

# Joan Llongueres : introduction et adaptation de la théorie dalcrozienne à Barcelone

**Hélène Frison**

*Université Paris 13 – Pléiade*

Résumé : Dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, Jaques-Dalcroze, musicien et pédagogue suisse, met au point une méthode d'enseignement « *pour et par* la musique ». Pour la première fois, le corps tout entier devient l'outil de perception de la musique. Rapidement, des artistes de l'avant-garde, comme Stanislavski, Diaghilev, Claudel ou Pitoëff, se rendent à Hellerau, dans son institut, pour assister aux représentations qui y sont données. Joan Llongueres est le premier en Espagne à s'intéresser à cette nouvelle pédagogie : grâce à la *Junta de Ampliación de Estudios*, il étudie pendant deux ans auprès du maître. Pourtant, malgré ce premier financement madrilène, c'est la Catalogne qui par la suite soutient Llongueres dans ses activités pour développer et diffuser cette pédagogie en Espagne. Notre communication s'attachera à expliquer les raisons pour lesquelles cette théorie

est entrée en résonance avec les projets de la Catalogne *noucentiste*.

Mots-clés : Pédagogie, Espagne XX<sup>e</sup> siècle, Noucentisme, culture catalane, Rythmique

Resumen: Durante los primeros años del siglo XX, Jaques-Dalcroze, músico y pedagogo suizo, elabora un método de enseñanza “*para y por* la música”. Por primera vez, el cuerpo entero se hace la herramienta de la percepción de la música. Rápidamente, artistas vanguardistas, como Stanislavski, Diaghilev, Claudel o Pitoëff, vienen de toda Europa para asistir a las representaciones organizadas. Joan Llongueres es el primero en interesarse en esta nueva pedagogía: gracias a la *Junta de Ampliación de Estudios*, estudia durante dos años con el pedagogo. Sin embargo, a pesar de este primer apoyo madrileño, será Cataluña

la que ayudará a Llongueres en desarrollar y difundir esta pedagogía en España. Mi comunicación intentará presentar las razones por las que esta teoría entró en sintonía con los proyectos *noucentistas* de Cataluña.

Palabras clave: Pedagogía, España siglo XX, Cataluña, Noucentismo, cultura catalana, Rítmica

Ce n'est pas une âme, ce n'est pas un corps que l'on forme, c'est un homme ;  
Il ne faut donc pas les traiter séparément<sup>1</sup>.

Si, comme le définit María Zambrano, la pensée espagnole se caractérise par sa volonté de « témoigner de l'homme dans son intégralité [en réconciliant] l'intellect et l'émotion, la raison et le corps<sup>2</sup> », alors on peut considérer que les écrits de Jaques-Dalcroze, musicien et pédagogue suisse, créateur de la rythmique, y ont toute leur place.

Il revient à Jaques-Dalcroze d'avoir mis au point une méthode d'enseignement *pour et par* la musique en faisant du corps tout entier l'outil de sa perception. Cette pensée du pédagogue suisse s'inscrit dans un courant plus général, européen et occidental, qui vise à réformer l'enseignement. Ailleurs en Europe et aux États-Unis, les expériences et les théories qui prônent un apprentissage à partir du réel et une éducation globale se multiplient depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. John Dewey aux États-Unis, Ovide Decroly en Belgique, María Montessori en Italie, Georg Kerschensteiner en Allemagne, Édouard Claparède et Adolphe Ferrière en Suisse, et bien d'autres, ont en commun de ne pas concevoir l'enfant comme « un vase qu'il ne faille que remplir » selon l'expression de Plutarque<sup>3</sup>, mais de chercher à solliciter l'ensemble de ses facultés afin de tendre vers un développement le plus harmonieux et complet possible. La pédagogie de Jaques-Dalcroze s'inscrit au sein de cette volonté réformatrice au sens où elle cherche à rendre l'individu plus épanoui mais elle s'en distingue par la place centrale qu'elle accorde à la musique.

Jaques-Dalcroze est l'héritier d'une pensée occidentale qui conçoit l'être comme la réunion de deux entités duales, le corps et l'esprit. Or, selon lui, l'individu ne peut devenir pleinement lui-même qu'en équilibrant et en réunissant ces deux entités « afin que désormais l'homme intellectuel ne soit plus indépendant de l'homme physique<sup>4</sup> ». Il s'agit donc de développer et de solliciter chacune des facultés humaines afin qu'elles s'accordent et s'assistent mutuellement, comme l'explique Alfred Berchtold :

Le musicien genevois se propose de jeter, par le mouvement corporel ordonné, une large passerelle sur l'abîme qui sépare l'esprit et le corps de l'homme d'aujourd'hui ;

1 MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais. Livre I*, traduction en français moderne du texte de l'édition de 1595 par Guy de Pernon, Méridon, G. de Pernon, 2008, p. 204.

2 Voir l'appel à communication du colloque international « Une pensée du corps et de la vie dans les cultures du monde hispanique (fin du XIX<sup>e</sup> – première moitié du XX<sup>e</sup> siècle) ? » organisé les 26 et 27 mai 2016 par l'Université Sorbonne Université.

3 PLUTARQUE, *Comment écouter*, trad. du grec et post. de Pierre Maréchaux, Paris, Payot-Rivages, 1995, p. 67.

4 JAQUES-DALCROZE, Émile, « Le rythme, la mesure et le tempérament », in *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Jobin, 1920, p. 163 ; cité par BACHMANN, Marie-Laure, *La Rythmique Jaques-Dalcroze. Une éducation par la musique et pour la musique*, Neuchâtel, la Baconnière, 1984, p. 22.

d'assurer l'harmonisation des différentes fonctions de l'être en s'adressant directement à ses forces motrices élémentaires. La création, dans l'organisme, d'un système rapide et léger de communication entre tous les agents du mouvement et de la pensée permettra le libre essor de la personnalité<sup>5</sup>.

Cette « large passerelle » dont parle Berchtold et qui doit réconcilier les deux entités opposées et complémentaires de l'individu est réalisée par la musique car elle est, selon Jaques-Dalcroze, le seul art à même de « relier étroitement en une seule loi comme en une seule force, toutes les énergies et les lois éparses<sup>6</sup> ». Chez Jaques-Dalcroze, c'est le rythme qui, en tant que « compromis entre la force et la résistance<sup>7</sup> » est le plus à même de répondre « aux exigences de l'esprit et aux possibilités naturelles du corps<sup>8</sup> ». Car il est à la fois mouvements et interruptions de mouvements, à l'origine de toutes les manifestations vitales (comme la respiration) et enfin, une manifestation individuelle :

Le rythme est en même temps l'ordre, la mesure dans le mouvement et la manière personnelle d'exécuter ce mouvement. L'étude du rythme doit nous amener à nous conduire, dans toutes les manifestations de la vie, d'une manière individuelle<sup>9</sup>.

Grâce à l'institut qu'il fonde à Hellerau, en Allemagne, Jaques-Dalcroze accroît la visibilité de sa méthode. Rapidement, des artistes de l'avant-garde comme Bernard Shaw, Constantin Stanislavski, Serge Diaghilev, Paul Claudel, Georges Pitoëff, viennent de toute l'Europe pour assister aux représentations de fin d'année. L'Espagne n'est pas en reste. Elle est l'un des premiers pays à fonder son Institut de Rythmique, avec l'Angleterre.

L'écho favorable que trouve la théorie dalcrozienne en Catalogne s'explique par deux raisons : la première tient à la disponibilité du pays pour le courant réformateur de l'École Nouvelle. Désireux de créer une Catalogne riche et moderne, européenne et méditerranéenne, lumineuse et rationnelle, le Noucentisme accorde une place importante à l'éducation au sein de son programme de régénération sociale et d'affirmation identitaire. De nombreux centres privés innovants voient le jour dans les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle grâce au soutien financier de la bourgeoisie industrielle catalane. La seconde raison tient au rôle de courroie de transmission qu'assume Joan Llongueres y Badía – élève rythmicien de la première heure – par ses multiples activités : publications, traductions, conférences et représentations sont organisées afin de diffuser la méthode dalcrozienne à Barcelone.

Reprenant certaines analyses de Francesca Comas Rubí, Xavier Motilla-Salas et Bernat Sureda-García<sup>10</sup>, nous examinerons la manière dont la Barcelone *noucentiste* s'est appropriée cette

---

5 BERCHTOLD, Alfred, *Émile Jaques-Dalcroze et son temps*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2000, p. 86.

6 JAKES-DALCROZE, Émile, *Souvenirs, notes et critiques*, Neuchâtel, V. Attinger, 1942, p. 114 ; cité par BACHMANN, Marie-Laure, *La Rythmique...*, *op. cit.*, p. 23.

7 Définition due à Schleich, théoricien allemand, qui a été adoptée par Jaques-Dalcroze et reprise par Ansermet ; cité par BACHMANN Marie-Laure, *La Rythmique...*, *op. cit.*, p. 24.

8 BACHMANN, Marie-Laure, *La Rythmique...*, *op. cit.*, p. 24.

9 JAKES-DALCROZE, Émile, « L'école, la musique et la joie », in *Le rythme, la musique et l'éducation*, 1920, p. 89.

10 COMAS RUBÍ, Francesca, MOTILLA-SALAS, Xavier, SUREDA-GARCÍA, Bernat, « Pedagogical innovation and music education in Spain : Introducing the Dalcroze method in Catalonia », *Paedagogical Historica*.

méthode afin d'en faire un outil pédagogique, culturel et esthétique au service de son affirmation identitaire.

## La théorie dalcrozienne : un projet artistique et civique

La théorie de Jaques-Dalcroze trouve son origine dans l'observation de certaines défaillances récurrentes observées chez ses élèves musiciens. Partant de cette constatation, Jaques-Dalcroze élabore une méthode d'apprentissage qui accorde au corps une place initiale et prépondérante.

La première défaillance observée concerne l'excessive technicité instrumentale des élèves : entièrement préoccupés par la virtuosité, ceux-ci sont rarement capables d'exprimer un quelconque sentiment et de transmettre la moindre émotion :

Elles [toutes les jeunes personnes qui étudient au conservatoire] consacrent 11 années et demie de leur existence à étudier le piano, sans penser un instant à la musique, sans connaître les compositeurs, ni leurs styles, ni leurs œuvres, – sans savoir traduire leurs pensées par quelques accords naïfs, sans savoir ni accompagner, ni transposer, ni faire de la musique d'ensemble, sans même arriver à faire tant bien que mal danser leurs amis et amies ! Sans arriver à procurer à leur papa, à leur maman, une seule sensation de satisfaction qui ne soit d'orgueil, une seule petite joie artistique complète<sup>11</sup> !

Ce manque d'expressivité tient à l'enseignement qui est dispensé au conservatoire et qui privilégie une compréhension essentiellement intellectuelle de la musique. Le rapport entre les notes est appréhendé de manière mathématique, comme une superposition de sons et une division de la mesure, et non de manière sensible. Le conservatoire appréhende la musique comme un phénomène essentiellement temporel alors que chez Jaques-Dalcroze, elle est espace et temps :

Je m'étais aperçu dès le début de mon enseignement de l'harmonie au Conservatoire de Genève que pour les 9/10 des élèves, l'harmonie n'était qu'une question de mathématique et qu'ils n'entendaient pas les accords qu'ils écrivaient, d'où il résultait fatalement qu'ils n'étaient pas en état d'éprouver complètement les émotions musicales.

Celles-ci en effet, ne sont pas uniquement d'ordre intellectuel. Elles agissent sensoriellement, elles mettent en vibration tout notre organisme. Si celui-ci n'est

---

*International Journal of the History of Education*, 2014, vol. 50, n°3, p. 320-337. 15 février 2017. <<http://dx.doi.org/10.1080/00309230.2014.887123>>.

<sup>11</sup> JAKES-DALCROZE, Émile, « Les étonnements de M. Quelconque », *Le Mercure Musical*, 1<sup>ère</sup> année, n° 7, 15 août 1905, p. 285.

pas capable de vibrer intégralement, notre cerveau enregistre des sensations incomplètes<sup>12</sup>.

Partant de ce constat, Jaques-Dalcroze en vient à étendre ce reproche à l'ensemble des professionnels des arts vivants : chez les chanteurs d'opéra comme chez les danseurs, il constate une dissociation entre la perception auditive et la réalisation du mouvement.

D'abord sous la forme d'articles publiés dans la presse puis sous celle d'un ouvrage didactique, Jaques-Dalcroze met au point une méthode dont le but est de développer la sensation rythmique et la conscience du son, qui sont les éléments fondamentaux de la pratique musicale. Il propose des exercices afin de réveiller la conscience du rythme qui, selon lui, est à la fois intrinsèquement lié à la vie en tant qu'organisateur du mouvement (la respiration, les battements du cœur, la démarche, etc.) et organisateur de la musique. L'objectif de sa méthode est donc de raviver l'expérience des rythmes physiologiques afin de revivifier la sensibilité à la musique.

D'autres avant lui avaient déjà observé que « les impressions des rythmes musicaux [éveillaient] toujours [...] des images motrices dans l'esprit de l'auditeur, et dans son corps, des réactions motrices instinctives<sup>13</sup> ». Mais Jaques-Dalcroze est le premier à tirer de cette constatation des implications pédagogiques, à savoir la nécessité de partir de ces mouvements intérieurs et naturels pour mettre en place la formation musicale. Sa méthode propose de partir des impressions sensibles et donc de l'expérience physique du son et du rythme afin de prendre conscience des éléments en jeu<sup>14</sup>. Puisque le corps est actif dans le processus de réception et de restitution de l'émotion musicale, il est nécessaire de l'entraîner pour qu'il soit à même d'obéir et de rendre le plus exactement possible toutes les intentions musicales :

La musique joue le rôle d'ordinatrice des mouvements et aussi l'inspiratrice, car elle stimule les fonctions nerveuses. Elle devient l'associée obligée de la gymnastique une fois que celle-ci a accompli sa tâche qui est de rendre le corps sain, énergique et souple. Mais il faut aussi que le corps devienne un instrument d'art, et il n'y parviendra que grâce à l'étude du rythme qui est à la base de tous les arts comme de toute manifestation vitale<sup>15</sup>.

Selon cette approche, le sens du rythme n'est pas inéducable. Contre l'idée selon laquelle ce sens rythmique – souvent confondu avec l'idée d'un talent musical – serait inné, Jaques-Dalcroze analyse les problèmes d'arythmie comme une disjonction entre la perception et les capacités motrices à rendre ce qui a été perçu.

---

12 JAKUES-DALCROZE, Émile, *Méthode Jaques-Dalcroze. La rythmique*, vol. 2, Lausanne, Jobin, 1916-1917, Préface.

13 JAKUES-DALCROZE, Émile, « Le rythme, la mesure, le tempérament », in *Le rythme*, op. cit., p. 20 ; cité par BACHMANN, Marie-Laure, « Origine et originalités de la rythmique Jaques-Dalcroze », in KUSCHNIG, Claire, PELLOIS, Anne (dir.), *Le rythme, une révolution ! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau*, Genève, Éditions Slatkine, 2015, p. 42.

14 Comme Jaques-Dalcroze le précise, « le but de l'enseignement de la Rythmique est de mettre les élèves à même de dire à la fin de leurs études, non pas : “je sais”, mais “j'éprouve” – ensuite de créer en eux le désir de s'exprimer ». Cf. JAKUES-DALCROZE, Émile, *Le Rythme...*, op. cit., p. 60.

15 JAKUES-DALCROZE, Émile, « La technique de la plastique vivante », *La Revue de Genève*, n° 20, février 1922, p. 152.

Lorsqu'il publie son ouvrage didactique, Jaques-Dalcroze a l'intuition que cette méthode peut être le point de départ pour tout enseignement. Peu à peu, les buts essentiellement musicaux et solfègiques de ses premières tentatives s'ouvrent à des buts plus généraux. Il élabore différents exercices corporels à effectuer sous l'influence de la musique ; mais désormais ceux-ci s'étendent aux domaines de la danse, des arts de la scène, de l'enseignement scolaire, etc. et restent sous-tendus par l'idée d'arriver à harmoniser les fonctions cérébrales, physiques et psychiques.

Trois années seulement après la publication de cet ouvrage, Jaques-Dalcroze rencontre Wolf Dohrn, qui lui offre l'opportunité d'avoir un établissement scolaire conçu sur mesure et consacré exclusivement à la Rythmique, ce qui lui permet de donner une nouvelle envergure à ses expériences pédagogiques et artistiques. Mais au-delà du simple espace d'expérimentation, ce que lui propose Dohrn, c'est de participer à une aventure sociale et urbaine en s'associant au projet de la cité-jardin de Hellerau.

Inspiré par les écrits d'Ebenezer Howard qui préconise l'éclatement de la métropole industrielle en petites structures plus gérables, plus humaines et autosuffisantes<sup>16</sup>, l'industriel Karl Schmidt a fondé la première cité-jardin allemande à Hellerau, près de Dresde. Pour ses fondateurs, Hellerau n'est pas une simple cité-ouvrière située à proximité de la fabrique. Cette cité-jardin doit être « plus qu'un assemblage fortuit d'hommes et de maisons<sup>17</sup> », il s'agit de fonder une micro société qui serait une alternative à l'état de la société existant et dans laquelle s'élaborerait une vie en société différente. Pour créer cette harmonie nouvelle et généralisée, Karl Schmidt, son fondateur, consacre aux équipements communautaires une place importante. Quant à son bras droit, Wolf Dohrn, il est celui qui ajoute la dimension musicale au projet car selon lui, l'art est « engagé à résoudre des devoirs sociaux<sup>18</sup> » et est conçu comme un agent de cette mise en harmonie de soi à soi, de soi à l'autre, et de soi à la nature. Aliéné par le travail industriel et la mécanisation<sup>19</sup>, l'homme souffre d'une arythmie chronique contre laquelle Jaques-Dalcroze ainsi que le courant de la *Lebensreform* tentent de lutter. La rythmique, à Hellerau et sous l'influence de Dohrn, prend une dimension sociale : elle est le moyen de régénérer la vie en société et de réformer celle-ci, perspective qui convainc Jaques-Dalcroze de s'associer au projet :

À Berlin ou dans toute autre grande ville, il s'agit de musique uniquement, de plastique musicale aussi sans doute, mais avant tout d'une préparation à l'art. Tandis qu'à Hellerau, il s'agirait de créer une vie organique, d'harmoniser grâce à une éducation spéciale, le pays et ses habitants ; de créer par le rythme, une

16 D'abord publié sous le titre *A Peaceful Path to Real Reform* en 1898, l'ouvrage d'Ebenezer Howard est réédité 4 ans après sous celui de *Garden Cities of To-morrow* (1902). Deux cités-jardins seront construites du vivant d'Howard : Letchworth (1903) et Welwyn (1919), toutes deux situées dans le Hertfordshire.

17 DOHRN, Wolf, « Die Gartenstadt Hellerau – Ein Bericht », *Die Gartenstadt Hellerau und weitere Schriften*, Dresde, Hellerau-Verlag Dresden, 1992, p. 36 ; cité par KUSCHNIG, Claire, MARIOTTE, Anne, « L'institut Jaques-Dalcroze de Hellerau : du lieu d'enseignement à l'atelier de l'art futur, laboratoire d'une humanité nouvelle », in *Le rythme, une révolution !...*, op. cit., p. 75.

18 Wolf Dohrn cité par KUSCHNIG, Claire, PELLOIS, Anne, « Un laboratoire des arts vivants. Les années Hellerau », *Le rythme, une révolution !...*, op. cit., p. 65.

19 Influence de Karl Bücher qui développe dans son ouvrage *Arbeit und Rythmus (Travail et Rythme)*, publié en 1896, « l'idée selon laquelle la danse, la poésie et la musique trouveraient leur origine dans le chant des travailleurs ». Cité par KUSCHNIG, Claire, PELLOIS, Anne, *ibid.*

architecture morale et esthétique identique à celle de vos maisons, d'élever le rythme à la hauteur d'une Institution sociale<sup>20</sup>.

En Juillet 1910, Jaques-Dalcroze signe son contrat d'installation à Hellerau. L'année suivante, la première pierre de l'institut est posée ; Dohrn explicite ainsi le projet lors du discours inaugural de l'Institut : « Nous voulons retrouver le rythme dans l'éducation, dans la formation de la personnalité, dans l'art et dans la vie [...]. Nous voulons former des hommes, non des spécialistes<sup>21</sup> ». La rythmique est devenue une méthode d'enseignement *par* la musique. En 1912, l'école accueille 300 élèves, venus de toute l'Europe, et propose deux types de formations : la possibilité de suivre l'enseignement ainsi que celle d'obtenir une certification.

Les fêtes scolaires, qui ont lieu chaque fin d'année, sont l'occasion de grands rassemblements cosmopolites où habitants de la cité-jardin, parents, artistes et intellectuels de différents pays se retrouvent. Les représentations ne sont ni des spectacles aboutis ni des œuvres d'art ; il s'agit d'un spectacle d'un genre nouveau, de la présentation du travail effectué pendant l'année qui a lieu dans une salle unique. Car cette salle de spectacle bouleverse les frontières entre l'espace de la représentation et celui de la réception grâce à l'utilisation d'une même lumière colorée qui renforce le sentiment communautaire entre acteurs et spectateurs. En outre, la présence d'une scène nue, où rien n'est figé et qui peut être remplie de gradins et de praticables rend évidentes les relations entre la musique, l'expression du corps animé, l'ombre et la lumière : « La Salle de Hellerau n'a pas la prétention d'être un salon, ni un temple comme Bayreuth, mais un *atelier* fournissant à l'artiste, par des moyens extrêmement souples et plastiques, le matériel dont il a besoin<sup>22</sup> » expliquera Claudel après avoir assisté à un spectacle.

Seulement deux années après son ouverture, l'institut ferme ses portes à la suite de la mort accidentelle de Dohrn en février 1914. Quelques mois après, la guerre éclate et l'institut est réquisitionné pour servir d'hôpital militaire. L'expérience de Hellerau aura été de courte durée mais elle aura été déterminante. D'une part, la méthode dépasse le cadre de la formation artistique et s'inscrit dans une perspective de réforme globale de l'homme. D'autre part, elle gagne une visibilité internationale et confère des certifications.

## Transferts et adaptations en Espagne : le rôle de Llongueres

Les premiers contacts de Llongueres avec la méthode dalcrozienne remontent à 1906, l'année de la publication de l'ouvrage de Jaques-Dalcroze. Après avoir suivi sa formation musicale auprès de Lluís Millet et de Granados notamment, Llongueres a fondé et dirigé l'École Chorale de

---

20 Lettre de Jaques-Dalcroze à Dohrn ; cité par KUSCHNIG, Claire, MARIOTTE, Anne, « L'institut Jaques-Dalcroze de Hellerau : du lieu d'enseignement à l'atelier de l'art futur, laboratoire d'une humanité nouvelle », in *Le rythme, une révolution !...*, *op. cit.*, p. 78.

21 DOHRN, Wolf, « Die Aufgabe der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze », discours pour la pose de la première pierre, publié dans *Die Gartenstadt Hellerau...*, *op. cit.*, p. 44 et 55 ; cité par KUSCHNIG, Claire, MARIOTTE, Anne, *ibid.*, p. 83.

22 Paul Claudel cité par BERCHTOLD, Alfred, *Émile Jaques-Dalcroze...*, *op. cit.*, p. 112.

Terrassa. C'est dans cette école que Llongueres, qui a déjà lu quelques articles de Jaques-Dalcroze, commence ses expérimentations inspirées de la méthode sur les ensembles choraux qu'il dirige<sup>23</sup>.

En 1907, il donne deux manifestations publiques de chansons de Jaques-Dalcroze accompagnées de gestuelles<sup>24</sup> et publie ses premiers articles sur le pédagogue dans des revues catalanes (*Feminal*, *La Campana catalana*, *La Catalunya*). L'année suivante, il réalise son premier séjour à Genève auprès du maître. À son retour, plusieurs écoles privées progressistes le sollicitent pour enseigner la rythmique notamment l'*Escola de Mont d'Or*, *Vallparadís* et *Academia Granados*. Il y propose la mise en gestuelle de chansons du pédagogue suisse qu'il traduit en catalan, ainsi que des adaptations de chansons populaires catalanes accompagnées de gestuelles.

En 1911, il obtient une bourse de la *Junta de Ampliación de Estudios de Madrid* pour séjourner à Hellerau. Il reste un peu moins de deux années dans la cité-jardin, années pendant lesquelles il suit les enseignements proposés, analyse et traduit les écrits du pédagogue en espagnol. À la fin de son séjour, en 1913, il obtient le diplôme de l'institut et est donc autorisé à enseigner la méthode dalcrozienne en Espagne. Il fonde la même année, à Barcelone, l'*Institut Català de Gimnàstica Rítmica* qui reprend les grands principes de Hellerau, à savoir un centre de formation et de certification, mais également l'organisation de fêtes scolaires publiques qui seront données, jusqu'en 1924, au *Palau de la Música* en présence de représentants de la *Diputacion y adjuntament* de la ville. Parallèlement à son enseignement et à ces représentations publiques, Llongueres écrit des articles dans des revues (principalement mais non exclusivement<sup>25</sup> catalanes<sup>26</sup>), donne des conférences sur la rythmique, publie des recueils de chansons (traductions de Jaques-Dalcroze, créations personnelles ou adaptations de chansons traditionnelles catalanes) et enseigne dans différents centres éducatifs, spécialisés ou non dans les pratiques artistiques.

En 1917, Llongueres participe au plan de réforme mis en place par la Municipalité de Barcelone concernant l'instauration d'une scolarisation pour les enfants ayant un handicap. Llongueres adapte alors la méthode de Jaques-Dalcroze au cas spécifique d'enfants souffrant de cécité, ce qui est une innovation mondiale. Trois années plus tard, il sollicite de nouveau une bourse auprès de la *Junta de Ampliación de Estudios* afin de poursuivre sa formation auprès du maître à Paris et à Genève. Elle ne lui sera pas attribuée. En revanche, la Municipalité de Barcelone lui permettra de suivre les cours d'été de Jaques-Dalcroze sur l'enseignement spécialisé d'enfants déficients.

Ces séjours répétés auprès du pédagogue permettent d'établir une relation fondée sur les échanges et une véritable reconnaissance mutuelle : sur l'invitation de Llongueres, Jaques-Dalcroze donne deux conférences au *Palau de la Música* en 1922. Lors du *Congrès du Rythme* organisé en 1926 à Genève, c'est au tour de Llongueres d'être invité afin de présenter sa méthode appliquée aux enfants aveugles ainsi que les résultats qu'il a obtenus.

Cette diffusion de la Rythmique est freinée sous la dictature de Primo de Rivera d'abord, parce que le mouvement *Noucentiste*, qui a soutenu les travaux de Llongueres, s'essouffle ; ensuite,

23 Nous reprenons ici certaines informations biographiques avancées dans COMAS RUBÍ, Francesca, MOTILLA-SALAS, Xavier, SUREDA-GARCÍA, Bernat, « Pedagogical innovation and music education in Spain : Introducing the Dalcroze method in Catalonia », *op. cit.*, p. 320-337.

24 Voir l'article écrit par LLONGUERAS, Joan, « Festa de cultura a Tarrasa », *Feminal*, 24 novembre 1907, n° 008, p. 763.

25 Comme la *Revista musical hispano-americana* ou *La Esfera*, par exemple.

26 Comme *Catalunya*, *La Catalunya* ou *Almanach dels noucentistes*.

parce que le régime en place entrave autant que possible le fonctionnement des institutions liées au catalanisme<sup>27</sup>.

Alexandre Galí, dans son ouvrage *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya*, dresse un bilan en demi-teinte de l'enseignement de Llongueres<sup>28</sup> : Galí ne remet nullement en question le fondement de la théorie mais souligne le manque d'anticipation de ce que la mise en place de cette méthode supposait, en termes de matériels et d'espaces, notamment. Selon lui, les meilleurs résultats ont été obtenus dans le cas de l'éducation spécialisée<sup>29</sup>.

S'il est difficile d'appréhender la réception qu'a pu avoir cette méthode de manière directe, elle a eu le mérite de nourrir les débats qui avaient lieu à ce moment-là sur l'éducation, notamment autour du rôle et de la forme de l'éducation musicale au sein de l'enseignement général.

En 1932, les spectacles de rythmique donnés au *Palau de la Música* donnent lieu à une polémique dans *La Publicitat* qui va opposer les partisans de deux conceptions différentes de la formation musicale. D'un côté, il y a Alexandre Galí, Secrétaire Général du Ministère de la Culture de la Généralitat ; de l'autre, Manuel Borgunyó, pédagogue chargé par la Généralitat de présenter un plan d'organisation de la formation musicale dans les écoles. La polémique qui se noue autour de l'efficacité de la Rythmique oppose des acteurs de la réforme de la formation musicale.

La querelle s'amorce lors de la publication de l'article très élogieux qu'Alexandre Galí consacre aux spectacles rythmiques organisés à l'occasion de la fête des Rois Mages<sup>30</sup>. Différents éléments expliquent son enthousiasme : d'abord, le mélange des disciplines emblématique d'une forme de modernité, la dimension collective des prestations également, et enfin le plaisir manifeste des enfants qui y participent. La réponse de Borgunyó ne se fait pas attendre. Quelques jours seulement après l'article de Galí, il publie à son tour un papier dans lequel il développe ses arguments interrogeant l'efficacité de la rythmique au sein de la formation musicale<sup>31</sup>.

La première critique de Borgunyó prend pour cible la dimension superficielle des démonstrations : celles-ci privilégient le spectaculaire au détriment de la qualité strictement musicale. L'année suivante, Gasch reviendra sur ce qu'il considère être un dévoiement de la méthode dalcroziennne<sup>32</sup> : citant le pédagogue, il rappellera que ces démonstrations publiques n'ont pas vocation à constituer un spectacle à part entière mais qu'elles sont conçues comme des préparations à diverses pratiques ; qu'elles sont en quelque sorte un moyen que certains rythmiciciens présentent comme une fin.

La deuxième critique de Borgunyó concerne la question du corps au sein de l'apprentissage de la musique. Borgunyó défend la stricte séparation des disciplines, de la musique et de la

---

27 María del Mar del Pozo Andrés rappelle : « Sus logros [de estas experiencias privadas] [...] desagradaron profundamente a la dictadura del general Primo de Rivera implantada en 1923, quien cerró este tipo de escuelas y proclamó la obligatoriedad de utilizar la lengua castellana en todos los niveles educativos ». Cf. POZO ANDRÉS DEL, María del Mar, « La Escuela Nueva en España: crónica y semblanza de un mito », *Historia de la educación : Revista universitaria*, n° 22-23, 2003-2004, p. 327.

28 Cité par COMAS RUBÍ, Francesca, MOTILLA-SALAS, Xavier, SUREDA-GARCÍA, Bernat, « Pedagogical innovation and music education in Spain : Introducing the Dalcroze method in Catalonia », *op. cit.*, p. 334.

29 GALÍ, Alexandre, *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya*, Llibre XII. Música, Teatre i Cinema, Barcelona, Fundació Alexandre Galí, 1984, p. 28-35.

30 GALÍ, Alexandre, « Joan Llongueres », *La Publicitat*, 13 janvier 1932, p. 3. Galí répondra à l'article de Borgunyó quelques jours après : GALÍ, Alexandre, « Una resposta », *La Publicitat*, 21 janvier 1932, p. 5.

31 BORGUNYÓ, Manuel, « Educació musical ? », *La Publicitat*, 17 janvier 1932, p. 5.

32 GASCH, Sebastià, « Rítmica a la Sala Studium », *Mirador*, n° 223, 11 mai 1933, p. 5.

danse, sans prétendre à une hiérarchie entre elles deux<sup>33</sup>. Car l'accumulation d'activités nuit à la concentration de l'enfant : absorbé par la gestuelle qui n'est qu'un accompagnement, l'enfant perd de vue l'élément qui doit recevoir toute son attention, à savoir le chant.

La polémique prend de l'ampleur, ce qui conduit Galí et Borgunyó à préciser leurs propos : d'autres spécialistes, musiciens et pédagogues, interviennent. C'est notamment le cas de Llongueres<sup>34</sup>. Un article collectif signé par 13 pédagogues prend également la défense des arguments de Borgunyó<sup>35</sup>. Finalement c'est un article publié durant l'été par *La Revista Musical Catalana* qui vient clore le débat en rappelant, dans un souci d'apaisement, le dévouement et la légitimité de chacun des pédagogues<sup>36</sup>.

L'intérêt de cette polémique est qu'elle met en évidence deux conceptions différentes de la réforme de la formation de l'enfant. Alexandre Galí, inspiré par le courant réformateur de l'Éducation Nouvelle, s'est engagé dans la création de centres privés innovants (comme l'*Escola Vallparadis* ou la *Mútua Escolar Blanquerna*) dans lesquels les théories de Dewey, Decroly, Fröbel et Freinet, ont été mises en application. Convaincu que les centres d'intérêt des enfants sont un puissant moteur pour l'apprentissage, Galí défend, à travers la méthode rythmicienne, une éducation qui sollicite toutes les fonctions de l'individu et qui doit préparer l'enfant à s'intégrer dans la société. Ces spectacles pluridisciplinaires, ludiques et collectifs, sont l'illustration parfaite du projet réformateur que Galí défend au Conseil d'Investigation Pédagogique, puis au Conseil de la Pédagogie de la Mancomunitat dont il est le Secrétaire Général.

Borgunyó, quant à lui, est un musicien qui, après avoir enseigné à l'*Ateneo* d'Igualadi et dirigé son conservatoire, s'est entièrement consacré à la pédagogie et à l'organisation de la formation musicale dans les écoles. Les raisons qui le conduisent à écarter la Rythmique sont d'ordre à la fois pédagogique et politique. Chez Borgunyó, la pratique de la gymnastique rythmique est exclusivement réservée à l'initiation musicale (les enfants de 4 à 6 ans) et correspond à une approche intuitive de la musique. Dès le 1<sup>er</sup> cycle (7 à 9 ans), il préconise un enseignement spécialisé et exclusivement musical. La rythmique, selon lui, tient davantage du complément que de la formation musicale principale, notamment parce qu'elle nécessite de nombreux dispositifs (espaces et matériels). L'objectif de Borgunyó est de généraliser l'enseignement de la musique dans les écoles primaires et secondaires publiques, de la rendre accessible au plus grand nombre. Et pour ce faire, il défend les pratiques collectives (chorale et orchestre) ainsi que l'utilisation des moyens de reproduction mécanisés pour travailler l'écoute et développer la culture musicale des enfants<sup>37</sup>. Dans cette optique, la rythmique, avec ce qu'elle nécessite en termes de matériel, de temps et d'espace, est une méthode élitiste qui va à l'encontre de son projet.

33 Dans les articles qu'il consacre à la pédagogie en 1938, Borgunyó défendra l'importance de la formation physique : « Elementos para la organización de la pedagogía musical escolar », *Música*, Barcelona, n° IV, 1938.

34 LLONGUERES, Joan, « Tasca positiva i tasca negativa », *La Publicitat*, 30 janvier 1932, p. 5.

35 « Educació musical », *La Publicitat*, 24 février 1932, p. 5.

36 PUJOL, Francesc, « La cançó de l'enfadós », *La Revista Musical Catalana*, n° 344, août 1932, p. 307-313.

37 VILA I GARCÍA, Joan, « Manuel Borgunyó (1886-1973). Músic i pedagog », *Revista d'Igualada*, n° 6, décembre 2000, p. 13-21.

## Les raisons de cet intérêt pour la méthode en Catalogne: tentatives d'explication

Le premier financement perçu par Llongueres pour étudier à Hellerau vient de la *Junta de Ampliación de Estudios*, en 1911. Or par la suite, Madrid semble se désintéresser du projet : en 1920, Llongueres sollicite de nouveau la *Junta* pour étudier l'éducation spécialisée à Paris et à Genève. Mais sa demande est rejetée. De même, dans ses mémoires, il rappelle que le projet de donner une conférence sur la rythmique auprès des enseignants sera abandonné par la *Junta*, faute de budget suffisant.

Plus généralement, la *Junta* semble indifférente à la méthode dalcrozienne : sur les 1804 personnes que la *Junta* finance pour étudier à l'étranger, seules trois suivront la formation de Jaques-Dalcroze : Llongueres, en 1911 ; Inès Cuntada Salazar, en 1927, enseignante à Cuenca et Àngeles Martínez Suárez (1932) enseignante à Zamora<sup>38</sup>. Ce chiffre est d'autant plus dérisoire que la *Junta* accorde une grande importance au domaine des sciences de l'éducation puisqu'elle financera quelques 300 personnes pour aller étudier la pédagogie et y consacra plus de 400 bourses<sup>39</sup>.

Sans aller jusqu'à dire que les institutions liées à la rénovation pédagogique n'ont pas connaissance de la théorie dalcrozienne – nous pensons ici à la *Junta*, la *Residencia de Estudiantes*, la *Residencia de Señoritas*, el *Instituto-Escuela*, etc. – l'intérêt qu'elles témoignent pour la rythmique surprend par sa tiédeur précisément parce qu'elles sont attentives à ce qui se pratique hors d'Espagne. Pourtant, les contacts avec Llongueres, seul représentant de la rythmique dans le pays, sont rares. En outre, le nombre de publications consacrées au sujet l'est également alors même que ce mouvement de rénovation se caractérise, à Madrid et à Barcelone, par le dynamisme de son activité éditoriale : création de revues entièrement consacrées à la pédagogie (*la Revista de Pedagogía*, *La Lectura*, etc.), publications d'ouvrages spécialisés et de traductions<sup>40</sup>. En un mot, la rythmique intéresse peu ou pas à Madrid. L'une des raisons tient sans doute à l'hybridité de la méthode : à mi-chemin entre les disciplines artistiques et la pédagogie, elle n'entre pas directement dans une catégorie spécifique de formation telle que les définit, par exemple, la *Junta*, à savoir : Droit / Médecine, hygiène et vétérinaire / Sciences exactes, Physiques et Naturelles / Ingénierie et Enseignements techniques / Sociologie, Économie / Beaux-Arts et Arts Industriels / Philosophie et Psychologie / Histoire et Géographie / Pédagogie / Littérature et Philologie / Commerce.

La deuxième raison s'explique par la manière dont est pensé ce mouvement de réforme à Madrid. Selon Josep González-Agàpito, les propositions faites par la *Junta*, et plus généralement par la *Institución Libre de Enseñanza*, ont pour objectif de moderniser le corps professoral, de réformer l'université et de former l'élite afin de promouvoir le changement sur l'ensemble de la société dans une sorte de mouvement descendant<sup>41</sup>. À l'inverse, les intellectuels catalans défendent une politique éducative centrée prioritairement autour de l'enfant, puisque c'est par l'école que se formera le « bon

38 MARÍN ECED, Teresa, « La pedagogía europea importada por los becados de la JAE (1907-1937) », *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, n° 6, 1987, p. 264.

39 *Ibid.*, p. 261.

40 *Ibid.*, p. 266-269.

41 GONZÁLEZ-AGÀPITO, Josep, « Educación infantil e industrialización en Cataluña », *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, n° 10, 1991, p. 141.

citoyen ». Le mouvement est donc pensé de manière inverse, en donnant la priorité aux plus jeunes, à l'école primaire et secondaire plutôt qu'à l'université, donc du bas vers le haut. Le courant rénovateur européen de l'Éducation Nouvelle qui postule que des enfants instruits et éduqués feront une société différente, trouve un écho très favorable à Barcelone car il est soutenu par la bourgeoisie désireuse de construire une Catalogne moderne. Ainsi, il s'y diffuse dès les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, alors qu'à Madrid, il faut attendre les années 1920 et plus encore la période de la République<sup>42</sup>.

La troisième raison tient à l'assimilation qui se fait entre la rythmique et le projet de construction identitaire de la Catalogne. Immédiatement liée au Noucentisme, par la personne de Llongueres, la théorie Dalcrozienne est perçue à Madrid comme une autre expression du nationalisme catalan. Le Noucentisme propose un programme de reconstruction nationale visant à l'élaboration d'une Catalogne nouvelle et idéalisée, cultivée et citoyenne, riche et moderne, européenne et méditerranéenne. Cette volonté de régénération sociale est sous-tendue par un projet éducatif moderne qui passe, comme nous venons de le dire, par la valorisation de l'école primaire, d'une école publique de qualité et gratuite<sup>43</sup>. L'influence du courant de l'Éducation Nouvelle est déterminante car ce dernier apparaît comme un outil efficace d'éducation morale et civique, et également comme un élément de distinction avec Madrid. Ce courant qui déclare que l'éducation ne peut être une accumulation de connaissances mais qu'elle doit être un facteur de progrès global de la personne, qui prône la liberté, l'individualité, et, si l'on songe à Montessori, l'utilisation de la langue maternelle à l'école, entre en résonance avec la politique éducative défendue par le Noucentisme.

Comme l'explique María del Mar del Pozo Andrés, sa mise en place suit la même voie qu'ailleurs en Europe : d'abord sous la forme d'institutions pionnières, de centres privés et expérimentaux, le plus souvent situés dans des zones rurales et destinés à la bourgeoisie aisée, puis l'intégration progressive de ces expériences au sein de « centres publics<sup>44</sup> ». Un important réseau d'écoles privées voit le jour entre 1905 et 1912 : la *Fundació Horaciana Catalana*, le *Collegi Mont d'Or*, l'*Escola Vallparadís* de Terrassa, la *Mútua Escola Blanquerna* sont sans doute les plus célèbres et Llongueres y a enseigné. La théorie de Jaques-Dalcroze qui réunit un versant artistique et un versant civique séduit cette élite catalane. Contrairement aux autres théories qui sont conçues comme des méthodes indépendantes et autonomes (ce qui est par exemple le cas pour Montessori), celle de Dalcroze est complémentaire ; elle est donc d'autant plus facilement assimilable qu'elle est pensée comme un supplément. En outre, la dimension sociale de la cité-jardin de Hellerau et son dessein de former « une humanité nouvelle » fait écho au programme noucentiste.

La réception de la théorie dalcrozienne en Espagne est liée au *Noucentisme* : tant que le courant se développe, les initiatives qui visent à implanter la rythmique se multiplient. Le *Noucentisme* s'était défini dans son opposition au modernisme : il défendait l'ordre et la ligne, et se tournait vers la Méditerranée dans une sorte d'idéalisation de l'Antiquité. Les esthétiques de Jaques-Dalcroze ou d'Isadora Duncan qui prônent un retour au mouvement naturel, au corps dépouillé des artifices qui le contraignent, ont été valorisées. Mais lorsque le mouvement s'essouffle, sous la dictature de Primo de Rivera, la rythmique devient une méthode trop coûteuse et son efficacité est remise en question.

42 POZO ANDRÉS DEL, María del Mar, « La Escuela Nueva en España: crónica y semblanza de un mito », *op. cit.*, p. 322 et 340-341.

43 GONZÁLEZ-AGAPITO, Josep, « Educación infantil e industrialización en Cataluña », *op. cit.*, p. 204.

44 POZO ANDRÉS DEL, María del Mar, « La Escuela Nueva en España: crónica y semblanza de un mito », *op. cit.*, p. 324.

Pourtant, malgré ces résistances, Llongueres ne s'avoue pas vaincu. En 1942, il publie son ouvrage *El ritmo en la educación y la formación general de la infancia*, dans lequel il propose une introduction à la méthode à destination, non plus uniquement de la Catalogne, mais de l'ensemble des pays hispanophones.

Enfin, il convient de rappeler que limiter la réception de la rythmique à la seule éducation des enfants serait réducteur. Avant d'être une méthode *par* la musique, elle est originellement une pédagogie *pour* la musique. De fait, parallèlement à ces enseignements généraux, Llongueres a également collaboré dans des institutions de formation artistique comme l'*Escola Catalana d'Art Dramàtic*, fondée par Adrià Gual en 1913<sup>45</sup>, et a ainsi participé au mouvement de rénovation des arts de la scène et de la danse.

## Bibliographie :

« Educació musical », *La Publicitat*, 24 février 1932.

BACHMANN, Marie-Laure, *La Rythmique Jaques-Dalcroze. Une éducation par la musique et pour la musique*, Neuchâtel, la Baconnière, 1984.

BERCHTOLD, Alfred, *Émile Jaques-Dalcroze et son temps*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 2000.

BORGUNYÓ, Manuel, « Educació musical ? », *La Publicitat*, 17 janvier 1932.

—, « Elementos para la organización de la pedagogía musical escolar », *Música*, Barcelona, n° IV, 1938.

COMAS RUBÍ, Francesca, MOTILLA-SALAS, Xavier, SUREDA-GARCÍA, Bernat, « Pedagogical innovation and music education in Spain : Introducing the Dalcroze method in Catalonia », *Paedagogical Historica. International Journal of the History of Education*, 2014, vol. 50, n° 3. Disponible sur : <http://dx.doi.org/10.1080/00309230.2014.887123>.

DOHRN, Wolf, « Die Gartenstadt Hellerau – Ein Bericht », *Die Gartenstadt Hellerau und weitere Schriften*, Dresde, Hellerau-Verlag Dresden, 1992.

GALÍ, Alexandre, « Joan Llongueres », *La Publicitat*, 13 janvier 1932.

—, « Una resposta », *La Publicitat*, 21 janvier 1932.

—, *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya*, Llibre XII. Música, Teatre i Cinema, Barcelona, Fundació Alexandre Galí, 1984.

GASCH, Sebastià, « Rítmica a la Sala Studium », *Mirador*, n° 223, 11 mai 1933.

---

<sup>45</sup> Sur ce sujet, voir l'article d'Adeline Chainais dans ce volume.

- GONZÁLEZ-AGÀPITO, Josep, « Educación infantil e industrialización en Cataluña », *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, n° 10, 1991.
- JAQUES-DALCROZE, Émile, « Les étonnements de M. Quelconque », *Le Mercure Musical*, 1<sup>ère</sup> année, n° 7, 15 août 1905.
- , *Méthode Jaques-Dalcroze. La rythmique*, vol. 2, Lausanne, Jobin, 1916-1917.
- , « Le rythme, la mesure et le tempérament », in *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Jobin, 1920.
- , « La technique de la plastique vivante », *La Revue de Genève*, n° 20, février 1922.
- , *Souvenirs, notes et critiques*, Neuchâtel, V. Attinger, 1942.
- KUSCHNIG, Claire, PELLOIS, Anne (dir.), *Le rythme, une révolution ! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau*, Genève, Éditions Slatkine, 2015.
- LLONGUERAS, Joan, « Festa de cultura a Tarrasa », *Feminal*, 24 novembre 1907, n° 008.
- , « Tasca positiva i tasca negativa », *La Publicitat*, 30 janvier 1932.
- MARÍN ECED, Teresa, « La pedagogía europea importada por los becados de la JAE (1907-1937) », *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, n° 6, 1987.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais. Livre I*, traduction en français moderne du texte de l'édition de 1595 par Guy de Pernon, Mérignac, G. de Pernon, 2008.
- PLUTARQUE, *Comment écouter*, trad. du grec et post. de Pierre Maréchaux, Paris, Payot-Rivages, 1995.
- POZO ANDRÉS DEL, María del Mar, « La Escuela Nueva en España: crónica y semblanza de un mito », *Historia de la educación: Revista universitaria*, n° 22-23, 2003-2004.
- PUJOL, Francesc, « La cançó de l'enfadós », *La Revista Musical Catalana*, n° 344, août 1932.
- VILA I GARCÍA, Joan, « Manuel Borgunyó (1886-1973). Músic i pedagog », *Revista d'Igualada*, n° 6, décembre 2000.