

VOIR.....ET.....SAVOIR

Z
126
21

FRANCIS DE MIOMANDRE

p

DANSE



FLAMMARION
5 Fr 50

FRANCIS DE MIOMANDRE

DANSE

INTRODUCTION. — L'ÉGYPTE. — LA GRÈCE.
ROME. — DU CHRISTIANISME A LA RENAISSANCE.
— LA RENAISSANCE. — DANSES MODERNES. —
DANSES EXOTIQUES. — L'ORIENT. — L'AMÉRIQUE.
— DANSES DU SABBAT ET DANSES MACABRES. —
TROIS RÉNOVATEURS DE LA DANSE : LOIE FULLER,
ISADORA DUNCAN, NIJINSKY.
DANSES D'AUJOURD'HUI.

152 ILLUSTRATIONS

FLAMMARION



LA CAMARGO DANSANT. D'après le tableau de Lancret au Musée de Berlin.



INTRODUCTION



DANS la joie, l'homme prononce des paroles. Ces paroles ne suffisant pas, il les prolonge. Les paroles prolongées ne suffisant pas, il les module. Les paroles modulées ne suffisant pas, sans même qu'il s'en aperçoive, ses mains font des gestes et ses pieds bondissent. » Cette phrase, extraite d'un très vieux livre chinois, semble exprimer, de la façon la plus juste et la plus saisissante, l'origine de la danse et sa plus vraie signification. Ce mouvement, si étrange pour ceux qui restent immobiles à le regarder, pour celui qui s'y livre si naturel, ce mouvement provient d'un instinct, un des plus puissants de notre physiologie. Pour en saisir l'origine, il faudrait remonter au delà de toute histoire, à ce moment de la durée presque inconcevable où l'homme, découvrant en lui ce besoin de remuer en mesure, s'y abandonna.

Les Chinois sont des observateurs presque infallibles. Et pourtant, il pourrait bien se faire que la danse n'ait pas attendu la musique, ni même la parole pour se manifester. Expression *irrésistible* de la joie de vivre, elle a dû être la première tentative de l'homme pour *organiser* ses mouvements (1).

Aucune trace, aucun document n'établit que la danse ait été chronologiquement le premier des arts ; mais cela paraît logique : si le débordement de la vitalité, si l'allégresse ont obligé l'homme à trouver une expression adéquate, il est pour ainsi dire fatal qu'il ait commencé par les traduire avec l'instrument qu'il avait à sa disposition immédiate : c'est-à-dire sa propre personne. Qui n'a pas éprouvé, à l'annonce d'une nouvelle particulièrement heureuse, cette détente intérieure qui nous pousse à sauter, à bondir ? C'est cela la danse.

(1) Nous donnons, bien entendu, au mot *danse*, sa signification la plus large et la plus générale : *une suite de mouvements cadencés du corps*. Ceci dit pour dissiper, dès le début, le préjugé qui tendrait à désigner sous ce nom seulement les saltations de théâtre ou de salon. On ne danse pas non plus qu'avec les jambes.



Photo Arch. d'Art et d'Hist.

CIVA DANSANT, Bronze hindou du xv^e siècle.



RONDE DE DANSEUSES DE L'ANTIQUITÉ PERSE.
(3.000 ans avant J. C., Musée du Louvre.)

indissolubles et simultanés. Reportons-nous, par l'imagination, à ces époques lointaines, où la vie sociale se trouvait complètement incluse dans la religion, absorbée par elle, respirant son air. Alors *toutes* les danses étaient sacrées. Ce n'est que beaucoup plus tard que l'idée vint d'en faire un jeu : quand la foi, la ferveur s'étaient retirées d'elles, quand elles n'étaient plus que des rites abstraits et ennuyeux, des corvées chorégraphiques. La place publique recueille toujours ce que laisse échapper le temple. Mais il ne faut pas croire pour cela que la danse profane fût une danse profanée. Tout au contraire. Il y a en elle une qualité indestructible, une vertu singulière. Celui qui danse, quel qu'il soit, même si c'est la plus grossière saltation, même si c'est dans un bouge, entre dans un état tout particulier qui en fait, pour quelques instants, l'esclave du rythme. Dès qu'il tourne, il n'est plus lui-même, il est détaché, pour si peu que ce soit, de la pesanteur, il appartient à l'univers. La danse est toujours un rite, et qui ne peut disparaître, car il exprime un des besoins les plus profonds de la nature, et sans doute aussi l'un des plus beaux, puisqu'il est totalement désintéressé.

C'est un instinct cependant ; mais, chose magnifique et mystérieuse, pendant qu'il se satisfait, il devient *quelque chose d'autre*, une émanation absolument pure de notre personnalité. Il se transforme *en œuvre d'art*.

Peu importe, d'ailleurs ; il ne s'agit là que d'une différence très peu sensible. Car le chant et la musique ont dû suivre presque immédiatement l'apparition de la danse. L'homme a dû éprouver, dès ses premiers bonds, la nécessité de les régler et découvrir — avec quel ravissement ! — combien la parole, le chant, la musique — eux aussi directes expressions de sa joie — servaient ce mouvement en le réglant, en lui donnant de surprenantes résonances. Bref, *tout se passe comme si* musique, chant et danse étaient sortis du même foyer, dans une sorte d'explosion unanime d'allégresse et de jubilation. Et, de fait, depuis ces temps immémoriaux, incalculables, les trois arts sont restés



Photo Giraudon.

LA RONDE DE POLAIOKASTRO.

Terre cuite crétoise représentant des danseuses menant une ronde autour d'un joueur de lyre (2.000 ans avant J. C.).





Photo Arch. d'Art et d'Hist.

BALLET DANSÉ PAR DES FEMMES, ACCOMPAGNÉES DE RYTHMEUSES.

(Mastaba d'Akhouthotep, v^e dynastie, 2.500 ans av. J. C.)

EGYPTE : DANSES SACRÉES. — DANSES ASTRONOMIQUES

UN jour peut-être l'histoire découvrira, en même temps que les civilisations antérieures à l'Égypte, la façon dont elles lui transmirent leurs traditions et leurs secrets. Mais nous ne pouvons remonter au delà de l'Égypte et ce que déjà nous en savons atteste une évolution des plus avancées. Les prêtres d'Osiris avaient inventé une danse astronomique. L'autel, placé au centre du temple, figurait le Soleil, et les officiants, représentant tantôt les signes du zodiaque, tantôt les sept planètes ou les constellations, tournaient autour de lui *dans le sens* de l'évolution des corps célestes. Il y avait là une sorte d'enseignement, mais il est bien curieux de constater que, dans le premier dancing venu, les amateurs de tango et de biguine tournent exactement dans ce sens-là. Comme si l'éternel mouvement, aussitôt qu'il se saisit d'un corps vivant : astre, homme, atome, était obligé de l'entraîner dans cet orbe cyclique.

Ces danses astronomiques devaient avoir une grande beauté si j'en juge par la reconstitution qu'en fit un jour M^{lle} Nyota Inioka, la savante et intuitive artiste, elle-même d'origine orientale, sur une scène parisienne. En présence de ces corps en mouvement, soumis à une giration calculée d'après les distances et singulièrement suggestive d'espace et de nuit, l'esprit s'évadait en plein éther et croyait se trouver en présence des planètes tournoyantes, surprendre le secret de leur mystérieuse vie. Combien devait être noble et harmonieuse une société dont les membres recevaient cette initiation naturiste et magique ! Celle-ci n'était point d'ailleurs spéciale au peuple du Delta. L'Inde et la Chine ancienne connaissaient également ces danses astronomiques, quoiqu'il n'en reste pas trace aujourd'hui dans leur art populaire.

Toutes les autres cérémonies égyptiennes s'accompagnaient aussi de danses. Le bœuf Apis avait les siennes, et sa mort était l'occasion de magnifiques chorégraphies funèbres.



Photo Arch. d'Art et d'Hist.

QUATRE ROIS DANS UNE ATTITUDE DE DANSE.

Relief ptolémaïque du Naos d'Evergète II.



Photo Iris.
NYOTA INIOKA, dans ses reconstitutions de danses égyptiennes.

shenti), la tête fine et sombre coiffée du *pschent* (la tiare même du sphinx) dont la simplicité et la noblesse n'ont jamais été égalées. Elles la quittaient quelquefois pour exécuter des danses purement acrobatiques, d'une extraordinaire virtuosité, et les courts cheveux noirs de leur tête renversée touchaient

terre tandis que leur corps faisait un demi-cercle presque parfait. Quelle était la vie de ces femmes, au charme étrange? Dans quelle mesure étaient-elles encore marquées du caractère sacerdotal? Servaient-elles uniquement à la distraction des grands, dans les banquets et dans les fêtes? Baladines, le mot dit tout, il suggère à la fois l'idée de gymnastique et l'idée de



Photo Alinari.
DANSE DE LAMENTATION en l'honneur de la Passion d'Osiris.
Bas-relief d'époque ptolémaïque.

Dès les origines, la danse profane a coexisté à la danse sacrée. On l'imagine facilement d'après les nombreuses images qu'elle a laissées sur les sarcophages, les vases et les fresques, de ces femmes au corps mince et svelte, très analogue à celui de nos belles sportives d'aujourd'hui, corps d'une grâce impubère et charmante, serré dans la courte et étroite tunique de lin (la

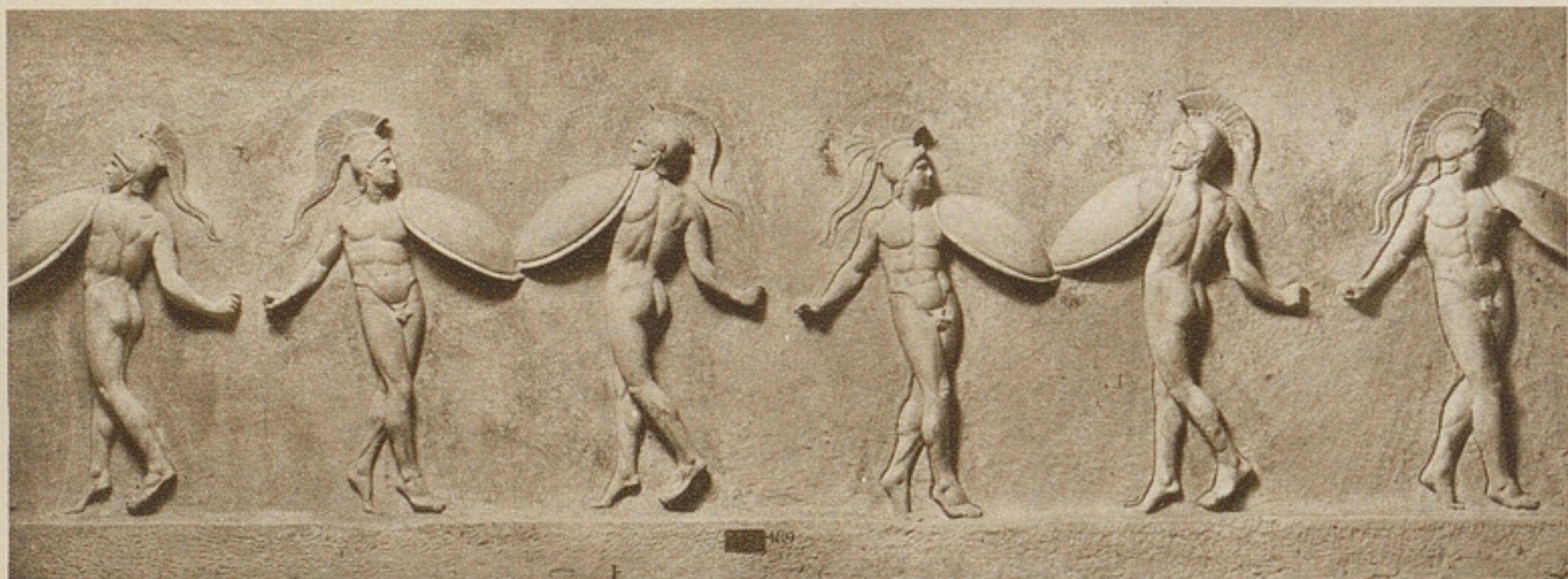


Photo Arch. d'Art et d'Hist.
FIGURES SUCCESSIVES DE DANSE RITUELLE
exécutées par deux ballerines (environ 2.300 ans av. J. C.).



Photo Mansell.
DEUX PETITES BALLERINES DANSANT DANS UN FESTIN,
accompagnées par deux rythmeuses, une chanteuse et une joueuse de flûte
(environ 1.450 ans av. J. C.).

pantomime, le spectacle et la saltation. Quoi qu'il en soit, leur caste et leurs exercices représentaient une tentative d'affranchissement. Le besoin du mouvement, l'homme le porte en ses fibres. Il ne peut pas consentir toujours à servir seulement de symbole. Il a des joies *personnelles*, des élans qui sortent de ses profondeurs, des désirs qui ne sont pas d'accord avec les lois, avec les rites. La danse, dite profane, a toujours été chargée de les exprimer.



ENSEMBLE DE PYRRHICHISTES.

Photo Anderson.

Trois couples de danseurs, tournoyant par piétinement, frappent de leur épée, à intervalles réguliers, leur bouclier ou celui de l'adversaire. De telles danses étaient en vogue à Sparte (fêtes des Dioscures et des Gymnopédies) et à Athènes (Panathénées). Bas-relief hellénistique du Vatican.

LA GRÈCE

LES origines de la danse en Grèce sont, elles aussi, religieuses, comme après tout celles de sa pensée. La religion était intimement unie à la danse dans les *chorodies* et dans les chœurs cycliques et dithyrambiques en l'honneur des dieux.

Une des plus anciennes s'appelait la *Gnossienne* : elle avait, selon la légende, été rapportée de Crète par Thésée. Comme celle des Egyptiens, comme celle de tous les peuples primitifs, elle était circulaire, elle s'accomplissait autour de l'autel. Longtemps, les prêtres maintinrent la danse dans cette vassalité. A l'image des Lévites (qu'ils connaissaient peut-être), les Dactyles, les Curètes et les Corybantes étaient pour ainsi dire spécialisés dans l'exercice de ces pieuses chorégraphies, qui d'ailleurs faisaient partie intégrante, au point de vue rituel, du mystère de Zeus et de Rhée.

Un détail fera comprendre l'importance capitale que les Grecs attachaient à la danse. Des neuf Muses, qui présidaient à chacun des arts et à chacune des formes de leur pensée même, c'est Terpsichore, la Muse de la danse, qui était si l'on peut dire leur directrice. Ils se figuraient les Muses comme un chœur, une troupe idéale de danseuses, et Terpsichore comme la maîtresse de ballet : ainsi que le poète Paul Claudel l'a vu sur le fameux bas-relief d'Ostie : *Les neuf Muses, et au milieu Terpsichore*.

Ces danses sacrées des Grecs étaient peut-être une cinquantaine, je renonce à les énumérer, mais il faut faire une place à part pour les *Emmélies*, les *Hyporchèmes* et les *Gymnopédies*.

L'Emmélie était par essence une danse orphique, c'est-à-dire que l'on croyait qu'Orphée, initié par les prêtres de Saïs et de Colchide, l'avait révélée à la Grèce, mais en la modifiant sans le vouloir, du seul fait qu'il l'accompagnait sur sa lyre. Symbole délicat



Photo Alinari.

CHŒUR DE FEMMES EXÉCUTANT UNE DANSE RITUELLE. Se tenant par les mains et formant une chaîne, elles se livrent à de lentes évolutions accompagnées de chants. Peinture murale de la collection Campana.



Photo Alinari.

EMMÉLIE,
danse grave et mesurée, exécutée en
l'honneur des dieux.

et si subtil du perfectionnement que les Grecs apportaient à tout ce qu'ils touchaient. C'était surtout une danse majestueuse, faite pour soutenir le dialogue avec les dieux.

Les *Hyporchêmes* étaient plus particulièrement mimiques et lyriques. Sans rien perdre de leur caractère religieux, elles se rapprochaient davantage du peuple, qui avait le droit d'accompagner de gestes appropriés les évolutions des chanteurs. Elles étaient d'une antiquité immémoriale ; on disait qu'elles venaient de Crète, à qui Thalès les aurait enseignées.

On groupe sous le nom de *Gymnopédies* toutes les danses exécutées nues. Elles étaient d'une chasteté impeccable, pour ainsi parler sportives et, comme telles, très en faveur à Sparte. Une de ces danses, l'*Hormos*, instituée, dit-on, par Lycurgue, groupait toute la jeunesse de la ville dans une procession joyeuse, assez semblable à nos *branles* du XVI^e siècle.

Il y avait enfin les danses des cortèges triomphaux et les danses de funérailles, qui revêtaient un caractère particulier de solennité quand le mort était un héros ou un personnage illustre.

Toutes ces danses sacrées avaient un identique caractère de lenteur et de gravité ; quoique quelques-unes fussent des plus sauvages, par exemple celles que les Corybantes exécutaient en Crète et en Phrygie. Armés de lances et de boucliers, ils se livraient à des gesticulations frénétiques, images indiscutables de la guerre, et qui, très probablement, furent les ancêtres



Photo Arch. d'Art et d'Hist.

DANSEUSE VOILÉE. La danse voilée, originairement de nature religieuse, imitait les danses de Nymphes ou autres divinités évanescentes.

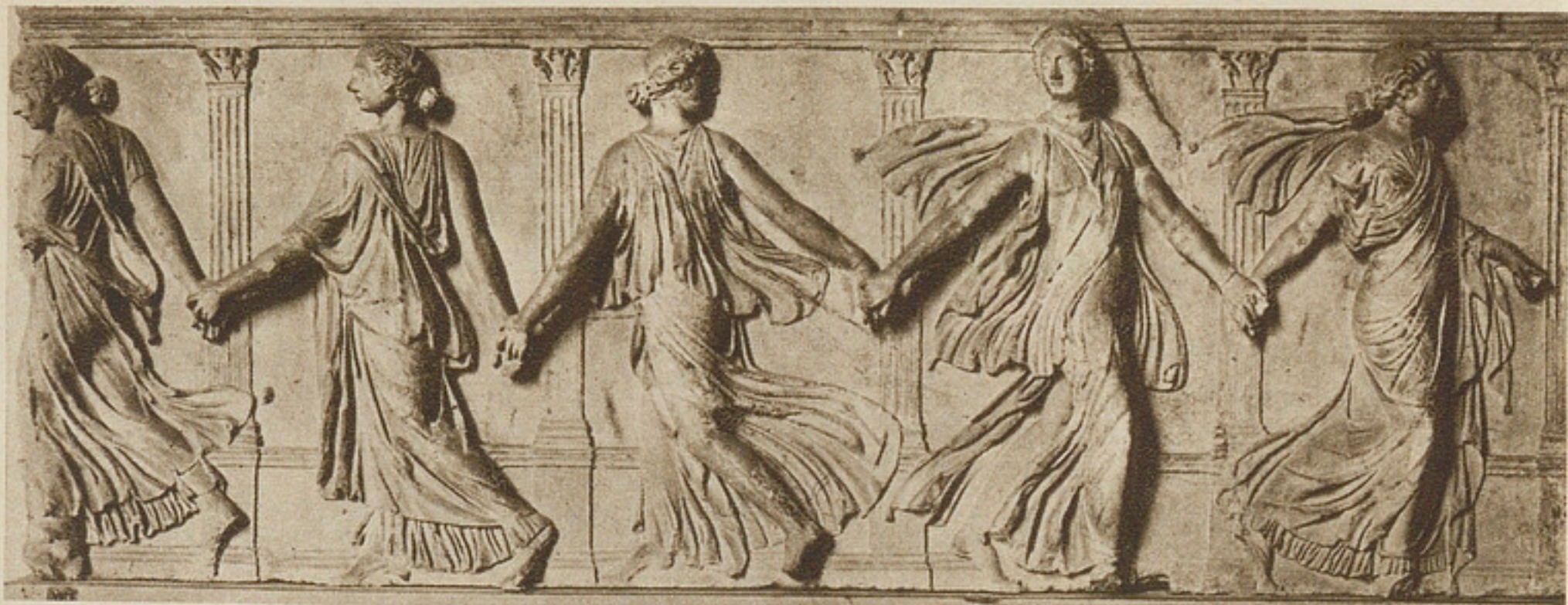


Photo Arch. d'Art et d'Hist.

EMMÉLIE SE DÉROULANT DEVANT UN PORTIQUE.

Chœur de cinq jeunes filles dansant en deux groupes opposés. Type de danses virginales, ou *Parthénies*.



DANSEUSES DRAPÉES DE VOILES,
participant à la célébration de mystères (d'après une peinture de vase).

de la Pyrrhique. Quant aux danses fameuses des Mênades, elles se rattachaient aux mystères de Dionysos (Bacchus). C'étaient, à vrai dire, plutôt des cortèges furieux où, sous prétexte de célébrer le dieu du vin, toute licence était permise, tout rythme régulier banni. Vêtues d'une tunique très courte et largement échancrée, laissant le sein à découvert, les Bacchantes suivaient le cortège du dieu en se livrant à la joie la plus tumultueuse et la plus effrénée, en répondant aux agaceries libertines des satyres. Elles agitaient des tympanons, des crotales ou des cymbales. Elles étaient parfois armées d'une lance dont le manche leur servait à frapper la terre avec violence et dont la tête se terminait par un thyrses fait de branches de vigne entrelacées ou par une pomme de pin. Couronnées de pampre ou de lierre, elles poussaient le cri *Evohé* pour scander leur danse, leur trépignement plutôt, leurs bonds insensés... La tête renversée, elles ne gardaient leur équilibre que par miracle... Leur agitation ne faisant que croître, elles perdaient finalement tout contrôle et se livraient à toutes les folies imaginables. Ivres déjà de vin, mais plus encore de mouvement, elles couraient, la nuit venue, à travers les forêts et les montagnes, les cheveux épars, une peau de panthère à l'épaule, en agitant des torches et en poussant des hurlements de bêtes fauves. Il ne restait plus rien de leur gravité primitive dans ces danses qui avaient d'abord été sacrées. Mais elles n'en constituent pas moins une tradition. Car on les retrouve plus tard à Rome (comme on les avait jadis trouvées en Asie aux fêtes d'Adonis), comme elles ressusciteront plus tard encore, dans la Chrétienté, sous la forme du sabbat, les sorcières ayant remplacé les Mênades et Satan Bacchus.

Mais, militaires, religieuses ou orgiaques, toutes ces danses devaient rapidement perdre ce qu'elles avaient de barbare, parce que la Grèce contenait en elle une force extraordinaire d'humanisation. Tout ce qu'elle touchait, elle le mettait à la portée de tous les esprits, au moyen de l'œuvre d'art. Il était donc inévitable qu'au bout d'un certain temps la danse fût englobée, elle aussi, dans le vaste système *esthétique* qui était devenu la raison d'être et la loi vivante du pays. Ces hommes, dont l'intelligence était si subtile et si sensible, ne pouvaient pas ne pas comprendre les extraordinaires ressources de la danse, le grand rôle qu'elle pouvait jouer dans leur vie. Ils lui firent une place immense.

La tragédie remonte aux premières cérémonies dionysiaques qui furent d'abord des danses, puis des danses avec chœurs, puis des chœurs avec récitations, puis des récitations avec action dramatique. Mais jamais, au cours de cette évolution, la danse n'abdiqua ses droits. Bien au contraire : tout ce qui se développa d'extérieur à elle dans ces représentations de plus en plus nationales lui resta inféodé, fut marqué de son empreinte, *soumis à son rythme*.

de la Pyrrhique. Quant aux danses fameuses des Mênades, elles se rattachaient aux mystères de Dionysos (Bacchus). C'étaient, à vrai dire, plutôt des cortèges furieux où, sous prétexte de célébrer le dieu du vin, toute licence était permise, tout rythme régulier banni. Vêtues d'une tunique très courte et largement échancrée, laissant le sein à découvert, les Bacchantes suivaient le cortège du dieu en se livrant à la joie la plus tumultueuse et la plus effrénée, en répondant aux agaceries libertines des satyres. Elles agitaient des tympanons, des crotales ou des cymbales. Elles étaient parfois armées d'une lance dont le manche leur servait à frapper la terre avec violence et dont la tête se terminait par un thyrses fait de branches de

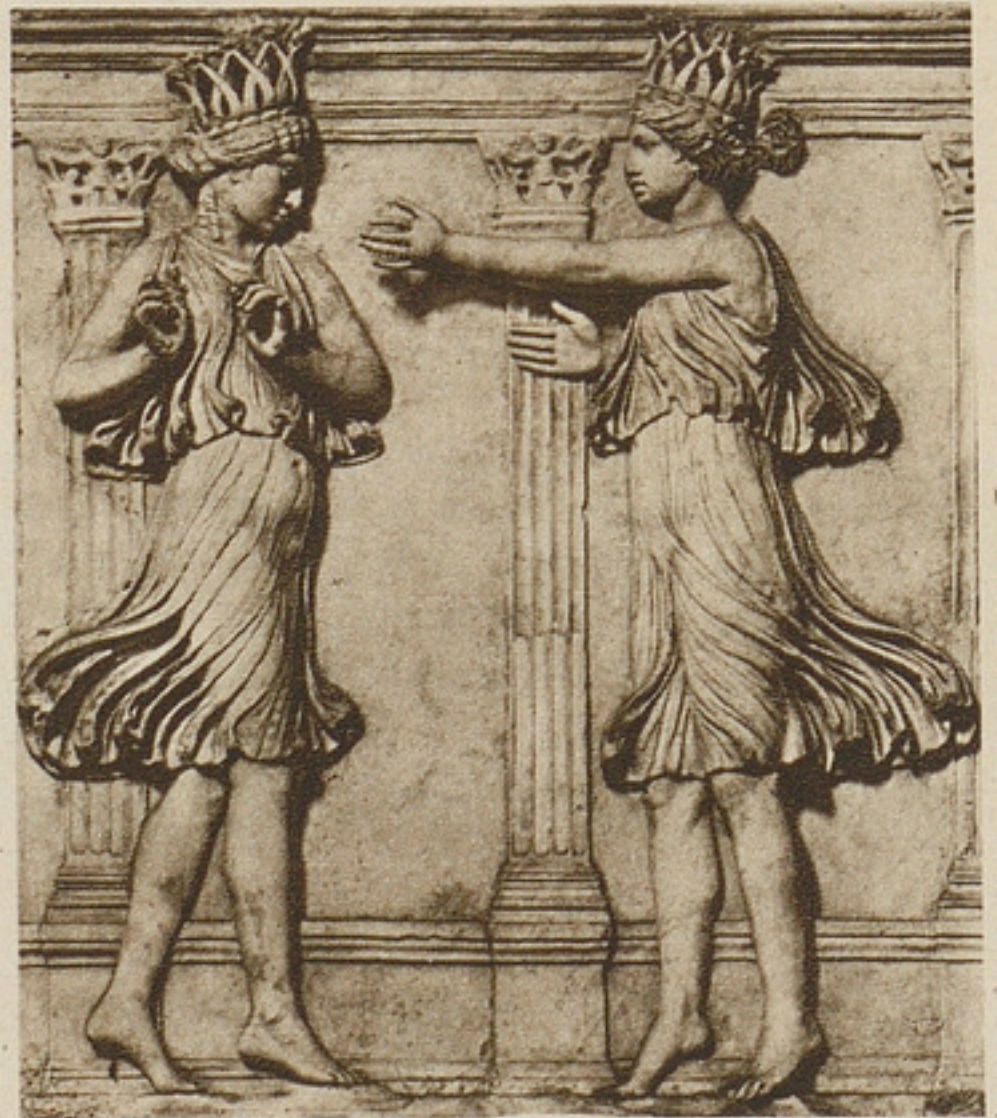


Photo Alinari.

DANSEUSES CARIATIDES,
coiffées du calathiscos, diadème en forme de corbeille évasée. Leur danse, à pas menus et rapides, bien que plus mouvementée, se rattache à l'*Emmélie*. Les danses cariaïdes avaient lieu surtout en l'honneur d'Artémis.



Photo Alinari.

PYRRHIQUE EXÉCUTÉE EN MASSE.

Sorte de marche militaire, au son de la flûte, destinée à exalter les vertus guerrières.

Non seulement le chœur (dont les évolutions cadencées, rituelles, étaient de véritables chorégraphies), mais les acteurs eux-mêmes. Leurs gestes, leurs attitudes, leurs mouvements et jusqu'à leur déclamation, tout était subordonné à une intention chorégraphique (absolument comme dans les *Nô*, dont nous parlerons plus tard). On disait alors d'un comédien qu'il *dansait* bien son rôle, au lieu qu'aujourd'hui nous disons qu'il le

joue, pensant surtout à sa diction et aux expressions de sa physionomie. Tandis que les Grecs exigeaient de lui non seulement cela, mais encore tout le reste, c'est-à-dire une science parfaite des évolutions sur scène, suivant les règles du rythme. La mise en scène de cette époque ne se réduisait point à la simple réglementation des entrées et des sorties des personnages, de leur situation sur le plateau, etc., elle prévoyait tous leurs mouvements et jusqu'à leur déclamation dans un ensemble vivant qui s'appelait l'orchestique.

On comprend maintenant pourquoi l'art grec tout entier vibre et frémit de danse. Depuis les origines jusqu'aux basses époques, la sculpture représente des dieux et des déesses qui dansent ou vont danser, qui, même dans l'immobilité la plus auguste, gardent encore je ne sais quelle palpitation chorégraphique. « Les anciennes statues, a dit Athénée, sont pour nous des monuments de la danse antique. » Partout des Bacchantes ou des *Ægipans*, des Satyres ou des Nymphes. Pan préside aux saltations des bergers. Aux flancs du vase comme le long de la frise, la théorie des vierges marche en cadence. Le jeune Sophocle, revenant de Salamine, danse pour crier la joie de son triomphe. Les neuf Muses dansent autour d'Apollon, les Néréides autour d'Amphitrite ; c'est un chœur dansant d'Océanides qui vient consoler Prométhée sur son rocher. Ce sont des figures de danse que Vulcain forge sur le fameux bouclier décrit par Homère.

Les philosophes eux-mêmes honorent la danse : ils l'admirent à la fin des banquets, ils s'y livrent à l'occasion. On dit que Socrate ne dédaigna pas de danser avec Aspasia. Platon, si dur aux poètes, qui sans doute pour lui n'étaient que des littérateurs faisant des vers, introduit



Photo Giraudon.

DANSE GYMNIQUE.

Les exécutants, nus, miment, en mouvements stylisés, les attitudes et les gestes de la lutte et du pugilat.



Photo Mansell.

PYRRHIQUE A TROIS. — COURÈTES DANSANT AUTOUR DE L'ENFANT ZEUS.

Ils entre-choquaient leurs armes et ébranlaient le sol de leurs bonds pour couvrir les cris de l'enfant et empêcher Kronos de le dévorer. Les danses mythiques des Courètes avaient lieu au printemps. On prêtait à leurs rites bruyants une vertu purificatrice qui aidait à la rénovation de la nature, et leurs bonds étaient un symbole d'éclosion.

la danse dans sa République, afin d'enseigner aux citoyens le secret des attitudes belles et harmonieuses.

Mais, nous le savons déjà par les Egyptiens, il est impossible de maintenir la danse dans l'enceinte du temple. Elle a une propension irrésistible à s'échapper, surtout quand, comme en Grèce, elle est quotidiennement proposée aux fidèles — spectateurs de la tragédie ou participants des cérémonies — comme le modèle idéal de la beauté. Il appartenait à ce peuple, artiste jusque dans les moindres manifestations de son existence, de conserver aux danses dont il s'emparait tout ce qu'elles pouvaient comporter de noblesse et de décence.

Au reste, il possédait, pour la préserver, une sorte de talisman qui était son souci de l'éducation physique : considérée comme une méthode d'entraînement, en quelque sorte ascétique. Peuple avant tout militaire (du moins à ses rudes origines), il estimait que la chose la plus importante pour le guerrier était de maintenir la vigueur et la souplesse du corps par un ensemble d'exercices, dont la danse faisait tout naturellement partie. Ce point de vue était alors tellement général que les lois elles-mêmes l'avaient consacré : la pyrrhique et la memphitique



SIKINNIS. Danse satyrique comportant des gambades et des bonds.

faisaient partie du programme de l'enseignement militaire et Plutarque écrivait le plus tranquillement du monde qu'elles avaient « je ne sais quel aiguillon qui enflammait le courage et donnait la force de rester dans le sentier de l'honneur et de la vertu ».

Mais, quelle que fût l'importance de la vie militaire en Grèce, elle n'était pas tout. Il y avait la vie tout court, dans ses formes infiniment variées, et comme pour ce peuple privilégié rien n'échappait à l'expression artistique, la danse en exprimait tous les modes.

La danse grecque est essentiellement une pantomime. Les bras, la tête, tout le corps y participent. Dans ces conditions, il n'y a aucune raison pour que quoi que ce soit de la vie humaine échappe à l'expression chorégraphique. Callimaque parle d'une danse inventée par Thésée, qui peignait les innombrables détours auxquels il avait dû se livrer pour sortir du labyrinthe. Et cette danse imitait aussi les départs des oiseaux migrateurs. Le seul fait qu'une telle danse ait existé suffirait à démontrer le prodigieux raffinement de ces esprits : car il est déjà fort subtil de figurer ainsi le drame du



Photo Alinari.
BACCHANTE EN DÉLIRE,
armée d'un glaive et portant un quartier d'animal déchiré.



Ci-contre : BACCHANALE. Devant Dionysos trônant, une Ménade, appuyée sur un thyrsos, la tête ébouriffée et les draperies tournoyantes, danse accompagnée par une joueuse de flûte. Peinture du Cratère de Ceglie (musée de Tarente), communiquée par le professeur Wullemier.

Ci-dessous : DANSE BACHIQUE de deux danseurs accompagnés d'une joueuse de flûte.

Photo Arch. d'Art et d'Hist.



D'après des peintures de vases grecs.



Photo Alinari.
BACCHANTE JOUANT DU TAMBOURIN, ses voiles agités par le tumulte de la danse.

héros enfermé dans la prison dédaléenne, mais d'avoir observé l'analogie que cela présente avec les hésitations, les crochets, les mouvements divers des oiseaux prêts à s'envoler pour leur migration annuelle, c'est proprement merveilleux.

Tout le génie grec, fait d'observation positive rigoureuse et de poésie sublime, où toutes les significations du mythe s'allient à la vérité scientifique, tout le génie grec est là.

L'énumération de toutes ces danses grecques serait fastidieuse (elles dépassent la centaine). Mais comment résister au plaisir d'en citer quelques-unes ? Leur nom seul (à défaut de leur technique, si difficile à reconstituer) évoque toutes sortes de choses charmantes et émouvantes. Imaginez ce que pouvait être la « Danse des Fleurs » (Anthéma) ou celle de la « Démarche noble », ou de l'« Exhortation », ou du « Jugement », ou des « Satyres », ou de « la Splendeur ». Que ne donnerions-nous pas pour voir une théorie de jeunes filles exécuter devant nous la « Danse des Tourbillons de Poussière » ? Celle de la « Chevelure » ? Celle des « Genoux » ? Celle de la « Fuite » ? Celle de la « Coupe de verre » ? L'« Incendie du monde » ou la « Danse des Eléments »,

Ci-contre : BACCHANALE. En haut : Persée brandit la tête de Méduse devant des satyres qui, épouvantés, fuient en exécutant les pas du skopos. En bas : le calathiscos, danse rituelle. Les trois danseurs portant sur la tête une corbeille de feuillages, exécutent la danse devant un éphèbe spectateur drapé dans un manteau et appuyé sur un bâton. (Communiqué par le professeur Wullemier.)

Ci-dessous : DANSE BACHIQUE EN L'HONNEUR DE LA VENDANGE. Terre cuite du British Muséum. Photo Mansell.



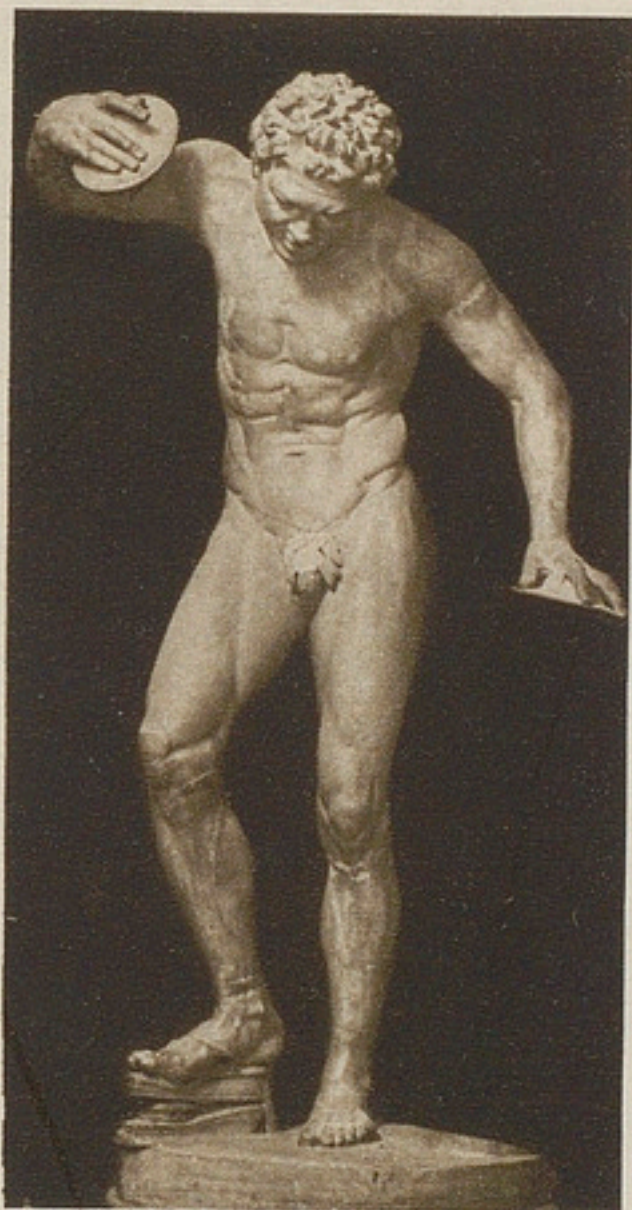


Photo Alinari.

FAUNE jouant des cymbales et du crotale pour accompagner une danse.

cela ne devait pas être mal non plus. Quel dommage qu'il ne soit pas resté de cela une notation nous permettant de le reproduire à volonté, ou tout au moins avec le minimum d'arbitraire. Quel dommage aussi que nous ayons perdu ce sens esthétique, ce besoin intime d'exprimer plastiquement et chorégraphiquement toutes nos émotions, nos rêves et même nos idées !

La danse grecque garda toujours un caractère de gravité, même aux plus basses époques, quand la personne de l'exécutant passe au premier plan, quand la fantaisie remplace l'ordre, quand la lascivité se substitue à l'amour.

Les Grecs étaient trop raffinés, trop artistes, pour que cette lascivité même ne gardât pas longtemps une apparence



Photo Alinari.

BACCHANTE dansant et jouant des cymbales.

esthétique. Même à l'heure libertine où l'on introduisait les joueuses de flûte, puis les danseuses et les acrobates, leurs banquets gardaient une sorte de tenue. Et ils se piquaient, non sans grâce, de continuer, au cœur de l'orgie, leurs entretiens intellectuels.

Mais cette persistance du noble esprit grec s'affaiblit de plus en plus ; et au fur et à mesure que les sophistes prennent la place des philosophes, les baladines et les acrobates prennent celle des danseuses proprement dites, jadis interprètes des mystères.

La danse grecque était arrivée à un tel degré de perfection technique qu'elle se défendit longtemps, qu'elle garda jusqu'aux extrêmes limites sa vertu éducative et sa beauté.

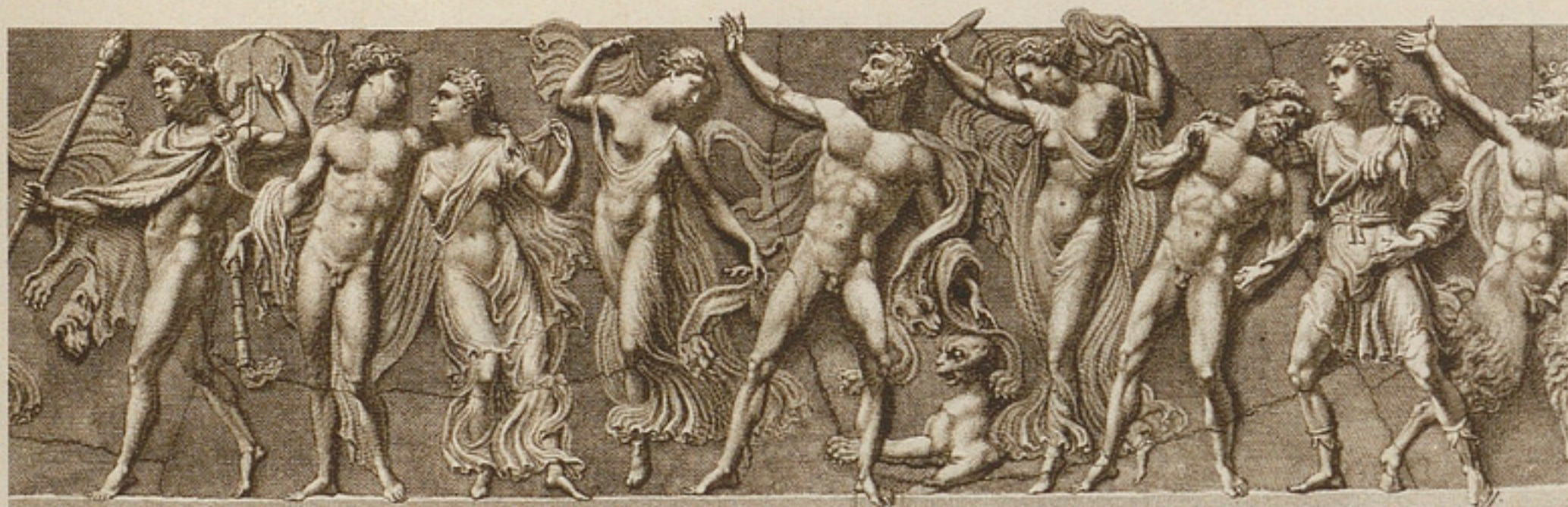
Pendant des siècles, Alexandrie défendit l'héritage spirituel d'Athènes, et les orgies que nous décrit un Pierre Louÿs gardent encore, au milieu de l'envahissante luxure asiatique, je ne sais quel parfum de sobriété et d'élégance, dont ces pauvres danseuses symbolisent, avec leur grâce prostituée, l'invincible persistance.



Photo Arch. d'Art et d'Hist.

DANSE POPULAIRE.

Deux jeunes filles tournent sur elles-mêmes en se tenant les mains, et passent alternativement leur tête sous l'un de leurs bras.



BACCHANALE. Bas-relief d'époque romaine.

ROME

TANT que la civilisation latine demeura indépendante, ignorant tout de la Grèce et de l'Orient (sauf aux fins positives de conquête), la danse y resta à un stade très primitif. On parle d'une certaine *bellicrepa* instituée par Romulus, et d'une chorégraphie spéciale inventée par Numa, sous l'inspiration de la nymphe Egérie. Ce sont là des légendes invérifiables. Nous savons seulement que le même Numa choisit dans l'aristocratie douze prêtres (les *Saliens*), dont la mission consistait à célébrer par des danses la commémoration de certains grands événements, mythiques ou héroïques. Ils portaient la longue tunique de pourpre, le baudrier d'airain fixé à l'épaule, un casque à cimier sur la tête et frappaient de l'épée sur l'*ancyle*, le bouclier sacré ; et ils processionnaient autour de l'autel du dieu Mars. Il est indéniable que ces danses « orbiculaires » sont l'origine même des rondes sacrées du Christianisme primitif, et plus tard, beaucoup plus tard, de nos ballets classiques. Ce qui empêcha longtemps les Romains d'accorder à la danse le rôle qu'on lui donnait dans toutes les autres sociétés antiques, c'était la vogue des jeux de cirque. Le cirque absorbait toutes les capacités d'attention de la plèbe et comblait tous ses vœux.

Cependant, l'Etrurie toute proche et dès longtemps conquise avait envoyé à Rome ses histrions (de *hister*, mot toscan qui signifie saltateur). Il est d'ailleurs significatif que ce nom ait pris tout de suite en latin un sens péjoratif et l'ait gardé. Pour un Romain de vieille roche, l'histrion fut toujours un amuseur de second ordre, un méprisable saltimbanque. Ces histrions, qu'on appelait aussi des *ludions* (encore un terme bien expressif) apportèrent à leurs voisins des danses ardentes et passionnées, et si bien rythmées que la jeunesse romaine, charmée par cet exotisme, en reçut comme une révélation et se mit à régler la récitation des poèmes d'après ces nouvelles cadences.

Bien entendu, pour cette nation belliqueuse et chez qui la religion elle-même n'était qu'une consécration de la chose militaire, toute danse qui n'était ni religieuse ni guerrière comportait



Photo Alinari.

DANSEURS ÉTRUSQUES.
Fresque d'une tombe de Corneto.



DANSE BACHIQUE de deux danseuses, l'une jouant de la flûte double et l'autre du tambourin, devant un Bacchus portant un thyrses.
D'après une peinture romaine.

chez les particuliers. Mais si, en Grèce, les Ménades étaient encore des prêtresses, à Rome, les Bacchantes étaient simplement des femmes dissolues; sous le prétexte hypocrite d'une cérémonie sacrée, elles se livraient à des évolutions échevelées, préludes de pires exercices. Les



Photo Brogi.

UN DIEU ET UNE NYMPHE DAN-
SANT. Peinture de la Maison des Vettii,
à Pompéi.

Saturnales, jadis réduites à trois jours, pour permettre aux instincts toujours contenus une libération nécessaire, duraient maintenant pour ainsi dire toute l'année. Et l'on sait ce qu'étaient les Lupercales; le 15 des calendes de Mars, une procession de prêtres de Pan (les *Luperci*), rigoureusement nus, dansant dans les rues de la capitale, fouettant la foule au passage, note de cruauté inconnue à la Grèce.

Si le cirque jouait dans la société romaine le rôle que tenait en Hellade l'amphithéâtre, il fallait bien qu'un jour la danse y prît sa place, mais ce ne pouvait être qu'une place secondaire. Car, cette fois, au lieu d'être l'élément principal, l'essence du spectacle et d'en *inspirer* toutes les parties, elle était

quelque chose d'inférieur, mais un tel état d'esprit devait cesser avec la conquête. On a mainte et mainte fois répété que la Grèce, vaincue, triompha de ses vainqueurs en lui imposant une civilisation supérieure. Il ne faut pas toutefois oublier que nous avons affaire ici à un peuple violent, brutal, égoïste. De cette culture magnifique, qu'il n'eût jamais spontanément créée, qu'il importait comme un butin et qui lui plaisait comme une curiosité, il ne pouvait s'assimiler que les aspects les plus superficiels et rester réfractaire à son essence profonde. La poésie devait rester pour lui un jeu de lettrés, la tragédie une composition abstraite, sans contact avec la foule. Et la danse une Bacchanale.

Elle le fut en effet : au théâtre comme à la rue, comme



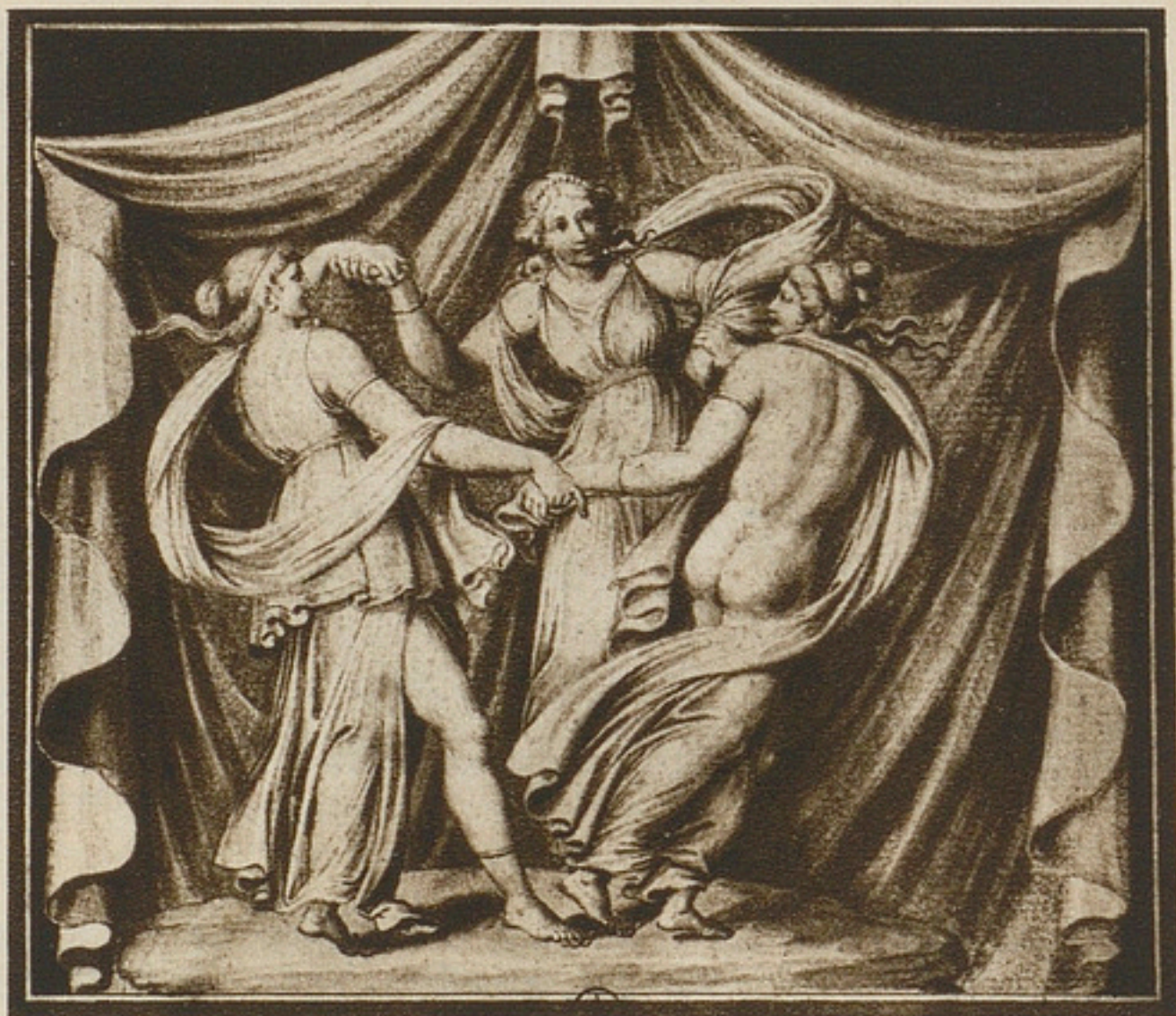
Photo Anderson.

DANSE ORGIAQUE dans une cérémonie d'initiation. Fresque de la Villa des Mystères, à Pompéi.

subordonnée à autre chose, à cette fameuse *pantomime* qui semble bien avoir été, avec les combats de gladiateurs, le spectacle préféré des Romains.

Parodie et dégénérescence de la mimique orchestrale, la pantomime latine est une simple action dramatique d'où la parole est exclue et remplacée par des gestes et des expressions de visage qui furent peut-être *naturels* au début, mais qui ne tardèrent pas à devenir *conventionnels*. Le fin du fin consistait à déchiffrer aisément ce langage étrange, minutieusement codifié. J'ai vu moi-même, dans mon enfance, en un pays méditerranéen où elles restèrent longtemps en honneur, des pantomimes. Et je ne puis leur dénier un certain caractère étrangement

pathétique et mystérieux, comme si les protagonistes, soudain privés de la parole, avaient été obligés d'inventer séance tenante, en se l'arrachant du fond de l'instinct, avec une douloureuse violence, un moyen d'exprimer d'insoutenables émotions. Le côté à la fois cruel et abstrait



DANSE DE BACCHANTES, d'après une peinture romaine.



Photo Brogi.

PENTHÉE DÉCHIRÉ PAR LES BACCHANTES EN FURIE.
Peinture de la Maison des Vettii, à Pompéi.

de ce spectacle ne manque pas de fascination. Mais l'esprit de la danse en reste absent. Ce devait être ainsi à Rome. On dansait beaucoup dans les pantomimes, mais comme chez nous à l'Opéra : autour de l'action, en forme de divertissement, d'intermède. Bref, le théâtre à Rome (c'est-à-dire le cirque) n'accueillit la danse que comme un numéro de ses programmes de variétés et alors il arriva ceci : c'est que, chassée de l'endroit où elle aurait dû régner, elle perdit aussitôt son caractère de noblesse et se répandit ailleurs, plus bas. Sa vogue, qui fut extraordinaire, ne peut donner le change. Car il arrive qu'on adore une chose que l'on méprise. Et, de fait, elle était méprisée. Les Romains *ne dansaient pas eux-mêmes*. Peuple grave, lourd, *assis*, ils convoquaient à danser des virtuoses venus d'ailleurs, qu'ils payaient très cher, dont ils admiraient l'habileté, dont ils recherchaient le commerce, mais ces virtuoses demeuraient toujours pour



FAUNE ET BACCHANTE DANSANT.
Peinture murale d'époque romaine.

Photo Brogi.

quelque chose comme le marché des artistes de la danse du monde entier. Les Gaditanes (c'est-à-dire les ancêtres des actuelles Andalouses) étaient fameuses, et leurs danses avec crotales (c'est-à-dire les castagnettes) faisaient fureur. Tous les poètes célébraient à l'envi leur beauté et le charme extraordinaire des pas qu'elles avaient importés de leur pays. Espagnol lui-même, Martial, qui s'y connaissait, chanta une certaine Talethusa, sa compatriote, dans ses savoureuses épigrammes, merveilles de lati-

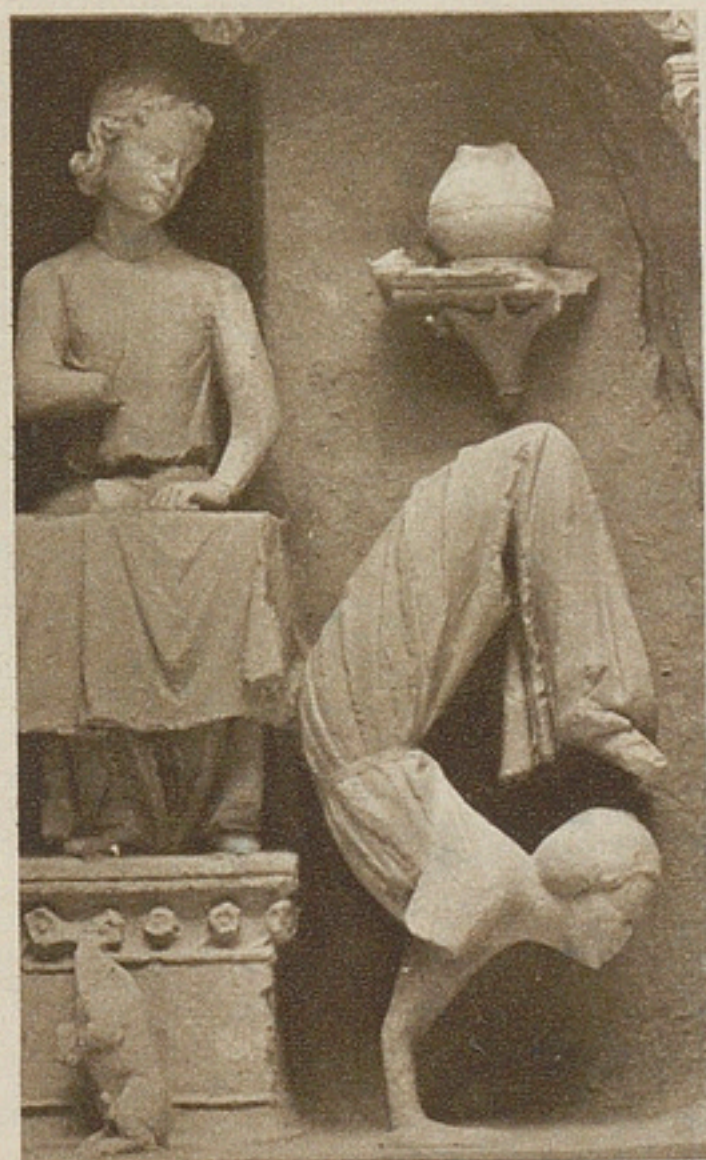


Photo Giraudon.

SALOMÉ DANSANT. Détail du tympan de la Cathédrale de Rouen.

eux des histrions, des êtres subalternes, et ils étaient d'autant moins capables de percevoir la beauté et la grandeur essentielles de leur art qu'ils l'en avaient justement privé, en ne demandant à leurs favoris que des émotions faciles, un amusement. Nous savons ce qu'étaient Bathylle et Pylade, leur vogue insensée, leurs gros cachets, etc. Des danseurs merveilleux, mais avant tout des mimes.

En un mot, le culte de la danse avait été remplacé par la vogue de ses interprètes. Et, de fait, la Ville était devenue



MIMES DANSANT ACCOMPAGNÉS PAR UN JOUEUR DE FLUTE.
D'après une peinture de vase.

nit. Et je ne parle pas des Orientales. Mais toute la décadence romaine retentit du nom des séductrices, dont l'art de danseuses était un des charmes les plus efficaces. Qu'on se rappelle Salomé, et cette page admirable que Flaubert, dans *Hérodiade*, consacre à sa danse devant le Tétrarque Hérode-Antipas, quand elle veut obtenir la tête de Jean-Baptiste :

« ...Une jeune fille venait d'entrer. Sous un voile
« bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête, on distinguait
« les arcs de ses yeux, les calcédoines de ses oreilles, la blan-
« cheur de sa peau. Un carré de soie gorge-pigeon, en
« couvrant les épaules, tenait aux reins par une ceinture
« d'orfèvrerie. Ses caleçons noirs étaient semés de man-
« dragores, et d'une manière indolente, elle faisait cla-
« quer de petites pantoufles en duvet de colibri.

« Sur le haut de l'estrade, elle retira son voile. C'était

« Hérodiade, comme autrefois dans sa jeunesse. Puis elle se mit à danser. Ses pieds passaient
 « l'un devant l'autre, au rythme de la flûte et d'une paire de crotales. Ses bras arrondis
 « appelaient quelqu'un, qui s'enfuyait toujours. Elle le poursuivait, plus légère qu'un papillon,
 « comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde, et semblait prête à s'envoler.

« Les sons funèbres de la gongle remplacèrent les crotales. L'accablement avait suivi
 « l'espoir. Ses attitudes exprimaient des soupirs, et toute sa personne une telle langueur qu'on
 « ne savait pas si elle pleurait un dieu, ou se mourait dans sa caresse. Les paupières entre-closes,
 « elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses
 « deux seins, et son visage demeurait immobile et ses pieds n'arrêtaient pas...

« Puis ce fut l'emportement de l'amour qui veut être assouvi. Elle dansa comme les prêtresses
 « des Indes, comme les Nubiennes des cataractes, comme les Bacchantes de Lydie. Elle se
 « renversait de tous les côtés, pareille à une fleur que la tempête agite. Les brillants de ses
 « oreilles sautaient, l'étoffe de son dos chatoyait ; de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements
 « jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les
 « hommes. Une harpe chanta ; la multitude y répondit par
 « des acclamations. Sans fléchir ses genoux, en écartant les
 « jambes, elle se courba si bien que son menton frôlait le
 « plancher...

« Elle se jeta sur les mains, les talons en l'air, parcourut
 « ainsi l'estrade comme un grand
 « scarabée ; et s'arrêta brusque-
 « ment.

« Sa nuque et ses vertèbres
 « faisaient un angle droit. Les
 « fourreaux de couleur qui enve-
 « loppaient ses jambes, lui
 « passant par-dessus l'épaule,
 « comme des arcs-en-ciel, ac-
 « compagnaient sa figure à une
 « coudée du sol. Ses lèvres
 « étaient peintes, ses sourcils
 « très noirs, ses yeux, presque
 « terribles, et des gouttelettes
 « à son front semblaient une
 « vapeur sur du marbre blanc.

« Elle ne parlait pas. Ils se
 « regardaient. »

Cette page extraordinaire, où sont décrites les caractéristiques de toutes les danses connues dans le monde antique, jusqu'à celles qui sont de l'acrobatie pure, prouve que la civilisation romaine (en décadence déjà) avait importé, à titre de curiosité, l'art des peuples de tout l'empire, surtout de ceux de l'Orient. Salomé, devant Hérode, dansa en effet comme une Espagnole et comme une Bayadère, comme une baladine égyptienne et comme une négresse du Haut-Nil.



Photo Alinari.

LA DANSE DE SALOMÉ DEVANT HÉRODE.
 D'après Gustave Moreau.



PAYSANS DANSANT LE BRANLE. Miniature du Missel de Poitiers (xv^e siècle).

DU CHRISTIANISME A LA RENAISSANCE

Dès qu'il commença de se répandre, le christianisme introduisit la danse dans les cérémonies du culte. Aujourd'hui, la séparation est définitive entre le chœur et la nef. Il n'en était pas ainsi alors. A certains moments, les assistants franchissaient cette barrière et venaient dans le chœur participer aux danses dont les prêtres étaient les choryphées. Le mot de *chœur* est d'ailleurs venu de là. Et il est impossible de ne pas être frappé de l'analogie que ce fait démontre entre la tragédie antique et les cérémonies de l'Eglise primitive. On appelait en effet de ce nom les moments de la tragédie où l'on joignait la danse au chant pour les intermèdes. La récitation rythmée des psaumes correspondait à l'action dramatique et ces danses aux évolutions du chœur. Et les prêtres qui menaient le jeu portaient ce vieux nom de *præsules* que Numa avait jadis donné à Rome aux Saliens qu'il avait chargés des danses sacrées.

Ce rapprochement, qui peut paraître forcé et un peu étrange aux contemporains habitués à des solennités plus graves et à des coupures plus tranchées entre le clergé et les ouailles,



Photo Arch. d'Art et d'Hist.
RONDE, d'après un ivoire du xiv^e siècle.



Photo Bouan
LE ROI DAVID DANSANT et jouant du psaltérion, tandis que des musiciens assis l'accompagnent de la corne, du sistre, du luth et de la flûte. Miniature de la Bible de Charles le Chauve, ix^e siècle.

était alors considéré comme un fait historique indiscutable. Le Père Ménétrier, en 1683, dans un ouvrage consacré à la danse, souligne cette analogie entre la tragédie grecque et l'office catholique, et la trouve toute naturelle. Il va plus loin. Il nous présente une véritable apologie de la danse. Je ne puis m'empêcher de citer ce morceau charmant :

« Comme pour faire sortir
« le venin qui s'est glissé dans
« leurs veines, on leur chante (à
« ceux que les tarentules ont
« mordu) certains airs propres
« à échauffer le sang et à ouvrir
« les pores pour pousser dehors
« ce poison, la danse sert à modérer quatre passions dangereuses : la crainte, la mélancolie,
« la colère et la joye; la crainte et la mélancolie en rendant le corps lesté, souple, léger et plus
« traitable ; et les deux autres passions en adoucissant leurs saillies par des mouvements plus
« réglés. Mais, si la danse est un remède à l'égard de ces passions, elle est naturelle à la
« joye, qui est elle-même une danse et une agitation douce et agréable qui se fait par l'effusion
« des esprits, lesquels se répandent du cœur abondamment par tout le corps. C'est le raison-
« nement de Platon. »

La danse n'a été honnie par la religion que dans de très rares périodes. Tout le christianisme primitif résonne d'hymnes de joie et de reconnaissance à la danse. Les Pères de l'Eglise eux-mêmes en parlent avec douceur, avec tendresse. N'est-ce pas saint Basile qui prétend que l'unique occupation des anges dans le ciel est de danser et que bienheureux sont ceux qui peuvent les imiter sur la terre ? Et le bon Père Ménétrier d'ajouter :

« Il s'est aussi trouvé des philosophes qui ont
« cru que ces intelligences (les anges) n'avaient



Photo Alinari.

RONDE DE JEUNES FILLES conduite par une joueuse de tambourin.
Détail d'une fresque de Sienne, par P. Lorenzetti.



Photo Alinari.

LA RONDE DES ANGES AU PARADIS. Détail du *Jugement Dernier* de Fra Angelico, au Musée Saint-Marc.

« point d'autre manière de se parler que par des signes et des mouvements concertez en « forme de danse. »

Qu'étaient les mœurs de ces premiers âges chrétiens? Nous ne pouvons les comprendre que si nous nous représentons la liberté d'esprit et l'innocence qui y régnaient. Il y avait des réunions d'hommes et de femmes qui se rendaient dans le désert pour y danser et y faire leur salut. Les premiers ordres monastiques portaient d'ailleurs ce nom, bien caractéristique, de *choreutes*. Ces usages persistèrent fort longtemps dans la chrétienté. Jusqu'au dix-septième siècle, presque toutes les cérémonies religieuses s'accompagnaient de danses. On dansait devant le Saint-Sacrement dans les églises de Séville, de Tolède et de Valence. On dansait également dans les intermèdes des *Farces saintes et pieuses* (*Farsas santas y piadosas*). On dansait la *Pela* à la Fête-Dieu, dans la province de Galice. Et dans toute la péninsule, pendant la nuit de Noël et à certaines fêtes, on danse encore aujourd'hui pour accompagner la récitation

de ces chansons populaires appelées *villancicos*. Quand Don Jaime de Palafox, archevêque de Séville, voulut supprimer le ballet des *Seises* (enfants de chœur de la cathédrale), le chapitre fréta un navire et les dits *Seises*, sous la direction de leur maître de chapelle, firent le voyage de Rome pour venir protester auprès du pape en lui représentant que leur costume et leurs danses ne pouvaient qu'ajouter de l'éclat à la cérémonie.

Même chose au Portugal, où la canonisation de saint Charles Borromée donna lieu, en 1610, à des fêtes d'une splendeur exceptionnelle, où des troupes de danseurs mimèrent des scènes édifiantes entre les chars de



RONDE DE DAMES ET DE SEIGNEURS devant le roi Charles VII et la reine.
Miniature du Roman de la Violette (xv^e siècle),

la procession. Même chose en Provence, où le bon roi René, en 1462, organisa pour la Fête-Dieu une procession, *lou Goé*, qui n'était qu'un grand ballet ambulatoire et dont la tradition se perpétua pendant trois siècles. C'était lui-même, le monarque-poète, qui en avait réglé toute la mise en scène et composé les airs de marche et de danse. Même chose en Italie, si nous en croyons l'adorable fragment de la fresque du jugement dernier, dit *La Ronde du Paradis*, et qui représente, ballée par les anges, une pure et simple farandole.

Mais enfin tout cela n'était au fond que survivances et, dès le Moyen-Age, la danse déserta l'église pour se réfugier chez les laïcs, où elle ne cessa de jouir de la plus grande vogue. Elle s'exerçait surtout pendant le Carnaval avec une folle allégresse, incarnant en quelque sorte la libération, l'explosion de la joie de vivre comprimée par tant de contraintes, le reste de l'année.

Ces ballets, ces mascarades, accompagnement obligé de toutes les fêtes chez les souverains et chez les grands, devinrent d'ailleurs de plus en plus libres, et même licencieux. Les personnages s'en invitaient eux-mêmes dans les bals privés : on les y accueillait sans discuter et même avec plaisir. Au *Bal des Ardents*, en 1398, chez la duchesse de Berry, le roi Charles VI, qui était venu y danser déguisé en sauvage, faillit être brûlé vif. Moins heureux que lui, le comte de Jouy, le bâtard de Foix et quelques autres seigneurs périrent dans les flammes. Bien entendu,



Photo Arch. d'Art et d'Hist.

LE BAL DES ARDENTS où Charles VI et sa cour, costumés en sauvages, faillirent être brûlés vifs. D'après une tapisserie du xv^e siècle, à Saumur.

toutes les fêtes ne finissaient pas d'une façon aussi tragique, et d'ailleurs cette catastrophe ne modéra nullement la frénésie qui s'était emparée de toute la société. Les chroniques du Moyen âge entier décrivent des bals de ce genre. Tout était une occasion de danser : les fêtes religieuses, les anniversaires, la conclusion des traités, les processions, les cortèges, les représentations dramatiques.

Et comme la danse reflète toujours la couleur de l'époque, c'est surtout dans l'allégorie qu'elle se réfugia. On sait le goût que le Moyen âge avait pour ce genre littéraire, dont le *Roman de la Rose* est la plus parfaite expression lyrique. Or, la danse se prête merveilleusement à l'allégorie. Rien n'a jamais égalé en somptuosité les fêtes données par les ducs de Bourgogne, et aussi par les princes italiens. Les récits qu'on nous en a laissés confondent l'imagination.

Cependant, la danse sacrée, dont on avait brutalement coupé le tronc, gardait encore assez de vivacité pour produire encore des surgeons, si l'on peut dire. Un des plus inattendus fut la fameuse secte des *Flagellants*, dont le rite principal consistait en une sorte de danse au cours de laquelle ces étranges dévots se fustigeaient eux-mêmes. Et plus tard, beaucoup plus tard, en 1806, la Nouvelle-Angleterre vit naître une espèce d'hérésie, celle des *Jumpers* (sauteurs) qui, érigeant la danse en principe religieux, dansaient en chantant les psaumes. Ils tournoyaient des heures entières, jusqu'à ce que, haletants et épuisés, la fatigue les abattît sur le sol, en proie à une convulsion où ils prétendaient trouver l'extase. Ils imitaient ainsi, sans le savoir, les Derviches, dont Mahomet lui-même avait institué la secte, qui dure encore et sans doute durera autant que l'Islam.



DANSE AU SON DE LA CORNEMUSE ET DE LA MANDORE.
Miniature du *Traité de Danses* de Pierre Michaut, xv^e siècle.



LA DANSE A LA VILLE. Gravure de Théodore de Bry, XVI^e siècle.

LA DANSE A LA CAMPAGNE. Gravure de Théodore de Bry.

LA RENAISSANCE

La renaissance de la danse coïncida avec la Renaissance proprement dite, et l'opinion commune veut qu'elle nous soit venue aussi de l'Italie. Mais peut-être n'y a-t-il là qu'une apparence.

Certes, les Médicis apportèrent à la cour des Valois — et de là au pays entier — un goût du plaisir et de l'élégance, une atmosphère de fête essentiellement propice à la danse ; mais on ne saurait assimiler la résurrection de cette dernière à ce renouvellement total de la culture européenne qui, sous le nom de Renaissance, apportait à nos pays la pensée de la Grèce et de Rome. Car la danse, pendant tout le Moyen âge, avait représenté, dans la société, la persistance de l'esprit de l'Antiquité. Elle avait été cultivée avec ferveur, bien entendu sous les formes d'allégorie décorative, un tantinet scholastique, qui lui étaient propres. La Renaissance modifia seulement, dans son sens particulier, les aspects

de la danse en lui donnant une *somptuosité* nouvelle et en accentuant son caractère de *spectacle*. C'est l'âge du ballet.

Vers la fin du XV^e siècle, au château Saint-Ange, le cardinal Riari, propre neveu du Pape, composait lui-même des ballets qu'il faisait ensuite exécuter. Et, plus tard, sous Léon X, les cardinaux en faisaient représenter au cours des fêtes qu'ils donnaient et dont le thème seul était emprunté à la Sainte-Ecriture, mais dont le reste (costumes, accessoires, éclairage et saltation) était résolument profane. Comme on le voit, l'exemple venait de haut.

La vogue du ballet se répandit avec une rapidité et une violence extraordinaires. Ce fut comme une fureur. A la cour de François I^{er}, Marguerite de Valois obtenait le succès personnel le plus vif quand elle dansait. Toutes les fêtes données par Catherine de Médicis comportaient des ballets et l'on prétend qu'elle veillait elle-même à leur décence, ce qui évidemment laisse supposer qu'ils n'en comportaient pas toujours. On dit aussi qu'Henri III ne dédaignait point d'y figurer, déguisé en femme. Plus tard, souverain en titre, il donna lui-même de grands bals, où il paraissait sous les plus riches atours, mais cette fois masculins. On peut admirer, au Musée du Louvre, un grand tableau de Clouet qui représente un de ces bals, celui du duc de Joyeuse, dont les contemporains éblouis nous ont

UN BAL SOUS LES VALOIS. Un couple exécute une « danse haute ». École française du XVI^e siècle.

Photo Arch. d'Art et d'Hist.

UN BAL A LA COUR DE HENRI III, en présence du roi et de Catherine de Médicis (danse basse). École française du XVI^e siècle.

Photo Arch. d'Art et d'Hist.





Photo Alinari.

JEUNE FILLE EXÉCUTANT UN PAS DE DANSE. Fragment d'une fresque de Filippo Lippi.

seul évoque le mouvement ultra-rapide des jambes à l'instar de la main qui tricote). Il y excellait au point qu'il y avait ajouté un pas de son invention, qui porta depuis son nom. Les Tricotets étaient souvent la pièce de résistance des bals que le Vert-Galant donnait et dont Sully, le grave ministre, prenait parfois la direction. Il raconte dans ses *Mémoires* que Madame, sœur du roi, lui apprit elle-même le pas d'un ballet « qui fut exécuté avec beaucoup de magnificence ». C'est à son propre palais, à l'Arsenal, que se donnaient ces jeux et ces spectacles, et il y avait fait construire, exprès pour eux, une salle très vaste. Pendant tout le règne d'Henri IV, la cour donna quatre-vingts grands ballets, sans compter mainte mascarade, et cela n'empêchait pas le roi de courir aussi les fêtes privées et publiques. Partout où l'on dansait, il arrivait, convive toujours entraînant et joyeux.

Ces ballets du temps des Valois étaient des spectacles complets, surchargés même, d'un style en quelque sorte composite. On y pouvait distinguer deux éléments assez nets : l'un qui était la danse proprement dite et d'origine presque toute française ; et l'autre qui venait d'Italie



AUTRE TYPE DE DANSE BASSE. Miniature du *Traité de Danse* de Guglielmo, montrant la dignité majestueuse qu'il convient d'observer dans ce genre de danse.

laissé des descriptions émerveillées. Le luxe déployé à cette occasion fut tel que, pour sa part, Henri III en fut pour la coquette somme de cent vingt mille écus (environ cinq millions de nos francs-papier). A leur tour, les princes du sang et les grands seigneurs donnaient des fêtes où ils essayaient de rivaliser avec le faste déployé par les souverains. Le ballet inspirait tout : les cadeaux, les repas, les cavalcades, les déguisements, le luminaire. Jamais la cour française n'avait connu une telle magnificence. C'était comme un vertige, un furieux appétit d'amusement et de plaisir.

La fête ne cessa point avec Henri IV, monarque qui passe cependant pour avoir été beaucoup plus économe que ses prédécesseurs. Il raffolait lui-même de la danse, tout en lui imprimant un caractère plus populaire, comme il convenait à sa nature joyeuse et simple. Il introduisit à la cour des danses régionales, par exemple les *Tricotets* (dont le nom



Photo Alinari.

COUPLE DANSANT UNE DANSE BASSE. Détail d'une fresque de Cosimo Rosselli.

et qu'on pourrait appeler la *machinerie décorative*. Cette machinerie était poussée à un point de perfection et de complexité surprenant. On ne craignait pas d'y faire apparaître des fontaines monumentales, dans la transparence desquelles s'apercevaient des poissons en pleine nage et sur lesquelles s'élevaient comme par enchantement des constructions abritant des figurantes et des jets d'eau rejaillissant tout autour. On y amenait des chevaux auxquels on avait appris à danser, eux aussi (il y avait des ballets de chevaux qui faisaient fureur). On y introduisait des personnages volants, des fêtes nautiques (avec des galères remplies de musiciens), des évolutions de rochers, des nuées descendant du ciel, que sais-je ? tout un monde de



DEUX ENTRÉES DE BALLET A L'ITALIENNE, exécutés au début du règne de Louis XIII, dans le *Ballet des Ridicules : les Fantasques et les Esperducattis*.

féerie, qui présageait l'Opéra, mais en beaucoup plus libre, plus somptueux et plus poétique.

Quant aux danses que les acteurs de ces pièces éblouissantes exécutaient sur la scène, — acteurs qui étaient souvent des princes et des grands seigneurs — c'étaient, plus ou moins stylisées, les mêmes que celles qui faisaient les délices des gentilshommes, des bourgeois et du peuple (car cette époque était beaucoup plus démocratique qu'on ne pense). Elles étaient divisées en deux genres : les danses basses et les danses nobles. Ce qui n'implique aucune supériorité des unes sur les autres. Danse basse voulait simplement dire danse calme, posée. Danse haute voulait dire celle où l'on bondit, où l'on saute ; et c'était justement la danse populaire, la saltation plus libre d'allure et plus improvisée. Elle portait également le nom charmant et si expressif de *danse baladine*. Plus tard, au XVIII^e siècle, des nuances nouvelles furent ajoutées à cette première distinction. La danse basse fut appelée terre-à-terre quand les pieds ne quittaient point le sol. Les danses baladines furent désignées sous le nom de danses *par en haut* et l'on réserva l'épithète de *nobles* à celles dont le caractère était nettement pompeux et l'allure seigneuriale.

Parmi les danses basses les plus célèbres, il y avait le *Tordion* et la *Gaillarde*, qui connurent une vogue extraordinaire. Mais c'est surtout de la *Pavane* que nous avons gardé le plus romanesque souvenir ; elle est devenue pour nous le symbole de toute une époque. Peut-être ne nous vint-elle pas d'Espagne, comme on l'a cru, mais c'est en Espagne qu'elle prit son plus grand développement, car son allure lente et cérémonieuse, ses évolutions compliquées, son air de cortège et de solennité la désignaient vraiment pour devenir le divertissement naturel d'une cour figée dans un protocole austère et magnifique. Toute cette mélancolie décorative et un peu funèbre est admirablement évoquée dans cette pièce que Ravel a intitulée : *Pavane pour une Infante défunte*, et dans la chorégraphie qu'en a tirée Miassine pour les *Ballets russes* avec une intuition d'une subtilité extrême.

C'est plaisir de feuilleter les manuels où les professeurs du temps initiaient leurs élèves aux arcanes de ces danses basses. Ils y soignent l'attitude autant que le mouvement, ils spécifient l'accessoire comme le pas. Ce sont de véritables leçons de maintien, des traités de civilité puérile et honnête. Tout y est prévu : la position des bras, l'état du costume et jusqu'à la parole, car



LES DIABLES, personnages du Ballet du Château de Bicêtre, donné en 1630.



DANSE PAYSANNE. Tableau de Breughel.

danse appelée le *Parado*, qui n'est pas autre chose qu'une pavane. Et rien n'est plus émouvant que de regarder ces paysans (d'ailleurs vêtus de costumes dont le style date de deux cents ans) évoluer sur le sol battu d'une aire, avec les attitudes solennelles des courtisans de Philippe III, de grands saluts cérémonieux, de beaux gestes.

La farandole est restée ainsi la danse provençale par excellence ; et la bourrée celle de l'Auvergne. La *Bocane* étant une invention de professeur, n'a eu qu'une vogue éphémère. Mais la *Ronde* est une danse quasi universelle. Le *Branle*, qui fut tellement célèbre que chaque province avait le sien, est l'ancêtre vénérable et joyeux de nos quadrilles et de certaines figures du cotillon. Quant à la *Volte*, c'est tout simplement, et sans aucune modification, la valse, la bonne vieille valse à trois temps de nos grand'mères, que nous avons si longtemps crue originaire d'Allemagne, mais qui venait de Provence et qui déclancha à la cour des Valois un tel enthousiasme, après que Henri III l'eût dansée, lui le premier, ne l'oublions pas.

On pourrait croire que la vogue de la danse avait atteint son apogée avec les derniers Valois et Henri IV. Il n'en fut rien. Après un ralentissement forcé sous le règne un peu austère du mélancolique Louis XIII, elle repartit d'un élan nouveau et inimaginable. Louis XIV, dont le prestige et l'influence s'exerçaient dans tous les domaines, s'intéressait à la danse avec une passion dont aucun souverain n'avait encore donné d'exemple. Il la considérait comme l'élément essentiel des fêtes qu'il ne cessa de multiplier au cours de son règne, les faisant toujours plus somptueuses et plus importantes, et pour ainsi dire comme un témoignage public de son faste et de sa puissance de souverain. Ce que les Etats modernes font aujourd'hui en exhibant à l'écran leurs grands navires, leurs usines, leurs armées en marche, il le faisait, lui, en recevant à Versailles des ambassadeurs et en traitant ses courtisans. Sa vie publique était une sorte de ballet continu, réglé par ce chorégraphe inexorable qui s'appelait l'étiquette et qui imposait aux peuples éblouis l'idée qu'il était le premier monarque du monde, un demi-dieu, le Roi-Soleil.

Mais il aimait aussi la danse pour elle-même, avec une ferveur de professionnel, et il n'avait pas de plus grand plaisir que de figurer dans ses ballets, sous un de ces costumes étincelants, surchargés, mirifiques dont les dessinateurs de théâtre

il ne suffit pas ici de danser, mais encore de « deviser gracieusement », avec douceur et des expressions choisies.

Les danses hautes sont moins connues, car — sans doute à cause de leur caractère plus allègre et plus ingénu, plus direct — elles ont persisté pour la plupart jusqu'à nos jours, peut-être en se simplifiant, mais sans rien perdre de leur caractère essentiel : et cela grâce à leur déclassement même, en devenant paysannes. La campagne est, en effet, pour la danse, un conservatoire dans le sens absolu du terme. C'est ainsi que j'ai vu danser, au fond de la campagne mallorquine, une



COUPLE DE PAYSANS DANSANT UN BRANLE. Gravure d'A. Dürer.

de l'époque avaient créé les modèles si curieusement anachroniques et si ingénieux. On n'en finirait pas d'énumérer et de décrire les ballets où il parut en personne, et parfois même en dehors de la cour, comme dans celui de *La prospérité des armes de la France*, où les Parisiens, étonnés d'une telle nouveauté, se pressaient en foule pour le voir et l'admirer.

Tous ces ballets, celui du *Carrousel*, celui de la *Naissance et de la Puissance de Vénus*, d'*Hercule amoureux*, de l'*Amour et de Bacchus*, des *Muses* (où Molière intercala sa *Mélicerte*, sa *Pastorale comique* et son *Sicilien ou l'Amour peintre*), celui du *Triomphe de l'Amour*, ceux des *Plaisirs de l'Ile enchantée*, celui de l'*Impatience*, celui du *Jeu de piquet*, etc., etc., leur nom seul suffit à en montrer le caractère mythologique et galant. C'étaient encore des « allégories », mais dont le sens était de plus en plus faible, comme submergé sous le flux de la somptuosité d'une mise en scène auprès de laquelle les réalisations du siècle précédent faisaient bien piètre figure. A vrai dire, le luxe déployé par les spectateurs n'était pas moindre que celui qui ruisselait sur la scène, dont les vastes salons du Palais ne semblaient que le prolongement éblouissant.

Ce n'est qu'en 1670, c'est-à-dire à l'âge de trente-deux ans, que Louis XIV interrompit sa carrière de danseur de théâtre, sans pour cela cesser de danser dans les bals proprement dits. Mais ces derniers, quoique magnifiques, manquaient tout à fait de gaieté. Il faut, pour un bal, même à la cour, une bonne humeur, une simplicité, une envie de se trémousser qui faisaient terriblement défaut à Versailles. La pompe et l'étiquette ne font pas bon ménage avec la joie. Les mœurs ingénues du temps d'Henri IV étaient bien révolues.

C'est surtout dans les réunions privées, chez les gentilshommes et les bourgeois, et même dans le peuple, que la Pavane, la Courante, la Gavotte, la Chaconne, l'Allemande, la Passacaille et le Menuet étaient pratiqués avec le plus d'ardeur. La Sarabande surtout, où excellait Ninon de Lenclos, et dont la guitare, parfois accompagnée de harpes et de flûtes, soutenait l'allègre mouvement ; la sarabande pour laquelle les meilleurs musiciens du temps avaient composé de ravissantes pièces, dont l'audition nous dit assez quelle charmante chose pouvait être ce divertissement. Et enfin, plus que tout, le *Menuet*, qui atteignit son apogée au cours du règne suivant, et dont les peintres galants d'alors ont perpétué les attitudes suprêmement gracieuses et élégantes.

Pour l'imagination populaire, qui ne voit ici que des mouvements fixés, le menuet est resté le symbole d'une société, l'incarnation fragile de sa frivolité légèrement corrompue. Vision de paravent ou d'éventail en vitrine. Sorti du peuple, chez qui il conservait infiniment de gaieté et de vivacité, le menuet avait pris à la cour une pompe protocolaire, encore accentuée du fait que les maîtres de ballet l'avaient aussitôt réglementé avec une minutie et une complication dont il fallut d'ailleurs rabattre pour que de simples amateurs pussent s'en tirer. La lecture de ces règles donne l'impression d'un véritable casse-tête, et l'on a tout lieu de penser que ce devait être là une de ces danses d'épreuve, qui servent à classer des concurrents. Ceux qui arrivaient à surmonter ses algébriques difficultés pouvaient regarder de très haut les malheureux qui n'y avaient point réussi et qui n'étaient bons qu'aux bourrées villageoises. Au reste, il ne tarda pas à remonter sur la scène, où ses attitudes d'apparat étaient beaucoup mieux à leur place, et où il conserva une telle vogue que les plus grands compositeurs en intercalèrent des airs



LE BAL A LA VILLE, au temps de Louis XIII.
Gravure d'Abraham Bosse.



PERSONNAGES DU BALLET DU ROI, donné en 1651. Apollon (dansé par Louis XIV). Un devin. L'automne.

à qui était réservé le privilège (héréditaire) d'enseigner l'art de la danse *sans lettres*, ainsi que certains droits particuliers aux officiers commensaux de la maison du roi. Ils devaient s'assembler une fois par mois, pour délibérer des questions se rapportant à leur art. Il faut reconnaître que les débuts de cette institution ne furent rien moins que brillants. Ne comprenant pas encore sans doute l'importance de leur rôle possible, ni même le sens de leur fonction, les premiers membres nommés de l'Académie se réunissaient surtout au cabaret. Mais cela ne dura guère, et ces messieurs ne tardèrent pas à comprendre le parti qu'ils pouvaient tirer de leur dignité. Au reste, en sa qualité de monarque centralisateur, ce n'était pas pour rien que Louis XIV avait donné cette consécration officielle à un art qu'il aimait, ne voyant pas pour quelle raison on l'aurait tenu pour inférieur aux grands arts libéraux.

Le directeur de l'Académie royale était un grand personnage dans l'Etat et, d'ailleurs, le plus souvent, cumulait cette fonction avec celle de surintendant des ballets du roi, comme le fameux Beauchamp, à qui l'on doit l'invention d'une écriture chorégraphique, dont le secret s'est perdu. Au reste, les ballets que l'on représentait à l'Opéra étaient les mêmes que ceux que le monarque faisait composer pour lui, ou tout au moins d'un genre identique, car la société entière partageait le goût passionné de son souverain pour ce genre de divertissements.

Dès lors, et jusqu'aux premières années du ^{xx}e siècle, l'Académie royale, plus tard impériale, puis nationale (mais l'épithète seule changeait, selon le régime), fut la pépinière des virtuoses de la danse, hommes ou femmes. On ne pouvait même pas imaginer qu'ils fussent sortis d'ailleurs : ne serait-ce que pour la simple raison qu'ils ne pouvaient nulle part ailleurs recevoir un enseignement semblable à celui qu'on donnait dans cette vénérable enceinte et qui,

dans les sonates, les duos et divers morceaux, comme ils l'avaient fait naguère pour la gigue et la gavotte, ainsi que l'observe Vestris.

* * *

Depuis les Valois, la danse de théâtre et la danse privée tendent de plus en plus à se confondre ou, plus exactement, la danse de théâtre tend à une absorption complète de la danse ordinaire. Cette situation fut en quelque sorte régularisée la jour où, par ordonnance royale, Louis XIV créa l'*Académie de Danse*, qui devait par la suite connaître de si glorieuses destinées et modifier, dans un sens particulier, toute la danse occidentale, ainsi que cette partie de nos usages qu'elle influence.

La dite Académie se composait de treize danseurs,



à chaque époque, devenait plus raffiné, plus complexe et plus difficile.

C'est à l'Académie que furent formés les Petipas, les Vestris, les Saint-Léon, et, du côté féminin, les Cerrito, les Taglioni, les Elssler, les Ferrari, les Livry, tant d'autres étoiles encore, dont la renommée fut fabuleuse. Du côté masculin, c'étaient parfois de véritables dynasties comme celle des Vestris, dont le premier porta le nom de Dieu de la Danse, tellement il était merveilleux, ou des Petipas, qui régna jusqu'en ces dernières années sur l'Opéra et dont certains membres exercèrent une autorité insoupçonnée du grand public, mais admise et respectée dans ces milieux comme celle du potentat le plus redoutable. Dans leur jeunesse, ils étaient danseurs, puis ils devenaient maîtres de ballets et entre temps



PERSONNAGES DU BALLET DU
ROI (1651).

Le Temps. Arlequin. Un berger.

composaient eux-mêmes des scénarios de danse.

L'Académie tendit de plus en plus, sous leur influence, à devenir un monde fermé, une petite société avec ses lois, ses usages, ses peines et ses plaisirs, un Etat dans l'Etat. On n'imagine pas la rigueur de ses règlements,

la minutie de son enseignement technique, la longueur et la difficulté du travail accompli par ses élèves. Et rien n'est plus étrange que le contraste qu'il y avait entre la vie brillante, fantaisiste et folle que semblaient mener au dehors certaines étoiles privilégiées, comme la Camargo ou la Guimard (cette Adrienne Lecouvreur de la danse) et l'austérité de leur apprentissage, et le labeur acharné, quotidien, auquel elles devaient s'astreindre pour se maintenir en forme.

On ne connaîtra que plus tard, par les âpres et implacables interprétations de Degas (qui les observa de l'autre côté du décor), l'existence véritable de ces créatures, l'envers de la médaille. Amenées à l'Opéra dès leur plus tendre enfance,

rompues, désarticulées comme des acrobates pour arriver à réaliser cet équilibre sur les *pointes* qui constitue le *nec plus ultra* de la virtuosité chorégraphique, et aussi le comble de l'absurdité et de l'artifice, travaillant sans vacances ni congé, elles restent sur la scène jusqu'à leur mort ou leur vieillesse. Leurs professeurs ferment les yeux sur les désordres de leur vie privée, mais ils sont implacables pour les moindres fautes techniques, ils les surveillent comme un entraîneur fait de ses poulains, un capitaine de ses soldats. Et, de fait, elles sont soumises à une discipline de fer, seule condition possible de l'effort physique qui leur est demandé chaque soir, lors de leurs apparitions éblouissantes. Dès le début, les maîtres de l'Académie de danse fermèrent le temple aux influences du dehors, et la technique du ballet se développa en vase clos, selon sa logique particulière et jusqu'à un inconcevable degré de perfection. De temps en temps

(mais de moins en moins), on admettait un pas moderne, comme la valse, par exemple, mais on l'intégrait aussitôt dans le système, où il devenait à peu près méconnaissable. Le dernier des Petipas avait imaginé une sorte de répertoire *définitif* de la danse d'opéra, où *toutes les nuances* de sentiment exprimées au cours du scénario correspondaient à des pas (et cela indépendamment de toute attitude et de tout jeu de physionomie). C'était la convention pure, une véritable algèbre. Les initiés déchiffraient cet hiéroglyphe et le spectateur moyen, qui n'y comprenait rien, se contentait de jouir des prouesses techniques des exécutants, qui étaient, elles, extraordinaires. On ne savait pas à quoi correspondaient ces évolutions si méticuleusement agencées, mais on ne se lassait pas d'admirer ceux et celles qui s'y livraient et dont la légèreté évoquait celle des fleurs emportées par le vent, des oiseaux, des papillons...

C'est cette technique incomparable qui, longtemps, sauva la danse classique, qui fut sa justification devant un public par ailleurs excédé de ces scénarios incompréhensibles à force d'artifice. C'est à cause de cette technique que les danseurs et les danseuses libres eurent tant de peine à réaliser leurs intentions chorégraphiques, car l'enseignement classique ne se donnait

que là, et en dépit de son absurdité, il demeurait irremplaçable. La fin de la Monarchie, la République, l'Empire, la Restauration, le second Empire ne sont pour le ballet que des étapes successives, chaque fois plus glorieuses, mais surtout la Restauration, où ce fut comme un délire. Il faut feuilleter les articles des critiques de l'époque. Ce sont de véritables dithyrambes. L'Opéra est le centre de la vie mondaine, et le ballet la cellule-mère de cet organisme. Les étoiles de ces ballets sont considérées comme des héroïnes, des personnages à demi légendaires. Et je ne parle pas seulement de la France. Toute l'Europe est contaminée. La danse classique règne dans toutes les capitales, et à Saint-Petersbourg, l'Ecole impériale, fondée par Pierre le Grand sur le modèle de celle de Paris, et dirigée pendant soixante



TABLEAU DU FINALE DU BALLET DU ROI (1651).
Apothéose des divinités dans les nuages.

années par un des Petipas, venu tout exprès de Paris, cette Ecole, montée avec un soin et une précision extraordinaires, moitié couvent, moitié caserne (l'uniforme des élèves ressemblait à celui des Cadets) cette Ecole, quand elle perdit le contact avec la nôtre, se développa seule et, aidée par les principaux artistes de Russie, poètes, chanteurs, musiciens, décorateurs, forma une troupe si merveilleuse que quelques-uns de ses membres, sous le nom de *Ballets russes*, nous donnèrent, pendant dix ans, l'impression du renouvellement total et du génie. Il est vrai qu'elle comptait Nijinsky dans ses rangs.

Pour en revenir à Louis XIV, sa sollicitude envers la danse ne devait pas s'arrêter à la création de l'Académie. Il eut aussi l'idée de donner une existence légale à l'ancienne corporation des « maîtres à danser et joueurs d'instruments », que ce nom suffit à définir. Il confirma leurs statuts par lettres patentes en 1659. C'était là consacrer l'enseignement de la danse privée, comme il l'avait fait pour la danse publique par la création de l'Académie. La confrérie comprenait des maîtres, dont le chef suprême portait ce titre charmant : *Roi de tous les violons, maîtres à danser et joueurs d'instruments*. Avant de devenir maître, il fallait subir un apprentissage de quatre années et c'était devant le roi qu'avait lieu le concours d'admission. Or, ce roi-là, ce n'est pas l'élection de ses confrères qui le désignait, mais le choix du souverain lui-même, qui entendait marquer par là que ce fonctionnaire faisait partie de sa maison. Les membres de la commu-

nauté jouissaient de nombreux privilèges, et le fait de posséder leur brevet ouvrait à leurs ambitions des horizons illimités. Ils pouvaient donner des leçons aux grandes familles et même aux souverains étrangers. On imagine quelles devaient être leur prétention, leur fatuité. Molière nous en a laissé un tableau bien amusant dans *Le Bourgeois gentilhomme*. Mais il y a quelque chose de plus comique encore (parce que c'est du comique involontaire), c'est le passage que dans sa *Chorégraphie* un certain Guillemain, maître à danser lui-même, consacre au protocole des rapports entre professeur et élève :

« Il convient, dit-il, que l'écolier aille au-devant du maître quand il arrive ; on doit le recevoir très poliment, lui faire deux révérences : la première très profondément, la seconde moins bas ; on doit ensuite le faire entrer dans l'appartement, lui présenter un fauteuil ou une chaise pour s'asseoir. Sitôt que le maître sera assis, l'élève (demoiselle ou cavalier) lui présentera les deux mains ; il se placera à la première position et fera quatre révérences, les genoux bien ouverts : la première très basse, la seconde moins, ainsi que les deux autres, en ayant l'attention de ne pas lever les talons... » etc., etc...

Evidemment, ces messieurs semblaient tenir beaucoup aux marques extérieures du respect. Mais ne nous hâtons pas trop de rire. Il y a là certainement autre chose que de l'infatuation. Il y a le sentiment qu'on exerce une fonction importante, essentielle, dans une société policée à l'extrême. Pour tout dire, ces maîtres à danser étaient des professeurs de belles manières (la danse étant considérée comme le suprême atteint de ces belles manières, leur synthèse). Ils entendaient former des hommes impeccables au point de vue des usages, des hommes de cour. Peut-on les en blâmer ? La Révolution supprima la confrérie, mais non tous ses membres, dont quelques-uns survécurent et que nous voyons reparaître, dans certains romans de la Restauration, vieilliss, mais comme conservés dans l'alcool de la politesse, et continuant, leur pochette sous le bras, à courir la ville à la recherche des personnes encore capables de désirer se perfectionner dans les beaux usages. La pochette était un tout petit violon, un violon « de poche ». Elle leur suffisait pour accompagner leurs élèves dans le menuet ou la contredanse. Ils étaient soignés comme de petits-mâîtres, en dépit de leur impécuniosité. C'étaient, eux aussi, des émigrés, et ils en avaient gardé les illusions et la courtoisie un peu tatillonne, minutieuse et charmante.



BALLET DE THÉSÉE. Gravure extraite du *Recueil de Ballets* de Chauveau. (Bibliothèque de l'Opéra).



BAL A LA FRANÇAISE,
donné en 1682 en l'honneur de l'heureux retour de Louis XIV.



LE BAL PARÉ. Gravure de Saint-Aubin.

DANSES MODERNES

ON fait habituellement remonter au XVIII^e siècle les origines de la danse moderne. Ce n'est pas sans raison. A toute modification profonde des mœurs, correspond un changement *analogue* dans le style de la danse. Le XVII^e siècle représente une réaction contre le XVI^e siècle, une tentative d'évasion hors de ce formalisme rigide et pompeux. De même la danse du XVIII^e siècle, abandonnant la solennité qui l'engonçait, s'efforce vers l'aisance, la légèreté, la spontanéité. Certes le menuet, la contredanse restent encore très en vogue, mais ils se modifient légèrement, dans un sens plus vif et quant à la gavotte, d'abord assez grave, elle devient, au fur et à mesure que la mode la répand, une danse pleine d'agilité et de bonne humeur. C'est d'ailleurs un dérivé des vieux branles d'autrefois, danse éminemment *française* et d'origine bien populaire.

La grâce, une grâce indéfectible, radieuse, semble avoir été la caractéristique des danses de cette époque, qu'elles fussent exécutées sur la scène ou par des particuliers. Si nous en croyons le témoignage des artistes contemporains : les Louvet, les Faunay, les Moreau le Jeune, les Longhi, les Lancret, les Debucourt, et surtout le divin Watteau, qui sut dans ses tableaux de danses infuser, comme une lumière secrète, je ne sais quelle poésie mystérieuse, troublante, dont la source profonde était en lui, certes, mais qu'à mon avis il n'aurait pas pu exprimer si le sujet proposé à son inspiration avait été complètement indigne. Non seu-



M^{lle} GUIMARD dansant le pas de deux dans *Zeus*, de Almazis (1751). Dessin de Bocquet (Bibliothèque de l'Opéra).



VESTRIS, costumé en Grec, dansant le pas de deux, dans le ballet de *Zeus*. Dessin de Bocquet (Bibliothèque de l'Opéra).



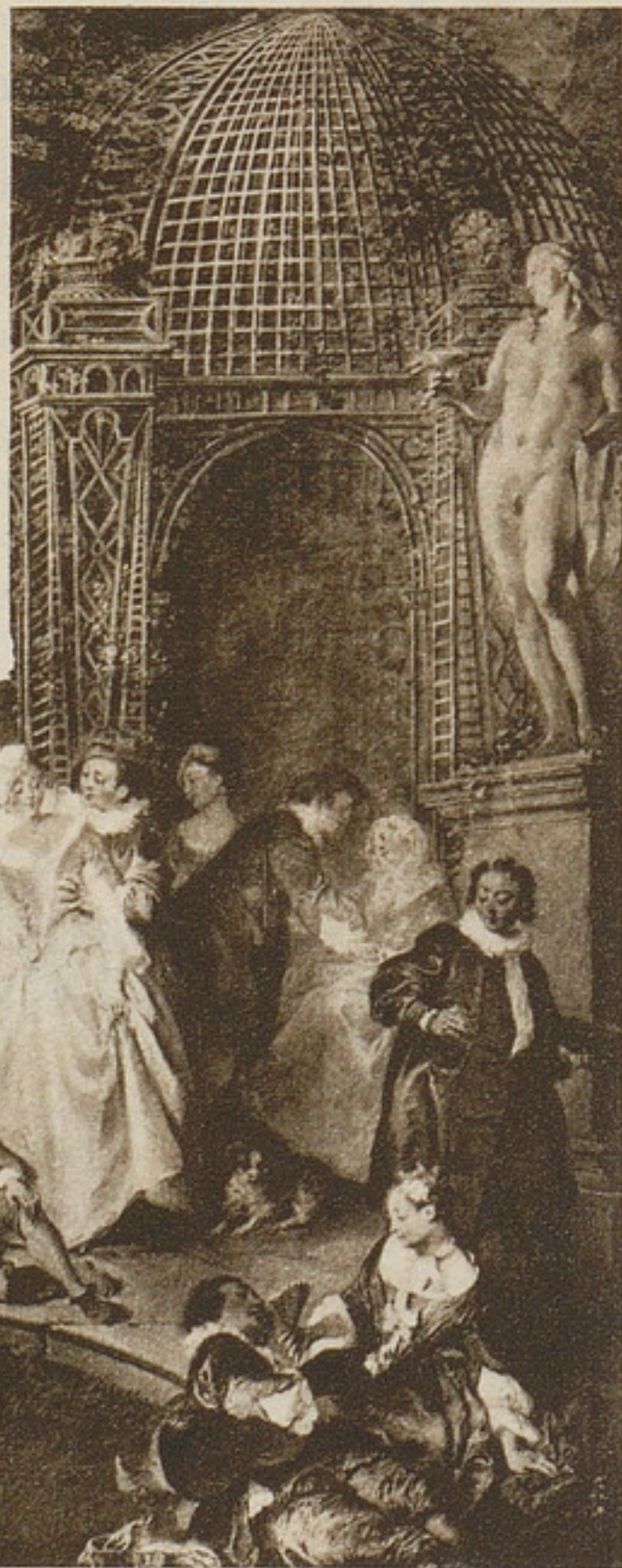
Photo Alinari.

LA LEÇON DE DANSE AU XVIII^e SIÈCLE.
Tableau de Longhi.

en eux une vibration, quelque chose de vivant. Etrange phénomène, que le génie seul explique, et qui, en tout cas, nous donne la clef du charme de la danse à cette époque privilégiée.

La Révolution s'approche. La voici. Sa tourmente s'abat sur l'Europe sans ébranler, sauf quelques années de terreur, la vogue de ce sport immortel. D'ailleurs, la valse est arrivée, et on lui fait un accueil triomphal. Exécutée pour la première fois à l'Opéra, au cours d'un ballet du célèbre Gardel appelé *La dansomanie*, elle se répand aussitôt dans la société, elle fait fureur. Ce n'est pas encore ce tournoiement fatigant, disgracieux qui s'appelle la valse à trois temps, qu'on connaîtra plus tard. C'est quelque chose d'analogue à ce qui fut voici quelques années, la valse à figures : une petite comédie aérienne, avec de belles attitudes, des pas glissants,

lement ses compositions consacrées à ce sujet particulier sont admirables comme : *L'Amour au Théâtre-Français*, *La Contredanse*, ou cette merveille qui s'appelle *Les Plaisirs de la Danse*, mais encore il semble que toute son œuvre peinte est animée d'une sorte de frisson, de mouvement sourd, d'élan contenu qui est encore une danse, une danse virtuelle. C'est en dansant que s'avancent vers nous *La Finette*, *L'Indifférent* et même le pauvre *Gilles*, qui vient seulement de s'arrêter. C'est en dansant que les pèlerins de l'*Embarquement* descendent vers le rivage. Et, chose saisissante, *le mouvement est resté*. Oui, tous les autres peintres qui ont fixé des attitudes de danse les ont fixées en effet, immobilisés à jamais, d'un coup, comme au cinéma quand le film soudain s'arrête. Leur œuvre est documentaire. Mais Watteau, lui, nous a laissé dans ses compositions des personnages qui ne sont pas *arrêtés*. Il y a



LE MOULINET. D'après le tableau de Lancret, au Musée de Berlin.



Photo Bulloz.

LA CARMAGNOLE. Époque révolutionnaire.

vaient laisser passer une si belle occasion d'exercer leur verve. Il faut voir quelle collection de grotesques ont amassée dans leurs gravures les Boilly, les Gillray et les Cruikshank, sans compter les anonymes. Mais qu'importait à ces maniaques leur inexpérience chorégraphique ou le ridicule de leur silhouette. Ils dansaient, ou plutôt ils se trémoussaient, comme cela s'est toujours fait après les époques de troubles et de misères, en dépit de l'indignation des moralistes. Et ils étaient heureux.

Après un ralentissement sous l'Empire, période ennuyeuse comme toutes celles qu'on livre aux mains d'une tyrannie administrative, la danse reprit avec la Restauration, mais avec une dégradation dans le style correspondant à celle du mouvement lui-même. Il y a, en effet, dans la Restauration, quelque chose d'inexplicablement médiocre, une sorte de sottise et de contrainte qui (sauf en littérature), s'affirme de toutes les manières : dans le costume, étriqué malgré sa redondance, dans le mobilier si prétentieux, dans



LA MANIE DE LA DANSE : LA WALSE. Grav. de Debucourt (1809).

UN BAL A LA CHAUSSEE D'ANTIN, sous Louis-Philippe.
D'après Gavarni.

de charmants airs de tête : comme Carle Vernet nous l'a montré dans son estampe : *La Folie du jour*.

Sitôt le Directoire installé, et avec lui la certitude d'une tranquillité relative, la danse reprit avec une fureur dont on ne peut se faire une idée qu'en pensant à la violence de sa résurrection après l'armistice de 1918. Tout Paris dansait. Aucun deuil n'en empêchait, au contraire. Mercier nous parle avec indignation d'ailleurs, des *Bals à la victime*. On ne pouvait y assister que si l'on faisait la preuve d'avoir perdu, sur l'échafaud, un parent très proche. On dansait partout : dans les églises, dans les guinguettes, dans les cabarets, dans les bals publics (qui datent de là) et chez les particuliers. Les caricaturistes ne pou-

tous les usages. La danse ne pouvait échapper à cette vague de niaiserie. Ce n'est rien que la valse, naguère volte pleine de grâce, soit devenue cette giration de toupie, dont l'ivresse s'achève en nausée ; ce n'est rien que le galop entraîne l'assistance de toute une salle dans une course échevelée, complètement privée de rythme ; il y a pire : la polka déchaîne un enthousiasme comme on n'en a jamais vu. Et pourtant, on ne peut rien imaginer de plus mesquin, de plus bête, de plus anti-chorégraphique, de plus monotone que la polka, en dépit



Photo Bulloz.

RÉPÉTITION D'UN BALLET SUR LA SCÈNE DE L'OPÉRA.
Tableau de Degas.LA DANSEUSE TAGLIONI.
(Arch. intern. de la Danse.)

des fioritures naïves que Cellarius, le maître du genre, idole du moment, y ajouta pour faire plus « distingué ». Au reste, après quelques années d'une vogue insensée, la polka tomba dans le commun, devint le divertissement favori des pompiers, des débardeurs et des gardes municipaux.

Que dire du quadrille, du cancan ? Ces pauvres trémoussements ont eu leur heure de gloire, et il faut bien en parler puisqu'ils font partie de l'histoire documentaire de la danse. Mais on ne peut pas dire qu'ils fassent vraiment partie de la danse. Pas plus que les grivoiseries monotones du café-concert ne font partie de la chanson. Il y a des époques qui ont un style, et d'autres qui n'en ont pas. La Restauration, le Second Empire et le début de la Troisième République en manquent d'une manière pénible. Seule, la *mazurka* fait un certain effet de grâce et d'élégance (elle n'en aurait fait aucun à aucune autre époque). Quant à la berline, au pas de quatre, ce sont des inventions de professeurs, qui, n'ayant aucune origine populaire, ne correspondent à rien et ne peuvent distraire — momentanément — que des gens qui n'ont pas le sens de la danse. Au reste, d'une manière générale, ce qui frappe le plus dans toutes ces danses lancées depuis la Restauration, c'est leur air artificiel. Elles invoquent une certaine origine (russe, polonaise, voire espagnole (la *cachucha*), mais presque aucune trace n'en reste.



Photo Bulloz.

LA DANSE A LA VILLE, en 1880
Tabl. de Renoir (coll. Durand-Ruel)

Photo Braun.

LE COTILLON. Tableau de Stewart



LA « JOTA VALENCIANA », danse populaire de Valence.

Photo Wide World.

DANSES EXOTIQUES (I)

ET tout d'abord, honneur à l'Espagne, terre classique de la danse. La ravissante et géniale danseuse Teresina a écrit sur la *Danse espagnole* ces lignes définitives :

« De tous les pays du monde, c'est sûrement l'Espagne qui a gardé le plus intact le trésor de son authenticité à travers les évolutions subies aux diverses époques.

« La danse espagnole n'est point un passe-temps frivole ou superficiel, elle présente une « signification profonde, et le spectateur attentif qui parvient à la comprendre peut y découvrir, « non seulement les caractéristiques particulières de la race, mais encore l'expression avec « laquelle cette race traduit ses sentiments : douleur ou joie. Elle a gardé des temps anciens « quelque chose de sacré. Evocation et offrande aux Dieux.

« C'est plus qu'une erreur, c'est un sacrilège de ne voir dans la danse qu'une incitation « voluptueuse. On peut dire en

« outre qu'elle est suprêmement « descriptive et émotive à la fois. »

Elle remonte très haut dans le passé. Rome faisait déjà fête aux Gaditanes, et ce qu'elle en dit semble bien indiquer que leur danse était arrivée à peu près au point de perfection auquel nous le voyons aujourd'hui : ce qui obligerait à lui attribuer une antiquité presque immémoriale.

Le sens chorégraphique est inné chez l'Espagnol, qui danse



BAL CHAMPÊTRE. Tapisserie de l'Escorial, d'après Goya.

(1) Ce mot d'exotique est pris dans son sens strict, c'est-à-dire appartenant à un pays étranger : qu'on l'en importe ou qu'on aille l'y chercher sur place.

comme on respire, qui ne peut s'empêcher de danser, mais qui, forcément, imprime à cette activité essentielle de son être la gravité qui imprègne toutes les démarches de sa vie. Il n'est pas nécessaire pour lui que les danses s'ajoutent aux cérémonies religieuses ; elles constituent par elles-mêmes un rite, primitif et naturiste, que l'on accomplit avec solennité. Il faut regarder le masque des Espagnols quand ils dansent : il est presque triste à force de sérieux, on sent qu'ils accomplissent là l'action la plus importante possible. Cela ne veut pas dire que leurs danses soient lentes ou traînantes. Au contraire, il en est de furieuses et de terriblement accentuées et rapides, mais c'est justement au plus fort de la passion, en plein vertige, que les saisit cette sorte d'extase où s'annihile la pensée individuelle. C'est une ivresse panique, une dissolution éperdue de la personnalité, qui a bien des côtés communs avec le délire des derviches. Ah ! nous voilà loin des aimables combinaisons chorégraphiques, des arabesques de notre danse du XVIII^e siècle, toute superficielle et décorative. Un spectacle. Mais l'Espagnol ne recherche pas ici le spectacle, il entre lui-même dans le jeu, avec une conviction ardente.

Chaque province d'Espagne a ses danses : l'Aragon la fameuse *jota*, d'origine basque, ou peut-être arabe, mais d'un style brillant et noble ; la Catalogne, l'étrange Sardane dont la gaieté toute populaire s'imprègne d'un mystère inexplicable, la Sardane dont on ne peut entendre l'accompagnement sans une émotion poignante ; la Vieille-Castille, la naïve *Dulzaina* ; la Galice, la *Mañeira* poétique et champêtre ; les Canaries, la *Guaracha* ; le Leon, le *Bailao* cérémonieux ; les Baléares, le rustique ball de *Payeses* et le *Parado*, dont j'ai déjà parlé. Mais il faut bien le dire, c'est l'Andalousie qui possède les plus belles, les plus caractéristiques.

Néanmoins, si elle peut revendiquer pour elle-même le *Fandango* par exemple, ou le difficile et théâtral *Boléro*, ce sont les Gitans qui ont créé ou tout au moins modifié toutes les autres. L'épithète de *flamenco*, qui désigne aujourd'hui l'ensemble de ces danses, exprime ce que les deux races y ont introduit : la langueur et la volupté andalouses, l'énergie et la singulière passion gitane.

Ces danses sont incomparables, les plus belles probablement qui soient au monde. On a l'impression, quand on y assiste,



Photo Bulloz.

LA DANSE ESPAGNOLE. Tableau de Manet.



Photo Iris.

TERESINA,
dans ses danses espagnoles.

EL JALEO. Danse de gitanes, gravure de Bocourt. (Arch. intern. de la Danse.)



Photo D'Ora.

LA CORDOBA, de la province de Cordoue, dansée par Argentina

« choses mystérieuses et
« terribles qui s'agitent au
« fond de sa conscience...
« La main, qui trace en
« l'air des dessins invisibles, obéit, dirait-on, à
« un sort, à une secrète
« malédiction. »

Aux instants d'immobilité, le corps de la danseuse reste encore agité d'un frémissement à quoi l'on sent que le rythme intérieur ne l'a pas un instant abandonné.

Mais même quand on n'en peut juger qu'avec son sentiment, il y a une chose qui, dans toutes ces danses, frappe et émeut infailliblement le spectateur : c'est leur noblesse et leur passion, et pour employer un mot dont on a bien abusé mais qui s'impose absolument ici : leur dynamisme. Les danses « flamencas » sont essentiellement dynamiques, elles sont l'expression par le mouvement d'une force intérieure inexplicable et souveraine comme un élan de la vie, de l'amour, et elles propagent autour d'elles des ondes magnétiques qui vous entraînent à votre tour. D'où une communion entre l'exécutant et le public, qui est évidemment l'idéal de toutes les danses, mais qui n'est réalisée, avec cette plénitude, par aucune autre.

Tout d'ailleurs, dans ces danses, à la mise en scène si

qu'il serait impossible de voir quelque chose de plus émouvant, ni de plus parfait. Quand on est un amateur, un *aficionado*, on les distingue admirablement entre elles : on goûte la retenue farouche, traversée d'explosions bouleversantes, de la Farruca ; les gracieuses figures, toutes pénétrées de jeunesse, de la Séguidille ; la morbidesse et la violence du Jaleo ; le tango, si purement gitan, sans accessoires, marqué par de simples battements de mains ; le zapateado, dont les appels de pied chez les virtuoses atteignent les effets de la plus subtile musique ; et surtout, surtout l'*Alegria* qui est au sommet de la hiérarchie et qui, de l'avis de toute l'Espagne, ne peut être surpassée par rien en gravité ni en pathétique.

« Il y a des moments, dit Teresina, pendant lesquels
« nous avons l'impression d'être en présence de toute la

« passion résumée en trois
« actes : désir, séduction,
« accomplissement. C'est
« comme un drame, une
« comédie sans paroles. Et
« tout cela sans accentuer
« exagérément le rythme,
« sans forcer l'expression
« du visage, qui paraît plutôt
« hiératique. Par ses
« évolutions lentes, par son
« bras nu qui se dresse,
« comme une imploration,
« en déchirant l'ombre et
« le silence, il semble que
« la gitane nous parle des



Photo d'Ora.

ARGENTINA dansant le tango andalou.



Photo d'Ora.

ARGENTINA dansant un boléro classique (Puerta de tierra).



DEUX FIGURES DE LA *JOTA*,
dansée par Escudero. Photo Iris.

simple et si raffinée, est étudié en vue de créer une atmosphère favorable à ce phénomène psychique : l'accompagnement des guitares, les chants et jusqu'à cette invitation faite à l'assistance de participer à l'action et au rythme par ses battements de mains, par ses acclamations rituelles. C'est pourquoi les danses espagnoles exigent pour ainsi dire d'être vues dans leur cadre, dans leur



milieu naturel. Transplantées sur nos scènes, même par des artistes de grande race, elles perdent cette énergie expansive et cette autorité. Tout ce qu'il est possible d'obtenir par le talent, le prestige, le don de soi, la magnificence des costumes, etc., ces artistes l'obtiennent et c'est déjà beaucoup, mais tant d'efforts ne peuvent amener dans nos théâtres trop vastes, et d'ailleurs hantés par d'autres présences magnétiques, ces effluves qui, là-bas, en Espagne, sur le moindre tréteau de cabaret, aussitôt se répandent sur l'assistance, y éveillant des résonances fraternelles et créant une électricité irremplaçable, un paroxysme d'émotion.

Au delà des Pyrénées, la danse est tout autre chose qu'un amusement et une distraction, elle n'est même pas proprement un plaisir : elle est la satisfaction d'un besoin impérieux, irrésistible, l'expression de toute une race. Certes, elle peut être, aussi, sur la scène ou dans la procession, un spectacle et, de fait, elle y a sa place. Mais c'est au cœur du peuple, dans la salle modeste d'une auberge ou d'un café chantant, qu'elle atteint le sommet, qu'elle réalise sa plus auguste gravité. Ceux qui l'ont une fois comprise et ressentie ne peuvent plus ensuite trouver dans aucune autre l'intensité et la beauté, le sens humain qu'il y a dans celle-ci. La danse espagnole est la danse absolue.



Photo Arch. d'Art et d'Hist.

PAYSANS NAPOLITAINS DANSANT LA TARENTELE, au retour d'un Pèlerinage à la Madone de l'Arc.
Tableau de Léopold Robert, au Musée du Louvre.



Photo Wide World.

DANSE POPULAIRE DE ROUMANIE.

souvenir de la danse du Labyrinthe, l'*ionienne* celui des danses bachiques, l'*arnaute* celui de la Pyrrhique. Le *syrtos*, à Sparte, ressemble à une procession. Mais plus rien de religieux. La tragédie est morte, et aucune autre forme de la communion esthétique ne l'a remplacée.

Dans la *tarentelle* d'Italie, avec ses saltations joyeuses et vives et son tambourin, on pourrait distinguer les traces des danses de Ménades.

Aussi, dans la *saltarelle*, dans la *montferine*, dans la calabraise danse *de la brebis*. Ce sont des danses indiscutablement populaires, mais privées de la vertu que gardent les choses populaires au moment privilégié où toute une race y trouve son émotion. Elles sont tombées au rang de divertissement pour les jours de fête.

On peut en dire autant de la gigue anglaise qui, jadis, fut une danse assez savante et très en vogue, mais qui est tombée au rang d'exercice chorégraphique pour matelots en bordée. Je ne veux pas médire de ces danses, qui ont leur charme, certes. Le *ghillie callum* exécuté dans les montagnes d'Ecosse par des Highlanders en grand costume bondissant entre



Photo Keystone.

DANSE ÉCOSSAISE : Scotch Reel.

L'Italie, l'Allemagne, la Grèce, l'Angleterre, les pays du Nord, ceux de l'Europe centrale ne peuvent en rien se comparer à l'Espagne au point de vue chorégraphique, surtout aujourd'hui, où tout s'est uniformisé, grâce au disque et à la radio, où l'on danse partout la même chose. Ils ont des danses locales, mais dont la signification ne dépasse pas le folklore.

Les Grecs modernes ont conservé la tradition de leurs anciennes danses militaires ou civiles. La *candiote* perpétue le



Photo Keystone.

DANSE POPULAIRE GRECQUE, en evzone.

les lames des *claymores* étendues sur le sol, la *tarentelle*, représentée par des jeunes filles napolitaines au bord de leur golfe enchanté, voilà des visions qui ne manquent pas de grâce, mais enfin qui n'ébranlent que les couches superficielles de la sensibilité (1).

(1) Exception faite néanmoins pour les *czardas*, où bat le cœur d'un peuple indomptable, à demi sauvage. Mais qui sait quelle est ici la part des Tziganes, ces frères authentiques des Gitans ?



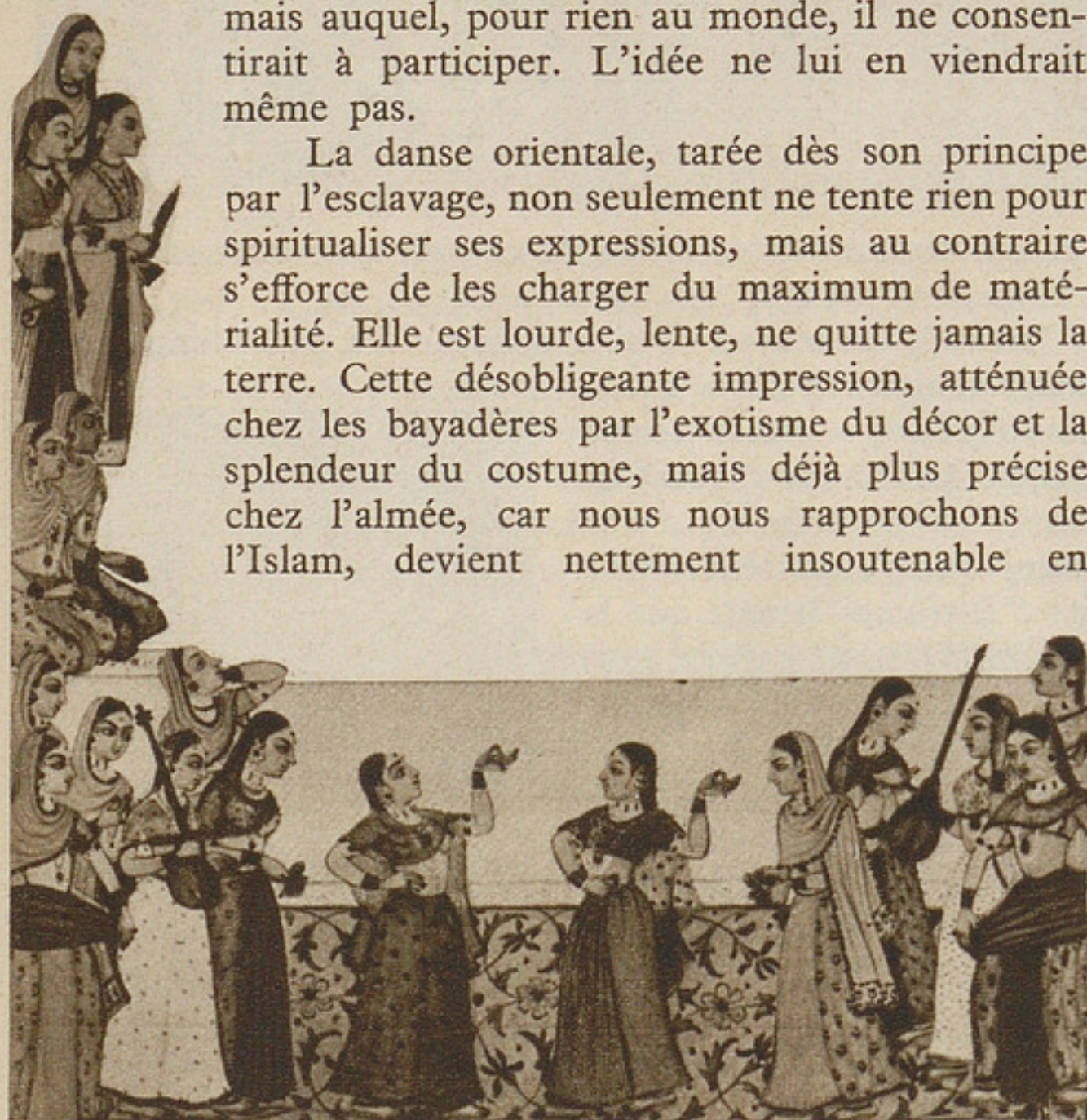
SUITE DE DANSEUSES BAYADÈRES. Relief d'art Khmer du XII^e siècle.

L'ORIENT

IL faut revenir à l'Orient pour retrouver un écho de la grande résonance mystique éveillée dans l'antiquité par la danse, l'Orient où semble s'être réfugié le sentiment de cette antiquité. Et pourtant, il est bien dégénéré de son ancienne splendeur, cet Orient jadis si attachant par son mystère.

La première remarque qui s'impose, et dont les conséquences sont caractéristiques, c'est que l'Oriental ne danse pas lui-même. Il fait danser. La danse est pour lui un spectacle, spectacle dont il raffole, dont il entend ne jamais se passer, dont il organise avec soin les représentations fréquentes, pour lequel il entretient à ses frais de véritables troupes (les almées, les bayadères), mais auquel, pour rien au monde, il ne consentirait à participer. L'idée ne lui en viendrait même pas.

La danse orientale, tarée dès son principe par l'esclavage, non seulement ne tente rien pour spiritualiser ses expressions, mais au contraire s'efforce de les charger du maximum de matérialité. Elle est lourde, lente, ne quitte jamais la terre. Cette désobligeante impression, atténuée chez les bayadères par l'exotisme du décor et la splendeur du costume, mais déjà plus précise chez l'almée, car nous nous rapprochons de l'Islam, devient nettement insoutenable en



DANSEUSES DE COUR HINDOUES. D'après une estampe.



UNE BAYADÈRE DANSANT.
Relief javanais du IX^e siècle.

Photo Bouan.



Photo Rap.

DANSE GUERRIÈRE CAFRE de l'Afrique du Sud

ceux qui ont pu assister à d'authentiques tams-tams sont d'accord sur ce point. L'orgie est le but avoué, la terminaison naturelle de ces danses étranges, ardentes, tumultueuses, terribles, qui durent parfois toute la nuit, mais c'est une orgie à l'antique : unanime, délirante, où la personnalité doit s'abolir. Les tams-tams (et j'englobe dans cette expression toutes les danses des peuplades africaines) sont des cérémonies magiques, des tentatives en vue d'une extase commune, où la recherche du plaisir confine à la souffrance, au délire. C'est, pour les noirs (sur qui pèsent les impérieuses fatalités du climat et de la race), un moyen de s'en délivrer, un peu comme par un exorcisme. Seabroock, qui est un des hommes ayant le mieux compris la mentalité subtile des primitifs, nous a dit là-dessus des choses définitives, dans le beau récit qu'il nous a laissé de son voyage au Dahomey.

C'est dans le véritable Orient, celui qui n'a pas été touché par l'influence de l'Islam, c'est-à-dire l'Extrême-Orient, que la danse a conservé, jusqu'à nos jours, ce caractère de gravité et ce sentiment religieux qu'elle possédait dans l'antiquité classique.

L'Inde brahmanique se distingue entre tous les pays par sa conception théocratique de la vie. La femme y est fort respectée, à cause de son rôle sacré dans la famille. C'est l'héroïne favorite des grands poèmes épiques, tel le *Ramayana*, dont les épisodes se retrouvent figurés, depuis des siècles, invariablement, fidèlement, sur les bas-reliefs des temples, et dans les évolutions des *débadassi* (esclaves des dieux), les danseuses consacrées. Ce sont des sortes de prêtresses, analogues aux vestales et à cette caste sélectionnée de jeunes filles que l'Inca conservait dans le Temple du Soleil. Tout dans leur art, comme dans leur vie, est rituel, fixé par une tradition immémoriale : leurs gestes, leurs pas, leurs

Afrique du Nord, avec ce qu'on appelle la danse du ventre, celle des Ouled-Naïl. On ne peut s'empêcher de penser qu'une civilisation qui a pu ainsi rabaisser la femme, la réduire à ce triste rôle, l'empêcher justement de s'évader par la légèreté..., est une civilisation inférieure, régressive, quelle que soit la solidité de ses autres traditions.

L'Afrique proprement dite, l'Afrique noire, est peut-être beaucoup plus pure, en dépit du caractère agressivement érotique de certaines de ses danses. Tous



Photo L. Thomas.

NÈGRES DANSANT DANS UN TAM-TAM NOCTURNE.



Photo Arch. d'Art et d'Hist.

DANSEUSES
CAMBODGIENNES. Relief.

costumes, leurs coiffures, les musiques sur lesquelles sont réglées leurs évolutions.

Mais comme ces danseuses sont jalousement dérobées aux regards profanes dans l'enceinte des temples et que les Européens n'assistent jamais à leurs séances, c'est sur leurs sœurs inférieures, les *Soutradassi* et les *Nautchniys*, qu'il faut nous rabattre pour nous rendre compte de ce que peut être leur art. Celles-ci dansent chez les radjahs, les grands personnages et les étrangers de distinction à l'occasion de certaines cérémonies (mariages ou festins d'apparat), aux sons d'un orchestre composé de quatre à cinq musiciens (violons, flûtes et tambours hindous) exécutant avec une infatigable patience des suites de notes toujours pareilles, incompréhensibles aux oreilles profanes. Elles sont vêtues de soies somptueuses, aux arabesques d'argent, de gazes semées d'or, de dentelles brodées de pierreries. Le déploiement de ces voiles, l'ondulation serpentine des bras et quelques évolutions très simples constituent l'essentiel de ces danses, dont le sujet est comme toujours emprunté aux légendes divines et qui ennui profondément les spectateurs d'Occident :

« Ils s'en vont au bout d'une heure (écrit André Chevillon, dans son beau livre : *Sanctuaires et Paysages d'Asie*), aspergés des essences, enguirlandés des fleurs que tout hôte doit à son invité. Les indigènes demeurent, assis en Bouddha, les jambes croisées, les mains jointes sur le ventre, immobiles et muets, et la nuit se passe ainsi. Qui comprendra l'enivrement lent, l'assoupissement bienheureux, l'engourdissement vague, le charme endormeur et subtil qui s'emparent de ces Hindous assis en rang sur leurs talons ? Le crin-crin de la cithare ne se lasse point de retourner la même phrase confuse et triste, les vêtements

des danseuses chatoient, les étoffes s'enroulent et se déroulent, les bras se développent avec lenteur, la cithare dévide toujours sa phrase mélancolique et grêle, et les heures s'enfuient... »

Quoique ce soit assez obscur, on peut néanmoins suivre la ligne d'un ballet exécuté par les *Soutradassi*, mais ceux de leurs petites cousines cambodgiennes sont nettement inintelligibles, tout en développant les mêmes thèmes. Seulement l'extraordinaire beauté du spectacle emporte tout.

Elles aussi sont entretenues par le souverain et forment une espèce de collège, où l'on reçoit une éducation des plus strictes, sous la surveillance d'une implacable et savante monitrice. Il ne reste absolument plus rien de naturaliste dans leur jeu. Rien, ni un clin d'œil, ni un geste de la main n'est livré au hasard, à la fantaisie. Depuis leur entrée en scène jusqu'à la fin, tout ce qu'elles font a un sens : leur présence et leurs mouvements constituent un vivant hiéroglyphe.



Photo Brücken.

NYOTA INIOKA, dans une danse hindoue.



DANSEUSES ROYALES DE PHNOM-PENH saluant leur souverain.

Le costume roide d'orfroi dans lequel elles sont cousues, leur tiare, les ailerons de leurs épaules, l'ondulation de leurs bras étonnants de souplesse et qui semblent deux serpents vivants issus de leur buste, celle de leurs mains dont chaque doigt prolongé d'ongliers d'or a son existence personnelle, tout cela signifie une nuance de l'action, évoque un sentiment, une idée. Art tellement subtil, tellement raffiné qu'il est presque *déshumanisé* et qu'il ne peut plaire qu'à des esprits savants et méditatifs, pour qui la chair n'existe plus, pour qui l'amour n'est qu'un prétexte à des rêveries de plus en plus abstraites et symboliques.



DANSEUSES DE BALI.

Photo Rap.

Les danseurs javanais, comme aussi ceux de Ceylan, sont beaucoup plus près de nous. L'Exposition coloniale nous a révélé ceux de Bâli, dont l'enchantement n'est pas près de quitter nos mémoires. Aussi somptueux au point de vue décoratif, leurs costumes ont beaucoup moins de rigidité. Ils permettent un jeu de mouvements plus variés, plus rapides et surtout

plus riches en significations émotives. Ils ne sont qu'une écorce splendide sur ces corps minces et souples, pleins de je ne sais quelle grâce végétale, absolument saisissante. Et le répertoire est tellement plus varié ! Il comprend des scènes religieuses, mais aussi des épisodes de la vie courante, il admet la satire, la bonne humeur, toutes sortes de sentiments familiers, bref tous les aspects de l'existence d'une communauté humaine ingénue et primitive, mais sans que jamais on puisse oublier la présence imminente, écrasante, de la forêt vierge hantée de monstres et d'esprits de toutes les sortes. Ceux qui ont eu la chance d'assister à ces représentations dans leur décor d'origine, devant le palais d'un prince indigène, dans un jardin débordant de la formidable végétation tropicale ou dans une salle de réception, dont les fresques sont peuplées de dieux aux visages convulsés, effrayants et magnifiques, ceux-là prétendent que le spectacle, ainsi complet et dans son atmosphère, produit une impression inoubliable et grandiose. Néanmoins, telle est sa force de suggestion que, même privé de ce décor naturel, il en garde l'essentiel. La savante subtilité de la musique, l'extraordinaire beauté des éclairages et des accessoires, le sentiment de féerie qui baigne ces mimodrames éblouissants et naïfs, tout cela concourt à faire des danses de Bâli un des trois ou quatre plus parfaits spectacles chorégraphiques qu'il soit possible de voir sur la planète.

Chose inattendue, c'est au Japon que l'on retrouve dans son intégrité le principe que les Grecs avaient si génialement appliqué dans leur tragédie. Pourtant, rien ici n'est pareil : ni la mythologie, ni les légendes, ni l'esprit civique, ni le costume, ni les habitudes mentales. Mais une conception identique se saisit de tous les éléments de la représentation pour en faire un ensemble homogène suprêmement expressif de la sensibilité et de la pensée de la race. Tout

Photo Arch. Int. de la Danse.
DANSEURS DE BALI mimant un ballet dramatique.

se tient, s'équilibre et s'interpénètre : musique, chorégraphie, poésie, décor, costume et jusqu'au développement de l'action, pour produire certains effets prévus de beauté ou de signification ésotérique. Et comme *tout* est prévu dans la texture mouvementée de ces *Nô*, c'est au bout du compte



Arch. Int. de la Danse.

JAPON. DANSE D'ÉTÉ. Estampe de Toyokuni.



Unionphoto

DANSE CHINOISE.

la danse qui en reste la règle, et la constante animatrice. De même qu'en Grèce, le chœur et le récitant évoluent suivant des chemins infailibles, avec une rigueur d'astres au ciel.

La seule différence (mais elle est grave), c'est que la passion — si importante dans le théâtre

antique — est ici exclue comme trop vulgaire encore et destructrice du rythme. Tout se déroule suivant une cadence d'une infinie lenteur, pour donner une impression quasi-divine de dignité, de majesté. Les sentiments sont réduits à leur allusion, et en outre condensés par l'artifice d'une versification dont il nous est impossible de nous figurer les ressources figuratives ; et la danse elle-même, résolument hiératique, se limite à l'essentiel, suggère la multitude des mouvements possibles par des pauses calculées et une sorte de frémissante immobilité sur laquelle se détachent des gestes et des pas, eux chargés d'une signification éblouissante. Nous sommes, là encore, à un des sommets de l'orchestrique.

Quant à la Chine, depuis les danses sacrées et complètement oubliées des temps héroïques, elle est bien déchue de son ancienne splendeur. Il n'y subsiste plus que le Ping-Vou (danse des boucliers) et une danse guerrière, le Ta-Ou, où les exécutants, vêtus de robes aux couleurs vives brodées de figures terrifiantes, coiffés de bonnets hérissés de plumes, le visage horriblement tatoué, se démènent comme des diables, en frappant du sabre un bouclier ; enfin le Ou-Wang, ballet dramatique où l'on assiste à tous les épisodes d'une révolte contre l'Empereur, finalement vainqueur.

Toutes ces danses ne sont que des divertissements insérés dans les représentations théâtrales. Elles amusent beaucoup le public, qui en goûte les moindres finesses, mais n'aurait jamais la pensée de les imiter. Les Chinois ne dansent pas.



Photo Wide World.

DANSE D'INDIENS HOPI.

AMÉRIQUE

SI du vieux monde nous passons en Amérique, nous éprouvons la mélancolie de constater que toujours la décadence d'une société entraîne celle de la danse et y trouve en quelque sorte sa figure. Je parle de l'Amérique sauvage, de ces peuples qu'on appelle si expres-

sivement : *Amérindiens*. Ils ne sont plus nombreux, hélas ! ni dans le continent nord, ni dans l'autre, et nous savons quelle est leur déchéance. Il semble qu'une stupeur sacrée les ait saisis depuis la conquête et que, se sachant condamnés par l'évolution, ils n'aient même plus l'idée de réagir. Leurs danses sont les derniers sursauts de leur vitalité. Elles ont quelque chose de cruel qui inquiète, et de désespéré qui fait peine. Ce sont les débris de celles qu'ils exécutaient au temps de leur liberté, pauvres danses somnolentes, presque toujours funèbres et qui ne semblent plus que des prétextes à de pénibles scènes d'ivresse. Ce n'est plus dans la danse, c'est dans l'alcool, dans la brutale *chicha* que l'Inca dégénéré cherche l'oubli de sa puissance perdue. Rien ne reste, hélas ! absolument rien de ces cérémonies splendides dont l'Inca Garcilaso nous a parlé dans les *Commentaires royaux*, et qui se déroulaient à Cuzco, dans l'intérieur des temples tapissés et pavés d'or, image du soleil, dont la race se croyait protégée ; ni non plus des cortèges de vierges dansantes qui, au Mexique, accom-



Photo Keystone.

DANSE GUERRIÈRE INDIENNE.

pagnaient les longues théories des prisonniers, par milliers promis au couteau d'obsidienne du sacrificateur.

Les Indiens du Nord, les Peaux-Rouges, malgré une destruction plus systématique, furent davantage préservés, sans doute parce que leur civilisation était plus rustique. Le fait est qu'ils ont conservé, encore maintenant, la *danse du feu*, impressionnante cérémonie, où l'on voit s'éteindre un foyer, puis alors, dansant autour de lui, un sauvage tenant dans sa bouche le tison allumé qu'il y avait cueilli au moment suprême ; la *danse du sacrifice*, où les assistants font cercle autour d'un bûcher sur lequel brûlent des objets offerts en sacrifice au Grand Esprit ; la *danse des funérailles*, au cours de laquelle le cadavre, tout habillé et assis sur une natte, semble, comme s'il était vivant, présider aux évolutions de la foule autour de lui déchaînée ; la danse du calumet, la danse du scalp, la danse du mariage, enfin la danse du bœuf et surtout ces danses naturalistes que le chef Os Komon est venu nous révéler à Paris, et qui sont si belles et si pures parce qu'elles sont uniquement instituées en vue de la célébration du retour des saisons et des semailles et des récoltes, choses si importantes dans la vie des primitifs et qui leur ont toujours inspiré les rites les plus



Photo D'Ora.

LA RUMBA DE CUBA,
dansée par Argentina.



Photo Iris.

LA DANSE DU FEU,
dansée par le chef indien Os Komon.



Photo Iris.

LA BIGUINE, danse créole.

admirables. Chez les Peaux-Rouges, ces sortes de danses, d'une antiquité immémoriale et d'un sentiment profondément religieux, s'apparentent de façon saisissante à celles de la vieille Egypte : elles en ont le hiératisme et aussi l'ingénuité.

Quant aux danses créoles, telles que le *danson* et la *rumba* de Cuba, la *maxixe* et la *samba* brésiliennes, la *biguine* de nos colonies antillaises, et en général toutes celles qui nous viennent de l'Amérique latine, il faut n'y voir, malgré leur charme indéniable, qu'une sorte de déformation des grandes danses africaines. La langue coloniale les a extrêmement adoucies, ralenties, et si l'on peut dire civilisées. Ce sont les mêmes pourtant, et il suffit de voir l'accent et le rythme, la furia qu'y mettent les noirs quand ils les dansent en se laissant aller à leur démon. C'est la même chose et c'est tout autre chose. C'est comme si une forêt vierge entraînait soudain dans un salon avec ses effluves, ses délires, toute sa magie enfin.



Photo Arch. d'Art et d'Hist.

DANSE MACABRE. Fresque de l'église de la Chaise-Dieu : la Mort entraîne dans la danse le page et le bourgeois, le musicien et le savant, le paysan et le moine.

DANSES DU SABBAT ET DANSES MACABRES

A PROPOS de magie, je pense qu'il faut parler ici de quelques danses d'un caractère tout particulier. Dans tous les pays du monde, il a existé des danses religieuses : leur but, souvent ignoré des fidèles, était de créer, par le mouvement circulaire, et parfois l'attouchement des mains, une ivresse collective, une unanimité de pensée. Lorsque le Chris-

tianisme eut triomphé de tous les autres cultes, il n'eut cependant pas raison d'une certaine religion de la nature, dont les rites étaient immémoriaux et persistèrent sous son règne. Une foule de gens continuèrent longtemps à célébrer les mystères de la Bonne Déesse (Cybèle), ou de Vénus, ou de Dionysos. Bien entendu, ils ne pouvaient le faire que d'une façon clandestine. D'où le côté inquiet, et forcément bientôt délictueux, de leurs assemblées. Avec le temps, se répandit et s'affirma dans le monde, l'opinion que les dieux de l'antiquité étaient simplement des figurations, les nombreuses figurations de l'ennemi du Dieu unique, de l'esprit du mal. Et soit par bravade, soit qu'ils fussent impressionnés par la croyance officielle, les successeurs des anciens mystes finirent par admettre qu'en effet ils adoraient le diable.

Les pures et nobles effigies du Paganisme devinrent l'ignoble idole connue sous le nom de Mendès, statue creuse d'osier ou de carton, avec deux grandes cornes recourbées et une corne centrale servant de luminaire à l'assemblée. Cette assemblée était composée d'hommes



DÉPART DE SORCIÈRES POUR LE SABBAT.
D'après un tableau de Téniers.

masqués en démons et de femmes affublées des oripeaux les plus fantastiques, tous venus, sur convocation secrète, des points les plus éloignés de la contrée. Tous ces gens se mettaient à danser autour de la statue pour se surexciter et pour établir entre eux une communication fluide qui était, dit-on, une parodie de la communion chrétienne, mais qui ne l'avait pas toujours été. Au fur et à mesure que ces danses devenaient plus rapides, dégageant je ne sais quels effluves dans l'atmosphère de la grande salle éclairée par des torches fumeuses, l'obsession sexuelle se faisait plus impérieuse et tout finissait dans le vertige de la promiscuité. C'était ce qu'on appelait le Sabbat.

La danse macabre s'apparente de la façon la plus subtile et la plus évidente au sabbat. Elle aussi obséda tout le Moyen âge... Nous en connaissons mainte image, peinte ou gravée. Mais ce fut d'abord une réalité... Aux moments les plus horribles de la domination anglaise en France, et partout en Europe, pendant une peste ou quelque immense calamité



DANSE MACABRE.

La Mort et la courtisane. D'après Holbein.



DANSE MACABRE.

La Mort et le chevalier. D'après Holbein.

publique, nous la voyons paraître. C'est un mimodrame d'un réalisme sinistre, une ronde infernale entraînant tous les personnages de la société : du Pape et de l'Empereur jusqu'au dernier manant et menée par la Mort elle-même, mais sous son aspect le plus horrible et le plus redouté : le squelette. En général, ces rondes ne parcouraient pas la ville : elles avaient lieu simplement autour des *charniers* (des cimetières). La répugnance bien naturelle que nous inspirent ces inconcevables spectacles ne doit pas nous dissimuler leur signification.

La danse macabre, dont l'apogée se place au XIII^e et au XIV^e siècles, représente au fond une révolte, une revendication sociale. Plus opprimé, plus misérable, plus cyniquement exploité qu'il ne l'avait jamais été, le peuple se console avec la seule pensée qui puisse en effet le venger : que ses persécuteurs et ses maîtres aussi mourront. Il n'y a qu'une égalité : celle de la Mort. Et il danse pour célébrer cette grande découverte.



Photo Arch. d'Art et d'Hist

DANSE MACABRE. La Mort entraîne le Pape et l'Empereur, un cardinal et un roi, la reine et un chevalier.
(Fresque de l'église de la Chaise-Dieu.)



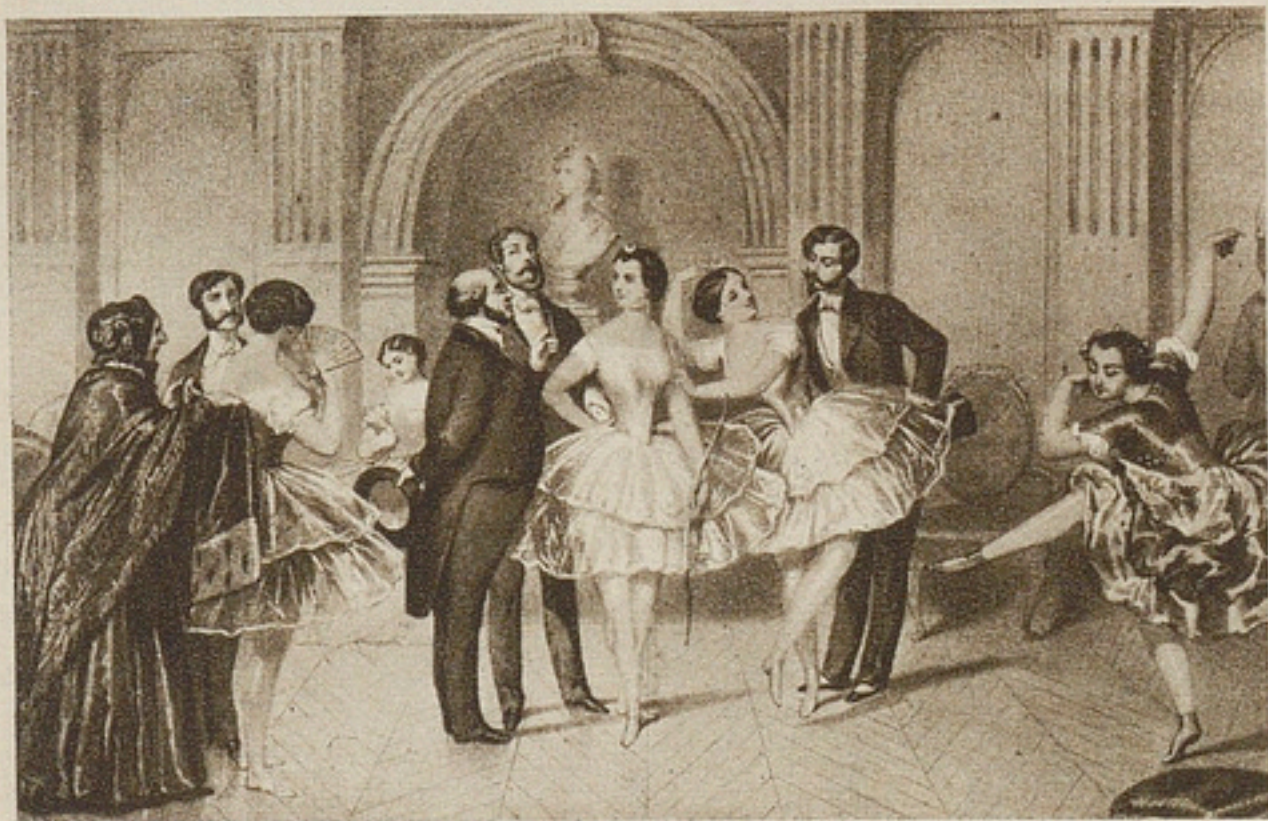
Photo Gerschel.

LES BALLETS RUSSES. Une scène du *Sacre du Printemps*.

TROIS RÉNOVATEURS DE LA DANSE

IL a paru, au début du ^{xx}e siècle et successivement, trois personnages dont le génie créateur a su injecter à l'art épuisé de la danse de théâtre une sorte de vie nouvelle, aux applaudissements de l'univers entier. Ce sont la Loïe Fuller, Isadora Duncan et Nijinsky.

LA LOIE FULLER. — Il est devenu difficile de se rendre compte du degré de décadence où en était arrivé le ballet, parce que, même à l'Opéra, qui fut la plus résistante citadelle de la



LE FOYER DE LA DANSE À L'OPÉRA sous le Second Empire.
Dessin de H. de Montaut.

convention, les idées nouvelles ont pénétré malgré tout et imposé une mise en scène différente et une technique moins figée. Mais, avant ces trois novateurs, l'Académie nationale maintenait des traditions d'autant plus absurdes que ce n'étaient pas en effet des traditions, mais des recettes et des usages dont la date ne remontait pas très haut.

Ce n'était plus qu'une industrie, exploitée par un certain nombre de techniciens, pour le plaisir de quelques amateurs uniquement attachés à des vétilles d'exécution.

C'est l'époque lamentable qui



Photo Bulloz.

L'ABONNÉ DANS LES COULISSES DE L'OPÉRA.
Tableau de Forain.

va de la fin du Second Empire au milieu de la Troisième République. L'Opéra est devenu un lieu mondain, une sorte de succursale des grands cercles. Là, dans les coulisses, règne ce personnage étrange qu'on appelait l'abonné, le vieux monsieur corpulent et riche qui était, dans ce siècle industriel, le successeur des grands seigneurs corrompus du XVIII^e siècle. Autour de ce potentat, tournoient les premiers sujets et même les rats, dans l'espoir d'être lancés par lui, ou simplement protégés dans cette carrière chorégraphique qui est devenue presque administrative.

Les tableaux de genre de la Nationale comme les cruelles caricatures de Forain nous ont peint ce petit peuple en tutu et en jupe de mousseline, avide et naïf, qui vient briller ainsi quelques instants au Foyer, mais qui, le reste du temps, passe sa vie à travailler les entrechats et les jetés-battus, et à perfectionner ces fameuses pointes, fin du fin

de ce métier, pour étonner les spectateurs en habit des loges du vendredi, jour de gala, et leurs femmes couvertes de tous les bijoux de famille. Mais tout cela était devenu tellement artificiel ! Il est difficile de se représenter l'ennui, le mortel ennui que pouvait dégager une représentation à l'Opéra à cette époque. Il y avait longtemps que l'esprit de la danse avait déserté ce local officiel.

Alors parut Loïe Fuller. C'était une jeune Américaine qui avait eu l'idée, en voyant l'importance que prenait l'éclairage électrique dans la civilisation actuelle, de le faire servir à la danse. Non pas à la façon d'un simple décor, mais directement et intimement, si je puis dire, en modifiant par lui l'apparence même de la danseuse. C'était le système de la projection, dont on a tant usé depuis, mais qui était alors dans toute sa nouveauté. Elle dansait dans des voiles, en les faisant onduler adroitement, et la projection sur ces voiles de feux variables produisait un effet extraordinaire de poésie et de mystère. Certes, ce n'était pas de la danse, au sens où l'entendaient les admirateurs des ballerines classiques, dont l'obsession de la virtuosité avait complètement altéré le jugement. Mais ce spectacle merveilleux, que Loïe Fuller avait appelé la *danse serpentine*, déclencha un enthousiasme indescriptible, dont les chroniques de l'époque ont laissé l'écho. Le public sentait bien qu'il se trouvait en présence de quelque chose d'absolument neuf, des prodromes d'une révolution dans l'art chorégraphique.

Quand la Loïe Fuller revint, après quelques années d'absence, elle avait perfectionné son invention en remplaçant la projection latérale par une sorte de foyer placé sous elle et qui l'enveloppait de lueurs encore plus irréelles, d'un éclat et d'une beauté inouïs. C'était la fameuse *danse du Feu*, qui ravissait l'imagination,



Photo Harlingue.

LOIE FULLER.

en évoquant toutes sortes de choses prodigieuses : l'effusion de la lave, les courants ignés du cœur de la terre, les orages, la foudre et tous les météores... Et c'était un chef-d'œuvre qui n'a jamais été surpassé, ni même imité. La pauvre jeune femme, pour réaliser ce prestige quotidien, s'imposait chaque soir un véritable supplice. Car il lui fallait danser sur une plaque de verre portée à une telle température par le foyer sous-jacent que ses pieds lui brûlaient et que ses yeux, aveuglés par tant d'éclat, perdirent peu à peu la vue, malgré les lunettes fumées dont elle masquait son frais visage dans l'intervalle des séances.

Possédée par son démon, et sans cesse occupée à chercher de nouveaux effets, elle eut l'idée d'ajouter à ses bras de longs bâtons qui lui permettaient de faire onduler une plus grande masse de voiles. De telle sorte qu'ainsi développée, magnifiée, sa personne occupait toute la scène et



Photo Harlingue.

LOIE FULLER

dansant en agitant ses voiles au moyen de baguettes.

suggérait, cette fois, non plus un être humain, mais quelque chose d'élémentaire et d'immense, comme la vague ou la nue, dont la palpitation imitait les mouvements primitifs de la vie, le halètement des méduses, le déferlement de la marée, la vibration de la cellule originelle. Puis elle pensa augmenter encore l'impression esthétique en la multipliant. Elle eut une école : un ballet de jeunes filles dansant autour d'elle dans les mêmes costumes et suivant les mêmes rythmes. Cette invention lui permit de réaliser des effets d'une inconcevable grandeur, entre autres une espèce de ballet cosmique qui égarait l'esprit au cœur des espaces célestes. Nébuleuse centrale, elle émettait des fragments à son image, qui, aussitôt, évoluaient autour d'elle, suivant la loi d'attraction des sphères, dans une diffuse clarté d'Empyrée. Quand elle mourut, on peut dire incendiée, après une vie tout entière et exclusivement consacrée à perfectionner sa trouvaille, le public, avec son ingratitude habituelle, l'avait un peu abandonnée, au profit d'autres idoles. Mais si personne n'eut le courage, ou l'audace, de reprendre ses danses proprement dites (son école se dispersa aussitôt), l'influence qu'elle eut sur la *présentation* de la danse au théâtre est proprement impossible à mesurer : pour la bonne raison que cette influence s'exerça partout, qu'elle transforma la mise en scène.

C'est de la Loie Fuller que date l'habitude prise par tant d'artistes de s'exhiber seuls sur un fond neutre dont les jeux de lumière composent tout le décor. C'est à partir de la Loie Fuller que le music-hall, et plus tard le théâtre par contagion, adoptèrent ces éclairages intenses,

variés, mobiles, dont la féerie *incessante* inonde nos scènes et transforme ainsi *toute la chose représentée*. Que resterait-il d'une « revue » d'aujourd'hui si on le supprimait, cet éclairage, si on le ramenait aux modestes rampes de jadis ? Presque rien. Ce serait comme ce « clair de lune empaillé » dont parle Henri Heine, comme un squelette. C'est dans ces jeux de lumière, de plus en plus complexes, puissants, subtils, que réside toute la poésie de ces spectacles, par ailleurs si plats et si positifs. Nous nous sommes si rapidement familiarisés avec ces prestiges que nous ne pouvons plus nous figurer l'époque où ils n'existaient pas. Mais cette époque est toute récente, et c'est à la Loie Fuller que nous devons la métamorphose et le prodige.

Photo Harlingue.

ISADORA DUNCAN. — Quelques années à peine après la première arrivée à Paris de la Loïe Fuller, une autre jeune fille américaine y débarquait à son tour, avec un autre plan de rénovation. Isadora Duncan avait entrepris de s'attaquer, cette fois directement, à la danse classique, dont l'artifice et la convention lui paraissaient insoutenables. Envoyant au diable corset, tutus, maillots, chaussons, etc., elle dansa, pieds nus et vêtue d'une tunique grecque, des figures qu'elle avait reconstituées d'après les vases et les statuettes, et qu'elle supposait (presque toujours plausiblement) avoir été celles des chœurs de la tragédie. Figures très simples, le pied posé bien à plat sur le sol ; saltations et marches ; attitudes nobles et décoratives, le tout composant sur le sol de la scène des arabesques facilement lisibles, d'une géométrie calme et pure.

Quand elle fut en possession de son répertoire chorégraphique, l'idée lui vint de l'appliquer à des musiques européennes (puisque, de toutes manières, les airs grecs ne nous ont pas été conservés). Elle fut ainsi amenée à danser sur des opéras de Gluck et, plus classiquement encore, sur des sonates de Beethoven, des nocturnes de Chopin, des marches de Schubert, etc. Puis, elle eut, elle aussi, la pensée de s'entourer de disciples : et sa sœur Elisabeth dirigea une école de jeunes filles dont elle choisissait les meilleurs sujets pour composer les spectacles, sans cesse perfectionnés, qu'elle imaginait.

L'unanimité fut loin de se faire sur son innovation. Le principe même en fut contesté, et non sans aigreur, par les partisans de la danse classique, littéralement scandalisés par l'audace hérétique de la jeune femme. Ils employèrent l'argument éternel en usage contre tous ceux qui veulent rejeter les vieilles règles. C'est parce qu'elle est incapable, dirent-ils, de danser sur les pointes qu'elle a inventé ces pseudo-danses à l'antique. Prétention pure ! » Or, c'était faux. Isadora Duncan avait une âme d'apôtre. Elle dansait ainsi parce qu'elle trouvait absurde, et antinaturel de danser comme on le faisait à l'Opéra. Elle essayait de restituer à la danse, corrompue de



Arch. Int. de la danse

ISADORA DUNCAN.



ISADORA DUNCAN DANSANT. Croquis de Gorguet.
Photo Illustration.

toutes manières et ligotée jusqu'à la paralysie par la convention académique, sa pureté et sa simplicité primitives. Quoiqu'elle n'ait pas eu l'idée de remonter à des sources plus anciennes que la source grecque, son principe était bon, parce que la danse de la Grèce constituait vraiment quelque chose d'authentique et de parfait, dont on pouvait s'inspirer de la façon la plus féconde.

Elle n'est pas responsable de l'aberration qui, après son succès, poussa mainte jeune fille et nombre d'adolescents à se produire dans les salons et même sur la scène, en péplum ou en tunique blanche, au cours de séances plus ou moins prétentieuses. Ce sont ceux-là qu'on pouvait accuser. Mais cette sorte d'influence, qu'un grand artiste exerce toujours sur les sots et les vaniteux, ne compte pas. Ce qui compte, c'est le résultat. Depuis

Isadora Duncan, la danse improprement dite classique a du plomb dans l'aile. Elle se débat, elle cherche à se rajeunir par des artifices de pure mise en scène, mais tout ce qui a un nom comme librettiste, musicien ou chorégraphe, cherche ailleurs un débouché à son activité, comprenant que le type ancien du ballet est périmé et qu'il faut le remplacer par autre chose.



Photo Gerschel.

NIJINSKY dans *Shéhérazade*.

NIJINSKY. — C'est à Nijinsky qu'il appartenait de lui porter le dernier coup.

Fils et petit-fils de danseurs professionnels à la quatrième génération, Vaslav Nijinsky entra très jeune à l'Ecole impériale de danse que Pierre le Grand avait jadis fondée en Russie à l'instar de la célèbre Académie royale de Paris, dont elle avait fidèlement conservé les traditions rigoureuses et jusqu'au répertoire. Cette Ecole, dont la discipline était celle d'une caserne, préparait des virtuoses consommés pour le théâtre Mariinsky (correspondant à notre Opéra), et cela sous la direction de maîtres français, déjà célèbres, et débauchés à force d'or. Le jeune homme était tellement doué que, dès ses débuts, tout le monde, camarades et public, sentit qu'il serait un artiste de la classe des Vestris ou des Gardel, et quand le grand seigneur impresario Serge de Diaghilev eut l'idée d'emmener à Paris une élite de danseurs pour y montrer les *ballets russes*, qu'il avait constitués en s'adjoignant la collaboration des plus grands décorateurs, musiciens et chorégraphes de son pays, il prit Nijinsky pour étoile.

Ce fut une révélation foudroyante. Du jour au lendemain, ce jeune homme étonnant, à qui aucun des secrets de son art ne semblait étranger,

qui accomplissait, comme en se jouant, les pas les plus extraordinaires, qui pouvait bondir à des hauteurs insolites et qui mettait *plus longtemps à redescendre* qu'il n'en avait mis à s'élever, cet acrobate phénoménal sur qui les lois de la pesanteur semblaient n'avoir aucune prise, fut célèbre et dans le monde entier. Les foules enthousiastes remplissaient à débordement les théâtres où l'on annonçait sa présence. Et comme, d'autre part, les ballets dont il constituait l'attraction souveraine étaient des merveilles d'art musical et chorégraphique, mis en scène d'une façon enfin vivante et naturelle, et surtout présentés dans des décors et avec des costumes d'un éclat, d'une richesse, d'une audace et d'une beauté surprenantes, on comprendra que Paris et le monde furent révolutionnés. A tel point que les dernières années d'avant-guerre portent ce nom d'époque des *ballets russes*, pour signifier la force de son enthousiasme et une certaine couleur que ces spectacles avaient donnée à sa vie même et surtout à l'atmosphère où elle la menait.



Photo Roosen

NIJINSKI ET KARSAVINA, dans le *Spectre de la Rose*.



Ci-contre :
NIJINSKY.



Photos Harlingue.

LE FAMEUX SAUT DE NIJINSKY. Dessin de Messerer.

Mais il se trouvait que Nijinsky n'était pas seulement un virtuose inégalable, soliste merveilleux dans une orchestration parfaite. Il était, lui aussi, un novateur. Le succès sans mesure qu'il avait obtenu en dansant dans *Petrouchka*, dans *Cléopâtre*, dans *Le Spectre de la Rose*, dans *L'Oiseau de Feu*, dans *Le Carnaval*, dans *Shéhérazade*, etc., la réputation universelle que cela lui avait valu, il n'hésita point à les risquer pour obéir à l'exigence intérieure de son génie, qui l'obligeait à rompre avec les traditions académiques afin de donner au ballet un style absolument nouveau, en rapport avec l'époque. Si l'on songe à la rigueur militaire de son éducation, au respect dont était entouré l'intangible



Arch. Int. de la danse.

MARIUS PETITPAS. Les Petitpas ont constitué une dynastie de danseurs dont l'origine remonte à Louis XIV. M. Marius Petitpas était directeur de l'école de danse de Moscou où se sont formés les danseurs de ballets russes et particulièrement Nijinsky.

dogme des Petitpas et de leurs successeurs comme maîtres de la chorégraphie, on mesurera l'étendue de l'audace de ce danseur dont la gloire justement venait de sa virtuosité sur les pointes et dans les entrechats.

Ces nouveaux principes, malgré l'étonnement, voire la stupeur, avec lesquels les accueillit son entourage, il eut l'autorité de les imposer à ses camarades et *L'Après-midi d'un Faune* fut le premier essai de la nouvelle technique. Cette œuvre extraordinaire, d'une subtilité d'expression inimaginable, tout intuitive en quelque sorte et qui, à travers la musique de Debussy, retrouvait la pensée profonde de Mallarmé, mais qui excluait toute fioriture, en montrant pour ainsi dire que le vrai génie grec était dorique et non pas corinthien, cette œuvre fut accueillie de la façon la plus stupide par une presse soudain saisie d'un accès de pudeur, bien comique si l'on songe à la faveur qu'elle témoignait aux polissonneries en vogue. Mais elle était défendue par l'élite et elle s'imposa peu à peu ; et Nijinsky put continuer dans la voie qu'il s'était tracée, avec *Daphnis et Chloé*, avec *Jeux* et surtout avec *Le Sacre du Printemps*, dans lequel il maniait les masses au lieu de manier les individus, avec une puissance où se reconnaissait le vrai génie. Cette œuvre désobligeante et

sublime fait date dans l'histoire de la danse, comme elle le fait, sur un autre plan, dans l'histoire de la musique.

La guerre frappa Nijinsky au cœur. L'exil forcé, puis la maladie, et aussi l'hostilité de Diaghilev avec lequel il s'était brouillé, brisèrent sa carrière, qui s'acheva de la façon la plus pénible, dans l'immobilité et le silence d'un sanatorium où il se souvient à peine, et avec indifférence, de sa grandeur passée. Il employa les dernières années de son activité à l'élaboration d'un système nouveau, pour noter d'une façon définitive (comme les musiciens notent les sons sur la portée) les différents pas, gestes et attitudes de cette partition dansée qui s'appelle un ballet. Il est bien dommage que ce système n'ait pas été adopté, car jusqu'à nos jours la tradition orale seule fixe la chorégraphie et rien n'est plus incertain que la manière dont elle se transmet.

Quoi qu'il en soit, le style du ballet a changé, et fort heureusement, depuis la rénovation instaurée par Nijinsky. Les anciennes œuvres, consacrées par la formule où elles avaient été créées, continuent à être jouées selon cette formule. C'est là une question de convenance et d'époque. Il ne nous viendrait pas à l'idée de lire Rabelais dans la langue de Voltaire. Mais les œuvres dues aux nouveaux chorégraphes évoluent dans une autre atmosphère et s'inspirent largement de cette technique nouvelle dont par malheur elles ne comprennent parfois que l'extérieur, ce qui les amène à un poncif de roideur aussi fâcheux que celui de la mièvrerie. Mais il n'importe ; l'essentiel était d'avoir brisé les moules, et surtout d'avoir pourchassé de la danse de scène ces encombrantes arabesques niaisement gracieuses pour n'y laisser que les figures strictement nécessaires à l'expression des sentiments, à l'action.



Photo Harlingue.

NIJINSKY, dans le *Prince Igor*.



Photo Waléry.

GIRLS DE MUSIC-HALL.

DANSES D'AUJOURD'HUI

AUSSITOT après la guerre, une sorte de frénésie sembla saisir la société tout entière, avide, non pas comme on l'a si souvent dit, de jouissance, mais, comme c'était bien légitime et naturel, de mouvement : pour oublier et pour se reprendre à la fois, pour se rafraîchir aux sources de la vie naturelle. Le rythme est une de ces sources. D'où la vogue prodigieuse du sport et celle de la danse, qui est, à un certain point de vue, elle aussi, un sport, le plus ancien de tous.

Hommes et femmes, jeunes et vieux, mondains, artistes, gens du peuple et jusqu'aux plus graves magistrats, tout le monde se mit à danser. Et ceux qui ne savaient pas prirent des leçons. Ce fut l'âge d'or des professeurs, l'époque innocente des cours d'ensemble. On dansa dans les salons, on dansa dans la rue, dans les cabarets, à table, partout. Et à toute heure. Il y avait des déjeuners dansants, des apéritifs dansants. Et bien entendu des thés, des dîners, des soupers également dansants.

On dansa d'abord ce qu'on avait sous la main : c'est-à-dire ce qu'on connaissait d'avant-guerre : la valse à figures, le one-step, le fox-trott, le tango, la maxixe brésilienne. Mais avec des modifications, surtout dans le rythme. Ainsi le fox-trott, d'abord danse de professeurs, s'accrut, devint plus vif et plus nerveux et se subdivisa



Photo Wide World.

LA MANIE DE LA DANSE APRÈS LA GUERRE. Tableau de Ervine.

aussi, peu à peu, comme en deux branches : l'une dirigée vers la lenteur, l'abandon, la paresse : le blues langoureux et traînant, plus tard le slow, nuance imperceptible ; l'autre vers la rapidité : le trépidant shimmy. La maxixe et la valse à figures durèrent peu : elles étaient trop compliquées, trop ornementées. En danse comme en architecture, comme en décoration, comme en tout, ce qui sentait l'arabesque, la fioriture, la parade, était condamné.

Quant au tango, il se simplifia lui aussi, sous l'influence heureuse des jeunes gens venus d'Argentine et qui eurent vite fait de le dépouiller de ces figures parasites, faussement exotiques, théâtrales, qu'avaient cru bon d'y insérer, pour plaire au public de 1910, des maîtres à danser férus d'interprétation et de stylisation. Ainsi ramené à quelques figures essentielles, et dansé avec cette gravité, cette ardeur et cette concentration muette qui font tant sourire les humoristes, le tango connut une faveur extraordinaire, qui dure encore, alors que toutes les autres danses ont subi des éclipses momentanées ou définitives, ou des métamorphoses surnoises. C'est probablement surtout parce qu'il est une très belle danse, malgré

l'humilité et l'équivoque de ses origines. Il n'a aucun rapport avec le tango gitan. Et il est très difficile de croire qu'il soit aussi récent qu'on le prétend, et né spontanément dans les bas-fonds de Buenos - Aires,



Photo Harlingue.

LA MAXIXE

telle qu'on la dansait avant la guerre.

parmi la lie d'une population sans racines ethniques. Ou alors il faudrait admettre que ces misérables eussent du premier coup découvert pour leur divertissement d'escarpes et d'assassins un style qui, par éclairs, rappelle la noblesse égyptienne et, toujours, la gravité, la tristesse, le frémissement de la passion. Quelque chose de torpide et de puissant, le feu sous la cendre. La musique, qui accompagne cette danse curieuse, est elle-même d'une vulgarité magnifique, traversée comme par un orage sourd et grondant de jalousie et de désespoir. On sent que la pampa est là, tout près, avec ses étendues sans fin, l'effrayante nostalgie qui monte de ses herbes brûlées, qui souffle de ses horizons monotones.

On danse aussi d'autres danses, celles-ci importées d'Amérique : par l'intermédiaire des noirs. Comme, à l'instar de la nature, l'histoire d'aucune activité humaine ne fait de saut, nous les connaissions déjà, ces noirs. C'étaient les *Minstrels*, et ils enchantèrent les soirées londoniennes et les scènes parisiennes où l'on donnait les fameuses pantomimes anglaises, avec leurs banjos,



Photo Wide World.

Il existe de nombreuses variétés de tangos. En voici un, très gracieux, récemment créé à Hollywood.



Photo Wide World.

TANGO ARGENTIN

danse par Rosita et Ramon.

leurs cake-walks et leurs étranges costumes, parodies de celui de l'Oncle Sam. Mais ils étaient rares et comme timides. Après guerre, ils vinrent en foule. Ils apportaient leur orchestre, cet étonnant jazz-band, bientôt inséparable de toute soirée qui se respectait. Il y aurait un volume à écrire sur leur pacifique invasion, et surtout sur l'influence prodigieuse qu'ils exercèrent sur la musique moderne elle-même et sur nos goûts de mélomanes. Ils nous révélèrent leurs danses véhémentes, d'une gaieté débridée, à la fois innocente et suspecte, d'un dynamisme si expansif que même les exécutants, du piano au saxophone, du violon à la batterie, y participent, par une trépidation continue de leurs personnes hilares et criantes. Ils nous révélèrent leurs



Photos Waléry.

JOSÉPHINE BAKER
dansant le charleston et le black-bottom.

LE JAZZ DE DUKE ELLINGTON.



spirituals, ces chants religieux, si naïfs et si douloureux, que la tristesse des anciens esclavages a comme arrachés à leur gorge pathétique.

Plus tard, leurs revues, formidables et chaotiques ensembles de couleurs, de bonds, de rires, de dissonances, de fantaisies folles, de diabolisme et de sentimentalité, nous apportèrent d'autres danses encore : le black-bottom et cet endiable charleston (à nous révélé par l'étonnante Joséphine Baker) qui introduisait une brisure nouvelle dans un rythme déjà à contretemps et exigeait une telle dépense nerveuse qu'il y fallut bientôt renoncer et s'en reposer, en quelque sorte, par les pas somnolents et faciles du *blues* et du *slow*. Mais brusque ou lente, érotique ou chaste, mélancolique ou trépidante, la danse





Photo Henri Manuel
LE BLACK-BOTTOM,
adaptation française.

bien facile. Si vous allez au dancing, l'esprit complètement affranchi du préjugé qui le présente comme un lieu de plaisir quelconque, et que vous considériez la piste avec attention, vous ne tardez pas à être frappé de la physionomie des couples, surtout de ceux qui ne sont pas trop visiblement des mazettes ou des gens venus là par malentendu. Ces physionomies sont graves, empreintes d'une sorte de contentement secret, si profond parfois qu'il exige que les yeux se referment sur je ne sais quelle vision intérieure, tandis que le corps, entraîné dans une double giration, *exactement* planétaire, obéit au rythme avec un abandon plein de certitude, une calme allégresse.

Si certains *dancings* sont devenus équivoques, s'ils ont été envahis par des exploiters cyniques, des professionnels inquiétants, bref si le type du

« danseur mondain » (quel mot affreux !) est entré dans le répertoire des personnages de la comédie de mœurs, avec son inséparable victime : la vieille dame couverte de perles qui veut rester jeune et le paie cher, est-ce la faute de la danse ? Evidemment non. C'est, à l'inverse, la faute d'une société infestée de parasites si les endroits où pouvaient se réfugier les amoureux de la danse pour se livrer à leur inoffensive distraction ont été envahis par des maniaques et des fripons.

A la liste, déjà nombreuse, des danses modernes, il convient d'ajouter les dernières venues, celles-là d'origine créole : la rumba et la biguine. Ce sont aussi des danses nègres, mais l'esclavage ayant été très différent dans les plantations antillaises de ce qu'il était dans celles des Etats-Unis, comme l'était aussi le climat, elles ont un caractère tout autre, et sont d'ailleurs beaucoup plus difficiles à exécuter par des gens qui ne l'ont pas naturellement dans le sang. Car la danse est, avant tout, une chose ethnique, et il y a dans le corps des individus



Photo Henri Manuel.
LA CONGA 1935.



Photo Henri Manuel.
UNE FIGURE DE CHARLESTON.



Photo Wide World.
DANSE ACROBATIQUE,
exécutée par Miss Revere.



Photo Henri Manuel.
LE CONTINENTAL, sorte de valse acrobatique, récemment créée en Amérique

de chaque race des rythmes qui leur sont contraires et d'autres qui leur sont favorables. On peut assez aisément apprendre les pas d'une danse, mais il est presque impossible de s'assimiler les cadences corporelles qui l'ont, autrefois, spontanément créée.

Rien n'est plus élégant, plus gai, plus pittoresque qu'une rumba, qu'une biguine dansées par des mulâtres dans leur costume local d'une richesse barbare, rien n'est plus triste que de voir se trémousser *a contrario* les couples de calicots ou de mondains qui croient en avoir appris les règles.

* * *

Depuis la guerre, non seulement tout le monde aime danser, mais il aime aussi voir danser. Ce qui explique la vogue des spectacles de danses. Il en est de toutes les sortes et chacun a son public, parfois le même : car quand on a vraiment le goût de la danse, on cherche à en suivre toutes les manifestations.

Il y a les danses exotiques qui nous ont révélé des artistes de tous les pays de l'univers. Nous avons vu des danseurs persans, miniatures vivantes, d'une grâce et d'un raffinement inattendus, qui vont jusqu'au marivaudage ; des danseurs hindous, avec leur orchestre étrange et leurs évolutions savantes et compliquées, tout imprégnées du souvenir des légendes héroïques et mythiques des anciens âges ; des danseurs arabes ; des danseurs espagnols, tous plus habiles les uns que les autres, en récitals ou dans des ballets pleins de saveur populaire ; des danseurs portugais ; des danseurs malais ; des danseurs péruviens, qui ajoutent la douloureuse mélancolie indienne à l'ardeur hispanique ; des danseurs japonais, agiles comme des démons sous leur rigide cuirasse d'insectes guerriers ; et tant d'autres, tant d'autres que j'oublie...

Il y a les danses acrobatiques, qu'on appelle aussi danses d'exhibition, dont le caractère



Photo Henri Manuel
LE FRENCH-CANCAN. Cette danse est toujours en faveur dans les cabarets de nuit.

athlétique est plus ou moins accentué et qui sont agencées avec tant de perfection que les corps qui y prennent part perdent parfois tout caractère humain pour assumer celui de la machine.

Il y a enfin, au music-hall, dont l'influence des « Ballets russes » a déjà modifié l'atmosphère, ces troupes de girls, entraînées militairement pour réaliser des effets d'ensemble, eux aussi de plus en plus mécanisés. Chose curieuse, plus ces créatures sont sélectionnées au point de vue plastique, moins leur beauté personnelle se détache pour le spectateur, dont l'attention est absorbée par l'impression d'ensemble qu'elles doivent produire. En effet, il y a des girls depuis longtemps sur les scènes du monde entier, mais jamais leur intervention ne fut si fréquente dans les spectacles, ni si nombreuses leurs parfaites équipes. D'ailleurs, une soirée au music-hall n'est en réalité qu'une suite de numéros de danse, avec de rares intermèdes qui sont eux-mêmes enchaînés par des danses et réglés sur des airs de danse. Les acteurs d'une revue aujourd'hui, même quand ils ne font que parler, semblent encore animés des rythmes qui, tout autour d'eux, avant et après leur entrée et comme imminents et suspendus dans l'air, leur impriment un frémissement involontaire.

Ce qui est vrai du music-hall semble l'être également de la vie courante, où la diffusion prodigieuse de la musique par le disque et la radio a introduit de force, jusque dans les recoins perdus de l'univers, non pas la danse, mais tout au moins son spectre, car les trois quarts au moins des airs que la T. S. F. et le phonographe imposent, du matin au soir, aux oreilles les plus distraites sont des airs de danses. Et le cinéma qui, quand il était muet, faisait un si large appel à la musique pour créer son ambiance, n'y a pas pour autant renoncé depuis qu'il parle. Car les partitions que l'on écrit désormais pour ses films (afin de diminuer l'indiscrétion de ce bavardage) sont, elles aussi, copieusement mêlées d'airs de danse.

Et il ne s'agit pas seulement de Paris ni de la France, mais de l'univers. L'époque entière semble placée sous le signe de la Danse, malgré les angoisses, les soucis, les misères qui l'accablent — ou peut-être à cause d'eux, comme si elle cherchait là quelque diversion souveraine, un recours à quelque chose d'originel et de sacré, contemporain des premiers âges de l'humanité et demeuré intact, tel un réservoir de forces, en dépit des vicissitudes superficielles de son histoire. Et quoique la danse ait perdu toutes les apparences de son caractère religieux, quoique les innombrables aspects sous lesquels elle se révèle aux blasés que nous sommes présentent quelque chose d'anarchique et d'incohérent, le phénomène de son *universalité* ne saurait manquer de frapper l'observateur le plus distrait.

Et l'on peut dire que cet instinct primordial est devenu, pour l'humanité uniformisée, ce qu'il était jadis et ce qu'il fut toujours, et séparément, pour les tribus et pour les peuples.



Photo Henri Manuel



