

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE

Illustrations : *Maurice RENAUD*

Camille CHEVILLARD, par *Georges VILLA*

<i>Vers l'unité</i>	JEAN d'UDINE.
<i>Idées et Commentaires</i>	J.-J. NIN.
<i>Le Courrier Lyrique</i>	V. DEBAY.
<i>Charles Malherbe</i>	M.-D. CALVOCORESSI.
<i>Sonatières et les alentours</i>	DJINN.
<i>Maurice Renaud</i>	S. E.
Le Mouvement musical en Province et à l'Étranger :	
<i>La Saison d'été en Allemagne (suite)</i>	W. JUNKER.
<i>La Saison d'été à Rouen (suite)</i>	PIERRE-HENRI.
<i>Lettre de Bilbao</i>	H. AUDRAIN.
<i>La prochaine Saison musicale (suite)</i> .	
<i>Concerts annoncés.</i>	
<i>Échos et Nouvelles diverses.</i>	
<i>Publications musicales</i>	G. S.
<i>La Mode à travers les Arts</i>	JAN DE LA. TOUR.

Le Directeur du Courrier Musical reçoit les Lundi, Mercredi et Vendredi, de deux heures à quatre heures.

VERS L'UNITÉ

I

Rythmes et Formes

A M. PÉLADAN.

L y a une vingtaine d'années, je me promenais à la campagne, un dimanche, avec quelques camarades de mon âge. Bâvard de nature, je leur racontais que j'avais l'intention de cultiver tous les arts, la peinture, la musique, la littérature, l'architecture, et de dégager, par une analyse personnelle, des éléments techniques propres à chacun d'eux, la base commune que je soupçonnais exister entre eux tous.

L'un des jeunes gens qui m'accompagnaient, je ne me rappelle plus son nom, mais je le revois encore, assez malingre, la barbiche brune, les mains sales et, derrière un pince-nez toujours vacillant, l'œil myope et rouge du jeune homme qui lit trop... celui-là se moqua de moi. Il avait l'esprit critique et déjà plus de lecture que je n'en aurai jamais. « Vous échouerez, me dit-il ; votre plan est ridiculement vaste. D'ailleurs, à notre époque, un homme qui ne se spécialise pas est un utopiste ou un dilettante... Et puis, tous les arts, c'est vite dit. Feriez-vous de la danse, par exemple, pour connaître expérimentalement la nature de cet art ? — Bien entendu, s'il le faut ! »

Nous arrivions à l'entrée d'une solennelle allée de châtaigniers, conduisant à quelque manoir délabré. Un de mes bons amis d'enfance se jeta sur moi, me frotta les oreilles et me fit choir sur la mousse, au pied d'un arbre, en criant à tue-tête la phrase qu'il me répétait chaque jour : « Tu consumes ta jeunesse dans des labeurs stériles ! »

Le fait est que pendant plus de trois lustres encore je continuai à « consumer ma jeunesse dans des labeurs stériles », passant sans relâche, sans lassitude... et sans succès, de la musique à la peinture, du roman à la critique d'art, du pamphlet à la psychophysique. Que de fois ne m'a-t-on pas dit : « Mais fixez-vous ! ne vous dispersez pas ainsi ! Pour les musiciens vous êtes un musicien amateur, pour les peintres un peintre amateur, pour les écrivains un écrivain amateur. Vous gaspillez vos dons et votre intelligence ! Canalisez, canalisez ! »

Je savais bien pourtant que je ne perdais pas mon temps. Aurais-je pu devenir un bon miniaturiste, un bon architecte, un bon sculpteur, un bon pianiste, un bon compositeur, un bon romancier ou un bon critique ? Il se peut. Mais ce n'est point là ce qui m'inquiétait. Le problème intéressant pour moi, car la spécialisation m'a toujours paru la vraie coupable du marasme actuel de notre art, l'unique problème qui me passionnât était de trouver ce qu'il y a de commun entre les différents arts, ce quelque chose de si insaisissable en apparence, qui permet de qualifier une sculpture d'harmonieuse, une ligne architecturale de chantante, une harmonie de colorée, une phrase de lourde, un style de chaud, une épithète de discordante, un coloris d'épais, une mélodie de parfumée, etc., etc... Pour que, dans toutes les langues du monde, on emploie de la sorte les épithètes propres aux phénomènes d'un canton sensoriel pour les attribuer aux manifestations ressortissant d'un autre sens, il faut croire qu'il y a quelque chose de commun entre une ligne, un vers, une couleur, un accord, entre « un beau vase, un beau Diaz, une belle phrase », comme assonance M. Mithouard, au commencement du *Tourment de l'Unité*. Je m'obstinais donc à cultiver avec plus ou moins d'habileté, mais avec une égale passion, toutes les formes expressives de la beauté, espérant toujours, avec l'impatience têtue de ma race, découvrir un jour le poste central d'où part, pour toutes les muses, le même mot d'ordre que chacune d'elles traduit à sa manière.

Or mon camarade d'autrefois n'avait pas cru si bien dire quand il

me demandait ironiquement si j'irais au besoin jusqu'à la danse. Il a bien fallu que j'y vienne. Quand j'appris qu'un musicien avait inventé une méthode établissant un lien intime, direct, naturel entre certains éléments de la musique et certains éléments du mouvement corporel, je fus tout de suite intéressé par cette « synesthésie » certaine, tangible, maniable et je prêtai main-forte à l'audacieux helvète qui, saisissant d'un côté la muse de la danse et de l'autre celle de la musique, forçait ces deux donzelles trop fantaisistes à se répondre l'une à l'autre par le même mot de passe. Je dansai donc, je danse et je danserai longtemps encore, si Phoibos me garde mes jarrets, non pour plaire, comme Salomé, j'ai passé cet âge ingrat, mais pour compter de combien de fils est tissée la tunique d'Euterpe et m'assurer qu'il en faut juste le même nombre pour draper harmonieusement Terpsichore.

Ou, si vous voulez que je parle un langage moins symbolique, je m'en fus à Genève apprendre la gymnastique rythmique près de Jaques-Dalcroze, et j'ouvris, à mon retour à Paris, une école pour l'enseigner. J'eus tout de suite l'agréable surprise — on m'avait tant prédit le contraire ! — de constater qu'il y a en France nombre de personnes capables de comprendre l'intérêt d'une méthode nouvelle, un peu surprenante comme moyens, musicale par la base et cinétique par la forme. Des élèves de tous âges, qui sont mieux que des disciples, d'ardents et dévoués collaborateurs, m'ont permis, grâce à leur zèle et à leur assiduité, de tenter, dès la seconde année de mon enseignement, des applications chorégraphiques de notre gymnastique. Ils me reviennent encore cette année, avec une fidélité dont je n'ai garde de m'attribuer le mérite, mais qui m'est bien agréable tout de même. Des savants, des physiologistes, des gymnastes aussi ont bien voulu s'initier en grand nombre aux principes du système que j'ai importé à Paris. En janvier dernier, l'Institut général psychologique s'est dérangé à mon appel. Et je puis dire qu'avec une bienveillance, dont je suis profondément touché, la plupart des jeunes compositeurs et même plusieurs des moins jeunes — il n'y a jamais, vous le savez, de vieux maîtres ! — m'ont encouragé de leur sympathique présence à mes démonstrations publiques.

Mais si tout cela me donnait, avec de grandes joies, le plaisir de manier enfin des synesthésies précises et de coordonner selon la méthode de mon cher maître, des mouvements corporels rigoureusement solidaires (par leurs durées et leurs intensités) des notes de musique dont ils ne sont qu'une transposition rigoureuse, et si, réciproquement j'ai déjà, chez plus de cent élèves, réussi à perfectionner, d'une façon évidente, le sens musical, en disciplinant les mouvements segmentaires et le jeu des innervations musculaires, ce n'est là, pour moi, qu'une part de l'unité esthétique vers laquelle je tends, depuis mon adolescence, avec une constance que rien ne lassera. Or, les bienveillants hasards, auxquels je garde une foi sans réticence, m'ont permis cette année d'étendre le langage du rythme musical du champ un peu

spécial des mouvements segmentaires au domaine beaucoup plus général des « formes », dans tous les arts plastiques (1).

Frappé, pendant ma dernière année d'enseignement, et notamment à l'époque où je cherchais avec mes élèves la réalisation plastique de la *Petite Suite* de Borodine, qu'ils ont interprétée en mai dernier à mon école, frappé de la médiocrité des représentations spatiales chez des êtres attentifs et cultivés pourtant, j'ai voulu tenter de perfectionner méthodiquement la direction de leur marche et l'amplitude de tous leurs mouvements segmentaires. J'ai pensé que le mieux serait de leur faire étudier d'un peu près les figures géométriques, qui sont à la base de toutes les formes perceptibles, qui en constituent, en quelque sorte, le schéma. Je me souvins alors que dans une plaquette d'une trentaine de pages, publiée il y a seize ou dix-sept ans (2) et qui fut, en somme, le plan de ma vie artistique, j'avais constaté que les *lignes*, ou si vous aimez mieux les *formes*, jouent, dans les arts plastiques, un rôle rigoureusement identique à celui que les *rythmes* jouent dans les arts sonores.

« Si l'on observe, écrivais-je dans cette petite brochure, que le rythme est la division du temps dans le domaine de l'acoustique, et qu'au premier abord, les lignes paraissent plutôt des divisions de l'espace, on n'admettra peut-être pas cette corrélation sans hésiter.

« Cette dernière observation n'est vraie qu'objectivement.

« Il est évident qu'en soi tel polygone, par exemple, est bien une certaine division de l'espace ; mais, perçues par nous, les lignes droites qui nous représentent ce polygone (car nous ne l'imaginons pas sans voir mentalement ses côtés) sont bien des divisions du temps, elles aussi.

« On définit, en effet, la ligne droite, le plus court chemin d'un point à un autre. et cette définition ne voudrait rien dire, si les mots *plus court* n'y étaient employés en ce sens que la ligne droite est le chemin qui permet d'aller dans le *minimum de temps* d'un point à un autre.

« Un monument, c'est-à-dire un ensemble de lignes, nous paraît-il *grand* ? c'est qu'il faut à notre regard un *temps relativement considérable* pour en parcourir les formes, et lorsque nous accomplissons un trajet, il nous semble d'autant *plus long*, que nous avons *plus hâte* de le franchir.

« Le paysan calculait jadis l'étendue de ses cultures par « *jours-naux* », c'est-à-dire par les journées de travail qu'exigeait leur labour, et pourtant, quand il parlait de son journal de terre, il se représentait

(1) Je serais ingrat de ne pas citer ici, au nombre de ces hasards bienveillants, un excellent article de M. Victor Segalen, sur les *Synesthésies*, paru en avril 1902 au *Mercur* de France et que son auteur, très jeune alors, vint m'apporter un jour. Et je dois aussi beaucoup à une remarquable étude consacrée à la méthode Guébin et Truffot par M. Georges Moreau, dans la *Revue Universelle*, qu'il dirigeait avec tant de talent. Cette étude, intitulée *Initiation au dessin*, parut le 15 juin 1901.

(2) *De la Corrélation des Sons et des Couleurs en Art*. Librairie Fischbacher. Etude publiée primitivement dans l'*Ouest-Artiste*, de Nantes.

bien le rectangle ou le trapèze de talus et de fossés limitant sa propriété.

« Si, d'un tramway ou d'un train en marche, nous regardons des rails qui se croisent un peu plus loin, leur rapprochement progressif, sous l'influence de notre propre vitesse, nous paraît un mouvement ; et ce mouvement, transportant subjectivement dans le domaine du temps ce qui est objectivement dans le domaine de l'espace, instinctivement nous nous demandons : *quand* ces rails vont-ils se rencontrer ? tandis qu'en réalité, nous devrions nous dire : *où* leur croisement se produira-t-il ?

« Si donc les formes sont en soi des divisions de l'espace, elles doivent être considérées, par rapport à nous, comme des divisions du temps, et puisque l'art ne s'attache point aux vibrations physiques des corps, mais aux sensations que ces vibrations nous procurent, les lignes d'un tableau, d'une statue, d'un édifice sont bien les divisions optiques du temps, corrélatives aux divisions acoustiques du temps, qui constituent le rythme en musique. »

Fort de ce raisonnement, je m'étais toujours promis d'écrire une étude sur les *lignes* « considérées comme divisions du temps ». D'autre part, ayant d'ores et déjà à ma disposition des élèves habitués au langage rythmique musical, je me suis mis, vers la fin d'août, à écrire quelques exercices de dessin géométrique, où les lignes, droites et courbes, seraient mesurées, non plus en unités spatiales (centimètres ou millimètres), mais tracées à main levée et à vitesse constante (pour un même exercice), dans des durées définies, qui régleraient leurs longueurs respectives. Une ligne tracée pendant une *blanche* serait, par exemple, deux fois plus longue qu'une ligne tracée pendant une *noire* et un tiers moins longue qu'une ligne tracée pendant une *blanche pointée* (au cours d'un même exercice).

Mais cette simple convention m'entraîna tout de suite beaucoup plus loin que je ne m'y attendais. Au bout de quelques jours, je m'aperçus que je me trouvais en présence de problèmes mécaniques du plus haut intérêt pour les deux arts en jeu : l'art décoratif (ou la danse) et la musique.

Je me plongeai donc dans l'étude d'un traité de mécanique et au bout de cinq semaines j'avais rédigé une première année de cours de *Géométrie Rythmique élémentaire* d'environ deux cents pages. Ces leçons que j'impose aimablement aux élèves de mon Ecole, renferment une série de trois cents exercices à faire d'abord en dessin, puis en Gymnastique Rythmique et cinq ou six lois primordiales, intéressant à la fois la musique et le dessin linéaire, dont elles résument toutes les relations, non plus seulement d'intensité et de durée, mais encore d'amplitude et de direction, qualités du mouvement qui, en musique, se traduisent d'une façon tout à fait imprévue par les nuances d'accélération (rallentendo ou accelerando), de force (crescendo ou diminuendo) et de cohésion (legato ou staccato). Le jeu de ces divers élé-

ments est d'ailleurs si étrange et si complexe que je défie l'intuition la plus aiguë de le deviner. C'est ainsi, par exemple, que pour le tracé des arcs de cercle (ou mouvements circulaires de la marche ou des bras dans la danse) les courbes convexes correspondent à un *rallentendo* musical, et les courbes concaves à un *crescendo*. Une nuance d'intensité s'opposant à une nuance d'accélération!!!

D'autre part mon traité de *Géométrie Rythmique* me permet d'établir la *notation musicale* de toutes les figures de la géométrie plane constituées par des droites, notamment des polygones réguliers, des courbes « à vitesse où à accélération constante », circonférences, ogives et volutes et des arcs de cercle sous-tendus par les côtés des divers polygones inscrits, en fonction de la « durée » de ces côtés. Si bien que je puis analyser, au moyen de rythmes musicaux, la plupart des formes décoratives — je pense bien arriver à les analyser *toutes* rythmiquement — et réciproquement, dans deux ans au plus, il me sera possible de *dicter au piano* telle ou telle rosace gothique, à mes élèves qui la *dessineront sans la voir* et de la faire danser ensuite.

Ce langage peut étonner, effrayer même quelques artistes. Ils auraient tort d'avoir peur; tout cela est plus noir que diable! Je suis en tous cas certain que mon système séduira mes élèves, habitués à la clarté méticuleuse du raisonnement rythmique, le plus subtil de tous et qu'ils se familiariseront très facilement avec une manière de penser, en somme toute naturelle. Mon petit garçon me demandait l'autre jour : « Qu'est-ce qu'un tunnel? » et, au lieu de lui faire la réponse géométrique : « C'est un pont qui est très *large!* » je lui ai fait, sans y songer, la réponse rythmique : « C'est un pont qui *dure* très longtemps ». Il m'a fort bien compris. Et ce second langage a, sur le premier, l'immense avantage qu'il est le plus directement commun à tous les arts. « Considère, écrivait Léonard, quatre siècles avant qu'on eût volé sa « Joconde », considère avec la plus grande attention les *contours* d'un corps et *la manière d'en saisir le rythme!* ». Je n'ai pas fait autre chose, avec ma méthode nouvelle.

Je puis donc dire aujourd'hui, sans présomption, qu'ayant établi les bases d'un langage commun à la partie dynamique de la musique et à la partie des arts plastiques qui intéresse le sens de la vision des formes, j'ai rempli la première partie du programme que je me traçais il y a vingt ans. Je n'ai pas sans doute épuisé, loin de là! le sujet de mon système et si la médiocrité de ma culture scientifique ne m'arrête pas en route, j'espère aller beaucoup plus loin. Mais n'importe qui pourrait, avec mes bases, poursuivre ces recherches. Donc je ne suis plus intéressant de ce chef.

En revanche, il est une partie de la musique dont je n'ai pas encore mesuré les éléments en fonction des éléments qui leur correspondent dans le domaine plastique. Je veux parler de la modalité et de la tonalité, des harmonies, de toute la partie du mélос qui ne tient pas

directement au rythme, en somme de tous les éléments musicaux qui ne dérivent ni de la durée, ni de l'intensité, ni du degré de cohésion des sons, mais de leurs hauteurs respectives... et de leur timbre.

Mais l'heure avance. Si vous le voulez bien je vous dirai donc une autre fois comment je pense consacrer la deuxième partie de ma vie à résoudre ce problème, sans abandonner, bien entendu, la culture du rythme qui m'est si chère, et par quelle méthode j'espère la solutionner promptement pour ma joie, pour le plaisir de mes élèves et, je le voudrais aussi, pour votre plus grand agrément artistique. C'est la grâce qu'il convient de nous souhaiter réciproquement.

Jean d'UDINE.

M. J.-J. Nin, dont nos lecteurs ont pu apprécier le noble idéalisme dans son précédent ouvrage Pour l'Art, veut bien nous adresser quelques bonnes pages de sa dernière œuvre Idées et Commentaires qui doit paraître prochainement. Nous sommes heureux d'en offrir la primeur à nos lecteurs.

Le Génie et la Foule

La foule a toujours été l'ennemie des sages.

CHARLES DE SAINT-EVREMONT.

CICÉRON nous raconte qu'Antimaque, le grand poète et grammairien grec, lisait un jour un de ses chefs-d'œuvre — on croit que c'était sa *Tbébaïde* — devant un public nombreux qui, peu digne, peu attentif, et ne trouvant pas l'œuvre à son goût, s'éclipsa lentement. Antimaque ayant remarqué que le seul auditeur qui lui restait était Platon, et sachant quelle était la valeur de son jugement, continua, sans s'émouvoir, la lecture commencée.

Quelques années auparavant, Antiphon de Rhamnus, célèbre rhéteur athénien, disait : « Quand on a l'âme grande, on tient plus au suffrage d'un seul homme de valeur qu'à celui de la foule » (Aristote, *Morale à Eudème*, III, 5, 6).

En effet, les grands esprits, les âmes ouvertes au sublime ont toujours manifesté pour l'admiration de la Foule une indifférence très marquée, un dédain que tout dans leur vie proclame ouvertement. Palestrina, Monteverde, Victoria, Bach et Beethoven ne songèrent certainement pas au goût de la Foule en forgeant les merveilles que nous admirons aujourd'hui ; ils ne songèrent qu'à eux, à leur mission vis-à-vis de l'Humanité et à l'incommensurable Beauté dont ils se sentaient pénétrés. Wagner, Schumann, Moussorgsky et Franck ont délibérément ou inconsciemment agi contre tout ce que la Foule attendait et exigeait d'eux ; ils avaient pleine conscience du tort que cela pouvait leur faire, mais rien ne les aurait arrêtés ; aucune force n'aurait été capable de les détourner de la route qu'ils avaient volontairement choisie pour accomplir leur mission, pour atteindre l'Infini, le Beau, l'Eternel. Nous admirons tous, actuellement, le bel exemple offert par l'Ecole Française ; elle ne craint pas de s'aristocratiser, de se recueillir et de s'élever vers ces sommets que seuls le bon goût et l'esprit rendent accessibles. Elle reçoit, là, les grands vents de la Critique, mais elle vit, heureuse, son