

L'ARYTHMIE ET LES ARYTHMIQUES

L'eurythmie est un état naturel, ou scientifiquement provoqué à la suite d'expériences réitérées, qui assure à toutes les actions un parfait équilibre. Celui-ci ne peut être produit et stabilisé que par l'élimination de tout élément étranger à l'action générale. L'artiste qui, dans son œuvre créatrice ou dans son interprétation des œuvres d'autrui, ne sait pas subordonner les effets secondaires aux effets principaux, établir les pesanteurs, doser les proportions, mesurer les périodes, dans l'espace comme dans la durée, révèle un état d'arythmie, même si des facultés éminentes de conception ou de réalisation assurent à ses productions un caractère général d'originalité, de sensibilité et de puissance.

Le terme « arythmie », appliqué par les médecins à une irrégularité des contractions cardiaques, peut être donné aussi à toute irrégularité des fonctions musculaires (associations et dissociations des mouvements), des antagonismes et résistances de toute nature, de toutes les impulsions et réactions nerveuses. Et cela à la fois dans la durée, dans le dynamisme et dans l'espace. La spécialisation professionnelle peut et doit produire l'eurythmie dans les membres agissant d'une façon isolée en vue d'actions déterminées, sans pour cela l'obtenir dans l'*ensemble des mouvements*. Un pianiste, par exemple, peut être rythmique dans son jeu et arythmique dans son organisme entier, ou encore dans certaines actions musculaires et nerveuses étrangères à la mécanisation des bras et des mains. Tel musicien jouant rythmiquement une valse ou un tango peut être incapable de les danser, tandis

qu'un danseur, rythmicien parfait, jouera du piano sans mesure et sans accentuation. Tel autre, exécutant rythmiquement une œuvre instrumentale d'une façon impeccable, est incapable de diriger une œuvre orchestrale, parce que — lui qui sait enchaîner naturellement les rythmes pianistiques d'une façon souple et nuancée — il contracte jusqu'à l'extrême les muscles brachiaux dès qu'il a la baguette en main. Tel organiste très adroit dans la manipulation des registres s'avère incapable, quand il dirige un chœur, d'orienter ses gestes d'une façon naturelle, de scander les rythmes sans raideur, de suivre le rubato d'un chanteur ou d'un instrumentiste. D'autre part, tel chef d'orchestre, maître de ses mouvements quand il est debout et qu'il communique plastiquement sa pensée aux instrumentistes, est incapable au piano d'accompagner un soliste. Dans d'autres domaines que la musique il en est de même. L'horloger manipulant avec légèreté des mécanismes légers se montre maladroit dès qu'on lui demande des actions similaires nécessitant des actions rythmées plus complètes, intéressant l'organisme intégral, ou seulement certaines parties de l'organisme n'intéressant pas son métier particulier. Telle danseuse classique ne sait pas marcher naturellement, tel jardinier ne sait pas frotter les parquets, tel wattman ne sait pas conduire un attelage, tel soldat qui est parvenu à marcher métriquement ne sait pas chanter en mesure quand il reste en place, etc., etc.

Le pianiste spécialisé fait avec ses deux mains sur le clavier toutes les dissociations possibles dans un but nettement déterminé, comme le jongleur dissocie ses mouvements de bras et de torse pour suivre les courbes diverses des balles avec lesquelles il joue. Mais demandez à l'un ou à l'autre des dissociations d'une autre nature, ils auront tout autant de peine à les réaliser que les individus non pianistes et non jongleurs. Le virtuose du clavier ne connaît qu'un certain nombre de dissociations. Le jon-

g leur de même, à moins, bien entendu, qu'une éducation générale ait précédé leurs études spécialisées. Cette éducation générale préalable leur permet de se spécialiser plus vite, car une fois que l'homme est familiarisé avec les possibilités essentielles des dynamismes dans la durée comme dans l'espace, il se familiarise facilement aussi avec leur adaptation aux buts particuliers les plus divers. Si l'on veut bien réfléchir un moment à cette question, l'on trouvera aussi ridicule de voir un enfant entreprendre des études instrumentales sans une éducation préparatoire des centres moteurs, que de se figurer un médecin spécialiste se passant d'études de médecine générale, un mathématicien ne possédant pas à fond l'arithmétique. Un enfant apprend plus vite à tracer les signes de l'écriture sur le papier quand à l'école on lui a fait expérimenter avec ses bras, avec son corps entier, les mouvements spatiaux et les nuances dynamiques qui orientent les lignes dans tous les plans, et qui produisent par des *crecendo* et des *diminuendo* les « pleins » et les « déliés » que la plume est appelée à tracer avec le seul concours des doigts.

Il semble dès lors prouvé que l'exercice particulier du rythme dans tel ou tel membre ne rend pas eurythmique le corps entier, tandis que les exercices de rythmique générale peuvent être facilement adaptés aux manifestations rythmiques particulières. Ils préparent dans l'art de l'interprétation musicale les membres lourds, comme les légers, à se mouvoir avec aisance, à s'associer et à se dissocier et à parcourir sans résistance la gamme variée des nuances musculaires.

L'arythmie peut être un état général de maladresse et de déséquilibre produit par l'irrégularité des fonctions nerveuses, comme aussi, dans certains cas, par un désaccord entre le système nerveux et les fonctions musculaires. Mais les manifestations de l'arythmie sont de caractère très divers. Le déséquilibre des actions dans le

temps peut provenir soit d'une excitation excessive du système nerveux, soit d'un manque d'excitabilité des nerfs, soit encore d'interruptions dans leur fonctionnement. Dans d'autres cas, l'énergie trop brutale des antagonismes musculaires, l'emploi irraisonné de forces inutiles, le manque de souplesse dans la préparation des actions au cours des échanges et des arrêts des manifestations dynamiques, introduisent le désordre dans les commandements cérébraux. Dans d'autres occasions, ce sont les commandements qui manquent de précision et de clarté ou se contredisent, — à la suite d'un manque de continuité dans leur succession. Et voilà le désarroi dans les fonctions musculaires!

Chez le musicien, chez le pianiste ou l'organiste, signalons les cas d'arythmie les plus fréquents:

Incapacité de tenir un *tempo* à la suite d'une trop grande excitabilité ou d'une paresse malade des muscles; retard d'une main sur l'autre; disproportion des effets dynamiques à la suite d'une confusion dans les sensations de départ et d'arrivée des mouvements. (Le pianiste confond la préparation avec l'action.) Inégalité dans les traits, accélération involontaire du jeu; manque de clarté dans le phrasé, par insuffisance de contrôle des inhibitions; *idem* dans le cas si fréquent où l'élève ne tient pas une note longue autant qu'il le faudrait. Manque d'énergie dans l'attaque du clavier à cause d'un manque de force et de stabilité dans la station assise. Manque de netteté dans les traits à cause du fonctionnement maladroit des pieds sur la pédale. Manque de clarté dans les traits par manque d'indépendance des deux mains...

D'aucuns confondent le sens métrique avec le sentiment rythmique. Ce dernier est toujours associé au sentiment du *tempo*, c'est-à-dire au choix instinctif de l'allure appropriée au genre d'action musicale et rythmique et à la reconnaissance spontanée des nuances de vitesse

ou lenteur des mouvements à effectuer. Les alternances et combinaisons de nuances dynamiques musicales correspondent exactement à l'équilibre élastique de nos fonctions musculaires dans leurs contractions et décontractions.

§

L'arythmie se révèle donc dans tout acte musculaire isolé nuisant à l'état général de l'organisme. Par exemple, dans la marche, toute participation inutile des bras, des épaules, de la hanche ou de la tête nuit à l'équilibre corporel. En effet, les membres supérieurs ont pour tâche de contrebalancer les actions mal réglées des membres inférieurs. Leur intervention exagérée révèle toujours l'arythmie, et l'expérience m'a démontré que tous les marcheurs accompagnant chacun de leurs pas d'un vigoureux balancé des bras sont des arythmiques. De même, les chanteurs qui ne peuvent chanter en mesure sans la collaboration des bras, accentuant lourdement chaque premier temps. Ceux qui n'ont pas assisté à des leçons spéciales de rythmique ne peuvent se faire une idée du nombre considérable d'individus arythmiques, ni de la quantité de différents genres d'arythmie. Il est, par exemple, rare de trouver un enfant ou un adulte capable de faire agir à volonté, synchroniquement, les membres supérieurs et les inférieurs dans des nuances différentes de durée ou d'énergie; d'accorder exactement dans la marche les mouvements des pieds et ceux des mains frappant un tambourin placé dans des plans différents; de réaliser un rythme simultanément avec les pieds et les mains sans se heurter à des résistances ou sans déformer le rythme; de tracer avec aisance une ligne droite, courbe ou brisée avec une main et un cercle ou un « huit » avec une autre; et, dans le domaine de la vie de tous les jours, de verser, par exemple, de l'eau dans un verre tout en saisissant un objet avec l'autre main; d'introduire un

bouton dans la boutonnière avec la main droite, tandis que la main gauche prend un livre dans la bibliothèque, etc., etc., chaque acte d'indépendance des mains demandant une étude particulière, à moins que l'on ait, dès l'enfance, reçu une éducation rythmique générale.

Il est difficile à un musicien constitutionnellement arhythmique d'exercer avec autorité la profession de chef d'orchestre, qui demande, entre autres, des facilités naturelles de dissociation des mouvements. Le chef d'orchestre expérimenté doit, n'est-ce pas, pouvoir battre la mesure d'une main et indiquer les rythmes et périodes de l'autre? Eh bien, combien de chefs, très bons musiciens, n'ont-ils pas grand'peine à conquérir cette maîtrise! L'indépendance des membres est souvent naturelle; elle ne l'est pas toujours, et bien des chefs sont obligés d'étudier à l'avance leur partition au point de vue moteur, de façon à obtenir une « gestique » (1) propre à indiquer nettement aux instrumentistes les nuances dynamiques et métriques contradictoires. Combien souvent l'interprétation d'une composition orchestrale est-elle compromise par la simple maladresse physique d'un chef pourtant excellent musicien! Je n'ai pas eu, jusqu'à présent, l'occasion d'assister à des cours vraiment complets de direction orchestrale. Les procédés traditionnels couramment enseignés sont souvent excellents, mais me paraissent tout juste capables de conférer aux étudiants une gestique extérieure et superficielle. Or, le sens de l'indépendance tactile et la culture des mouvements dissociés touchent aux sources les plus profondes de l'organisme. C'est l'extériorisation de toute une « symphonie » de rythmes moteurs équilibrés. Je dis symphonie, car l'ensemble de ces rythmes obéit aux mêmes lois que celles qui régissent l'orchestration symphonique: oppositions et combinaisons de formes, contrastes et nuances,

(1) Le mot « gestique » ne figure évidemment pas dans le dictionnaire, mais il définit clairement l'art et la science du geste.

harmonisation des dynamismes, équilibre des périodes. L'intelligence musicale du chef d'orchestre doit être complétée par l'intelligence musculaire. Je ne crois pas me tromper en insinuant que beaucoup de chefs d'orchestre, même rythmiciens nés, ne sont parvenus à leur admirable clarté d'expression par le geste que par des exercices autodidactiques particuliers. J'entends des exercices ayant pour but de joindre l'analyse des rythmes sonores à l'intuition de certains moyens physiques judicieusement choisis, propres à concrétiser et humaniser les mouvements psychiques suscités par le rythme et l'harmonie des sons...

L'organiste, rythmique dans la façon d'exécuter avec les mains et les pieds les traits les plus difficiles des œuvres musicales, peut se révéler arythmique dans le maniement des registres. La technique tactile de la registration demande un sens aigu de l'orientation dans les divers degrés de hauteur et une claire conscience musculaire des plans spatiaux. Or, les mouvements des mains sur le plan horizontal du clavier sont en constante opposition avec ceux des bras se mouvant dans des plans contrastants. C'est pourquoi tant d'organistes ne peuvent pas se passer d'aides registreurs et révèlent ainsi des insuffisances qui doivent être cataloguées dans le domaine de l'arythmie. Cela ne les empêche pas, d'ailleurs, de s'avérer dans beaucoup de cas excellents organistes, car un être privé corporellement du sentiment rythmique ou métrique n'est pas pour cela privé du sens artistique, Dieu merci ! Peu importe à l'art et au public qu'une registration soit opérée par l'organiste lui-même ou par des aides exécutant ses ordres ; l'important est que le résultat artistique soit atteint... Les tourneurs de pages ne sont-ils pas souvent arythmiques en ce sens qu'ils tournent la page trop tard ou trop tôt, selon les fluctuations de leur tempérament ou de leurs facultés d'attention ? Ce défaut de précision peut provenir parfois d'un manque de déci-

sion au moment de l'accomplissement de l'acte, ou encore d'une inhibition musculaire, d'une faiblesse nerveuse ou d'une hésitation dans le point de départ du mouvement.

§

De tous les membres, c'est évidemment la main qui possède la plus vive sensibilité et dont l'éducation est la plus facile à faire, car elle se plie volontiers aux automatismes et bénéficie d'une hérédité chargée de dissociations créées par la nécessité. C'est pourquoi bien des professeurs d'instruments se font des illusions sur les aptitudes rythmiques de leurs élèves, même s'ils s'aperçoivent des difficultés que leur créent l'exercice simultané ou les oppositions de la main et du bras, l'état d'agitation des doigts, la confusion dans les points de départ de l'attaque du son. Ils pensent, en effet, qu'une pratique persévérante peut à la longue corriger ces défauts. Mais ils ne prévoient pas que les corrections momentanées — même souvent renouvelées — d'une arythmie spécialisée ne peuvent créer que des états d'eurythmie exceptionnels. L'arythmie ne peut être radicalement guérie que lorsque les fonctions générales de l'organisme auront été complètement réglées, qu'une régularité constante se sera établie dans ses manifestations diverses et que se sera normalement développé l'instinct des harmonisations musculaires et nerveuses. Sans cet instinct, le *rubato* de l'élève pianiste ne s'affirmera jamais comme un acte de souplesse et d'élasticité, mais comme un signe de faiblesse nerveuse et de désarroi psycho-physique.

Les apparentes irrégularités de *tempo* qui caractérisent le *rubato* ne compromettent pas, chez le pianiste bon rythmicien, la régularité agogique des rythmes de périodes et de phrases. Le temps perdu pendant un *accelerando*, par exemple, doit fatalement être retrouvé, grâce à l'intervention d'un *rallentando* ou, à un moment donné,

d'un prolongement de durée. Un *rubato* bien réglé ne crée chez l'auditeur aucune sensation d'irrégularité, car il s'établit des compensations de durée entre l'accélération et le retard des traits, entre les diverses longueurs des notes. C'est ainsi qu'en poésie, un seul mot lourd suffit à équilibrer une longue phrase, et que dans les admirables périodes de La Fontaine, telle suite irrégulière de vers de huit, six ou dix syllabes équivaut, comme nombre de syllabes ou comme *volume* de sonorités, à des périodes régulières d'alexandrins... Le *rubato* factice et arbitraire de très nombreux pianistes est, quoi qu'en puissent penser des musiciens enlisés dans certaines traditions pianistiques, un signe certain d'arythmie. Il en est de même en ce qui concerne la rigidité exagérée du maintien du *tempo* dans les œuvres de Bach, rigidité qui est bien souvent le produit d'une inhibition. Le *rubato* n'est pas un abandon involontaire et irraisonné des lois de la métrique. Il est le produit normal d'une série de balancements rythmiques causés par la mise en contact des mouvements divers. Ceux-ci ont leur source aussi bien dans nos émotions et nos sentiments que dans notre corps entier, qu'il s'agisse des battements de notre cœur, de notre démarche, de notre respiration ou des actes naturels de nos bras, de notre torse et de nos jambes. Les hommes du temps présent, pour des raisons que chacun connaît, ont perdu le sens de la régularité dans leurs fonctions physiques et le sentiment de l'équilibre entre celles-ci et leurs facultés intellectuelles et animiques. D'un côté se tiennent les arts et les sciences, de l'autre les sports et les travaux manuels. Il s'agit pour l'éducateur de demain de jeter, grâce à une « éducation » par le mouvement corporel ordonné dynamiquement dans le temps et dans l'espace, un large pont sur l'abîme qui sépare l'esprit et le corps de l'homme d'aujourd'hui.

L'étude et la comparaison des sensations musculaires générales et des sensations produites par la sonorité

créent une complicité bienfaisante entre l'imagination de la nuance et la réalisation plastique (tactile dès qu'il s'agit d'interprétation instrumentale), et aussi entre l'imagination musculaire et la résultante sonore.

Avant d'accorder les mouvements isolés des membres, il faut acquérir la liberté de l'organisme entier, une adresse égale dans chaque membre, un instinct d'ordre à la fois psychologique et physiologique qui facilite le mouvement en préparant à temps l'innervation. Celle-ci doit agir comme anacrouse et non pas se produire au moment même de l'exécution. La plupart des arythmies pianistiques résultent d'innervations produites trop tôt ou trop tard, de la dispute d'innervations différentes, de la participation d'innervations inutiles à une contraction nécessaire.

Tout rythme s'enchaîne à un autre rythme. Toute phrase se décompose en phrases plus petites, qui doivent se relier rythmiquement, s'équilibrer et s'harmoniser. La phrase elle-même doit être amenée puis enchaînée à la suivante, d'une façon harmonieuse et équilibrée, de façon à ce que l'ensemble de ces phrases constitue un tout rythmiquement organisé. La mise en place de chacune des parties de l'ensemble assure l'ordonnance générale et, réciproquement, l'évaluation exacte du grand rythme général assure à chacune de ses parties un rôle défini. Combien de musiciens ne terminent pas complètement une première phrase, préoccupés qu'ils sont de l'exécution de la suivante ! D'autres s'attardent à réaliser la première et ne songent à la suivante qu'au moment même de son attaque, ce qui fait entrer en conflit deux innervations différentes. Ce conflit est souvent la cause aussi de la difficulté qu'ont certains élèves musiciens à déchiffrer au piano, et même aux instruments à archet, pour lesquels les notes sont cependant écrites sur une seule portée. Dans certains cas, ce sont les doigts (ou les bras) qui restent pour ainsi dire « accrochés » à la note, alors que

les yeux ont cependant déjà vu la note à jouer ensuite. Dans d'autres cas, ce sont les yeux qui ne se déplacent pas assez vite. Au piano, c'est pour les mêmes raisons que le lecteur ennemi des polyrythmies et dissociations se trouve empêché par son arythmie de réaliser les notes et accords inscrits sur deux portées superposées. L'œil, ou la main, reste accroché sur la portée supérieure et arrive en retard sur l'inférieure ou vice-versa. Pour faciliter la lecture, il faut apprendre au bras à se relaxer de façon à se déplacer dans le moment voulu, et à l'œil à se déplacer librement et rapidement dans l'espace. C'est grâce au même genre d'exercices que le pianiste réussira à peser sur la pédale juste au moment qu'il faut pour qu'un accord ne continue pas à sonner tandis que la main a déjà quitté le clavier pour produire une autre sonorité. Et ce sont des exercices généraux d'indépendance des pieds et des mains qui assureront à l'organiste la simultanéité des attaques de son.

§

L'on comprendra, dès lors, qu'une éducation rythmique générale soit nécessaire à l'élève musicien instrumentiste, *avant qu'il commence à faire des études de rythmique spécialisée*. Si vous voulez remettre à neuf un vêtement usagé, vous ne commencerez pas par enlever une petite tache isolée et à « restouper » un petit trou; vous procédez d'abord à un nettoyage général, puis à la révision des plus grosses pièces, et ce n'est qu'ensuite que vous vous occuperez des petits détails. Lorsqu'on prend un bain, on ne commence pas par se laver le bout du nez. Il en est de même en ce qui concerne la guérison de l'arythmie. L'éducateur (l'on pourrait dire le médecin) ne cherchera à « rythmiser » les doigts qu'après avoir rythmisé la main, à rythmiser la main qu'après avoir rythmisé le bras, l'épaule, le torse, le diaphragme, les jambes en marche et en station, enfin l'organisme entier.

Il va sans dire qu'après la rythmisation et l'harmonisation de tout l'appareil musculaire et du système nerveux, il faudra ensuite s'occuper spécialement de l'entretien des membres isolés et que, par conséquent, le maître de piano ne doit pas ignorer les études rythmiques générales faites par son élève. Comme les tempéraments varient à l'infini et que c'est l'ensemble des manifestations motrices qui révèle l'ensemble des particularités du tempérament, l'enseignement rythmique spécialisé ne doit être que la continuation de l'enseignement rythmique intégral. Il me semble indispensable que le maître de piano (ou de tout autre instrument) ait fait des études tout à fait complètes de rythmique — ce qui est rarement le cas dans les écoles de musique, — de même que le futur compositeur de musique ne peut aborder les études d'harmonie qu'après avoir fait des études générales de développement de l'oreille, et que le professeur de mathématiques a dû travailler à fond les lois fondamentales de l'arithmétique. N'est-il pas extraordinaire — je ne saurais trop le répéter — que le chef d'orchestre ne soit pas astreint à des études de rythmique corporelle, lui qui doit diriger la musique avec son corps? Et n'est-ce pas un fait très significatif que maint instrumentiste de grand talent se révèle, comme nous le disions tout à l'heure, chef d'orchestre gauche et maladroit, et que tel compositeur de ballet ne soit pas capable de danser en mesure? Il n'est, du reste, rien de plus ridicule au monde que de voir certains musiciens composer des airs de danse, alors qu'ils ne connaissent pas les ressources motrices du corps humain, et de voir, d'autre part, les danseurs interpréter corporellement des musiques que leur ignorance totale des lois et des sensations musicales empêche d'analyser, d'éprouver, de traduire et de revivre?

§

Le tragédien lyrique peut être atteint d'arythmie non

seulement dans ses attitudes et ses gestes, mais aussi dans son chant même. L'exagération des contractions ou relaxations dans le gosier, dans le cou et les épaules peut provoquer des notes fausses ou des sons gutturaux ou nasaux. Un manque de liberté et de souplesse dans la succession des contractions musculaires — et aussi l'intervention de contractions inopportunes — a comme résultat un manque d'unité dans le style, de liaison dans l'enchaînement des sons, d'égalité dans les nuances dynamiques et agogiques. La sensibilité insuffisante des muqueuses (lèvres, langue), la mauvaise disposition des dents dans l'espace buccal, nuisent à la netteté de l'articulation, à la justesse de la prononciation, à la sûreté d'attaque des sons. Et, enfin, le manque de souplesse ou de force du diaphragme compromet l'assurance générale du chant et la liberté du phrasé.

Mais l'arythmie du chanteur d'opéra se révèle surtout — et combien souvent! — dans la marche et dans l'enchaînement des gestes et des attitudes. Le manque de sensibilité des centres musculaires, l'harmonisation déficiente des antagonismes rend la marche mal assurée, donne de la lourdeur aux déplacements brachiaux, empêche bras et jambes d'associer et de dissocier leurs actes. Le système nerveux mal réglé de l'artiste ne lui permet pas d'égaliser l'échange et la succession de ses mouvements. Il compromet son équilibre pendant l'arrêt et dans la marche lente et lui refuse toute indépendance dans les associations de mouvements des bras et des jambes, du torse et de la tête, de la parole et de la marche, de la voix et du geste. Ce manque de coordination entre les divers moyens d'expression corporelle, cet état d'arythmie générale ou localisée, s'opposent à l'établissement d'une harmonie musico-plastique. Ils créent une scission entre l'acte vocal et les autres manifestations musculaires. L'on devrait absolument, dans les classes d'opéra, étudier d'une façon approfondie les rapports en-

tre le chant et la parole — entre le sentiment musical et l'expression sonore — entre le sens des sonorités et des dynamismes et le sens musculaire qui imprègne de sensibilité et fait vibrer l'organisme entier. Plus que tous les autres membres, la main, qui joue le tout premier des rôles dans l'exécution des symphonies motrices les plus variées, a besoin d'une éducation rythmique complète pour l'établissement des qualités définitives d'élasticité, de souplesse et de force. Les automatismes des doigts doivent s'harmoniser avec ceux du poignet, du coude et du bras et être susceptibles d'être immédiatement interrompus ou modifiés. Les mouvements des diverses parties de la main et du bras doivent pouvoir être librement associés, dissociés et opposés, soit dans leur orientation spatiale, soit dans leur énergie et nuancisation.

Le genre d'arythmie que nous avons souvent l'occasion d'observer chez le chanteur de théâtre se rencontre naturellement aussi chez l'avocat, chez le prêtre, chez tout orateur public, et provient, le plus souvent, de l'emploi, dans la gesticulation et dans la succession des attitudes, de mouvements arbitraires et inutiles et aussi de l'ignorance du plus naturel point de départ des mouvements. L'ouvrier le plus habile est celui qui sait manier le plus naturellement l'outil, qui sait le placer au bon endroit dans sa main et varier la façon de le tenir selon la place qu'occupe l'objet de travail. La maladresse d'un chirurgien débutant ne provient-elle pas parfois de la mauvaise position de la main qui manie l'instrument, en face de l'attitude du sujet et du siège de son mal? Quant à l'orateur ayant reçu l'éducation rythmique nécessaire, il gesticulera d'une façon harmonieuse, sans pourtant chercher l'harmonie et la grâce des mouvements, uniquement parce qu'instinctivement il n'emploiera pour se mouvoir que les muscles nécessaires à l'action, d'où absence de lutte et établissement d'un équilibre permanent. Pour exprimer ses pensées, ses gestes agiront d'une façon immédiate et

convaincante, car celui auquel ils s'adressent et qu'il s'agit de convaincre n'aperçoit aucun tâtonnement dans l'espace, aucune hésitation, aucun conflit musculaire. Combien d'orateurs, par contre, gesticulent à l'infini, dans l'espoir de trouver le geste qui persuade et ne donnent qu'une impression d'agitation, faute de trouver le geste juste et naturel.

C'est ainsi que si des objets sont déposés sans ordre dans les tiroirs d'une commode, le malheureux qui cherche un objet déterminé est obligé d'ouvrir précipitamment les tiroirs l'un après l'autre et de bouleverser leur contenu, que ses gestes se multiplient et deviennent de plus en plus fébriles et précipités, que son esprit s'agite à l'unisson de ses mains, que ses nerfs s'agacent, que ses yeux s'enflamment, et que parfois de ses lèvres tremblantes s'échappent de regrettables paroles!

Mais, pour en revenir aux musiciens, il n'est pas que les artistes exécutants qui soient parfois atteints de la maladie de l'arythmie. Nous voyons celle-ci s'attaquer aussi à certains arbitres de notre vie musicale, aux représentants de la critique dont les articles révèlent parfois la lutte du tempérament et du caractère, le déséquilibre dans l'énoncé des opinions, le désaccord entre les sensations et les sentiments, le manque de suite dans les jugements. A d'aucuns la même œuvre donne des impressions différentes selon qu'ils l'écoutent avant ou après dîner, un soir de pluie ou un soir de lune. Tel d'entre eux qui apprécie avec faveur les premières pages d'une composition est choqué soudain par une suite d'accords et se trouve dès lors dérouté par le reste de l'œuvre. Un autre ne s'intéresse qu'à certains éléments de la musique, un autre encore n'éprouve à la première audition d'une composition musicale qu'une impression de désordre, et ne parvient que rétrospectivement à comprendre nettement le plan de l'ouvrage, et vice-versa. Nous connaissons tous le critique lunatique qui change

sans raison d'opinion, saute du coq à l'âne, ne sait ou ne peut expliquer le pourquoi de ses opinions, écrit et morigène à tort ou à travers et avec véhémence pour essayer de se calmer. Que d'articles écrits dans le style rubato où les jugements et les termes se succèdent sans s'enchaîner logiquement ni s'équilibrer, où l'esprit juge dans un sens, le système nerveux dans l'autre, où la raison dit oui, le cœur dit peut-être, et l'estomac dit non.

De l'ensemble des possibilités motrices du corps, de l'adresse de chaque membre et des membres associés, dépend l'établissement de la force générale et de ses manifestations particulières. Une autre harmonisation s'impose, celle des actes dépendant de la concentration et de ceux qui se manifestent d'une façon impulsive sous l'action spontanée des forces nerveuses. Les manifestations nerveuses, dès qu'elles se produisent sans contrôle, perdent de leur sûreté dans le temps et dans l'énergie. Lorsque le système nerveux est excité, la réalisation rythmique y gagne de la vie, mais risque aussi de perdre la clarté, la concision et l'ordonnance. Que de gens ont le cerveau vif, mais le corps mou, — le cerveau clair, mais les actes musculaires désordonnés et imprévus, — les idées généreuses et fortes, mais la voix pâteuse et l'articulation imprécise. O marâtre nature qui distribues aux humains des oui et des non simultanés! O bienheureuse éducation, qui permet à l'homme d'accorder ses vœux et ses pouvoirs, de convertir ses défauts en qualités et de s'affirmer sans se contredire!

E. JAQUES-DALCROZE.