

DANSE ET MUSIQUE

La beauté, quelle qu'elle soit, ne prend valeur et vie que lorsqu'elle est sentie ou comprise par un être humain. Le point d'arrivée de l'esthétique doit nécessairement être psychologique ; la connaissance de l'art suppose la connaissance de l'homme.

Pour cette connaissance, deux données sont essentielles :

1° L'homme *vit* en société. Il communique avec ses semblables *et avec lui-même* au moyen de *langages*. Les langages (qui sont multiples et variés) forment le milieu par lequel interagissent les intelligences et les sensibilités, milieu façonné par elles et qui les façonne à leur tour. Chaque art est, entre autres choses, un langage.

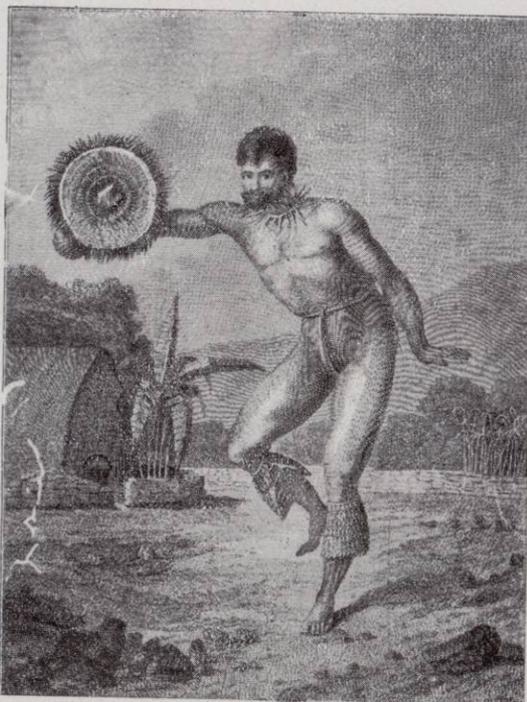
2° L'homme *est* une société. Par dessous ce que présente de simple, d'unique, de personnel, la parole ou l'action d'un homme, transparaissent une multitude de courants plus ou moins clairs, plus ou moins conscients, plus ou moins formulés ; le terme d'informulé est préférable à celui d'inconscient ou de subconscient qui fausse souvent les idées. Il n'y a peut-être pas d'activité humaine pure, c'est-à-dire susceptible d'être comprise sans faire appel à des associations plus ou moins apparentes avec d'autres activités.

Parmi ces associations, l'objet de la présente étude nous conduit à examiner particulièrement celle qui se maintient de longue date, malgré le particularisme apparent des formes artistiques, entre la poésie, la musique et la danse.

M. Jules de Gaultier a bien voulu, dans un précédent article¹, rappeler l'exposé que j'ai donné ailleurs de la théorie du « Complexe originel » et l'exemple, emprunté d'après M. Louis Laloy à un auteur chinois, par lequel je l'ai illustrée ; il a fait, quant à l'ordre dans lequel apparaissent les réactions successives, des réserves complètement justifiées. Pour le moment, suivant une méthode nettement différente de la méthode analytique généralement adoptée en matière de sciences, mais qui, dans le domaine de l'art a le tort de considérer comme acquise la notion d'activité artistique pure, nous allons rechercher les éléments primordiaux, et qui comme tels se retrouveront dans chacun des arts dérivés, du complexe Poésie-Musique-Danse.

Comme élément commun à la danse, à la musique et à la poésie, nous notons d'abord le *rythme*. Il faut se garder d'employer ce mot autrement que précisément défini : je propose de qualifier de *figure rythmique* une certaine forme

de mouvement, aisée à isoler et à percevoir et susceptible de recevoir une signification ; un *rythme* est constitué par la répétition organisée d'une figure rythmique. A de telles répétitions, la *mesure* fournit un canevas ; par son caractère modulaire, par la possibilité qu'elle ouvre de ramener les figures à un plus grand commun diviseur, elle en facilite la compréhension analytique, l'acquisition, le souvenir ; mais n'oublions pas que le rythme vaut antérieurement à toute mise au carreau, que le vrai musicien le saisit sans avoir besoin de compter.



Un homme de l'île Sandwich. (Gravure de XVII^e s., par Benard. Coll. A. I. D.)

Le balancement régulier de la mesure peut avoir pour origine de purs automatismes physiologiques ; il en est probablement ainsi des danses des animaux, quelque tendance que nous ayons à voir dans le caractère régulier de certaines démarches l'effet d'un parti, d'une volonté. La marche, conservée à deux ou quatre temps ou mise à trois par l'artifice d'un arrêt marqué, fournit le canevas de mainte danse ; d'autres empruntent à la course, au saut, des cadences plus vives. D'une façon générale les mouvements musicaux inspirés de la danse sont réguliers ; le langage au contraire, même poétique, résiste à la stricte mise au carreau ; il communique à la mélodie ses inflexions expressives, ses durées essentiellement irrationnelles. Cette double origine apparaît dans une infinité de morceaux où une basse régulièrement cadencée, née

de la danse, se poursuit en accompagnement d'une mélodie, issue de la parole et de ses inflexions expressives, et dont le *rubato* permet la combinaison des deux éléments. Tel prélude de Bach¹, telle danse populaire chantée répondent aussi bien à cette description.

A quel art ont été attribués par M. Paul Valéry² cette « perfection de la marche », ces effets d'« attente angoissée », de « naissance du mouvement », « cette exaltation et cette vibration de la vie », « cette suprématie de la tension », « ce ravissement dans le plus agile que l'on puisse obtenir de soi-même » ? Toute cette admirable description s'applique aussi bien à la musique qu'à la danse ; en fait elle implique communauté agogique entre l'une et l'autre. Mais n'oublions pas qu'il y a aussi liaison entre l'agogique de la musique et celle de la poésie ; loin d'apparaître à cet égard comme un art « pur », la musique fait figure de compromis.

Retenons donc la parenté des formes sur lesquelles

1. Cf. le n° du 15 avril.

1. Clav., I, mi b min.
2. *L'Ame et la Danse*.

s'organisent, dans l'ordre sonore la musique, dans l'ordre visuel la danse ; mais ne concluons pas trop vite à l'identité ; tels dialectes se confondent pour l'oreille d'un étranger, et pourtant ceux qui les parlent se comprennent à peine. Certaines formes musicales, parties de la danse, subissent l'influence de la poésie au point que leur aspect orchestrique n'est plus que vêtement.

Si maintenant nous passons à l'influence que peut exercer sur la musique la poésie, et par son entremise le langage, nous verrons apparaître ce monstre, objet d'horreur pour les esthéticiens, le « sujet » ; aussitôt les faces se voilent et l'on entend murmurer des mots péjoratifs : littérature, anecdote, etc... Or on constate aisément que ce vice initial n'empêche pas un très grand nombre d'œuvres lyriques d'être, du point de vue musical, parfaitement composées. Il est permis d'en conclure qu'il y a des relations entre les exigences de la composition poétique ou dramatique et celles de la composition musicale ; à l'analyse, l'une et l'autre se ramèneraient vraisemblablement à une série organisée d'actions portant sur notre *tonus* vital et tendant à le faire passer alternativement de l'angoisse à l'épanouissement.

Tout sujet peut être considéré, en ce sens, sous le double aspect d'un contenu dont la musique a le droit de se désintéresser et d'une forme en liaison étroite d'une part avec ce contenu, de l'autre avec la forme musicale.

Toutefois, la parenté première de la musique et de la poésie n'empêche pas que, les genres se spécialisant, il ne se soit introduit entre eux de profondes différences. L'échelle notamment a varié ; mise en musique, une tragédie de Racine se développerait sur une durée double ; quand

poésie et musique veulent se réunir de nouveau, chacune doit sacrifier un peu de l'indépendance acquise depuis leur séparation.

Il en est de même, nous allons le voir, entre la musique et la danse.

* * *

Dans une subtile étude, M. Alfred Schlee déclare irréalisable l'idéal de la « danse sans musique » ; tout au moins en fait, et pour des raisons d'ordre pratique. Pour ma part, je ne trouve pas ces raisons dirimantes ; nul ne s'est plaint d'être troublé dans la contemplation d'un monument par le klaxon des autos. Si les bruits extérieurs gênent certaines de nos jouissances d'art, c'est que celles-ci comportent des associations musicales implicites, appellent l'accompagnement.

Que se passe-t-il réciproquement ? L'exécution d'une musique « dansante » éveille certainement en nous un désir de danse, mais qui généralement se satisfait par de simples mouvements de la tête, des pieds, des mains. Si l'on veut réaliser complètement ce désir on éprouvera souvent quelque déception ; là aussi on s'apercevra qu'une longue séparation a desserré les contacts. Une chaconne de Bach, un menuet de Mozart, un scherzo de Beethoven, ne se prêtent pas de soi-même à la danse. Rien n'assure que la Symphonie en *la*, tout « Apothéose de la danse » qu'elle soit, constituerait un support adéquat à un ballet. Pour mettre en ballet *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakoff, musique pourtant dansante, il a fallu en ralentir le mouvement d'un quart.

Une musique, même rythmée, même dansante, n'est



Danse des îles des Amis, en présence de la reine Tiné. (Gravure d'après Piron, par Copia, fin de XVIII^e siècle. Coll. A. I. D.)

donc pas nécessairement propre à accompagner une danse véritable ; mais c'est un point que beaucoup de très bons musiciens négligent volontiers. La question est proche de celle des arts industriels, de la médaille, par exemple. Aucun sculpteur n'est obligé de composer une médaille ; s'il accepte de le faire, il a le strict devoir de veiller à ce que son modèle soit exécutable, vienne de dépouille, sup-

porte la réduction et la frappe. De même pour le compositeur qui entreprend d'écrire une musique de ballet susceptible d'être dansée.

Le problème analogue existe pour la musique-poésie ; toute phrase chantante ne s'adapte pas forcément à des paroles. Les conditions que doit remplir une musique vocale sont assez généralement connues ; il ne me semble pas que les conditions de la musique orchestrale aient fait l'objet d'études aussi concrètes ; une organisation telle que les *Archives internationales de la Danse* se prête admirablement à coordonner sur ce point les efforts des chercheurs. Je songe à un tableau de concordance des formes plastiques et musicales où pourraient prendre place notamment beaucoup de remarque faites sur des thèmes de Bach (qu'on se rappelle le thème du « prosternement » dans le *Quia respexit* du *Magnificat*) ou encore l'analyse des *ictus saltatoires* et musicaux dans *l'Invitation à la Danse*. Les considérations d'agogique, de vitesse, d'échelle temporelle y joueraient un rôle important.

Si, faute d'ouvrage théorique, on s'attache aux réalisations, le nom de Léo Delibes vient

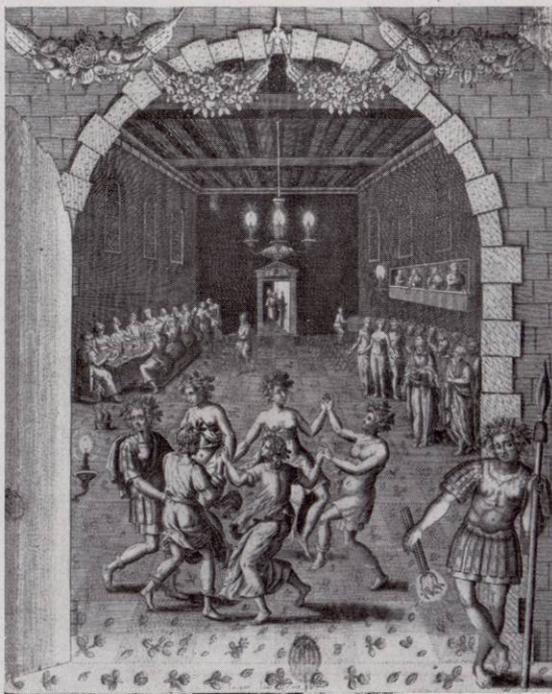


« Has ducunt choreas, qui bacchanalia vivunt ». (Gravure de XVII^e s. d'après de Vos, par Jean Tolle. Coll. A. I. D.)

l'artiste classique se reconnaissant à ce qu'il cherche à exprimer son génie en un langage donné, alors que l'artiste romantique, Shakespeare ou Saint-Simon, par exemple, crée son langage).

Le rattachement à une tradition établie permet, à ce point de vue, une grosse économie d'efforts, car une bonne musique de ballet survit à l'interprétation première et demeure susceptible de rajeunissements ultérieurs. Le régime décrit par M. Alfred Schlee représente au contraire un véritable gaspillage de talents et d'efforts.

Le problème de la coordination nécessaire entre activités de toutes espèces est un des plus graves qui se posent actuellement en tous pays ; la question de la collaboration dans les arts appliqués n'en est qu'un tout petit aspect. Peut-être le grand problème aidera-t-il à éclairer le petit ; ce qui rend difficiles les solutions pratiques, c'est l'habitude prise depuis trop longtemps de considérer chaque art comme une activité autonome et une fin en soi, oubliant qu'ils ont tous une commune mesure qui est l'homme.



Danse de Cômus. (Gravure de XVII^e s. Coll. A. I. D.)

LIONEL LANDRY.