

Living movement and architecture: march, staircases by Émile Jaques-Dalcroze and Adolphe Appia

Anne Boissière
anne.boissiere@univ-lille.fr

At the turn of the nineteenth and twentieth centuries, through the eurhythmics of Émile Jaques-Dalcroze, a new relationship between music and movement was established, which closely involved dance and architecture. Our emphasis, here, will be put on the transformations related to space, with regard to the stage reform by Adolphe Appia, Dalcroze's friend and collaborator. It is through Appia's drawings, the *Rhythmic Spaces*, made between 1909 and 1911, that the connection between living movement and architecture will be approached. In particular, one calls in question the status of straight lines, horizontal and vertical, of which the staircases, on the drawings, are emblematic. These lines, contrasting with the curving and serpentine lines that mark the influence of the dancing movement in the paintings from that period, must be understood with respect to the Dalcrozian conception of rhythmic feeling. Aliveness, for him, which is not to be separated from the relationship to measure - itself alive -, can be acquired by varied and complex exercises of marching within the framework of rhythmic education. Through architecture arises a musical conception of space in rupture with the perspectival conception of pictorial space, as the former doesn't dissociate any more mobility and immobility, aliveness and inertia, grace and gravity.

Keywords : Dalcroze, Appia, dance, architecture

Mouvement vivant et architecture:

la marche, les escaliers chez Émile Jaques-Dalcroze et Adolphe Appia

Anne Boissière
anne.boissiere@univ-lille.fr

Introduction

La collaboration entre Émile Jaques-Dalcroze et Adolphe Appia renvoie à un contexte historiquement précis, celui des années précédant la première guerre mondiale : les deux artistes se rencontrèrent en 1906 en Suisse et commencèrent à travailler ensemble à partir de 1909. Cette rencontre artistique fut brève puisqu'elle trouva un terme avec le début de la première guerre mondiale; elle ne dura effectivement que quelques années. Mais celles-ci marquèrent l'ambition d'un projet artistique des plus novateurs, à certains égards sans équivalent au cours du XX^e siècle. Concrètement, cette courte période aboutit du côté d'Appia à la réalisation des magnifiques dessins que sont les *Espaces Rythmiques* - entre 1909 et 1910 - et pour Dalcroze, à la réalisation en 1911 de la salle de Hellerau tout près de Dresde, lieu spécialement conçu pour accueillir son projet musical d'une Rythmique. Cet espace architecturé a été le résultat d'une entreprise qui a mobilisé d'autres acteurs, en particulier les compétences de l'architecte Heinrich Tessenow. Mais l'esprit du projet appartient à la réflexion artistique qui unissait à l'époque Appia et Dalcroze : les *Espaces Rythmiques* sont à ce titre exemplaires des modalités de ce nouvel espace qui trouva ensuite une réalisation matérielle à Hellerau. Mon propos ne sera pas de parler de cette salle de Hellerau, mais de questionner l'architecture à partir des *Espaces Rythmiques*, espaces eux-mêmes architecturés, avec leurs piliers, leurs plans inclinés et leurs escaliers, comme c'est le cas dans *L'escalier* ou *L'ombre du Cyprès*. Je m'arrêterai en particulier sur l'élément de l'escalier, emblématique du travail ici sur la spatialité.

J'aimerais avant tout rendre sensible la manière dont l'architecture émerge dans le contexte d'un questionnement qui n'est pas architectural en premier lieu, mais concerne de façon plus générale le rapport des arts entre eux. Avec Dalcroze et Appia, en effet, on assiste à un réaménagement de la frontière entre les arts et à une remise en cause de la traditionnelle opposition entre les arts du temps et les arts de l'espace. Aussi le rapport à l'architecture, et la valeur attribuée à cet art, ne peuvent-ils être dissociés de ce remaniement entre les genres artistiques, qui confère à l'architecture une place inédite. Ce déplacement relatif au rapport entre

les arts apparaît à un double, voire à un triple niveau. La musique, traditionnellement conçue comme un art du temps, se voit tout d'abord investie d'une relation à l'espace. Pour Dalcroze comme pour Appia, la musique a un rapport fondamental à l'espace : elle doit s'extérioriser, trouver sa forme à travers l'espace. C'est là un aspect important de la Rythmique de Dalcroze, mais également de la recherche d'Appia dans les *Espaces Rythmiques*. Dalcroze et Appia se détournent de la musique pure, mais également de la conception d'une danse qui serait elle-même pure, affranchie de tout rapport à la musique. Leur approche du geste défie les repérages traditionnels : ils introduisent la notion de « plastique » pour désigner cette zone où musique et danse ne font plus qu'un. Mais ce travail sur les genres artistiques apparaît à un second niveau, dans la relation qui s'instaure entre le geste plastique et une spatialité d'un autre ordre, celle de l'architecture. Le geste plastique, chez eux, ne peut être pensé indépendamment d'un rapport à l'architecture, il a quelque chose d'essentiellement architectural. C'est là un des aspects décisifs de la collaboration entre les deux hommes qui est tangible dans les *Espaces Rythmiques*, conçus par Appia comme l'espace approprié pour les élèves de la Rythmique de Dalcroze. Cet espace architectural, avec les piliers, les plans inclinés et les escaliers, est celui du déploiement du mouvement vivant. Dalcroze et Appia invitent à réfléchir au geste plastique en des termes qui rompent avec la conception d'une spatialité exclusivement centrée sur le mouvement corporel. La spatialité du geste plastique renvoie aux modalités d'une spatialité architecturale, qui se voit en retour transformée et qualifiée autrement : rapportée au mouvement vivant, elle-même trouve une vie dont elle semblait *a priori* exclue. Il y a là un troisième niveau qui touche en particulier à l'architecture. Appia, en effet, affirme que la spatialité de l'architecture n'a de valeur et de sens que rapportée au mouvement vivant. L'espace vivant, pour lui, n'est pas celui du mouvement corporel en tant que tel, mais de l'ensemble architectural animé et mis en mouvement sous les ordres de la musique et de la danse.

1. Rythme, mesure chez Dalcroze

La Rythmique de Dalcroze doit être rattachée au contexte général de son époque. Comme le souligne l'historien de l'art Arnauld Pierre dans son article « La musique des gestes », il faut l'inscrire dans la tendance, très significative au tournant du siècle, d'une valorisation de la question du rythme qui fait l'objet de nombreux travaux dans des disciplines très différentes¹.

¹ A. Pierre, « La musique des gestes, sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction », *Aux origines de l'abstraction, 1800/1914*, Réunion des musées nationaux, Paris 2003, pp. 85-101 ; on peut citer en particulier la sociologie avec les travaux de Karl Bücher, la médecine avec Forel, la musicologie avec Mathis Lussy

Mais l'intérêt scientifique que l'on reconnaît au rythme doit être lui-même situé par rapport à une préoccupation qui est d'ordre existentiel : l'arythmie du monde moderne, avec le développement de la civilisation technique, industrielle et urbaine, conduit à voir dans le rythme la possibilité de nouvelles formes de vie. L'éducation par le rythme, au centre de la Rythmique, est un thème courant à l'époque qu'on retrouve chez d'autres théoriciens. À ce titre il est d'autant plus important de préciser non seulement les enjeux de la Rythmique, mais également son statut de rythme vivant. Nous voulons insister sur le fait que Dalcroze rompt avec une approche vitaliste du rythme, telle qu'on la trouvait formulée à la même époque notamment par le philosophe Ludwig Klages², dans une perspective qui allait contre le progrès de la civilisation et prônait le retour à une nature mythologique. Réactivant un romantisme réactionnaire, cette conception vitaliste du rythme avait alors des enjeux idéologiques et politiques non sans ambiguïté. Aussi est-il important dans ce contexte de ne pas oublier que la Rythmique de Dalcroze avait pour seul terrain la musique et pour seul objet de réforme l'expérience musicale. Au service et sous l'ordre de la musique, elle s'est toujours prévaluée d'une relation intrinsèque entre la musique et la danse, se situant à la limite fragile de deux zones qu'elle excluait *a priori* de son domaine de compétence : d'un côté une gymnastique corporelle susceptible dans l'après-coup de servir des intérêts extra-musicaux, ce qui a été la tendance de l'ancien disciple de Dalcroze, Rudolf Bode³; de l'autre une danse émancipée de tout rapport à la musique, ce qui a été la revendication des grands initiateurs de la danse moderne qui ont connu son enseignement, notamment Mary Wigman.

Dalcroze réforme l'expérience musicale car il interrogeait l'écoute de façon nouvelle. Professeur de solfège, il pointait tout d'abord les méfaits d'un apprentissage de la musique trop exclusivement axé sur l'écrit de la partition et il valorisait, contre l'optique, l'exigence jugée primordiale d'une éducation de l'écoute. L'activité perceptive était pour lui le centre de gravité du rapport à la musique, et c'est en relation avec l'écoute qu'il faut envisager le sens de ses recherches. À ce sujet, un aspect de son travail peut être rattaché à la conception motrice de la perception qui émergeait à la même époque et s'affirmait dans d'autres domaines artistiques. Arnauld Pierre, toujours, souligne subtilement que cette nouvelle conception de la perception, qui occupait le physicien Charles Scott Sherrington ou le physiologue Charles Féré, trouvait des répondants dans l'art et contribuait à faire du mouvement et de la danse, le médium à partir duquel on envisageait alors certains aspects du geste pictural, comme chez le peintre Frantisek

² L. Klages, *La nature du rythme*, traduction et présentation par Olivier Hanse, L'Harmattan, Paris 2004; titre original : *Vom Wesen des Rhythmus*, traduit d'après la 4^e édition Bouvier Verlag Bonn 2000

³ R. Bode, *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung*, Eugen Diederichs, Jena 1920

Kupka - par exemple dans *Solo d'un trait brun* - ou chez le futuriste italien Giacomo Balla - dans *Mimographies*. Dalcroze reliait lui aussi la perception, au sens du mouvement à travers « le sens musculaire », faisant de l'écoute les modalités d'un rapport au monde qui engage la motricité de l'organisme en son entier :

tout ce qui, en musique, est de nature motrice et dynamique, dépend non seulement de l'ouïe, mais encore d'un autre sens, que je pensai d'abord être le sens tactile, puisque les exercices métriques effectués par les doigts favorisent les progrès de l'élève. Cependant les réactions que je remarquai dans les autres parties du corps que les mains...m'incitèrent bientôt à penser que les sensations musicales, de nature rythmique, relèvent du jeu musculaire et nerveux de *l'organisme tout entier*. Je fis faire aux élèves des exercices de marche et d'arrêt, et les habituai à réagir corporellement à l'audition des rythmes musicaux⁴.

La Rythmique est donc d'abord une éducation du sens musculaire, et si par ce biais elle se rattache à un certain contexte de l'époque, on se rend compte que c'est aussi par là qu'elle s'en détache. Arnauld Pierre désigne par le terme de « morphocinèse »⁵ l'intentionnalité dynamique des lignes graphiques et picturales issues de ce sens du mouvement, et il justifie par là l'importance accordée à l'arabesque, les lignes ondulantes et serpentine, les spirales et les entrelacs. Par rapport à cela, on ne peut qu'être frappé par la différence de l'approche de Dalcroze : l'éducation par le rythme contribue chez lui à une déconstruction analytique du geste et trahit aussi le soupçon porté vis-à-vis de sa valeur physiologique.

2. L'importance de la marche

Il y a peu de sens à entreprendre une étude abstraite des exercices de la Rythmique⁶, Dalcroze ayant toujours à leur sujet revendiqué le statut d'une expérience. En revanche on peut s'attacher à montrer à partir d'un exemple privilégié, la marche, de quelle façon il a rompu avec une approche vitaliste du mouvement et a engagé un travail sur la spatialité. La marche a une valeur significative chez lui dans la mesure où elle est non seulement l'exercice de base de la Rythmique, mais parce qu'elle permet de préciser la nature et le sens de cette déconstruction du geste qui rompt avec le référent biologique. C'est là un aspect de la méthode qui n'a pas échappé à ceux qui l'ont approché de loin ou de près, que ce soit du côté de ses détracteurs qui

⁴ É. Jaques-Dalcroze, *Le rythme, la musique et l'éducation*, nouvelle édition publiée en collaboration avec l'Institut Jaques-Dalcroze de Genève à l'occasion du centenaire de la naissance de l'auteur, Foetisch Frères S.A., Lausanne 1965, pp. 5-6 ; première édition 1920

⁵ A. Pierre, *op. cit.*, p. 90

⁶ Sur la question de l'exercice, voir notre texte A. Boissière, « Jouer autrement : les exercices d'Émile Jaques Dalcroze », *Methodos* 21, 2021, <https://journals.openedition.org/methodos/7677>

la réduisent à des « tap-tap-tap ! boum-boum »⁷, ou de personnalités plus avertis et *a priori* plus favorables, tel Ernest Ansermet dans ce jugement : « Jaques-Dalcroze avait le sens de la cadence mais le souci qu'il avait de libérer chez ses élèves le sens rythmique de toute cadence stéréotypée l'a amené à accentuer l'aspect métrique du rythme et à écrire des exercices que l'on ne peut exécuter qu'en comptant les mètres au lieu de simplement sentir la cadence »⁸.

Pourtant, contrairement à ce que suggère Ansermet, Jaques-Dalcroze ne confondait pas le rythme et la mesure mais il pensait que le sentiment rythmique ne pouvait être acquis et développé que relativement à une métrique qui devait s'apprendre. Pour lui le sentiment rythmique, qualité essentielle du musicien, n'était pas inné ou instinctif, en tous les cas chez la plupart des gens, et l'arythmie qu'il avait constatée chez ses élèves l'avait conduit à formuler l'exigence d'un apprentissage à cet égard. La Rythmique est une telle éducation. Mais Dalcroze, de plus, défendait une conception polymorphe du rythme. Ni élan dépourvu de métrique, mais ni non plus simple discipline de la mesure, le rythme nécessitait pour lui la pleine possession d'une métrique sans laquelle la spontanéité du naturel ne pouvait avoir prise sur le mouvement. La Rythmique propose des exercices qui permettent non seulement d'établir un tel rapport entre le rythme et la mesure, mais également de créer cet ancrage du rythme dans la régularité. La valeur éducative de la Rythmique, comme le souligne Marie-Laure Bachmann⁹, consiste à établir des rapports entre les mouvements instinctifs et les mouvements volontaires ou contrôlés. La régularité de la marche, qui donne la conscience métrique, fait donc également l'objet des exercices par lesquels les mouvements spontanés sont transformés et ordonnés : à travers son interruption subite ou ses arrêts prolongés, c'est la conscience rythmique qui est formée, sorte de métronome vivant indispensable au rythme. La marche, qui est une manifestation motrice externe, peut subir à la différence du pouls ou de la respiration, l'exercice d'un contrôle. Mais comme le souligne encore Marie-Laure Bachmann, son privilège tient de surcroît au fait qu'elle est un rapport d'espace et de temps : « en mesurant le temps elle mesure aussi l'espace d'une manière aisément perceptible »¹⁰.

Alors que Dalcroze définissait le sentiment rythmique comme «le sentiment juste des rapports existant entre les mouvements dans le temps et les mouvements dans l'espace »¹¹, il est fait peu

⁷ M.-L. Bachmann, *La Rythmique Jaques-Dalcroze, une éducation par la musique et pour la musique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1984, p. 223

⁸ E. Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres essais*, Préface de Jean Starobinski, Laffont Bouquins, Paris 1989, p. 208. Cette citation est extraite d'un article d'Ansermet « Les structures du rythme » qui avait paru dans la revue *Deuxième Congrès international du rythme et de la rythmique*, Genève, 9-14 août 1965. Genève, Institut Jaques-Dalcroze, 1966, pp. 156-166

⁹ M.-L. Bachmann, *op. cit.*, p. 181

¹⁰ M.-L. Bachmann, *op. cit.*, p. 225

¹¹ M.-L. Bachmann, *op. cit.*, p. 104

de cas, dans les commentaires qui lui sont consacrés, du travail sur l'espace qui était aussi relatif chez lui à l'éducation rythmique. Or si la marche est l'élément premier d'une réforme possible, c'est dans la mesure où elle implique aussi un rapport à l'espace. Or loin de laisser pour compte cette dimension spatiale du sentiment rythmique, Dalcroze s'avérait au contraire très attentif aux conditions par lesquelles elle pourrait elle aussi être formée et développée. La marche impliquait pour lui l'exercice d'une conscience rythmique de l'espace dont il avait trouvé les conditions matérielles dans sa rencontre avec le metteur en scène Appia. Le musicien et pédagogue recommandait les exercices de la marche sur des surfaces en pente, sur des escaliers de tous genres et de toutes dimensions¹². Non seulement le rythme de la marche n'a rien de naturel pour Dalcroze, mais il exige de surcroît le détour ou la médiation par l'adversité d'obstacles. Apprendre la marche nécessite une architecture du sol, celle dont Appia lui avait donné notamment l'idée à travers les escaliers :

C'est Adolphe Appia qui dès le début de la Rythmique m'a donné l'idée des évolutions sur escaliers, et c'est le peintre russe Salzmann qui imagina pour mes exercices un très ingénieux jeu de plots permettant de construire vite et facilement toute une série d'escaliers et de praticables [...] Appia écrit : "Les marches d'escaliers, par leur lignes droites et leurs arêtes, maintiennent le contraste nécessaire avec les lignes sinueuses des évolutions et les courbes du corps, mais étant praticables, elles offrent au corps une certaine *complicité de l'espace* qui peut devenir un véritable élément d'expression"¹³.

3. L'architecture des escaliers

La présence des escaliers peut aujourd'hui sembler banale sur une scène. À l'époque de la collaboration entre Dalcroze et Appia, cela l'est beaucoup moins. Surtout, les escaliers prennent dans ce contexte une signification particulière, dont on prend la mesure à condition de se tourner vers la réflexion que menait alors Appia sur la spatialité. Les escaliers ne sont pas de simples éléments architecturaux; ils exemplifient l'espace que le metteur en scène cherchait à construire, d'abord en étant tourné vers les drames wagnériens, puis vers la Rythmique : un espace qui soit musical, un espace sous les ordres de la musique.

Les escaliers, qui commencèrent à éveiller l'intérêt d'Appia vers 1909, doivent être reliés aux esquisses qu'il dessina à l'époque, *Les Espaces Rythmiques*, afin de promouvoir une spatialité en correspondance avec le travail qu'avait entrepris Dalcroze sur le rythme musical. Émerveillé par la découverte de la Rythmique, il pointa en même temps une certaine insuffisance du rapport

¹² É. Jaques-Dalcroze, *op. cit.*, p. 124

¹³ É. Jaques-Dalcroze, *op. cit.*, note 1 p. 106

à l'espace à laquelle il fallait remédier. *Les Espaces Rythmiques*, qui agencent la pureté des lignes horizontales et verticales, la sobriété des plans inclinés et des piliers massifs, furent la réponse qu'il adressa à Dalcroze. *Les Espaces Rythmiques* s'inscrivent dans un questionnement qu'Appia avait amorcé dans sa première période wagnérienne et qui l'avait conduit à repenser le statut de l'espace de la mise en scène. Reconnaissant à Wagner le génie de sa réforme musicale, il lui reprochait d'avoir méconnu l'exigence, pour la mise en scène de ses drames, d'une conception de l'espace qui serait à la hauteur de ses prétentions artistiques. La temporalité de la musique wagnérienne, dans son rapport intrinsèque au texte ainsi qu'au mouvement vivant de l'acteur, devait selon lui initier les modalités d'un nouveau rapport à l'espace. L'espace qu'imaginait Appia pour l'oeuvre totale wagnérienne devait pouvoir se musicaliser, c'est-à-dire se mettre en mouvement dans sa relation à la musique, et inversement la musique devait pouvoir s'extérioriser dans l'espace : « Par la représentation du drame, la musique est reportée dans l'espace et y prend une forme matérielle, la mise en scène, qui satisfait non plus illusoirement dans le temps, mais bien *effectivement* dans l'espace, le besoin de forme tangible qu'elle cherchait autrefois à satisfaire au détriment de son essence même »¹⁴. Soulevant la question d'un espace musical pour le drame wagnérien, Appia avait été amené à remettre en cause l'espace de type perspectiviste qui organisait encore à son époque l'espace de la mise en scène, et il avait en particulier critiqué sa dimension picturale jugée inapte à rendre possible une quelconque relation avec le mouvement temporel de la musique. Dès ses premiers travaux, l'idée d'un espace musical le conduisit à tourner le dos à la peinture - en tant que liée à cette structuration perspectiviste - et à tenter de promouvoir la spatialité d'un art qui pourrait quant à lui satisfaire la relation au mouvement vivant de la musique. C'est cette orientation qu'il poursuit dans *Les Espaces Rythmiques*, destinés à accueillir les évolutions de la Rythmique. Ceux-ci trouvent le principe de leur spatialité non dans la peinture, mais dans le seul art susceptible, selon Appia, de rendre possible le mouvement vivant, à savoir l'architecture.

L'architecture, dans son immobilité, se distingue des autres arts de l'espace, la peinture et la sculpture, en raison de son rapport privilégié à la pesanteur : « Cet art de la pesanteur, en contact étroitement organique avec le corps humain, n'existant même que par lui, se développe dans l'espace ; sans la présence du corps il reste muet. Art de l'espace, il est conçu pour la mobilité de l'être vivant »¹⁵. L'espace architecturé qu'imagine Appia, et dont les escaliers font partie,

¹⁴ A. Appia, « La musique et la mise en scène », *Œuvres complètes*, édition élaborée et commentée par M.-L. Bablet-Hahn, tome II, L'Âge d'Homme, Lausanne 1986, pp. 56-57

¹⁵ A. Appia, « L'Œuvre d'art vivant », *Œuvres complètes*, édition élaborée et commentée par M.-L. Bablet-Hahn, tome III, L'Âge d'Homme, Lausanne 1988, p. 364

est ce sans quoi le mouvement vivant ne saurait être conçu. Refusant de faire de celui-ci la manifestation d'un dynamisme biologique, il l'envisage sous l'angle d'une relation : le mouvement vivant n'existe que dans son opposition à la pesanteur des formes architecturées, et doit être compris comme la « victoire des formes corporelles sur les formes inanimées »¹⁶. C'est cela qui donne la signification des lignes droites, horizontales ou verticales, des escaliers. Les lignes courbes du mouvement corporel vivant n'existent que rapportées à la rigidité de leur contexte, et leur caractère aérien n'a de signification qu'en relation avec l'inertie de la matière inanimée. Appia introduit une conception relationnelle du mouvement vivant. Celui-ci ne se réduit pas à la seule motricité des corps ; il n'existe que dans l'art, à l'intersection du temps et de l'espace, de la mobilité et de l'immobilité. Mais Appia a également en vue une conception relationnelle de l'espace. Car si le mouvement vivant ne peut se poser et se déployer qu'au contact de l'architecture, il contribue en retour à lui conférer une vie qu'elle n'aurait jamais pu avoir seule. L'espace architecturé, en relation avec la mobilité des corps, devient lui-même mobile et se charge d'une vie qui n'a plus rien à voir avec celle du biologique. Dans son ouvrage *L'Œuvre d'art vivant*, Appia désigne paradoxalement sous le terme d'« espace vivant »¹⁷ cet espace architecturé qui rend possible l'apparition d'un mouvement vivant pour les corps, et s'anime en retour dans sa relation à eux.

Le type d'intérêt que manifeste Dalcroze pour l'espace se précise quand il aborde la danse. Dans le texte « Comment retrouver la danse ? » rédigé en 1919, une année avant *L'Œuvre d'art vivant*, il expose des arguments convergents avec ceux d'Appia dans son souci de valoriser, contre une conception immatérielle de la danse, le paramètre de la pesanteur. C'est là qu'intervient à nouveau la marche, qu'il reproche aux danseurs d'ignorer, y compris à ceux qu'il admire le plus comme Isadora Duncan. La marche, en raison de son rapport privilégié à la pesanteur, est pour lui un moment nécessaire dans l'apprentissage de la danse : « Le seul art dans l'espace que nous connaissions, l'architecture, se base sur les lois de la pesanteur et de l'équilibre. Le corps humain doit également s'y prêter et ce sont les diverses innervations musculaires qui sont chargées de les réaliser »¹⁸. C'est ce rapport à la pesanteur, finalement, qui donne le sens ultime des escaliers chez Dalcroze. Leur caractère « praticable » ne tient pas seulement au fait d'être des éléments mobiles d'un décor pour le jeu des acteurs, selon l'usage courant de ce terme au théâtre. La « praticabilité », ici, rejoint le sens que lui avait donné Appia à travers sa critique du décor pictural et ses recherches sur l'espace musical. La praticabilité

¹⁶ A. Appia, « L'Œuvre d'art vivant », *op. cit.*, p. 372

¹⁷ A. Appia, « L'Œuvre d'art vivant », *op. cit.*, pp. 371-374

¹⁸ É. Jaques-Dalcroze, *op. cit.*, pp. 123-124

indique un rapport intrinsèque à l'architecture, qui vaut pour la marche en particulier et plus généralement pour le mouvement expressif vivant, mouvement qui est avant tout relationnel.

Conclusion

L'idée de la plastique, dans son refus de la danse pure, renvoie sans aucun doute à l'orchestrique grecque. Comme le souligne Louis Séchan¹⁹, il est indéniable que Dalcroze renoue avec la tradition antique d'une musique indissociable du verbe et de la danse. Mais il y a encore un autre élément, celui qui engage le rapport intrinsèque à l'architecture. Appia écrivait : « Le corps n'est pas seulement mobile, il est plastique. Cette plasticité le met en rapport direct avec l'architecture et le rapproche de la forme sculpturale, sans néanmoins s'identifier à elle puisqu'il est mobile. Par contre le mode d'existence de la peinture ne saurait lui convenir »²⁰. La collaboration entre Appia et Dalcroze a contribué à promouvoir un nouveau sens de la plastique. Le terme de plastique n'est plus utilisé pour qualifier les arts de l'espace - et de l'immobilité - que sont la peinture, la sculpture et l'architecture, mais il désigne la nouvelle et nécessaire relation qui s'établit entre l'architecture et le mouvement vivant. Un nouveau sens de l'architecture est alors supposé : être non un art de l'espace, comme le voudrait la classification des arts, mais un art de la pesanteur qui trouve la dimension de sa spatialité en relation avec le mouvement vivant : lui étant rapporté, l'espace de l'architecture prend vie. À l'inverse, le statut de la plastique animée ou vivante tient à son rapport indépassable à l'architecture : le mouvement vivant de la plastique n'est pas celui de la seule activité des corps, mais il est celui qui naît au contact de la pesanteur et de l'inanimé.

¹⁹ L. Séchan, « La rythmique et la plastique animée de É. Jaques-Dalcroze », *La danse grecque antique*, De Boccard, Paris 1930, pp. 245-269

²⁰ A. Appia, « L'Œuvre d'art vivant », *op. cit.*, p. 362