eu l'occasion de me rendre compte de l'influence qu'exerce ma méthode sur l'éducation générale ”.*

Au premier coup d'oeil, les mots qu'on retient, c'est “ influence sur l'éducation générale ”, alors que l'expression “ ma méthode ” a tendance à passer au second plan. Or, lorsque Jaques-Dalcroze dit “ ma méthode ”, il veut bien dire *la* méthode imaginée dans le premier but de rendre un enfant musicien, et non pas une méthode spécialement créée pour l'éducation générale. C'est en tant que telle, ni plus ni moins, qu'il a pu constater que cette méthode agit non seulement sur le développement de la musicalité et des compétences nécessaires au musicien, mais sur le développement d'aptitudes essentielles à l'individu quel qu'il soit (aptitudes motrices, psychomotrices, facultés d'attention, d'adaptation, de mémoire, de concentration, d'imagination, bref, toutes qualités dont vous connaissez la liste aussi bien que moi!); ceci parce que, ainsi que le formule Jaques-Dalcroze,

*“ la rythmique s'occupe des rythmes de l'être humain, elle cherche à favoriser chez l'enfant la liberté de ses actions musculaires et*

*nerveuses, elle l'aide à triompher des résistances et des inhibitions, et à harmoniser ses fonctions corporelles avec celles de la pensée. ”*

Quelles que soient nos pratiques et nos convictions actuelles, et malgré tous ce que peuvent nous apporter d'enrichissant une meilleure connaissance les uns des autres et une nécessaire adaptation au monde dans lequel nous vivons, je ne crois pas qu'une véritable identité de la Rythmique puisse faire l'économie de notre retour au *centre* de l'héritage dalcrozien. Ainsi pourrions-nous peut-être tous un jour nous reconnaître dans cette définition, que nous lègue Jaques-Dalcroze dans son article de 1935:

La Rythmique: “...une éducation particulière ayant pour but **d'éveiller** les instincts naturels des élèves, **de développer** leurs rythmes vitaux essentiels, **d'établir** une harmonie entre leur corps et leur esprit, **d'affiner** leur sensibilité(...), **de les rendre plus alertes, plus vifs et plus entreprenants, de vivifier** leur imagination. **Cela** [ et nous sommes ici au coeur de l'héritage, au coeur de la méthode] **par la grâce de la musique**, seul art véritablement capable de stimuler l'individu tout en ordonnant les manifestations de sa personnalité ”

## 7. Conclusions

Un héritage peut se refuser. Il peut aussi être accepté. Dans ce cas il est parfois dilapidé à tort et à travers, ou au contraire caché dans un bas de laine auquel on empêche quiconque de toucher. Mais dans le meilleur des cas, on le fait fructifier. Je crois qu'aujourd'hui une seule alternative nous est laissée, et elle dépend de choix entièrement individuels:

- soit le rythmicien refuse un héritage dont il n'a que faire, et du même coup abandonne le nom de Dalcroze au profit d'un autre dont il se sent plus proche (éducation ou thérapie par le mouvement, danse, psychomotricité, initiation ou éducation musicale; toutes professions qui ont des identités bien établies...);

- soit la personne se donne les moyens de faire fructifier l'héritage à partir du centre. Qu'elle soit ou non explicitement associée au nom de Jaques-Dalcroze, la profession de rythmicien, de rythmicienne, sera dès lors identifiable, car son nom

évoquera sans confusion possible son objet et ses outils, quel que soit le domaine auquel ils s'appliqueront.

Sans empêcher, au contraire, des réalisations de styles divers et personnels, et tout en étant “ de son temps ”, c'est-à-dire adaptée à notre époque, la Rythmique aura su ainsi revendiquer son identité. C'est ce que personnellement je lui souhaite, pour notre bien à tous.

\* \* \* \* \*

Marie-Laure Bachmann, nov./déc. 96  
(Conférence prononcée à l'occasion du Symposium sur l'Identité de la Rythmique, tenu à Bienne les 6 et 7 décembre 1996.)