

Les Deux Sœurs

Elles étaient neuf sœurs, qui présidaient aux arts et aux sciences. Toutes faisaient partie d'une même ronde, et souvent on les représentait se tenant par la main. A deux d'entre elles, Euterpe et Terpsichore, on avait donné des noms qui s'enchaînaient, comme pour indiquer leur plus intime union, leur parenté plus proche. Durant de longs siècles, en effet, elles demeurèrent indissolublement unies ; on n'invoquait point la protection de l'une sans se donner à l'autre du même coup. Euterpe était la muse de la musique et Terpsichore la muse de la danse. On les a brouillées depuis fort longtemps. Les amants d'Euterpe oublient ou dédaignent à présent Terpsichore et les amants de Terpsichore exigent désormais d'Euterpe des services si mesquins, la traitent tellement en esclave que, pour la malheureuse, c'est là quelque chose de plus outrageant encore que le dédain. On voudrait bien les réconcilier pourtant. De esthéticiens de bonne volonté, quelques rares artistes, qui chérissent d'un égal amour la danse et la musique, essaient de réunir à nouveau leurs mains, de les ramener toutes deux dans le chemin fleuri où, jadis, elles connurent côte à côte l'ivresse de l'inspiration commune et la douceur d'une pure et lumineuse collaboration.

Mais la plupart de nos contemporains ne croient pas à l'opportunité de cette réconciliation, ils ne voient qu'un jeu, qu'une recherche de sensations curieuse, mais puérile, dans les essais d'un tel rapprochement. Hommes et femmes qui consacrent leurs efforts et leur double talent de musiciens-danseurs à la rénovation d'un art intégral ne récoltent que des sourires d'incrédulité, ou tout au plus qu'une indulgente admiration mêlée de quelque raillerie. De toutes les danseuses d'art contemporaines, la Loïe-Fuller est la seule qui ait récolté des applaudissements sans réticences, probablement parce qu'elle n'était pas musicienne et qu'on le sentait bien. Mais dès l'instant qu'on veut replacer côte à côte les statues des deux muses sur des piédestaux d'égale hauteur, leurs amants respectifs crient bien vite au sacrilège ou se mettent à rire !... Il y a beaucoup d'amertume dans cette ironie. Ce sont les êtres qui s'aimèrent le plus qui deviennent aussi le plus acerbés et cherchent à se lancer les paroles les plus blessantes quand on essaie de les rapprocher. Je pense à Hello en écrivant ceci. Le grand écrivain catholique fut le psychologue qui analysa le mieux cette diabolique perversion de l'amour tourné en haine. Euterpe et Terpsichore se sont trop aimées jadis, pour que les premières tentatives de rapprochement des deux sœurs ne s'accompagnent pas de haussements d'épaule, de sarcasmes et de quolibets fielleux !

Seuls les petite enfants, parce qu'ils ont la candeur de l'ignorance et la parfaite spontanéité des amours qui s'ignorent, ne séparent point l'une de l'autre leur passion de la musique

et leur passion de la danse. Menez-en dix, menez-en vingt, menez-en cinquante autour du kiosque où résonne la musique militaire, et quel que soit le morceau que l'on y joue, vous les verrez immédiatement danser, tous les dix, tous les vingt, tous les cinquante, — à moins qu'il ne se trouve parmi eux quelques misérables petits échantillons de cette faune mondaine à qui l'on enseigne, dès le berceau, à rester sourds à tous les appels de la nature, à remplacer par des attitudes conventionnelles leurs attitudes instinctives, à substituer un bon ton de commande aux réflexes les plus heureux de leur tempérament. Car, hélas ! l'éducateur s'attache de toute sa force déprimante à tuer chez l'enfant les meilleurs germes du sentiment artistique. Pour ma part je me rappelle combien de fois, dans ma jeunesse, on me fit honte de mes penchants d'artiste. Vers huit ans je chantais les Fables de La Fontaine : « on ne chante pas de si beaux vers ! » A dix ans je dansais en entendant jouer une sonate classique : « on ne danse pas sur de la belle musique ! » Vers douze ans je délayais des pains d'aquarelle dans des pots à confiture pleins d'eau et j'allumais une bougie par derrière pour éclairer des gravures avec des lumières colorées : « c'est indigne d'un garçon de ton âge ! » Et à dix-huit ans, comme je deinandais de quoi étaient les paroles d'une mélodie : « voyons ! grand sot, est-ce qu'on s'occupe jamais des paroles d'une romance ! » Devant de telles homélies, — et je suis sûr que tous ceux qui me lisent en retrouveront de semblables dans leur propre passé — l'on rougit jusqu'à la racine des cheveux, et petit à petit toute la sensibilité artistique s'étiolle, dépérit, meurt parfois complètement. On en arrive à mentir à toutes ses aspirations, à les dissimuler et à se les dissimuler comme des tares. On ne danse plus en écoutant du Beethoven ; on ne s'avoue plus qu'un feu d'artifice vous cause plus de plaisir qu'un tableau de Delacroix ; on est élégant, froid, correct et bien élevé ;... quitte à se rattraper avec des joies plus vulgaires et plus viles, où dévie tout le sentiment artistique. C'est ainsi que, dans une civilisation, trop factice sur beaucoup de points, Euterpe tourne à la grande dame pleine de morgue, raide et compassée. Elle darde vers le ciel des regards métaphysiques, méprise les joies saines et simples et donne, comme une charité contrainte et qui la déshonore elle-même, son billon de quadrilles, de cake-walkes, et de valse lentes à la pauvre Terpsichore. De son côté, celle-ci devient exigeante et brutale, comme tout prolétaire méprisé ; elle s'encanaille dans son isolement et se distrait comme elle peut avec les bals de guinguette, le déhanchement des music-halls et la morne stupidité des soirées officielles.

Ce sont pourtant l'enfance et l'antiquité qui avaient raison de considérer Terpsichore et Euterpe comme des sœurs inséparables, parce qu'elles ont dans leur double nature un élément commun, capital chez l'une et l'autre ; vous avez déjà nommé le rythme.

Eh ! oui, le rythme ! Sans doute il se retrouve partout et les neuf sœurs relèvent de lui ; l'histoire et l'astronomie, la poésie et l'architecture, tout est soumis au rythme. Mais, tandis que dans beaucoup d'arts et de sciences il ne se manifeste que par lentes périodes, par longues divisions, et parfois même indirectement comme dans la peinture et la sculpture, dans la musique et dans la danse, au contraire il commande en maître absolu, il leur impose des ordres brefs et continus et, dans les deux arts, divise la durée suivant des rapports tellement stricts, suivant des principes de symétrie et d'égalité tellement semblables que chacune de ses injonctions y est indifféremment traduisible dans le langage de l'une ou de l'autre muse. Qu'un rythme soit exprimé par des sons, qu'il soit exprimé par des mouvements, c'est quelque chose de si parfaitement identique pour l'homme qu'il en est arrivé, lorsqu'il s'agit de rythmes simples, à ne plus pouvoir dissocier, que par un effort de sa volonté, l'élément sonore de l'élément cinétique. Prononcez devant n'importe qui ces mots : « une marche, une valse, une polka », immédiatement votre interlocuteur pensera au rythme acoustique et au rythme gymnastique de ces divisions particulières de la durée, et il y pensera simultanément sous leur double forme musicale et plastique. Cela est tellement vrai que, d'instinct, tous les ouvriers qui accomplissent une tâche rythmique s'aident, dans leur travail, en associant le rythme musical au rythme corporel, et régularisent le second au moyen du premier. Tandis que, dans les corporations où le labeur n'est pas rythmique, le sentiment musical s'émancipe vers des formes plus complexes. Le hâleur de chalands, le soldat chantent des mélodies lentes ou vives mais toujours très simples ; le peintre en bâtiment cultive la romance, voire l'air de grand opéra. Aussi la danse, si déchu qu'elle soit aujourd'hui, n'arrive-t-elle pas à se passer de toute musique. Oh ! ce qu'elle en conserve se réduit à peu près au rythme tout nu, mais enfin elle tient tout de même au rythme, coûte que coûte ! Qu'un accordéon ou une guitare lui suffise, il se peut ; encore lui faut-il quelques sonorités, si médiocres soient-elles, pour lui « marquer le temps ». Un soir de 14 juillet, dans un bal en plein vent de quartier pauvre, j'ai vu l'orchestre réduit à une clarinette, un trombone et une basse en cuivre. La clarinette jouait la mélodie, et les deux autres marquaient la mesure, S'il eût fallu perdre encore l'un des instruments du trio, les dilettanti du carrefour eussent évidemment sacrifié la clarinette, car personne ne danse plus la mélodie et si, par hasard, Isadora Duncan, passant par là, avait prétendu conserver plutôt l'instrument chantant que les deux instruments rythmiques, on l'aurait regardée d'un œil hostile, comme une personne un peu toquée.

Voilà précisément le secret de la déchéance de Terpsichore, dans les temps modernes. La danse a toujours besoin de la musique, parce

qu'elle
musique
que c
rythm
mais
assez
Bon
à des
le res
l'expr
music
comm
indisp
autre
menta
lodie
physi
pas f
beauc
là-des
le pro
sens l
façon
cet ét
y a e
comm
le ryt
et l'i
que le
prof
mode
Miss F
belli
hasar
bleme
Je pré
tradu
positi
une
exprin
nomè
presq
més
d'im
l'infl
peind
bien d
trois
de M.
ture
d'Isa
mouv
pathét
sentar
person
gartne
parais
Aussi
du pro
de va
somm
nomie
Et ce
de cot
qu'au
aussi
rythm

qu'elle ne peut se passer du rythme. Mais la musique en est venue à mépriser la danse, parce que celle-ci, désormais, se cultive plus que le rythme, élément nécessaire des deux arts, mais élément très matériel, et somme toute, assez limité dans ses moyens.

Bon gré, mal gré, nous devons toucher ici à des choses presque mystérieuses, rechercher le ressort caché de toute la musique et de toute l'expression du visage et du corps humain. La musique et la danse ont bien pour élément commun, direct, tangible et rigoureusement indispensable le rythme; mais elles ont encore autre chose en partage: l'expression sentimentale qui, chez l'une, se traduit par la mélodie et l'harmonie et, chez l'autre, par la physionomie et les attitudes. Je ne voudrais pas faire de rhétorique et pourtant j'aurai beaucoup de peine à m'exprimer clairement là-dessus, parce que je ne résouds pas encore le problème avec une netteté suffisante. J'en sens bien les données, je les sens même d'une façon très vive, mais sans posséder la clef de cet étrange mécanisme. Tout me prouve qu'il y a entre la danse et la musique un élément commun, un élément dynamique qui n'est pas le rythme, ou qui, du moins, s'ajoute à celui-ci et l'intensifie extraordinairement. Je pense que les anciens en avaient une intuition plus profonde que nous. Je pense que certains êtres modernes, comme Isadora Duncan ou comme Miss Radha, peut-être même comme Mlle Zambelli ou comme Mlle Chasles, possèdent par hasard ce sens mystérieux. Isadora, incontestablement, est une parfaite danseuse de mélodies. Je présume donc qu'inventer une mélodie pour traduire la tristesse ou la joie par la seule disposition de quelques notes, ou que trouver une attitude, un jeu de physionomie qui exprime ces mêmes sentiments, sont des phénomènes intimement connexes. Et je serais presque tenté de croire que, chez la Champmeslé ou chez Gluck, c'est le même mécanisme d'imitation qui dicte l'attitude juste en l'inflexion voulue de la phrase musicale pour peindre la douleur d'Iphigénie. J'ai constaté bien des fois cette étrange correspondance sous trois formes différentes: dans la gesticulation de M. Félix Weingartner dirigeant une ouverture de Beethoven, dans les mouvements d'Isadora Duncan « modulant » par des mouvements corporels l'andante de la *Sonate pathétique* et dans l'orchestre de Gluck représentant à chaque instant les évolutions de ses personnages, leur pose dramatique. M. Weingartner, Miss Duncan, le chevalier Gluck me paraissent, au même titre, d'admirables danseurs. Aussi en suis-je venu, en renversant les données du problème, à croire qu'aucune musique n'a de valeur expressive qu'à proportion de la somme de mouvements ou de jeux de physionomie qu'elle traduit dans le langage sonore. Et comme conséquence nécessaire et directe de cet aphorisme, j'en arrive également à croire qu'aucune danse n'a de prix si elle n'interprète aussi bien la mélodie et les harmonies que les rythmes d'une œuvre musicale. Que toutes

les valse, quel qu'en soit le mélòs, se valent de la même manière, c'est, à mes yeux, la condamnation immédiate de la danse moderne.

Quand nous parlons de la danse antique, nous ne savons pas au juste ce qu'elle était, puisque nous ne l'avons pas vue; mais tous les documents qui la concernent et qui sont parvenus jusqu'à nous, tant littéraires qu'iconographiques, nous montrent combien elle était noble, souple, variée. Elle servait à l'expression des sentiments les plus élevés et allait de la bacchanale ardente à la saltation liturgique et à la procession solennelle. Il suffit de voir ce qu'arrivent à faire les danseuses contemporaines quand, délaissant l'affreux ballet classique et s'inspirant seulement des figurines helléniques ou hellénistiques, elles reconstituent un peu la chorégraphie des vieilles civilisations. Je ne parle même pas de « la danseuse aux pieds nus »; il suffisait de voir, à la dernière reprise d'*Alceste* à l'Opéra-Comique, le délicieux divertissement du troisième acte dans le palais d'Admète, pour comprendre à quelle variété d'impressions, à quel charme musical, peut atteindre cet art dès qu'il se libère de l'exclusive tyrannie du rythme et s'assouplit à toutes les inflexions de l'orchestre... Comment mourut la danse antique? Il est probable que le christianisme contribua fort à la tuer; le mépris de la chair et des grâces matérielles, qu'enseigne la religion de renoncement, ne pouvait se concilier avec un art où le mysticisme tenait, malgré tout, peu de place et qui ne conserverait guère de puissance s'il renonçait aux damnables séductions de la beauté physique. Pourtant le Moyen Age avait trop le sens du pittoresque et de l'expression pour ne pas prendre plaisir aux évolutions corporelles, fût-ce pour mimer avec elles de diaboliques folies. Et dans certains pays à la fois profondément mystiques et violemment sensuels, comme l'Espagne, la danse reparut et se perpétua jusqu'à nos jours sous sa forme religieuse. Enfin la Renaissance italienne, s'éprenant à nouveau de la beauté du corps humain dans sa nudité triomphante ou dans sa souplesse richement drapée, remettait la danse en honneur, avec toutes les subtilités d'un humanisme qui se passionnait également pour le rythme d'une belle croupe ou pour la cadence d'un sonnet raffiné. La froideur académique du dix-septième siècle allait malheureusement passer par là, emprisonnant aussi bien la danse que la poésie dans des formes rigoureuses et solennellement rigides. Et pendant que le ballet d'opéra évoluait peu à peu vers l'odieuse virtuosité, sèche, abstraite, mécanique et d'une si monotone complication que nous connaissons aujourd'hui, la danse de cour et de ville agonisait dans les mouvements beaucoup trop fixes déjà de la pavane et du menuet, de la sarabande et de la chaconne, sur des musiques jolies encore, en attendant qu'une société égalitaire en vint, sous l'uniforme de l'habit noir, à une totale impersonnalité de gestes et à l'indigence rythmique de danses comme la polka, la mazurka ou la valse qui,

pendant une soirée, ramènent autant de fois les mêmes gestes machinaux que deux temps, trois temps ou six temps sont compris de fois entre dix heures du soir et six heures du matin. Cette monstruosité, que réalisa le dix-neuvième siècle, serait incompréhensible vraiment, si, comme le disait le prince hindou d'Anatolie France, le bal n'était une préparation à l'orgie, une excitation au stupre. A vingt ans, on peut prendre à cet exercice un plaisir d'épiderme; la folie du quadrille américain peut amuser des gamins et des fillettes récemment échappés du collège. Mais l'homme de trente-cinq ans, capable de conduire gravement un cotillon, c'est-à-dire de tourner à six temps pendant trois ou quatre heures, est évidemment un pauvre dégénéré. Devant tant de niaiserie l'épilepsie de la matichiche ou du cake-walke apparaissent comme des miracles de vie et de saveur.

Dans ces dernières années pourtant, plusieurs tentatives intéressantes ont été faites pour rendre à la danse un peu de sa grâce et de sa dignité. J'ai cité plus haut quelques-unes des femmes qui luttent de leur talent et de leur charme pour cette cause difficile. De rares musiciens ont été séduits par le même idéal. Gustave Charpentier rêvait surtout cela au début de la fondation de son œuvre de Mimi-Pinson: créer des fêtes musicales à la fois pour l'œil et pour l'oreille, organiser des cortèges et des danses de plein air. Personne ne comprit son but élevé, et sa tentative, d'esprit si français et si moyennâgeux, ne trouva pas d'écho chez les artistes qui eussent dû s'enthousiasmer pour elle. Avec son esprit plus méthodique et son incomparable puissance de travail, servie par une fertilité d'invention extraordinaire, Jaques Delcroze reprend le problème et la fusion des deux arts. Il le reprend *ab ovo* et vient de doter la pédagogie d'un admirable ouvrage: le *Traité de gymnastique rythmique*, école progressive des rapports fonctionnels de l'ouïe et de la motricité, au point de vue de la durée. C'est un chef-d'œuvre. Mais cet enseignement ne prendra toute sa valeur que le jour où l'auteur des *Chansons simples et enfantines* aura créé aussi une méthode pour l'éducation de la plasticité en fonction de la mélodie et de l'harmonie. Trouver les principes des relations de l'ouïe et des attitudes corporelles sous le rapport de la hauteur des sons et de la tonalité et l'exposer dans un traité de « gymnastique mélodique », voilà la tâche qui s'impose à lui maintenant.

Le jour où il la réaliserait, le rapprochement d'Euterpe de Terpsichore serait définitivement accompli, et si, nous autres musiciens, nous ne trouvons pas *a priori* grand intérêt au relèvement de la danse, nul ne saurait prévoir quelle influence extraordinaire une telle réconciliation aurait peut-être sur l'art qui nous est cher.

JEAN D'UDINE.

