

La Musique et le Geste

(Suite)

Si la musique de Gluck nous impose ces images motrices, c'est évidemment qu'elle naquit, elle-même, sous l'empire de sensations d'ordre moteur. Or nous avons la chance d'être renseignés sur la manière de composer du vieux maître et de savoir qu'il n'écrivait pas une ligne de récitatif ou de mélodie pure, sans *mimer* à l'avance tous les gestes de ses chanteurs. Méhul, qui, lors de sa première visite au chevalier, l'avait surpris dans cet exercice étrange, raconte que des chaises, rangées autour de la chambre où improvisait l'auteur d'*Iphigénie*, représentaient pour lui les personnages et les choristes de son drame. Il leur faisait faire maintes évolutions, les changeait de place et exécutait au milieu d'elles des danses et des promenades qui lui permettaient de trouver immédiatement après, sur son clavecin, les formes musicales les mieux adaptées à la scène en cours de composition. En revanche, quand il s'agissait des airs, airs vocaux ou airs de ballet, Gluck, qui n'était pas un fécond inventeur de thèmes et, peut-être même, ne jouissait pas d'extraordinaires facultés musicales, ne se gênait aucunement pour emprunter au vaste répertoire de ses opéras italiens les mélodies dont il avait besoin, parce que, dans ce cas, il suffisait que les quelques mesures typiques de chaque air et le dessin rythmique des accompagnements correspondissent au sentiment global, dont il voulait décrire l'exaltation.

Toute musique, si l'on veut bien y réfléchir, tire sa force expressive d'une puissance motrice identique.

Prenons les œuvres les plus carrées et les plus simplement rythmiques de toutes, c'est-à-dire celles dont les durées sonores ont les plus grands communs diviseurs possible ; la musique d'Offenbach, par exemple. La grande masse du public vous dira qu'en l'écoutant « on ne peut pas se tenir sur sa chaise », expression merveilleusement caractéristique de son pouvoir moteur. Elevons-nous ensuite à un genre musical moins isochrone, à la mélodie wagnérienne, je suppose. Proclamer le dynamisme de cette musique, c'est encore affirmer son pouvoir moteur sur l'organisme de l'homme. Pourquoi le thème héroïque de *Siegfried* (8 notes : 3, 2 et 3) nous paraît-il si prodigieusement évocateur, sinon parce que sa triple expansion ascendante nous exprime, par une irrésistible synesthésie, la triple détente d'un bras vigoureux brandissant une épée ? J'ai déjà raconté, dans un précédent ouvrage (1), combien je fus frappé, certain jour où je vis pour la première fois l'un des compositeurs modernes les mieux doués, le plus lyrique de tous à coup sûr. Il faisait répéter à une jeune fille un air d'opéra quelconque, un air de *Mireille*, si j'ai bonne mémoire. Je n'oublierai jamais de quels mouvements expressifs il appuyait ses explications, combien il mimait les phrases de la mélodie, purement sentimentales cependant, serrant le bout des doigts comme pour tenir une fleur et l'élever lentement vers le ciel, en offrande virginale. C'était exquis de simplicité un peu emphatique. Toutes les nuances de la musique se trouvaient traduites dans ce geste et je devinai que ce compositeur lui-même, quand il écrit sa musique sensible et passionnée, doit se la représenter d'abord sous cette forme motrice d'une touchante et naïve sincérité.

Enfin si nous arrivons à la musique la moins motrice de toutes, celle de *Pelléas*

(1) L'Ecole des Amateurs.

et *Mélisande*, n'est-elle pas, elle aussi, l'expression d'une attitude particulière? Son arythmie presque absolue, ses sonorités extatiques, son atmosphère de brume anesthésiante, ne traduisent-elles pas la staticité presque absolue des personnages. — forme négative du mouvement, — que Mæterlinck lui-même a si justement caractérisée, dans le *Temple Enseveli*, en écrivant à propos de ses premiers drames : « Cet inconnu prenait souvent la forme de la mort. La présence infinie, ténébreuse, sournoisement active de la mort, remplissait tous les interstices du poème. Au problème de l'existence il n'était répondu que par l'énigme de son anéantissement. D'ailleurs c'était une mort indifférente et inexorable, aveugle, tâtonnant au hasard, emportant de préférence les plus jeunes et les moins malheureux, simplement parce qu'ils se tenaient moins immobiles que les autres et que tout mouvement trop brusque dans la nuit attirait son attention. Il n'y avait autour d'elle que de petits êtres fragiles, grelottants, élémentaires, qui s'agitaient et pleuraient un moment au bord d'un gouffre et les paroles prononcées, les larmes répandues ne prenaient d'importance que de ce qu'elles tombaient toutes dans ce gouffre et qu'il arrivait parfois qu'une d'elles y retentissait d'une certaine façon, qui permettait de croire que l'abîme était vaste, parce que le bruit qu'on y faisait était confus et sourd. »

Je sais bien que ce caractère de « motricité », pour employer un barbarisme à la mode chez les spirites, n'apparaît avec évidence que dans certaines œuvres, dans quelques pages musicales. On ne le découvre pas directement dans beaucoup d'ouvrages classiques. Une sonate de Mozart, un lied de Schumann, pour rythmés qu'ils soient, ne nous affectent pas spécialement par leur caractère plastique. Beaucoup d'excellents musiciens vous affirmeront de bonne foi que seule la *sonorité* de ces pièces les émeut, à l'exclusion de toute suggestion plastique. Et si leurs auteurs pouvaient nous répondre, ils nous diraient probablement eux-mêmes, qu'aucune image motrice n'a présidé à la construction de ces poèmes sonores.

Réfléchissons donc à ce que peut suggérer la musique, si elle ne provoque pas des mouvements chorégraphiques ou dramatiques; et nous verrons que les musiciens, dont je viens de parler, se méprennent probablement sur la véritable origine de leur émotion et de leur technique.

Pour cela, passons rapidement en revue les facultés évocatrices de la musique, en nous éloignant progressivement de ses suggestions motrices.

Suivant la théorie de M. Griveau (1), les épithètes qui nous servent à caractériser nos impressions nous tiendront lieu de réactifs pour contrôler la nature particulière de ces suggestions.

Les images tactiles seront naturellement les premières à requérir notre attention et celles de l'ordre amoureux, les plus nombreuses de toutes. L'amour étant le sentiment capital de notre vie, les impressions qui l'accompagnent tiennent également dans l'art une place prépondérante. Aussi que de mélodies *caressantes, enlaçantes* depuis le spasme réaliste d'*Esclarmonde*, rythme érotiquement moteur, depuis l'étreinte frénétique de Tristan et Yseult, jusqu'à l'imperceptible frôlement de Pelléas et Mélisande, auprès de la fontaine, jusqu'à l'enivrante griserie d'Antar, s'endormant à jamais dans les bras de la Fée, à la fin de l'admirable poème symphonique de Rimsky-Korsakow! La mélodie se déployant dans le temps, comme série d'attitudes, peint, avec toutes ses modalités, la caresse, qui est une succession de contacts dans l'espace et ne vaut que par son renouvellement. L'accord, de caractère statique, peint le baiser, statique lui-même. Tristan Bernard nous montre quelque part des amants se donnant « un intermi-

(1) *Les Eléments du Beau*, par Maurice Griveau, librairie Alcan.

nable baiser, qui fut bon pendant quelques secondes. » L'accord *fondant, savoureux, exquis*, lorsqu'il se fait entendre, n'est bon, lui non plus, que pendant quelques secondes, au bout desquelles il lui faut un remplaçant. Le prélude de l'*Or du Rbin* évoque par la monotone variété de ses rythmes, les mouvements de l'eau du fleuve ; mais par l'unique accord le remplissant tout entier, durant tant de mesures, c'est l'eau même qu'il exprime, la qualité chimique de la matière, où va se jouer le premier acte du grand drame. Trois notes créent l'image tactile de l'élément fluide, sa continuité. Gounod, assistant à une représentation de *Faust*, vers la fin du troisième acte, lorsque Marguerite apparaît à la fenêtre, saisit un de ses amis par le bras : « Ecoutez, lui dit-il, ne vous semble-t-il pas que des cheveux de femme entourent votre visage ? » Puissance tactile d'un dessin de violon bien trouvé !

Froide ou *chaude, ardente* ou *tiède*, la musique reste encore dans le domaine du toucher, dont notre sens de la température n'est qu'un canton particulier. L'*Album des Jeunes* de Schumann renferme une petite pièce de piano intitulée *En Hiver*, dont les harmonies ont je ne sais quoi de glacial, qui évoquent impérieusement non seulement la vision d'une campagne blanche de neige, mais l'atmosphère même, sèche et froide, où la vie latente dort sous le givre. Lorsque, dans la nuit amoureuse, Brangaene écoute la fanfare trop proche encore et refuse d'éteindre sa torche, la musique décrit à la fois, avec une intensité vertigineuse, le mystère du désir, l'obscurité profonde, le ruisseau qui gazouille, la flamme brûlant au cœur de l'héroïne, plus dévorante que celle du signal. Et tant de souffles contradictoires, fraîcheur de l'ombre, ondulations de l'écharpe, braises de l'amour, enlacement forcé des amants, traduisent dans le domaine des sons tous les contacts tragiques dont se tisse la vie de relations, lutte universelle des éléments, conflits des passions, chocs, divines étreintes, par quoi la nature hostile et fraternelle fait nos âmes blessées ou délicieusement palpitantes !

Terne ou *étincelante, sombre* ou *lumineuse*, voici que la musique entre dans le domaine chromatique. Il est à peine besoin d'insister pour montrer cette faculté que possède l'art des sons d'évoquer, dans notre imagination, des visions de couleurs. Pour tout le monde la musique de *Carmen* est colorée, la *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakow est une symphonie chatoyante. Nul ne conteste que le final du *Crépuscule des Dieux* ne soit un morceau fulgurant. Dire d'une œuvre qu'elle est pâle ou grise, c'est lui décerner un brevet de médiocrité. Si de telles impressions s'attachent à l'ensemble d'une composition musicale, c'est évidemment que certains groupements, certaines successions sonores, sont susceptibles isolément de provoquer des synesthésies d'ordre visuel.

J'expliquais dernièrement à un officier très intelligent, esprit curieux, mais extrêmement soucieux d'un parfait équilibre intellectuel, un de ces hommes éclairés et de juste milieu, que l'on rencontre fréquemment dans l'infanterie française depuis quelques années, je lui expliquais sommairement ce qu'est l'harmonie musicale, et, lui ayant joué plusieurs quintes de suite pour lui faire percevoir leur dureté, j'eus la surprise de l'entendre me dire spontanément : « Ces quintes me font le même effet que du blanc et du rouge placés côte à côte. » Et je vous jure que mon interlocuteur n'a rien d'un Des Esseintes. « Alors, me diront les esprits circonspects ou pythagoriciens, vous devriez commencer par le commencement, étudier de près toutes les synesthésies élémentaires, les classer, en dégager les principes. » Si je traitais ici des sciences d'art, je démontrerais que c'est la plus vaine et la plus décevante des besognes, que d'essayer de codifier ces impressions subjectives. En tous cas, il me suffit, pour ma discussion actuelle, de constater qu'il y a dans nos esprits des relations spontanées entre nos sensations de tous ordres. Or, on reconnaîtra sans difficulté

que la musique peut mettre en branle jusqu'à notre imagination olfactive ou sapide. Quand le *Rêve* de Bruneau parut, Gounod dit au jeune compositeur : « Mon fils, tu as écrit là une partition parfumée. » Si nous déclarons que les symphonies de Borodine ont quelque chose de fauve, c'est surtout à leur relent que nous faisons allusion. La scène de la taverne dans la *Damnation de Faust* évoque une atmosphère étouffante, chargée d'odeurs de boissons et de victuailles. Telle composition de l'école russe fait songer à de la confiture de rose ; et si vous m'objectez que les œuvres orchestrales de décadence possèdent seules ce caractère extra-musical, reprenez la *Symphonie Pastorale*, jouez-en l'orage, au piano tout simplement, et vous serez contraint d'avouer que les harmonies et les thèmes si musicaux du chef-d'œuvre beethovénien peignent l'obscurcissement de l'espace, la chute de la pluie avec ses grosses gouttes lourdes, la formidable rafale accompagnant la météore, l'éblouissement des éclairs et donnent jusqu'à l'impression d'une atmosphère chargée d'électricité. Il y a, dans la partition, deux ou trois pages qui sentent l'ozone.

Or, qu'est-ce que tout cela ? Que voulons-nous dire en parlant de la densité, de la température, de la couleur, du parfum, de la saveur d'une musique ? Je vous défie de trouver une explication plausible à ces synesthésies, tacitement reconnues par l'universalité des hommes, si vous n'admettez pas l'origine motrice de toute musique. Au contraire, dès que l'on accepte la genèse plastique des signes sonores, le phénomène artistique devient très facilement compréhensible. Si la musique est née du geste et reste toujours évocatrice du geste inspirateur, il est infiniment probable que toutes nos sensations de tous ordres naissent également d'un réflexe plastique. Une mélodie est une série d'attitudes, mais une frise décorative, faite de motifs purement ornementaux, est, elle-même, une série d'attitudes, on peut le démontrer. Si ces deux séries coïncident, nos deux groupes de sensations, les visuelles et les acoustiques, coïncideront aussi, en vertu du principe que deux quantités égales à une troisième sont égales entre elles. Je suppose que l'audition de quintes successives aient déterminé, chez mon officier de tout à l'heure, une attitude réflexe A (nous tâcherons de définir un jour ce que c'est qu'une attitude esthétique). Il me paraît infiniment probable que si cette série de quintes lui a fait tout de suite penser à une juxtaposition de blanc et de rouge, c'est que cette juxtaposition lui avait suggéré antérieurement une attitude réflexe à peu près identique à l'attitude A.

Toutes ces transmutations d'aspect si mystérieux, qui nous permettent de trouver une musique embaumée ou une peinture savoureuse, se réduiraient en somme à des équivalences très simples de la forme :

Sensation de l'ordre M = attitude X = sensation de l'ordre N.

Équivalence sans laquelle nous ne songeons plus du tout à l'intermédiaire, c'est-à-dire au geste suggéré et suggestif.

Je m'illusionne peut-être ; mais je crois qu'après une réflexion suffisante tous les esprits sincères adopteraient mon hypothèse, comme la plus logique dans l'état actuel de nos connaissances, si la musique, à côté de ces vertus en quelque sorte matérielles et physiques, ne possédait une puissance de suggestion sentimentale, la plus prodigieuse qui soit au monde.

Tant de personnes aiment la musique uniquement à raison de ses qualités émotives ! Ce qu'elles demandent à la mélodie et à l'harmonie, c'est avant tout des rêves d'amour, de vengeance, de haine, de tendresse, de gloire ou de pitié. Il me semble pourtant difficile qu'une telle considération suffise à éloigner de son système la classe des amateurs sentimentaux, la plus nombreuse de toutes. Car si ma théorie est juste pour la musique synesthésique, pourquoi ne le serait-elle pas également pour la musique pathétique ? Au fond celle-ci ne diffère pas essentiellement de l'autre ; et même,

si l'on y réfléchit, la traduction dans le langage concret de l'art d'une émotion sentimentale peut-elle se faire autrement que par la peinture des mouvements et des attitudes dont ce sentiment s'accompagne d'ordinaire? Vainement nous essayerions de nous représenter ce que peut-être l'irritation, la tendresse, la fureur, la sérénité d'un autre être, autrement qu'en nous imaginant les attitudes et le jeu de physionomie (formes affinées du geste) de cet individu. Et même, à vrai dire, le caractère plastique d'un sentiment est plus évident que le caractère plastique d'une sensation. Rien ne trahit les mouvements internes que déterminent chez un ami la perception d'une belle harmonie colorée, la dégustation d'un mets délicat, tandis que les sentiments affectifs dont s'accompagnent ces réflexes physiologiques sont presque toujours apparents. L'extase ou la délectation, l'attrait ou la répugnance se traduisent en rythmes extérieurs, perceptibles et faciles à noter pour le musicien qui les ressent lui-même ou les discerne chez un autre homme. « Peindre symphoniquement ou mélodiquement l'amour, la valeur guerrière, l'abattement moral, écrivais-je dans mon petit livre sur Gluck, ce n'est, en somme, rien autre chose que de traduire en sons des gestes amoureux, guerriers ou abattus. Que Clytemnestre, au paroxysme du désespoir, invoque contre les Grecs la colère des Dieux, dans un air très tendu et parfaitement carré, ou que, sur quatre notes voisines, dans une mesure de récitatif, Iphigénie, rougissante de pudeur virginale, murmure à son amant : « Ah ! qu'il vous est aisé de tromper ma faiblesse ! » c'est exactement la même vérité d'expression, c'est la même sensibilité vécue, dont la musique ne semble être, pour ainsi dire, que le signe naturel, que l'enregistrement passif. »

Un romancier, dont la sensibilité musicale est hors de doute, et qu'on ne saurait suspecter d'intellectualisme, M. Romain Rolland, écrivait naguère, à propos de son Jean-Christophe, dans *la Foire sur la Place* : « Ce qui l'écœurait surtout dans cette plèbe musicale, c'était son formalisme. Jamais entre ces gens il n'était question d'autre chose que de la forme. Du sentiment, du caractère, de la vie, pas un mot ! Pas un d'eux ne se doutait que tout vrai musicien vit dans un univers sonore, comme les autres hommes dans un univers visible, et que ses journées se déroulent en lui, comme un flot de musique. La musique est l'air qu'il respire, le ciel qui l'enveloppe. La nature se réfléchit dans son âme comme une musique. Son âme même est musique ; musique, tout ce qu'elle aime, hait, souffre, craint, espère. Une âme musicale, quand elle aime un beau corps, le voit sous forme de musique. Les chers yeux qui le charment ne sont pas bleus, ni gris, ni bruns ; ils sont musique ; elle éprouve, à les voir, l'impression d'une caresse de notes, d'un accord délicieux. Cette musique intérieure est mille fois plus riche que la musique qui l'exprime, et le clavier est inférieur à celui qui en joue. Le génie musical se mesure justement à la puissance de la vie et à celle de l'exprimer au moyen de l'instrument imparfait, d'arracher à la misérable épinette le cri profond de la vie. »

Tout cela est absolument juste. Mais, encore une fois, que peut bien être le don d'exprimer des sentiments par des enchaînements musicaux, sinon la faculté de trouver des mouvements sonores dont les rythmes subtils coïncident aussi exactement que possible avec les rythmes corporels de l'être jouissant ou souffrant? Pour employer l'expression de M. Romain Rolland, le « cri profond de la vie », qu'il s'agit d'arracher à la misérable épinette c'est le geste du vivant, ce sont les modifications, non seulement de ses attitudes segmentaires (comme dirait M. Pierre Bonnier), mais de ses attitudes viscérales : circulatoires, respiratoires, digestives, etc.

Il s'agirait donc de savoir — et je me le demanderai quelque jour — dans quelle mesure la perception de nos attitudes sensorielles ou psychologiques est susceptible de se développer systématiquement, soit par l'éducation directe, soit par l'exercice

même des arts, et dans quelle mesure elle relève de l'intuition, c'est-à-dire des connaissances ancestrales fixées par l'hérédité. Mais dès ici, nous devons nous arrêter, dans notre analyse des différents arts, considérés comme moyens d'imitation des rythmes naturels, pour examiner de plus près la valeur esthétique du geste.

Le geste ! Nous l'avons entrevu déjà, dans la peinture et la littérature, servant d'intermédiaire entre l'émotion exprimée et le phénomène physique expressif. Dans la danse, il nous est apparu s'adressant directement à nous, sans aucune transposition. Nous n'avons pu nous passer de lui pour expliquer la force expressive de la musique synesthésique ou pathétique. Et bientôt même nous étudierons deux formes d'art, l'ornementation et la musique pure, équivalents pictural et sonore de la danse, où il agit non plus comme transformateur, mais comme inspireur spontané.

Si nous le considérons encore, et de plus près, dans son rôle caché de médiateur, cet examen nous faciliterait l'intelligence de l'architecture, le plus matériel, le plus utilitaire et pourtant le plus splendide de tous les arts, celui qui dérive le plus directement du phénomène auquel le geste les rattache tous : la gravitation universelle. Et nous pourrions alors substituer à la phrase célèbre de Hans de Bülow : « au commencement était le Rythme », la formule à la fois plus précise et plus générale :

Au commencement était le Geste.

Jean d'UDINE.

Genève, Janvier 1909.

P.-S. — Au moment où je corrige les épreuves de cet article, les journaux et les revues m'apportent l'écho enthousiaste des succès remportés à Paris par Miss Duncan. Je m'en réjouis doublement. D'abord — charité bien ordonnée commence par soi-même — parce que je vois dans les succès de cette danseuse et de ses élèves la meilleure confirmation pratique des théories, sur la solidarité du geste et de la musique, que je viens de soutenir une fois de plus dans les pages qui précèdent. Et, en second lieu, parce qu'Isadora est une délicieuse artiste. Mais il m'est permis (pendant que je suis provincial) de m'étonner à haute voix qu'il ait fallu six ans aux Parisiens pour s'apercevoir des mérites de la « Danseuse aux pieds nus » et pour l'accueillir enfin comme elle le mérite. Quand je l'exaltai chaleureusement, lors de ses premières représentations au Châtelet, à peine si l'on parla d'elle dans la presse, ... sinon pour la railler. Elle était pourtant alors en pleine jeunesse et déjà en plein talent !... Du reste, cette lenteur à s'occuper d'une nouveauté (quand il ne s'agit pas des robes androgynes) est bien dans l'esprit de notre chère capitale, toujours dans le mouvement, ... un lustre ou deux après l'étranger. Quand Miss Duncan aura 62 ans, l'âge des jeunes premières à Paris, personne ne se moquera plus d'elle et les grands illustrés célébreront à qui mieux mieux son éternelle jeunesse.

J. d'U.