

COMMENT RETROUVER LA DANSE?

Il n'a jamais été parlé de la danse, depuis Lucien jusqu'à Gœthe et Théophile Gautier, que d'une façon dithyrambique, en des termes aériens et vaguement évocateurs de rêves ailés et surhumains, en lesquels les formes corporelles affranchies des lois de la pesanteur planent et flottent au-dessus des réalités de l'existence. Ce n'est pas en ces termes que je veux parler aujourd'hui de la danse ; il s'agit pour moi de préciser en quelles limites l'art de danser peut se rapprocher, de par sa conception même et par des moyens purement humains soumis aux lois physiologiques, de l'art actuellement en plein développement auquel il est étroitement apparenté : la musique.

Il existe et il existera certainement toujours des êtres d'exception qui, naturellement doués et pour la musique et pour la plastique, possédés par la joie de vivre et d'autre part pénétrés de la profonde impression de beauté qui se dégage des émotions humaines, sauront extérioriser les rythmes sonores et vivre plastiquement la musique sans études spéciales et grâce seulement à leur intuition naturelle, à la subordination inconsciente de leurs facultés physiques à leurs facultés imaginatives et émitives. Ceux-là sont des prédestinés et se passent de toute éducation.

Mais nous connaissons de nombreux individus poussés vers l'art chorégraphique par un goût naturel pour la plastique expressive, — et souvent simplement pour le mouvement corporel, — qui se vouent à la danse sans posséder en totalité les nombreuses facultés nécessaires à la pratique de cet art si complet, si profondément humain. Pour ceux-là, l'éducation actuellement donnée aux danseurs est absolument insuffisante. C'est de la possibilité de relever le niveau des études chorégraphiques que je désirerais entretenir plus spécialement mes lecteurs, car c'est du relèvement de ce niveau, et conséquemment de la mentalité des danseurs, que dépend avant tout la renaissance de la danse.

C'est d'une façon technique que je désire m'occuper en cette

étude des conditions d'être et des possibilités de renaissance de l'art chorégraphique et l'on voudra bien ne pas m'en vouloir de délaisser en la circonstance les métaphores et les lyrismes de convention.

§

La danse est l'art d'exprimer les émotions à l'aide de mouvements corporels rythmés. Ce n'est pas le rythme qui rend ces mouvements expressifs, mais en les ordonnant, en les stylisant, c'est-à-dire en « altérant consciemment les rapports » (1), il les rend artistiques, et dès l'antiquité la plus reculée nous voyons les danses accompagnées par des musiques dont le but est de régler rythmiquement les gestes, les évolutions et les attitudes. Sans doute, cet accompagnement musical n'est-il pas rigoureusement indispensable et je l'indiquerai plus nettement tout à l'heure; mais si nous admettons que l'art de la danse comporte une fusion de la sonorité rythmée et du mouvement, — de même que, dans l'art lyrique, nous voyons s'unifier le verbe et la musique, — il convient de déclarer que l'état de décadence en lequel se trouve la danse de nos jours tient moins encore au développement exagéré de la virtuosité corporelle aux dépens de l'expression qu'à la négation absolue du principe de l'unité de la plastique corporelle et du rythme musical. Il n'est plus nécessaire de nos jours d'entreprendre le procès du ballet de théâtre : ce procès est déjà jugé et perdu. Le public ne s'intéresse plus à la chorégraphie, les artistes ne la considèrent plus comme un art, mais il est à déplorer que ni les artistes ni le public ne connaissent en somme les vraies raisons de leur mépris. On les voit s'extasier encore sur les mérites de quelques danseurs de renom et cela semblerait prouver que c'est surtout dans l'infériorité de la moyenne des danseurs que leur paraît résider la décadence de l'art chorégraphique. Le désaccord qui existe entre la métrique et la rythmique musicales et leurs réalisations corporelles ne frappent que très peu d'artistes. Le mur qui sépare l'orchestre de la scène leur paraît normal. Les remarquables essais de reconstitution de danses grecques par Isadora Duncan leur paraissent suffisants pour réformer l'art du ballet, car ils ne s'aperçoivent pas que ces danses ne sont pas

(1) H. Taine.

inspirées par la musique et qu'au contraire elles lui sont ennemis. D'autres encore — et parmi eux des artistes et critiques notables — conservent, ou affectent de conserver, une confiance inébranlable en des traditions chorégraphiques qui sont en complet désaccord avec leurs principes musicaux, basés sur une recherche sincère d'expression naturelle. En un mot, le public du ballet d'aujourd'hui me paraît, vis-à-vis de la danse, dans la même situation qu'un public d'opéra qui ne s'apercevrait pas: 1^o que les rythmes du texte chanté ne correspondent absolument pas aux rythmes musicaux qui sont censés les mettre en valeur, et 2^o que les chanteurs chantent dans un autre ton que l'orchestre et dans une mesure différente. Contre le manque d'union existant entre la poésie et la musique, Wagner s'est élevé jadis avec conviction et grâce à ses œuvres une révolution s'est accomplie. Il faut également que les artistes conscients de l'abîme qui s'est creusé sur la scène entre la plastique et la musique, entre le langage corporel et les rythmes sonores, voulent tous leurs efforts à faire remarquer au public la cause réelle de l'infériorité artistique dont il est instinctivement choqué, et à lui prouver que la danse actuelle n'est plus un art, parce que les lois de l'esthétique sonore et plastique n'y sont plus respectées.

Car la musique des sons et celle des mouvements ont, l'une et l'autre, comme but d'exprimer pour les autres les sentiments qui nous possèdent.

La musique qui est en nous et qui est formée par nos rythmes naturels, par les émotions que déterminent en nos âmes les sensations particulières à chaque tempérament, cette musique peut prendre des formes différentes selon les facultés réalisatrices des individus. Dans la danse, il faut qu'elle se transpose à la fois en sons et en mouvements. — La musique sonore règle, ordre, stylise la plastique qui, sans elle, serait livrée à l'anarchie des mouvements. De plus, elle renforce son expression grâce à son pouvoir excitateur. D'autre part, la plastique rend les sons visibles et leur ajoute un élément d'humanité.

Dans le ballet moderne, musique et danse sont séparées, car les études chorégraphiques et musicales se sont spécialisées. Elles le sont même depuis si longtemps qu'il existe très peu de musique de ballet pouvant être dansée et très peu de ryth-

mes corporels usités dans la danse qui puissent inspirer aux compositeurs une musique originale. Les danseurs et les compositeurs de ballet s'ignorent. Il n'existe plus aucun rapport entre les rythmes dans le temps et ceux dans l'espace.

S'il est admis que les mouvements corporels doivent être réglés par des rythmes musicaux, il importe que ces rythmes soient susceptibles d'être réalisés corporellement. Si nous examinons les musiques de ballet actuelles, nous nous rendons compte que les durées musicales y sont généralement beaucoup trop courtes pour que les jambes et les bras puissent les exprimer synchroniquement. D'où la constatation première que nos compositeurs de ballet ne connaissent pas l'instrument pour lequel ils écrivent et qu'ils imaginent pour le corps des musiques quelconques dont la plus grande partie ne peuvent être réalisées. Ils accumulent les procédés techniques musicaux pour dissimuler leur manque de connaissances du corps humain et de ses moyens d'expression.

D'autre part, nous observons sur scène que, lorsque, dans l'œuvre musicale il est des passages susceptibles d'être exprimés par les mouvements du corps, les danseurs ne cherchent même pas à conformer ces mouvements aux rythmes de la musique et se contentent d'y adapter une interprétation conventionnelle. D'où une deuxième constatation, que les interprètes du ballet ne connaissent pas les lois du rythme sonore, en leur connexion avec celles du rythme plastique, et se trouvent, vis-à-vis de la musique, dans la situation de ménétriers de village, capables de répéter par cœur des airs qu'on leur a serinés, mais qui, ignorants des lois du langage musical et placés dans un orchestre, chercheraient à adapter tant bien que mal les airs qu'ils connaissent à la musique qu'ils sont chargés de lire et qu'ils ne connaissent pas. Il ressort nettement de ces deux constatations que, si nous voulons provoquer une résurrection de la danse artistique, il faut qu'une éducation spéciale mette les danseurs à même de comprendre la musique qu'ils ont à réaliser plastiquement et assure aux compositeurs la connaissance des lois de l'équilibre et du mouvement corporels, en toutes leurs nuances. Ce n'est qu'ensuite qu'il pourra être question d'exprimer rythmiquement et plastiquement des émotions, car ce n'est qu'une fois en pleine possession des multiples signes d'un langage que nous pouvons

employer efficacement ces signes à révéler nos sentiments à autrui.

§

L'art du rythme musical consiste à différencier les durées du temps, à les combiner en leur succession, à ménager entre elles des silences et à les accentuer consciemment ou inconsciemment selon des lois physiologiques. L'art du rythme plastique dessine le mouvement dans l'espace, traduit les durées longues par des mouvements lents, les courtes par des rapides, ménage des arrêts dans leurs diverses successions, et exprime les accentuations sonores en leurs multiples nuances par des renforcements ou des allègements de la pesanteur corporelle, au moyen des innervations musculaires.

L'élève danseur devra donc (et par le terme de danseur je désigne tout interprète de la musique à l'aide de mouvements corporels, le chanteur lyrique aussi bien que le chef d'orchestre) l'élève danseur devra subir une double et parallèle éducation grâce à laquelle il apprendra à comprendre la musique, à être ému par elle, à se faire une idée juste des rythmes qui l'inspirent, puis à les traduire plastiquement en respectant leur style, c'est-à-dire les altérations apportées par le compositeur aux rapports des rythmes entre eux. Ce sont en effet ces altérations qui expriment son émotion, et toutes les nuances dynamiques et pathétiques qui créent la vie sentimentale dans la musique doivent être rendues par le danseur à l'aide des modifications apportées par sa sensibilité à la régularité de ses mouvements musculaires. Or, ces modifications ne s'opèrent pas sans des études spéciales et voici les exercices qui me paraissent indispensables pour donner à l'artiste la conscience de ses mouvements et la possibilité de les varier et de les combiner sans efforts et d'une façon artistique.

Et tout d'abord il s'agit de rendre le danseur capable de marcher en mesure dans n'importe quel mouvement, ce qui n'est pas aussi facile qu'on pourrait le croire. Les danseurs ne savent pas marcher lentement, ils perdent l'équilibre et toute la virtuosité de leurs jambes ne s'affirme que dans des mouvements très vifs. Si vous avez observé de près Isadora Duncan, qui cependant répudie tout effet de virtuosité ou de pure technique et qui cherche le naturel en art, vous aurez remarqué que, dans les *adagio*, elle marche rarement en

mesure, qu'elle ajoute à chaque instant un ou plusieurs pas involontaires au nombre de pas prescrit par le rythme musical. Cela tient à ce qu'elle ne sait pas régler le transfert du poids du corps d'une jambe à l'autre dans toutes les variétés d'allure. Elle ne soupçonne pas les lois de la pesanteur qui, au point de vue plastique corporel, créent les lois de l'équilibre. Le seul art dans l'espace que nous connaissons, l'architecture, se base sur les lois de la pesanteur et de l'équilibre. Le corps humain doit également s'y prêter et ce sont les diverses innervations musculaires qui sont chargées de les réaliser. Les danseuses de théâtre, elles, ne savent pas marcher lentement ; vous avez tous comme moi dû les voir, après leur variation, rentrer dans la coulisse en se dandinant, telles des canards. C'est que les études chorégraphiques déforment le jeu naturel de leurs articulations. Dans les exercices de marche mesurée qui constituent pour moi l'A B C de l'éducation chorégraphique, il faut que l'élève apprenne à régler l'harmonie des muscles actifs et de leurs antagonistes depuis le largo le plus lent jusqu'à l'allegro vivace, à pratiquer l'accelerando, le ritenuto et le rubato de marche sans jamais perdre l'équilibre. De plus les différentes manières de marcher doivent être directement inspirées par l'allure des phrases musicales et adaptées aux staccato, legato, portando, etc., de la musique. Il existe en ce domaine autant de combinaisons que dans les changements de coups d'archet du violoniste et la même comparaison nous servira à faire comprendre les exercices spéciaux et la pratique particulière que nécessitent les différentes manières de se mettre en marche et de s'arrêter brusquement ou lentement. Attaquer une phrase de violon par une anacrouse de 3 doubles croches nécessite une autre pose d'archet, un autre genre de travail musculaire que l'attaque sur une ronde jouée pianissimo ou sur une noire jouée forte et suivie d'un silence. L'étude des arrêts de marche a d'autant plus d'importance que la cessation de mouvement est dans la danse un saisissant moyen de créer des contrastes, d'introduire la polyphonie dans l'expression des sentiments. Dans beaucoup de cas, la danse doit être comparée à un concerto pour violon et orchestre, en lequel le soliste dialogue avec les autres instruments et où tantôt l'un, tantôt l'autre des deux protagonistes se tait momentanément pour laisser parler l'autre. Seulement dans la danse

le discours se fait en deux langues différentes ; à la phrase musicale répond une phrase plastique. L'essentiel est que l'émotion artistique et esthétique soit exprimée ; la langue plastique ne le cède du reste pas en ressources variées à la langue musicale.

§

Pour en revenir à nos exercices de marche, il va sans dire qu'ils ne seront pas seulement étudiés sur un plancher plat, mais également sur des surfaces en pente, semées de praticables, sur des escaliers de tous genres et de toutes dimensions. Du moment qu'il s'agit d'employer pour l'expression de sentiments humains le corps de l'homme tout entier, il serait profondément ridicule de le priver des occasions de se manifester librement en ses divers modes d'action. La marche de l'homme varie selon le terrain sur lequel il se meut ; il convient donc que, sur le théâtre, on lui offre l'occasion de se mouvoir sur différents genres de terrain. N'avez-vous jamais vu danser des enfants sur des gazon en pente ? Connaissez-vous l'impression profonde causée par le spectacle d'une foule d'hommes escaladant péniblement la montagne ?

Les exercices préparatoires de marche devront être exécutés sans le secours des bras. Ceux-ci en effet sont réservés pour d'autres fonctions que celles de balanciers, auxquelles les emploient les danseurs d'opéra. Ce sont les bras qui exprimeront les sentiments évoqués par la danse et je vous affirme que le nombre est infini des combinaisons de mouvements auxquels ils peuvent se plier et que les signes qui forment le langage des gestes sont presque aussi nombreux que ceux de la langue des mots articulés. L'étude des gestes, de leurs oppositions et de leurs combinaisons, n'existe pas dans la danse d'opéra où les bras ne servent qu'à maintenir l'équilibre corporel. Les danseurs de l'école Duncan ont des gestes plus variés, plus beaux et plus nombreux, mais ils sont calqués sur l'antique, ils reproduisent des attitudes de statues grecques, ils ne sont pas l'affirmation d'une personnalité, l'expression d'un sentiment spontané et sincère. D'autre part ils remplissent l'espace sans ordre ni logique, ils ne se font jamais attendre, ils sont toujours là, ils ne sont pas la conséquence fatale des nuances de sentiments dictés par la musique.

Puis enfin, ils ne rendent pas la mentalité des hommes d'à présent.

Il importe, dans l'étude de la diction, de mettre l'élève à même de moduler sa voix selon son tempérament, et non à l'imitation des nuances vocales imaginées par d'autres. Il en est de même dans l'étude du geste qui doit dépendre de la forme des membres, de la force et de la souplesse des muscles, des dispositions particulières des articulations. Pour vous donner une idée du nombre infini des combinaisons de gestes, supposez le bras gauche qui se lève et reste tendu au-dessus de la tête, verticalement. Eh bien, ce geste variera de forme et d'expression selon les diverses inclinaisons du torse et de la tête, selon les degrés d'innervation des bras, selon le degré de tension ou de flexion du coude ou du poignet, selon la position des doigts de la main ouverte ou fermée. Puis, pendant que le bras gauche se lève, voici que le bras droit, lui, ou bien reste immobile, ou bien s'abaisse en mouvement contraire ou se dirige à droite, à gauche ou en arrière, en toutes les nuances de tension ou de flexion. Ces diverses combinaisons de bras prennent une signification totalement différente, selon que le regard de l'acteur se fixe sur le bras gauche ou le bras droit, sur le coude, sur le poignet ou sur les doigts. Elles produisent des impressions variées selon le degré de résistance des antagonistes, selon la lenteur ou la rapidité des mouvements (un bras peut se lever lentement, tandis que l'autre gesticule rapidement). Puis encore, pendant le geste unique du bras gauche qui se lève, il peut y avoir plusieurs gestes du bras droit, et chacun de ces gestes est placé sous une lumière différente selon les directions successives du regard. Enfin les diverses positions des jambes modifient, elles aussi, l'allure et la signification esthétique des gestes des bras. Selon que le poids du corps est sur la jambe portée en avant ou sur l'autre, selon son degré d'inclinaison, selon l'état de flexion ou de tension des jambes, voici que l'attitude générale change de portée et de valeur. Or, chacune des modifications de détails de la position d'ensemble pouvant à son tour être combinée avec les autres altérations de l'attitude primitive, vous vous rendez compte, n'est-ce pas, que le vocabulaire des gestes ne manque pas d'une certaine variété! Mais songez surtout, et c'est ici seulement qu'apparaît le côté artistique de la question,

songez que, selon le sentiment qui provoque le geste, selon l'expression de la physionomie éclairée par l'attitude intérieure, chacune des variétés de gestes mentionnées plus haut revêt à son tour un caractère différent et reflète les multiples nuances des émotions humaines.

§

Car le geste par lui-même n'est rien, sa valeur réside tout entière dans l'expression dont il est l'interprète, et la danse la plus riche en combinaisons techniques d'attitudes corporelles ne sera jamais qu'un divertissement sans portée ni valeur, si son but n'est pas de peindre en mouvements les émotions humaines, en leur plénitude et leur entière vérité. Or, voyez nos ballets de théâtre modernes, considérez les sentiments mis en jeu par l'action et vous constaterez que la dignité humaine s'y trouve singulièrement rabaisée, qu'ils ne mettent en jeu que les émotions les plus mesquines et, surtout, que ces émotions sont toujours transposées du masculin au féminin, que les éléments de force, d'initiative, de courage, de combat, de révolution, y sombrent lamentablement au profit de la grâce sentimentale, mièvre et apprêtée. En effet, dans nos ballets contemporains, l'homme joue un rôle presque nul. Les suggestives oppositions de fermeté et de laisser-aller, de lutte et de consentement, d'amour imposé et de tendresse consentie, les luttes, les initiatives périlleuses, les marches lourdes et pesantes vers l'avenir, avec obstacles, résistances, remords et victoires sur soi-même, sont effacées de l'action et ne peuvent plus être représentées parce que le *travesti* s'est imposé (quel est donc cet art dramatique où Siegfried et Tristan sont représentés par des femmes?), parce que l'homme, conscient de la décadence de l'art chorégraphique n'ose plus danser virilement, n'ose plus affirmer sa beauté brutale ni manifester plastiquement ses qualités esthétiques dominantes, l'instinct de domination et le besoin de lutte. Quel spectacle plus répugnant que celui du danseur imitant les grâces féminines? L'éternel conflit de l'homme et de la femme est la raison d'être de la danse nouvelle et celle-ci ne recouvrera son influence sociale et son caractère de vérité humaine que lorsqu'elle mettra en scène les deux éternels adversaires dont les oppositions et les réconciliations forment la base de tout drame artistique vécu.

Ah ! sans doute, une fois l'équilibre rétabli, les diverses

nuances expressives ne se manifesteront-elles que chez des sujets susceptibles de s'émouvoir au contact de l'art et sous l'influence de sensations et de sentiments *sincèrement éprouvés*. Aussi convient-il qu'une part de l'éducation à laquelle nous voulons soumettre le danseur soit réservée au système nerveux ; il faut que des exercices spéciaux enseignent aux nerfs à transmettre rapidement les ordres du cerveau aux membres chargés de réaliser ses volontés, et établissent à l'aide du rythme une circulation vive et ordonnée, — dans toutes les nuances de mouvements, — entre les divers agents de l'organisme. Il faut que se créent de nombreux mouvements automatiques que la volonté intelligente sache utiliser dans un sens artistique, en les combinant, en les opposant et en les superposant. Il faut aussi que les manifestations subconscientes de l'individu puissent s'épanouir sans surcharge nerveuse, sans atteinte portée à l'harmonie plastique. Il faut surtout que l'interprète plastique des émotions musicales soit capable de ressentir profondément ces émotions et qu'il y soit amené par une culture artistique et morale. Car, de la part de celui que la musique ne pénètre pas et auquel elle ne dicte pas impérieusement ses volontés, toute recherche d'expression est un mensonge. Tout cela a l'air bien compliqué, me direz-vous, bien pédant, bien voulu, bien scholastique !... Que non pas : cette éducation, le maître de piano ou de violon l'impose aux mains et aux doigts de ses élèves, sans qu'on la trouve exagérée. L'artiste danseur doit se servir de son corps entier pour exprimer ses sentiments ; il est donc indispensable que tous ses membres soient éduqués en conséquence. Et quant à la partie de l'enseignement qui concerne l'harmonisation du système nerveux, il est bien entendu qu'elle doit être imposée non seulement aux danseurs, mais à tous les artistes qui ont à se servir du rythme, aux musiciens instrumentistes aussi bien qu'aux chanteurs et aux chefs d'orchestre.

Elle aura pour résultat de créer des êtres vibrants et sensibles, capables d'extérioriser des sensations vives et spontanées et de comprendre et d'aimer la musique dont ils sont chargés de traduire les émotions. L'artiste exécutant ne doit pas être un simple instrument, mais un être humain capable de communiquer ses sentiments — ou ceux d'autrui — aux hommes.

Les études actuelles des danseurs sont longues et pénibles. A quoi aboutissent-elles ? A faire exécuter par les jambes une quantité de petits mouvements rapides et laids, sans expression et sans nuance. A faire sauter les danseurs aussi haut que possible comme des grenouilles et à tourner sur place comme des toupies. Quant aux gestes des bras, nous l'avons déjà dit, les danseurs n'en font point ; quant à l'expression de leur regard, elle ne peut exister, puisque les sujets ne sont point élevés dans le culte de l'émotion et de la pensée. Et même les danses acrobatiques, qui sont le triomphe de nos premières ballerines, ne sont-elles pas toujours dansées sur des surfaces planes ? La spécialisation des exercices de virtuosité n'a même pas mis les danseurs à même d'évoluer sur des plans inclinés et sur des escaliers, ni de marcher lentement d'une façon gracieuse. Ah ! que nous sommes donc bêtes, nous artistes, et nous public, de ne pas nous révolter contre les spectacles anti-esthétiques qui nous sont offerts sur nos premières scènes lyriques ! Que nos compositeurs et nos chefs d'orchestre sont donc timides ou insouciants, de ne pas exiger des maîtres de ballet qu'ils apprennent la musique et l'enseignent à leurs danseuses !

Le fait est patent : les chorégraphes chargés d'interpréter la musique ne connaissent généralement pas les notes et, s'il en est qui les connaissent, j'affirme en tout cas qu'ils ne savent, ni ne comprennent, ni ne vivent l'art musical dont ils ignorent totalement les rapports spéciaux avec l'art plastique.

Il n'existe pas sur nos scènes de ballet de polyrythmie plastique. L'art des oppositions de mouvements ou d'attitudes y est encore à l'état embryonnaire. La simultanéité de mouvements lents et des mêmes mouvements en double, triple ou quadruple vitesse n'y est jamais pratiquée. Les nuances résultant de la réunion d'un grand nombre de personnalités s'unissant pour l'expression d'un sentiment unique y ressortent imparfaitement, car les personnalités y sont incomplètement développées et bien souvent inexpressives.

Les corps eux-mêmes des danseurs les mieux doués et les plus parfaitement éduqués ne peuvent acquérir une puissance complète d'expression, car ils se meuvent dans une lumière factice, sans nuances ni vérité. Il est en effet impossible qu'ils ressortent plastiquement sans le secours d'une lumière qui les

révèle, qui les anime et qui crée dans l'espace une atmosphère comme les sons créent l'ambiance musicale dans le temps.

Aucun jeu d'ombres naturel. Aucune opposition de mouvements flous et d'attitudes durement silhouettées, aucun crescendo expressif d'obscurité et de lumière directement inspiré par la musique. Aucun rapport entre l'espace où se meuvent les danseurs et les rythmes qu'ils ont à y réaliser, entre l'émotion du lieu et celle de l'action.

Car ce n'est pas seulement la mélodie que les mouvements corporels sont aptes à traduire en plastique. C'est l'harmonie aussi et c'est la couleur orchestrale. La danse est à réformer entièrement, et dans ce domaine comme dans tant d'autres, il me paraît complètement inutile de chercher à améliorer ce qui existe. Il faut détruire de fond en comble l'art tombé et en réédifier un nouveau bâti sur des principes de beauté, de pureté, de sincérité et d'harmonie. Il faut que le danseur et le public soient élevés dans le respect des formes corporelles : il faut que la courageuse et noble tentative d'Isadora Duncan et de ses disciples de recouvrer la pureté plastique en idéalisant la quasi-nudité des formes corporelles ne soit pas battue en brèche par les protestations de bourgeois hypocrites ou inintelligents. Il faut encore que les corps éduqués à la réalisation stylisée des sensations rythmées apprennent à communier avec la pensée et se laissent imprégner par la musique, qui représente en la danse l'élément psychologique et idéalisateur. Ah, sans doute, sera-t-il possible un jour, quand la musique sera entrée profondément dans le corps de l'homme et ne fera plus qu'un avec lui, quand l'organisme humain sera entièrement imprégné des rythmes multiples des émotions de l'âme et n'aura plus qu'à réagir naturellement pour les affirmer plastiquement en une transposition qui n'en altère que les apparences, — ah, sans doute, sera-t-il possible alors de danser des danses sans les faire accompagner par des sonorités. Le corps se suffira à lui-même pour exprimer les joies et les douleurs de l'humanité, il n'aura plus besoin du secours des instruments pour lui dicter leurs rythmes, car tous les rythmes seront en *lui* et s'exprimeront tout naturellement en mouvements et en attitudes. Mais d'ici là, que le corps accepte la collaboration intime de la musique, ou bien mieux qu'il consente à se soumettre sans restriction à la discipline des sons en toutes leurs

accentuations métriques et pathétiques, qu'il adapte ses rythmes aux siens ou encore qu'aux rythmes sonores il cherche à opposer des rythmes plastiques, en un contrepoint fleuri jamais tenté encore et qui établira définitivement l'alliance du geste et de la symphonie. Et que la danse de demain soit une danse d'expression et de poésie, une manifestation d'art, d'émotion et de vérité.

E. JAQUÉS-DALCROZE.