

LE COURRIER MUSICAL ET THÉÂTRAL

ABONNEMENT
pour la France et les Colonies
Un an... Fr. 60

ABONNEMENT
pour les Pays étrangers
Un an... Fr. 100

MUSIQUE ET DANSE

À l'aube de ce siècle, l'art chorégraphique crut avoir trouvé dans une admirable danseuse, l'annonciatrice de son âge d'or. C'était l'époque où l'on pensait que l'intensité de l'expression des sentiments humains devait être renforcée par la fusion des arts. La poésie, la danse et la musique, déçues de leur souveraineté, n'étaient plus que les vestales sacrées du culte de l'expression psychologique. Pensant ainsi se renouveler, ces arts s'unirent pour remonter ensemble à leur période de balbutiement. Avec des moyens plus puissants, ils recommençaient à imiter les formes matérielles du sentiment et par conséquent à s'enliser à nouveau dans le concret, ce qui pour tout art qui ne tend pas vers sa libération, est un signe de mort. La musique se tournait vers son premier modèle, le cri passionnel, et recommençait sa genèse, en étendant son imitation à toutes les nuances, à toutes les modulations de la sensibilité. La danse revenait à ses thèmes originaux, à l'imitation, et le rythme des corps s'évertuait à tracer des sortilèges, non plus qu'à tracer dans l'espace des orbes lumineux. Les gestes et les attitudes étaient chargés d'intentions figuratives et émotionnelles. Les musiciens suivaient docilement ces intentions et s'inspiraient des littératures. Ce fut un bel enthousiasme et une touchante rivalité...

Cet idéal trouva sa magnifique expression dans la géniale danseuse Isadora Duncan. « Sans doute, il est trop tard pour parler encore d'elle ». Le large fleuve de l'oubli emporte dans son courant rapide les impressions quotidiennes de la vie. Aujourd'hui, plus qu'à l'époque de Musset peut-être, le présent et l'avenir semblent dévorer le passé. Mais une étoile ne s'efface point au firmament sans laisser derrière elle un long sillage de lumière. Au ciel de la danse, Isadora est passée comme un fulgurant météore et son éclat nous laisse encore tout éblouis.

Essayons nos yeux. Secouons le sortilège. Tâchons à voir clair. Le moment de l'admiration est passé, celui de la méditation commence.

Son corps immobile ou en mouvement était une harmonie vivante. On lui dit à l'envie. Mais qu'est-ce qu'une harmonie, sinon la synthèse de tous les éléments qui créent le monde dans l'équilibre des forces et dans la beauté de l'ordre ? L'harmonie est un tout, dont l'unité profonde se passe, par définition, de signes conventionnels. L'harmonie satisfait l'intelligence et par surcroît la sensibilité. Elle est elle-même l'expression du mouvement, qui préside à l'ordre immuable de la gravitation. Pour elle, la danse est une réduction essentielle des lois de la mécanique classique et les canons de la rythmique sont bien forcés de se régler sur l'axe des univers. La joie qui s'allumait dans l'âme, devant la danseuse ailée qu'était Isadora, n'avait rien de sensuel ni de charnel ; c'était une plénitude de l'esprit, pareille à celle que l'on éprouve devant la beauté pure d'une sculpture aux divines proportions. Elle était esprit et vie ; et quand dans sa danse légère comme un rayon de lune, elle dressait tout son corps vers le ciel, ses bras jumeaux arrondis au-dessus de sa tête comme des volutes d'azur, elle ressemblait à l'une de ses sœurs hellènes, qui soutiennent le temple de la Beauté et de la Raison.

Pourquoi n'a-t-elle pas compris qu'il lui suffisait de hausser ainsi notre regard jusqu'à la contemplation de l'ordre éternel ? Pourquoi a-t-elle contredit l'harmonie vivante qui rayonnait en elle, par des intentions figuratives qu'elle empruntait au domaine de la sensation ? Sans doute elle a cru rénover l'art de la danse, en revendiquant pour lui les droits de la sensibilité, par une sorte de retour à la nature. Non seulement elle a confondu en cela le domaine des lignes avec celui des sons, non seulement elle a rêvé de rendre la danse sensible au cœur par la traduction en actes de l'émotion musicale, mais elle l'a réduite à une sorte de peinture des passions, à un dessin schématisé des sentiments humains. Bref, elle a substitué le règne de la pantomime à celui de la danse, renouvelant ainsi la tentative romantique du fameux créateur du ballet d'action, Jean Noverre. C'est au nom de cette confusion redoutable, que le génie audacieux de la Terpsichore américaine osa mimer les Symphonies de Beethoven et les Oratorios de Franck. Le respect d'une pensée, dont le mystère se prolonge par delà les symboles de l'art, aurait dû l'arrêter dans la perpétuation de ce sacrilège. Raconter par des gestes, harmonieux sans doute, mais anecdotiques, les émotions du cœur que fait naître le souffle de l'Héroïque, n'était-ce pas comme si l'on avait l'audace d'illustrer les Pensées de Pascal avec des images profanes et profanatrices. La vie intérieure est chez nous comme une reine inaccessible et divine ; les arts authentiques réussissent parfois à donner d'elle quelques signes sensibles, mais sa tragique beauté ou sa sereine puissance ne pourront jamais être circonscrites par quelques gestes évocateurs. Ce langage est trop pauvre. Les passions ont leur rythme secret, que les attitudes du corps sont loin d'épuiser par la mimique. Figurer par elle l'émotion intérieure qui jaillit comme une source pure du plus profond de notre âme, au contact du charme musical, n'est qu'une triste parodie. Pour avoir commis cette faute contre l'Esprit, Isadora Duncan ne fut point l'artiste rare, connue et louangée seulement d'une élite ; elle fut adulée par le nombre, par la multitude inculte, à qui elle apparut comme la fille tragique de Prométhée ; aussi ne trouva-t-elle point place au Banquet de Socrate, parmi les jeunes hommes qui dissertaient de l'amour, autour des « claires danseuses ». Elle ne fut point la sœur d'Athlète...

Qu'est-ce donc véritablement que la danse ? La danse est un art qui procède de la lumière ; c'est pour cela qu'il est si noble et si haut. Il est une architecture mouvante. Il trace dans l'espace des rythmes qui vont droit à notre esprit. Il est donc l'expression abstraite et stylisée d'une vie supérieure où règnent des rapports géométriques. Toute intrusion du concret dans cette expression entraîne la déchéance de la forme. C'est pourquoi cet art ne vit que grâce à une discipline rigoureuse, dominée par la raison et conduite par le rêve immatériel. Cette grande loi de discipline, que les enfants du Romantisme ont niée, afin d'en affranchir leur génie, est du reste la condition même de l'existence de tout art. Sans elle, la danse incline vers la mort. Paul Valéry, le subtil dialecticien de l'Âme et la Danse, l'a dit en des termes, aussi précis que séducteurs : « Ame voluptueuse, vois donc ici le contraire d'un rêve, et le hasard absent. Mais le contraire d'un rêve, qu'est-ce, Phèdre sinon quelque autre rêve !... Un rêve de vigilance et de tension que ferait la raison elle-même. Et que rêverait une raison ? Que si une raison rêvait, dure, debout, l'œil armé et la bouche fermée, comme maîtresse de ses lèvres, le songe qu'elle ferait ne serait-ce point ce que nous voyons maintenant, ce monde de forces exactes et d'illusions étudiées ? Rêve, rêve, mais rêve tout pénétré de symétrie, tout ordre, tout acte et séquence !... Qui sait quelles lois augustes rêvent ici qu'elles ont pris de clairs visages, et qu'elles s'accordent dans le dessein de manifester aux mortels comment le réel, l'irréel et l'intelligible se peuvent fondre et combiner selon la puissance des Muses ? »

Cette puissance des Muses est proprement la grâce par laquelle l'édifice du corps d'une danseuse se meut dans l'harmonie des lignes, dans la déduction des volumes, dans la combinaison du nombre abstrait. Edifice qui chante à sa manière, par son obéissance aux lois mathématiques, par son soumission au code des proportions. La danse n'est point autre chose dans son essence : c'est là son privilège, qui fixe à jamais l'objet de son esthétique, et que la musique elle-même ne partage point. Car la musique suggère des sentiments, non des idées ; elle ne saurait donc vivre entièrement dans l'atmosphère raréfiée de l'élément rationnel, où la danse se meut, et où l'esprit s'élève à la contemplation des idées pures.

Des esprits inquiets vont m'objecter que réduire la danse à la conception formaliste d'un esprit géométrique, c'est dessécher totalement cette forme d'art délicieusement aérienne et nuancée, où l'amour, ce sentiment si fort et si profond, a trouvé peut-être son expression dernière. Cela ne fut-il pas précisément l'erreur de la technique classique, que de concevoir la danse sous la forme de développements académiques sans vertu, où l'âme d'une danseuse, esclave comme son corps, s'évertuait à des desseins d'une parfaite symétrie ? Autant placer, direz-vous, l'idéal de la danse dans les évolutions mécaniques d'une marionnette articulée. Je réponds à cette objection poussée jusqu'à la caricature, que style classique ne signifie pas style académique. Depuis longtemps, on s'est aperçu que le Capitole se trouvait tout près de la roche Tarpéenne et que plus on monte haut, plus on a de chance de tomber bas. De ce que la danse est par définition et par vocation le mouvement d'un corps selon un rythme organisé, il ne s'ensuit pas qu'il faille la concevoir d'un point de vue uniquement formaliste. Qui pourrait nier, en effet, que cet art est aussi l'exaltation de la beauté du corps humain ? Or, ce corps n'est pas seulement une forme architecturale, il est expressif de l'âme qu'il contient : ses mouvements peuvent prétendre à être un langage et à créer des symboles dont la signification profonde dépasse les limites du concret. Le rythme ordonné des lignes corporelles brode sur l'écran de notre conscience une mélodie qui sert de thème à l'harmonie de nos pensées. Par lui, notre imagination s'évade des rêves matériels et va rejoindre l'idéal d'une beauté surhumaine, où la perfection des formes se trouve magnifiée par la splendeur de l'âme. Ainsi conçue, la danse peut être un jeu divin, où s'allume la flamme de l'Amour, car l'amour est aussi la plus sublime expression de l'harmonie qui règle le monde.

La tentative sans issue de miss Isadora Duncan aura eu cet avantage, parmi le désarroi de l'expression plastique, de mettre en valeur le facteur corps, que la conception classique de « l'étoile » avait réduit aux lignes du insecte. D'autre part, ces prodiges chorégraphiques des danseurs russes, accourus à Paris en 1912, auront démontré la possibilité de concilier la plus pure tradition de la technique classique avec les justes revendications de l'expression musicale moderne. L'art des Fokine, des Nijinsky, des Pavlova, a été à cet égard un véritable étonnement pour beaucoup. Du coup s'est trouvé posé un des plus importants problèmes d'esthétique : celui des rapports de la musique et de la danse.

Depuis déjà longtemps, en France, la danse classique se trouvait condamnée comme n'étant plus en conformité avec les progrès du langage musical. Le système de la carrure symétrique avait paru inconciliable avec la souple indépendance des rythmes nouvellement conçus. Et voilà qu'on apprenait qu'au cœur de la Russie se perpétuait une tradition du ballet français, grâce à l'effort incessant d'un danseur marseillais, Marius Petipa, digne

émule des Vestris et des Taglioni. A lui, on devait le nouveau système du grand ballet d'action à base de danse classique.

Il était, dès lors démontré que le problème plastique de la danse moderne pouvait se résoudre dans une transformation progressive du style, et que sans renier les principes traditionnels, il était possible de concevoir un art chorégraphique renouvelé, allant de pair avec les inventions musicales les plus hardies. Les tentatives faites dans cet esprit par des techniciennes éprouvées, comme Mlle Zambelli, montrèrent jusqu'à l'évidence qu'un corps de danseuse, habitué à la sévère discipline des règles de la danse, était mieux adapté que tout autre à traduire les capricieux méandres d'une musique au rythme subtil et imprévu. Un exemple comme celui de *Daphnis et Chloé*, fut tout à fait concluant à cet égard. Grâce à ces nouvelles expériences, on apprenait à distinguer le rythme musical de sa traduction plastique : on s'avisait que la musique distribue les pas dans le temps, mais n'en crée pas la forme dans l'espace; bref que la danse n'a pas pour objet la reproduction servile du dessin musical. Dès lors, on concevait que cet art plastique ne devait trouver son principe que dans le *dynamisme vivant du corps humain*, auquel la musique apportait l'élément déterminant et formel.

Puis donc que la danse avait conquis son autonomie, puisque elle apparaissait comme une fin en soi et non plus comme un décalque de l'inspiration musicale ou poétique, il ne restait plus qu'à intéresser les musiciens à cette nouvelle souveraine. C'est ce que comprennent des compositeurs avertis, comme MM. Auric, Sauguet, Poulenc et quelques autres, en écrivant des musiques de ballet ayant un caractère nettement chorégraphique. Mais

de combien d'erreurs ces expériences n'avaient-elles pas été précédées ? De combien de tâtonnements dus à l'incompréhension ? L'inspiration debussyste notamment, tout imprégnée d'intentions psychologiques, fut peut-être, désastreuse au progrès de la danse ; en cultivant facilement l'émotion d'un public, à l'aide d'évocations sensibiles, cette musique ouvrit toutes grandes les portes de la gloire à une belle artiste comme Isadora, mais par contre, elle détourna pour longtemps l'attention de ce public de la véritable fin de la danse, qui est l'organisation harmonieuse des formes corporelles. De cette éclipse passagère, nous commençons à gagner la pénombre. Notre goût national pour la clarté, nous aide à secouer l'envoûtement qu'avait jeté sur nous le prestige personnel de quelques génies fourvoyés. Nous voici tout prêts à donner à la danse son essor vers un ordre et une beauté conformes à son propre idéal. M. André Levinson, le brillant auteur de *La danse au théâtre* nous a apporté dans des chroniques pleines de sagesse et de sens, un appui remarquablement précieux, pour guider les esprits vers une compréhension plus juste de l'art de la danse. Il sera un des meilleurs artisans de sa renaissance en France. Remercions-le et avec lui exhortons les chorégraphes de chez nous à se dégager de l'imitation à concevoir des formes personnelles, à « exprimer avec clarté les choses essentielles de l'âme », à traduire par le jeu des lignes corporelles le rythme intérieur de notre être, à reconstituer une discipline propre à notre caractère national, en un mot à créer, dans la ligne du génie français, un art traditionnel essentiellement original, un art complet et profond, qui, comme jadis, fera l'admiration du monde entier.

RENÉ GIBAUDAN.

Notre Couverture :

Miguel VILLABELLA, de l'Opéra-Comique

Le ténor exquis, né à Saint-Sébastien et fils d'artiste, s'est acquis en France une réputation magnifique par la vertu de son art d'une superbe qualité. Il commença ses études sous l'égide de son père, lui-même baryton d'opéra de belle valeur, à Saint-Sébastien en 1914. Puis, en 1917, il vint à Paris travailler la mise en scène avec Dumontier et la déclamation lyrique avec Isnardon, cependant que Mme Villabella s'employait, avec un parfait bonheur, à effacer toute trace d'accent espagnol dans sa prononciation.

En 1920, M. Miguel Villabella se trouvait en possession de la technique vocale et théâtrale la plus solide servant de moyen d'expression à un artiste infiniment sensible et doué d'un organe extrêmement beau par le timbre. C'est à ce moment que M. A. Carré et les frères Isola présidant aux destinées de l'Opéra-Comique, il entra à la Salle Favart, débutant aux côtés de Mme Marguerite Carré dans *Fortunio*. Depuis ce temps, il y a participé, avec M. J. Périer, à la reprise de *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* et chanté,

sans interruption, tous les rôles du répertoire dépendant de son emploi.

En France, on l'a entendu dans toutes les plus grandes villes des départements, sauf Toulouse et Bordeaux ; mais tout porte à croire que cette exception ne saurait durer longtemps encore.

Voici une liste succincte des principaux ouvrages qu'interprète couramment M. Villabella : *Le Barbier de Séville*, *Faust*, *La Dame Blanche*, *Manon*, *Lakmé*, *La Tosca*, *Le Roi d'Ys*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Mignon*, *Mirella*, *La Vie de Bohème*, *La Traviata*, *Marouf*, *Roméo et Juliette*, *Madame Butterfly*, etc.

M. Miguel Villabella est actuellement un des piliers sur lesquels repose l'édifice du répertoire à l'Opéra-Comique et chaque jour qui passe le rend davantage indispensable à cette maison glorieuse dont la troupe se pare de tant de grands noms et de somptueux talents qui sont son illustration.

GEORGES JOANNY.

Samedi 24 décembre 1927

GRANDE SALLE PLEYEL

à 21 heures

Concert de Noël

Une seule audition intégrale :

LE

MIROIR de JÉSUS

MYSTÈRES DU ROSAIRE

Poèmes d'Henri GHEON

Musique d'André CAPLET

Soliste : Mme CROIZA

CHŒUR de
FEMMES

ORCHESTRE des
CONCERTS POULET

ORCHESTRE ET CHŒURS sous la direction de

M. GASTON POULET

Le concert commencera par le **CONCERTO GROSSO** en UT mineur pour instruments à cordes de HAEDEL

PLACES de 6 à 40 francs, en vente chez

DUBAND, 4, place de la Madeleine. — A la Maison PLEYEL, 262 rue du Faubourg-Saint-Honoré. — ROUART-LEROLLE, 40, boulevard Malesherbes. — ESCHIG, 48, rue de Rome. — A la SEMAINE à PARIS, 22, rue de Condé. — Chez RÉMOND, 124, avenue de Neuilly et au COURRIER MUSICAL, 83, rue Tranchese, Paris.



ANDRÉ CAPLET