

HISTOIRE DE LA DANSE

PAR
VALENTIN PARNAC

AVEC 60 PLANCHES
EN HÉLIOGRAVURE



BIBLIOTHÈQUE
GÉNÉRALE ILLUSTRÉE

■
LES ÉDITIONS RIEDER
PARIS

HISTOIRE DE LA DANSE

par

VALENTIN PARNAC



LES ÉDITIONS RIEDER, PARIS
7, place Saint-Sulpice, 7

—
1932

VERTUS DE LA DANSE.
INDE ET CAMBODGE.
ÉGYPTE.
HÉBREUX ET JUIFS.
GRÈCE.
DERVICHES.
ROME.
ESPAGNE.
MOYEN AGE ET RENAISSANCE.
LA ROUTINE ET LA RÉVOLTE.
DANSE ET RÉVOLUTION. FRANCE.
XIX^e SIÈCLE.
NOTRE TEMPS.
BIBLIOGRAPHIE.
TABLE DES PLANCHES

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays
Copyright by Les Éditions Rieder, 1932.

HISTOIRE DE LA DANSE

De toutes les Histoires, celle de la Danse est, peut-être, la moins explorée. Ce que nous en savons n'est qu'un amas d'éléments fragmentaires, atomes d'un monde qui semble brisé par le temps.

Mais, en dépit d'un éternel flottement, dans notre imagination, ils apparaissent comme un tout solide et sonore qui, dans ses mouvements mêmes, garde une immobilité pleine de vie. Nous fixons ces ténèbres où sombrent des figures perdues. Dans cette nuit sous-marine, des formes respirent, poussent, s'accouplent, se multiplient, s'entredévorent, meurent et ressuscitent pour de nouvelles existences.

VERTUS DE LA DANSE

N'ALLONS pas chercher loin ses origines. Ne nous demandons pas si elle est née avant ou après les autres arts.

Elle est dans le sang, dans le sexe, dans le cœur de l'être vivant. L'homme l'a dans la peau. Il a besoin de dépenser ses forces, d'adorer, de travailler, de combattre, donc il a besoin de danser.

La danse est dans le repos et dans le travail. Elle est travail et plaisir. Elle est dans les allégresses et dans les funérailles. Dans l'équilibre des planètes et dans le fonctionnement des machines.

Elle est femme, homme, androgyne, bête, plante, pierre, insecte, reptile, oiseau, spectre.

Elle est déesse et garce. Prison et délivrance. *Orchésis, saltatio, danza, dance, tanéltz, Tanz, baile, ballo*, elle a un nom dans chaque langue.

INDES ET CAMBODGE

DANS le labyrinthe des symboles sanscrits, où le moindre geste de doigts a une signification inattendue, tel ou tel mouvement représente l'idée de la Création ; exécuté dans le sens inverse, il sert d'image de la Destruction. Pas, gestes, attitudes, figures constituent toute une hiéroglyphie tracée dans les airs et parfois figée dans la pierre. La *moudra*, l'art des gestes, compose une écriture sacrée.

La vie et la mort des dieux, des humains et des bêtes se déroulent dans ce labyrinthe. Shiva le destructeur se démène dans la danse.

— *Que Shiva, Maître de l'Univers et de la Danse, soit clément pour moi !* disent les danseuses hindoues, en saluant le spectateur.

Bras assouplis, poignets tordus, jambes pliées, hanches cambrées, genoux écartés subissent de multiples métamorphoses. Jambes, bras, mains, cou, dos évoquent des formes familières aux Indes. L'épaule et le bras transposent dans le monde de la danse la trompe de l'éléphant. Le bras prend l'aspect de la cime du palmier. La main se fait fleur de lotus. Les jambes s'écartent, se plient et s'assouplissent dans des attitudes simiesques. Les poignets en mouvement s'adonnent à des jeux de reptiles. Le corps se fait plante, singe et serpent. Les pas, entremêlés dans des rythmes complexes, font tressaillir des formes vivantes.

Ces aspects se multiplient et se transforment dans les danses cambodgiennes, siamoises et malaises.

Au fronton d'un temple khmer, à Angkor-Thom, neuf *apsaras*, nymphes célestes, dansent en file de serpents. Le torse incliné, une hanche cambrée, les jambes violemment écartées, un pied posé sur la demi-pointe, de l'autre touchant le talon du premier, elles avancent en flexions rythmées. Les bras se bercent dans des balancements, les mains s'épanouissent en fleurs de lotus, le genou droit d'une danseuse touche la hanche gauche de l'autre, sa main droite effleure le sein gauche de la suivante, dans cette chaîne des nymphes-danseuses, des femmes-serpents, des serpents du ciel qui portent au cou, enroulés, de véritables serpents et qui, toutes les neuf, composent un serpent bombé.

ÉGYPTE

LES petits pays antiques savaient résumer en grand les passions les plus opposées.

Acuité et sobriété, l'hiéroglyphie égyptienne doit garder des énigmes qui ne sont pas encore déchiffrées.

Il va de soi que la danse est liée aux mythes et aux mystères. Mais, bien entendu, elle ne dépend pas moins de la vie économique de ce pays qui est à la fois fameux par sa fertilité et toujours ravagé par des nuées de sauterelles, par des inondations, par des vents brûlants et par d'autres fléaux de l'Extrême-Midi. L'alternance des saisons ramène l'abandon et la reprise des travaux, la mort et la résurrection des dieux. Les cérémonies et les danses changent d'après les évolutions et les métamorphoses du climat, des astres, de la terre, des travaux et des mystères. Ces danses sont à la fois profanes et sacrées :

liées à la vie économique, elles acquièrent une signification religieuse.

Tout un système de cosmogonie était, paraît-il, symbolisé par des rondes et des danses, pour ainsi dire, astronomiques qui résumaient l'évolution des astres autour du soleil.

Entre autres, le mythe d'Osiris, si apparenté à celui de Dionysos et du Christ, la mort et la résurrection de ce dieu étaient révélés dans les cérémonies. *Osiris aimait la joie, la musique et la danse*, note Diodore de Sicile. *Dionysos est le dieu des plaisirs*, dit Euripide : *il anime les danses joyeuses au son du chalumeau, il fait naître les ris folâtres et dissout les noirs soucis*.

Mais l'Égypte n'est pas seulement la lumière radieuse, elle est encore l'éclipse sépulcrale, couleur de granit et de cendres. Dans son *Voyage en Orient*, Gérard de Nerval précise bien les rapports entre le climat et l'art de l'Égypte :

Le soleil noir de la mélancolie qui verse des rayons obscurs sur le front de l'ange rêveur d'Albert Durer, se lève aussi parfois aux plaines lumineuses du Nil, comme sur le bord du Rhin, dans le froid paysage d'Allemagne. J'avouerai même qu'à défaut de brouillard, la poussière est un triste voile aux clarités d'un jour d'Orient... L'aurore, en Égypte, n'a pas ces belles teintes vermeilles qu'on admire dans les Cyclades ou sur les côtes de Candie ; le soleil éclate tout à coup au bord du ciel, précédé seulement d'une vague lueur blanche, quelquefois il semble avoir peine à soulever les longs plis d'un linceul grisâtre et nous apparaît pâle et privé de rayons comme l'Osiris souterrain ; son empreinte décolorée attriste encore le ciel aride, qui ressemble alors, à s'y méprendre, au ciel couvert de notre Europe, mais qui, loin d'amener la pluie, absorbe toute humidité. Celle poudre épaisse qui charge l'horizon ne se découpe jamais en frais nuages comme nos brouillards : à peine le soleil, au plus haut point de sa force, parvient à percer l'atmosphère cendreuse sous la forme d'un disque rouge qu'on croirait sorti des forges lybiques du dieu Phtha. On comprend alors celle mélancolie profonde de la vieille Égypte, celle préoccupation fréquente de la

souffrance et des tombeaux que les monuments nous transmettent. C'est Typhon qui triomphe pour un temps des divinités bienfaisantes ; il irrite les yeux, dessèche les poumons et jette des nuées d'insectes sur les champs et les vergers.

La vie de l'outre-tombe est imaginée, analysée et cultivée par les Égyptiens, avec une ferveur toute particulière. Que de stèles représentent des cérémonies funéraires, où, sur un rythme lent, se déroulent des processions et où, en processions, se déroulent les faits de la vie terrestre et ceux de la vie d'outre-tombe !

Tout ce que l'homme aimait sur la terre, il pouvait l'emporter lors de son départ dans la vie suivante. Tout ce que l'homme aimait dans la vie précédente, tout devait le consoler là-bas, au delà de la mort. L'image de la danse était ainsi enfermée avec le mort, dans le sarcophage.

Comme dans tous les pays, l'idée de la Danse est interprétée par des légendes. D'après Lucien de Samosate, l'antique fable du Protée égyptien qui savait se transformer et s'assimiler aux éléments, aux animaux, aux plantes, symbolise l'image d'un danseur merveilleux. De même le Caragueuz, ce Charlot turc, personnage de théâtre des marionnettes, saura s'assimiler à un pont, à un pieu, et à toutes sortes de choses. Ce Protée est-il aussi l'homme-serpent ? Le serpent, Ammon-Cnouphis, adoré par les Égyptiens, Grande Ame de l'Univers, Bon Génie, Agathos-Daïmon (Ἀγαθὸς Δαιμόν), Grand Seigneur-Suprême, Basilec dont le nom est apparenté à celui de Basileus qui signifie en grec : roi ? Est-il aussi le serpent vénéré des Gnostiques pour lesquels il symbolisait le fœtus, la naissance et la sagesse ?

★

Dans la chorégraphie égyptienne, bien avant l'ère chrétienne, nous trouvons des positions de jambes correspondant à nos pirouettes. Les savants prétendent que les Égyptiens connaissaient la pirouette il y a trois mille cinq cents ans. L'hypogée

de Béni-Hassan nous offre l'image d'un danseur qui se prépare à l'exécuter. D'autres stèles, comme celle de la Nécropole de Thèbes, représentent un danseur qui, les jambes et les pieds tendus, s'élance vers le haut, dans un saut correspondant à celui de nos ballets. Sur le tombeau d'Ankmahorou, à Sakkarah, nous admirons l'image de deux danseuses qui exécutent des mouvements extrêmement difficiles que nous ne trouvons guère dans nos ballets européens. La tête et le torse renversés en arrière, les bras projetés en avant, comme s'ils voulaient arrêter la mort, la jambe gauche soutenant tout le poids du corps, elles lèvent l'autre beaucoup plus haut que la tête. Ainsi ces danseuses exécutent, vraiment en grand, une sorte de *grand battement*. Probablement, au rythme d'une musique vigoureuse et lente, elles avancent en marquant la mesure, avec ces grands battements qui semblent correspondre aux coups de batteries ou de gongs. Est-ce une sorte de marche funèbre ? De toute façon cette marche est remarquable.

Un autre genre de danse funèbre est représenté, paraît-il, sur le tombeau d'Harminou, à Thèbes. Serrées les unes contre les autres, les danseuses-musiciennes frappent dans les tambourins, de sorte que chaque tambourin touche la tête, les cheveux ou la figure de la danseuse qui se tient à côté de l'autre. Devant cette foule de femmes aux jambes allongées qui, tout en jouant, sont ingénieusement entremêlées, deux femmes-enfants de taille beaucoup plus petite, l'une devant l'autre, s'adonnent, dirait-on, à une danse d'allégresse. Elles s'accompagnent de crotales, dans une attitude qui nous fait songer à la *Sévillane*, danse andalouse exécutée de nos jours. La position des jambes évoque notre Charleston.

Dans les temps les plus reculés, l'Égypte avait encore des danses profanes, exécutées aux festins, peut-être même dans les rues, et riches en éléments érotiques. Il y avait là de l'acrobatic ingénieuse.

Dans son *Voyage en Orient*, Gérard de Nerval croit qu'à

la classe des danseuses antiques correspond celle des *ghawasies* modernes.

Sur beaucoup des anciens tombeaux égyptiens, note-t-il, on représente des ghawasies (femmes) dansant de leur allure la plus libre aux sons de divers instruments, c'est-à-dire d'une manière analogue à celle des ghawasies modernes, ou, peut-être, d'une façon encore plus licencieuse... Ces danses ont été communes à toute l'Égypte dans les temps les plus reculés, même avant la fuile des Israélites. Il est probable que les Ghawasies modernes descendent de celle classe de danseuses qui divertissaient les premiers pharaons.

... Elles commencent avec une sorte de réserve ; mais bientôt leur regard s'anime, le bruit de leurs castagnettes de cuivre devient plus rapide, et par l'énergie croissante de tous leurs mouvements, elles finissent par donner la représentation exacte de la danse des femmes de Gadès, telle qu'elle est décrite par Marrial et par Juvénal.

Crempales, crotales et castagnettes retentissent dans tous les siècles, de l'Égypte à l'Espagne. Ces danses, exécutées en Égypte, puis apparues à l'époque romaine, en Bétique qui est aujourd'hui l'Andalousie, et en particulier à Gadès, qui est notre Cadix, engendrent-elles quelques danses andalouses et gitanes de notre temps ?

HÉBREUX ET JUIFS

Si chez les Hébreux les éléments de la danse n'ont pas été fixés dans les arts plastiques, puisque la religion israélite avait en abomination les idoles, nous trouvons cependant dans la Bible d'assez nombreux faits qui démontrent que la danse était aimée en Palestine.

Plus d'une fois on a cité : la danse générale des Hébreux,

accompagnée du chant et de la musique de Myriam, la sœur de Moïse, lors de l'exode d'Égypte ; les saltations des Hébreux autour du Veau d'Or ; la danse de David saisi de joie devant l'arche, et autres. « Tu as changé mon deuil en chœur de danse, » s'exclame, dans sa gratitude, le Psalmiste. On croit qu'à la fête des Tabernacles, de jeunes juives dansaient en l'honneur de Judith et la suivaient en dansant, à la manière des Bacchantes.

Les Hébreux possédaient sans doute quelques éléments de danses rituelles. Autrefois, le nouvel an hébreu était célébré avec joie. Dans la Bible, nous trouvons aussi une pastorale dramatique qui est à la fois un chant nuptial et un ballet. C'est le célèbre Cantique des Cantiques.

Accompagnés de signes spéciaux qui accusaient intonations, accents et pauses, ces versets étaient chantés ou récités par des voix orientales qui savaient vibrer en trémolo. La nostalgie aiguë des Orientaux qui nous bouleversent encore dans les chants arabes, andalous et gitans, dans les *zournas* nasillards des musulmans, éclate en plaintes dans les dialogues entre Salomon et la Sulamite. L'action peut être répartie entre le roi amoureux, sa bien-aimée, et le chœur. Un seul acteur peut représenter à la fois l'homme et la femme, tandis que le chœur garde son rôle. Ou bien un seul acteur peut incarner à la fois les deux protagonistes et le chœur, de sorte que le Cantique sera joué en monodrame.

Ce chant passionné se rapproche des dithyrambes et des épithalamies helléniques. On y trouve aussi des éléments de la tragédie et de la comédie. Le chœur s'adresse tantôt à Salomon, tantôt à la Sulamite. A tour de rôle, les deux protagonistes s'adressent au chœur. Ils ont leurs dialogues et leurs monologues. Probablement, la fiancée de Salomon exécute sa danse, et les chœurs dansent en ronde.

Les chants nuptiaux des juifs du moyen âge sont composés à l'instar du Cantique. Dans les poèmes judéo-français de ce temps, célébrant le mariage, des versets hébreuïques de Salomon

sont intercalés dans les textes vieux-français. Le chœur, qui adresse à la fiancée des propos dignes de l'esprit gaulois et de la sensualité orientale, glorifie en allusions narquoises la puissance phallique qui doit triompher de la virginité.

Cette cérémonie se rapproche des chants nuptiaux de tous les peuples. Nous trouvons son expression raffinée dans le charmant *Epithalame d'Hélène* de Théocrite qui souhaite le bonheur aux nouveaux mariés.

Le chant nuptial présente une des formes primitives du *šofar* — cor biblique — est-il mentionné plus d'une fois. La théâtre musical. Aussi dans les poèmes judéo-français, le mot fiancée est assimilée au palmier comme dans le Cantique où Salomon proclame : *C'est la magnificence, tu es semblable à un palmier !*

A l'époque où les mondes hellénique et sémitique se rapprochaient, Salomon désignait le paradis par le mot *Pardès* qui correspond au Paradéisos (παράδεισος) grec. C'est le Palmier qui symbolise le paradis.

Encore aujourd'hui, dans les pays de l'Europe Orientale et de l'Asie, les juifs ont leurs danses nuptiales. Quant à l'antique tradition de l'allégresse religieuse, elle se maintient dans les danses des *hassidim*, ces terviches juifs de Pologne.

Il serait impossible qu'entourés de peuples divers, les juifs n'aient pas subi d'influences dans le domaine de la danse.

Malheureusement, nous ne possédons pas beaucoup de faits qui pourraient nous guider dans ce monde inexploré. Toutefois, au nombre des *Jolas* espagnoles, nous relevons celle de *las Judias* (des Juives).

Mais si nous manquons de matière en ce qui concerne la danse chez les Juifs à travers tant de siècles d'existence, quelques faits qui nous sont parvenus, ne manquent pas de grandeur.

Au XVII^e siècle, quand l'Inquisition garrottait et brûlait les Marranes, juifs convertis de l'Espagne et du Portugal, et que les bandes cosaques exterminaient les israélites, en Ukraine et

en Pologne, à cette époque où les guerres religieuses étaient encore toutes récentes, voici qu'un être vient au monde. Un certain Sabbataï-Zewi, juif de Smyrne, qui connaît des extases de derrière et qui compose en espagnol des chants d'amour à l'instar du Cantique des Cantiques, est pris pour le Messie. Reniant le Talmud, versé dans la Kabbale, il entreprend une sorte de révolution religieuse. Il annonce la délivrance et le salut aux juifs du monde entier. Saisis d'une sorte de délire, les juifs allemands, hollandais, italiens et autres abandonnent leurs travaux. Sabbataï lance des manifestes où il ordonne à ses partisans d'abolir les jeûnes et de se réjouir. En Hollande, en Allemagne, en Italie, au Maroc, les juifs s'adonnent à l'allégresse. En masse, ils jubilent et dansent. Sont-ce des danses réglées qui correspondent aux danses nuptiales ou bien de simples saltations ? De toute façon c'est la tradition des bacchanales qui ressuscite, à ce moment peu ordinaire de l'histoire.

Bien entendu, Sabbataï se montre impuissant à sauver les juifs et le monde. La danse d'allégresse générale ne nous parvient pas.

★

Dans notre siècle, la danse fait son apparition au théâtre juif, en particulier à la Habima, théâtre hébraïque qui fonctionnait d'abord sous le tsarisme, en Pologne et en Lithuanie, puis à Moscou, après la révolution de 1917, et qui finit par s'installer à Tel-Aviv, en Palestine. Dans le Dibbouk, légende dramatique tirée du folklore juif, une des pièces jouées à la Habima, nous retrouvons les éléments de la danse nuptiale et des versets du Cantique. A peine quelques paroles sont-elles prononcées, que l'entretien devient un récitatif. Le récitatif se fait chant. La démarche se fait danse. A peine quelques gestes sont-ils ébauchés, que la fureur de la danse saisit les personnages. C'est tout un spectacle musical.

Au Théâtre Académique Juif de Moscou, où les pièces sont jouées en yidisch, ces espèces d'opérettes tragi-comiques sont riches en gestes et en danses, dérivées de l'art populaire juif et influencées par les tendances du théâtre soviétique.

En Ukraine, en Pologne, en Palestine, les Juifs ont des danses profanes. Pendant les fêtes de *Purim*, dans des spectacles burlesques, on parodie toujours l'histoire d'Esther et de Amman, ennemi des juifs. Les mêmes comédies populaires, apparentées aux anciennes mascarades italiennes, étaient exécutées par les juifs en Provence, en Allemagne et dans d'autres pays. En Europe Orientale, on se livre toujours à de joyeuses danses et bonds, le jour de la *Simhat-Thora*, pendant les Fêtes de l'Allégresse. Les jeunes colons de la Palestine — agriculteurs, vignerons, ouvriers — exécutent en ronde, en se tenant par les épaules, la danse de la *Hora*.

GRÈCE

Au début du culte de Zeus, nous trouvons déjà les danses des Corybantes, prêtres de Cybèle, qui créaient une sorte de jazz, puisque par leur vacarme, par le heurt et le fracas des boucliers, par leurs cris et leurs bonds, ils couvraient les glapissements de Zeus nouveau-né qui était menacé d'être dévoré par Chronos, son père, et dont la naissance devait demeurer secrète. De même qu'à notre époque, les grands bouleversements sont annoncés par des danses et des musiques nouvelles, le renversement de Chronos par son fils, l'écroulement du vieux monde et l'avènement de la révolution sont glorifiés, dans la mythologie, par ces bruits et ces danses. La fureur des

prêtres-danseurs de Cybèle est évoquée dans le poème *Les Corybanles* par Lenau, poète romantique autrichien.

Les plus grands philosophes, historiens et poètes grecs expriment leurs idées sur la danse.

Tous les genres sont, croit-on, représentés dans ce domaine. De même que celles de l'Espagne, plusieurs régions de la Grèce fournissent leurs spécimens.

Dans le système de l'orchestique grecque, les savants croient reconnaître les éléments qui nous sont familiers : les cinq positions fondamentales des jambes, les dégagés, les battements, les grands battements, les différentes espèces de rond de jambes, les demi-pointes, les glissés, les fouettés, les jetées, les temps ballonnés, les balancés, les assemblés, les changements de pied, les entrechats et les pirouettes.

Tout comme le seront les danses espagnoles, celles des Grecs sont souvent accompagnées de chants. Parfois ce sont les danseurs qui chantent eux-mêmes. Quelques danses et chants sont désignés sous le même nom. Les danses sont chantées et les chants sont dansés. Le chant, le récitatif et le mouvement orchestique forment un tout indissoluble. Entre autres, la grave Emmélie (*εμμελία*), genre le plus courant de la danse religieuse, est accompagnée de chants, en particulier de péans. C'est une espèce d'hymne dansé. L'Hyporcheme (*ὑπόρχημα*) est aussi à la fois hymne, chœur, danse religieuse et lyrique.

La Chironomie (*χειρονομία*), l'art des gestes ou l'art de gestiquer en cadence joue un rôle très important dans l'orchestique. Les Grecs aimaient *danser avec les mains*.

Dans quelques danses grecques, le corps tout entier est en action. Les bras et le torse ne demeurent pas aussi inexpressifs que dans le soi-disant ballet classique de nos jours. Le corps est souvent cambré. Dans les danses bachiques, nous trouvons des écroulements du torse, qui ressemblaient peut-être à ceux que nous admirons dans les danses espagnoles.

La danse guerrière est surtout représentée par la Pyrrhique

(Πυρρίχη) dont le nom désigne aussi tout un système d'exercices gymniques et de préparation au maniement des armes. On croit que la Pyrrhique comprenait des pas courus, des pas sautés, des pas rétrogradés, des pas tourbillonnants, des agenouillements, des mouvements de bras variés.

Dans la danse de Thermastris (Θερμαστρίς), les hommes brandissent épées et haches au son des flûtes. Quelquefois ils se mordent jusqu'au sang et se déchirent eux-mêmes les bras avec les armes. Ces danses ne se rapportent pas autant au genre guerrier qu'au phénomène de la fureur religieuse, connu à toutes les époques, dans tous les pays. Aujourd'hui, pendant une fête musulmane, les Persans se portent eux-mêmes des coups de poignard et se réjouissent à la vue de leur sang qui coule à la gloire de leur dévotion. Cette coutume masochiste, connue sous le nom de *Chakhsé-Vakhsé*, persiste encore au Caucase.

Dans son *Voyage en Orient*, Gérard de Nerval relate des faits analogues qui avaient lieu pendant qu'une caravane de la Mecque passait par le Caire et qu'on transférait le Mahmil, espèce d'arche qui renfermait une robe de Mahomet :

Les danseurs et chanleurs ne manquaient pas non plus à la fête, et tous les musiciens du Caire rivalisaient de bruit avec les sonneurs de trompes et les timbaliers du cortège, orchestre monstrueux juché sur des chameaux. Une escorte de cavasses avait grande peine à repousser les Nègres, qui, plus fanatiques que les autres musulmans, aspiraient à se faire écraser par les chameaux. De larges volées de coups de bâton leur conférait du moins une certaine portion de martyre. Quant aux santons, espèces de saints plus enthousiastes encore que les derviches, et d'une orthodoxie moins reconnue, on en voyait plusieurs qui se perçaient les joues avec de longues pointes et marchaient ainsi couverts de sang ; d'autres dévoraient des serpents vivants et d'autres encore se remplissaient la bouche de charbons allumés.

Quant à la danse de Xiphismos (Ξιφισμός) dont le nom provient des glaives avec lesquels les danseurs s'escrimaient en cadence,

elle nous fait songer à de nombreuses scènes d'escrime, intercalées dans les pièces de théâtre japonaises qui sont composées d'après les légendes populaires et jouées de nos jours.

Accompagnées de flûtes et de lyres, les *gymnopédiés* (γυμνοπαιδιά), les danses du sport, servaient aussi au lyrisme. Les *embatiries* (ἐμβατηρία et ἐμβατήριον) spartiates, marches rythmées, appartenant à la même famille de mouvements gymniques sont exécutées sur le mètre anapestique qui sied peut-être aux grands battements des danseuses égyptiennes représentées sur le tombeau d'Ankmahorou.

Il va de soi que la danse religieuse est parfois une sorte de blasphème, car il est humain que l'adoration alterne avec l'ironie. Ainsi, une danse consacrée à la déesse Artémis, protectrice des vierges, comprenait, croit-on, des mouvements indécentes.

Dans la *Kalabis* (Καλαβίς), autre danse obscène, les violents mouvements de hanches et les grands écarts nous font songer à quelques danses nègres.

★

Quant aux danses de *Guéranos* (γέρανος) dont le nom signifie : grue et machine de théâtre pour enlever les dieux au ciel, par ces détours, elle représente les exploits de Thésée errant au Labyrinthe de Crète. La création de cette danse est attribuée à ce héros. Est-ce un genre de ballet mythologique de la Renaissance ?

La danse évoquant la tradition des Corybantes était exécutée en l'honneur de Démeter, au bruit des cymbales, des crotales, des fifres, des tambourins et des sonnettes. Le transport furieux des Corybantes avait en grec le nom de Korybantiasme (κορυβαντιασμός). Les Grecs avaient aussi un mot pour désigner l'action de s'agiter en Corybante : Korybantao (κορυβαντιάω). *La Corybanlia* se rapporte à la fois à la pantomime, aux danses populaires, aux danses religieuses et aux danses d'ordre bacchique.

★

Dans la plus haute antiquité, les mouvements exécutés pendant les travaux étaient transposés dans la chorégraphie. Les vendanges en particulier offraient la matière à *la danse du pressoir, épilénios orchésis* (ἐπιλένιος ὄρχησις) où l'on distinguait les gestes des vigneron, des fouleurs et des buveurs. Toutes les phases des vendanges étaient mimées.

Aux Indes, c'est en broyant la plante du soma qu'on extrayait le jus vivifiant. Dionysos n'est autre que *Soma*, le Dieu védique qui subit une passion. Il meurt, mais il ressuscite plus puissant.

Ainsi le travail des fouleurs est lié aux mystères de la mort et de la résurrection. De même qu'on extrait le jus de la plante, on libère le feu caché dans l'homme (le culte de Dionysos se rapproche-t-il de l'adoration du feu ?).

Les cortèges et les danses dionysiaques qui se déroulent à travers les siècles, des Indes à Rome, apparaîtront sous d'autres aspects dans d'autres pays, dans les temps moins reculés. C'est l'éternel besoin de la libération et de l'oubli qui pousse les humains à se démener dans toutes sortes de bacchanales. *Phallagogies et phalléphories* sont célébrées en Grèce en l'honneur de Bacchus le *Phallène*, le dieu du phallus. Les Satyres aux phallus dressés se précipitent sur les ménades qui se cambrent, s'écroulent et rebondissent dans leurs danses. Le phallus en érection, que l'on portait dans ces *phalléphories*, ainsi que les danses et les chants exécutés dans ces *phallagogies*, sont désignés sous le même nom de *ithuphallos*. Aujourd'hui des orgies analogues ont lieu chez quelques peuplades nègres de l'Afrique.

Dans les danses dionysiaques, on croit distinguer des pas courus et sautés sur la demi-pointe, des cambrures intermittentes, des redressements du corps, des interruptions de pas menus par des jetés cambrés, des flexions du corps, des pas tourbillonnants, effectués sur les pointes ou les demi-pointes.

Le culte de tous les dieux grecs est bien entendu riche en chants accompagnés de mouvements orchestraux. Parmi les hymnes dansés et les évolutions des chœurs, nous trouvons le dithyrambe ($\deltaιθύραμβος$) dont le nom signifie *né deux fois, né sous deux formes*, surnom de Dionysos qui correspond à Dwidjanman, surnom de Soma.

Les danses dionysiaques, les emmélies, les hyporchèmes et les dithyrambes, l'union des vers chantés et des évolutions orchestrales contiennent déjà en germe la matière du spectacle musical, en particulier celle de la tragédie.

TRAGÉDIE

Nous connaissons la voluptueuse attente de la musique qui approche. Voici que marquant les anapestes, au pas de danse, le chœur fait son entrée dans la scène. Il s'immobilise, et sur place il exécute ces *stasima* ($\sigmaτάσιμα$) qui sont à la fois chants et danses. Au rythme des chants d'un calme tragique, telle une plante prodigieuse qui pousserait ou un insecte géant qui remueraient sur nos écrans, la grave *Emmélie* est dansée au ralenti. La douleur se recueille. Dissimulant ses contusions intérieures, l'être humain se transforme en hiéroglyphe des martyrs que le spectateur déchiffre comme si elle était l'histoire de ses propres malheurs. Tombé très bas, couvert de fange et de sang, le mortel se relève et se purifie dans l'élévation de l'*Emmélie*.

Torturé par le silence qui lui est imposé par le devoir, par la haine, par le destin, le héros tragique se tait pour éclater en plaintes, en reproches, en malédictions, en chants de deuil. Quelle abondance des vers ! Cependant, la parole est démontée, l'excès de la douleur porte les mots au sommet de la danse. Mimétique, la danse de la tragédie est tout un discours expressif et passionné. C'est un récitatif riche en intonations dansées.

La tragédie grecque est chair et sang. Les procédés naturalistes ne lui sont pas étrangers. Des horreurs réelles apparaissent même sous des formules abstraites.

Puissance des antithèses ! Il arrive que juste au moment où retentit encore le dernier refrain d'allégresse, — un hyporhème joyeux, — où résonnent encore les pas de danse insouciante, où le mortel ne pressent pas encore le malheur, la catastrophe se produit soudain.

Les Grecs n'avaient pas peur de ce qu'on appelle le *macabre* : comme on sait, dans la *calharsis* dont le nom signifie *purification*, la catastrophe parvenait à la délivrance, le malheur devenait musique. Toute tragédie tend à ce point culminant où, dans la multitude de regrets, de rages, de tortures, au sommet du malheur, l'humain entrevoit une nouvelle joie.

Parole, strophe, chant, geste, pas, danse vivent en molécules indissolubles. Régie par la musique, la tragédie grecque est une grande Danse qui nous horrifie et nous réconforte. Elle aboutit, elle est réduite à la danse proprement dite, à un solo qui, au cours des siècles, s'imposait de plus en plus. Digression lyrique, elle est aussi solution. Un grand nombre d'équations complexes se résout dans une formule pathétique qui est la danse.

Les imbéciles de notre temps, qui ne conçoivent pas qu'un poète puisse s'intéresser à la danse, ne se doutent guère que les poètes tragiques de la Grèce étaient encore chorégraphes. Thespia, Phrynique, Pratinas, Cratinus étaient appelés *orchéstai*, danseurs. Non seulement le théâtre grec avait-il ses *chorodidascalas* et *orchéslodidascales*, maîtres de chœurs et de danses, mais encore les poètes tragiques inventaient eux-mêmes gestes, pas, et figures. Eschyle en personne créait les *stasima* de ses tragédies. Tout comme David devant l'arche, Sophocle danse devant un trophée, après la victoire de Salamine. Quant à Euripide qui, à son époque était l'*excentrique de la tragédie, le plus tragique des poètes*, le *traguikotatos tonn poiétonn* (*τραγικώτατος τὸν ποιητῶν*),

il intercale des soli de danse dans ses pièces particulièrement riches en musique, il crée des rôles essentiellement *dansés*.

Il est bien singulier, notera au XVIII^e siècle Noverre, que l'on ait comme ignoré jusqu'à présent que le genre le plus propre à l'expression de la Danse, est le genre tragique... La danse sérieuse et héroïque porte en soi les caractères de la Tragédie.

La danse de la frayeuse se dresse comme une arme de vengeance, comme une Némésis devant les inepties, les fadoirs et les ignominies de toutes les époques.

COMÉDIE

Aux violents coups des trochées, le chœur fait irruption dans la scène, au pas de danse très vive. Saillies, jeux de mots, jurons, chants agressifs, rires bruyants alternent avec mouvements et gestes qu'on appellerait aujourd'hui excentriques. Et voici que dans la structure de la comédie apparaît un organisme indépendant, la grande boîte de Pandore s'ouvre et nous y trouvons une autre plus petite qui est une vraie surprise : digression lyrique, intermède, interlude, connus sous le nom de *parabase*. Chants et danses d'allégresse les *kômoi* (κόμοι) dont le nom signifie aussi *festins* et *orgies*, nous réjouissent. La comédie grecque qui débute par des mouvements orchestraux et qui nous réserve la joie d'en contempler d'autres, intercalés en pleine action, s'achève par un *exodos* qui est un nouveau numéro de danse chantée, de chant dansé ou de danse proprement dite.

Et voici que dans notre siècle, les musiciens nègres d'un Syncopated Orchestra, les grands maîtres du jazz, entrent en scène, en dansant ; ils dansent chacun avec saxo, trombone, clarinette, ils jouent en dansant, ils s'agitent dans des contorsions devant leurs batteries, s'écroulent subitement, jonglent avec leurs baguettes qu'ils manient au rythme des fox-trots et quittent la scène en dansant avec leurs instruments.

En plus de toutes les richesses du rythme, — *kômos, parabase, exodos*, — la danse comique proprement dite transforme l'acteur en démon dionysique qui autrefois s'adonnait aux mêmes furcurs. Dans ce *Kordax* ou *Cordace* (Κόρδαξ), le danseur se contracte, agite violemment le derrière, les hanches, lance les jambes en l'air, s'accroupit et rebondit pour nous ébahir encore avec ses gambades, ruades et battements formidables. Les Nini-Pattes-en-L'Air pourraient l'envier. Nos Maxixes d'avant guerre, où les danseuses cambraient hanches et derrières, paraîtraient fades à côté du Kordax. Il faudrait unir Cancans et Charlestons pour donner une idée de cette danse grecque.

Le prude Démosthène se montre choqué de ces mouvements. « Marque d'une vie déréglée ! » déclare-t-il, et son double menton apparaît plus grave encore.

On croit que c'est Aristophane qui introduit dans la comédie le Kordax composé des danses populaires : *l'oclasma* où les femmes s'accroupissent pour rebondir brusquement, *l'eklaktisma* célèbre par ses ruades et la *bibasis* dont le nom signifie aussi *accouplement*, où l'on voit garçons et jeunes filles toucher en sautant les reins avec leurs talons.

De plus en plus, la danse s'impose à la comédie. Aristophane achève telle ou telle de ses pièces par des danses. On croit que dans la danse finale de *Guêpes*, il voulait parodier la folie du siècle. Cette comédie aboutit à une sorte de concours de danses où les acteurs exécutent de prodigieux ronds de jambes en l'air, ruades et tours de toupies. Le chœur tout entier est contaminé par cette fureur. L'antique tradition des bouffons triomphe une fois de plus.

Opérette vigoureuse, la comédie grecque se rapproche du spectacle musical des Nègres, de quelques créations du théâtre soviétique et de tout ce que l'on pourrait trouver d'ingénieux dans les music-halls.

SATYRES, ACROBATES, ÉQUILIBRISTES, DEMI-HOMMES, DEMI-BÊTES

Chants saccadés, hurlements, siflements, ululements, bonds, contorsions, cabrioles ! C'est la *sikinnis* (*σικίνης*), la danse des satyres, qui parodie celles qu'on appelle sérieuses et qui est utilisée dans les drames satyriques.

Dans les *Noës d'Ariane et de Bacchus*, sorte de ballet-pantomime mythologique, représenté sur le célèbre vase de Ruvo, nous voyons un satyre, debout sur une jambe, écartier et plier l'autre au genou, comme s'il exécutait la figure connue dans nos ballets sous le nom de *passé*. *Le Triomphe de Bacchus et d'Ariane*, autre ballet créé d'après le même sujet sera joué en Italie, à l'époque de la Renaissance ; *Bacchus et Ariane*, ballet mythologique, le sera en France, au temps de la grande Révolution.

Apparentées aux danses des satyres, des *kômos* amusent les convives au cours des festins. Des mouvements violents sont d'autant plus difficiles que les danseurs les exécutent, en tenant coupes, plats et vases en équilibre sur la tête. La danse des *Kernophores*, que quelques historiographes rapportent au genre guerrier, est plutôt celle des équilibristes, puisque les danseurs tiennent en équilibre les vases dont provient le nom de ce *Kernophoron orchéma* (*κερνοφόρον ὄρχημα*) qui nous fait songer à une danse des Ouzbeks, peuple de l'Asie Centrale, dont le pays fait partie de l'U. R. S. S. : le danseur ouzbek l'exécute, en tenant un pot sur la tête.

Des merveilles d'acrobacies sont offertes aux convives dans les symposions. Les *kubistélères*, maîtres ès culbutes, acrobates et mimes font de leurs bras des jambes et de leurs jambes des bras. Les voici *monopèdes* et *manupèdes* ! Non seulement des trucs d'acrobatie, mais des pantomimes expressives, sortes de ballets mythologiques, se font admirer dans les festins où les convives eux-mêmes s'adonnent à des danses voluptueuses. Les crotales retentissent toujours.

Dieux, demi-dieux, héros et monstres sont représentés dans les danses. Les Grecs transposent encore dans l'orchestrique les mouvements des animaux. Les Hindous miment les grâces des serpents et des paons, les Grecs celles des lions, des renards et des chouettes. Dans la danse du *Morphasmos* (Μορφασμός), les animaux de toutes espèces sont incarnés dans les humains dont le cortège se déroule dans cette métamorphose burlesque.

DERVICHES.

ATRavers tant de théogonies et de cosmogonies, des danses que nous pourrions dénommer celles de sectaires parviennent à nous. Plus que les prêtres de toutes les religions, les soi-disant hérétiques possédaient leurs mystères et leurs cérémonies dansantes.

Les *khlisty*, ces flagellants russes qui, malgré les persécutions tsaristes, depuis le xvii^e siècle, s'adonnaient à des saltations et tournoiements frénétiques, se trouvent encore aujourd'hui en Russie, où j'ai rencontré même un procureur de la République issu de ce milieu. Ils font remonter leurs traditions à la danse du roi David devant l'arche.

En Pologne les *hassidim*, ces derviches juifs, exécutent encore leurs danses des illuminés.

Sauf la Turquie, où leurs institutions ont été abolies par Mustapha Kemal Pacha, les derviches musulmans subsistent encore, en Asie et en Europe Orientale. On en trouve quelques-uns à Bakchisarai, ancienne capitale des Khans de la Crimée qui est aujourd'hui la République Socialiste Soviétique des Tartares.

Les derviches se divisent en nombreuses sectes. D'après leurs cérémonies, on distingue les hurleurs et les tourneurs.

Versé dans l'histoire des religions, Gérard de Nerval s'est particulièrement intéressé à ces manifestations de l'extase collective. Dans son *Voyage en Orient*, il leur consacre deux chapitres.

Pour lui les derviches sont des communistes musulmans, dans le sens peu précis que son temps donnait à ce terme.

Il énumère : les *Munasihî* qui croient à la transmigration des âmes, les *Eshrakis* ou illuminés — poètes et musiciens — qui s'appliquent à la contemplation de Dieu, dans les nombres, dans les formes et dans les couleurs et dont les doctrines procèdent ainsi de Pythagore et de Platon ; les *Haïrelîs* ou étonnés, genre d'épicuriens sceptiques qui disent : *Allah bilour, bîzé Haranyk* (Dieu le sait, nous ne le savons pas !) et autres.

Leur exallation, leur bonne humeur, la facilité de leur caractère et de leurs principes, note Gérard de Nerval, plaisent à la foule plus que la roideur des imans et des mollahs.

Dans son *Voyage*, Gérard relate les cérémonies qu'il a vues au Caire.

Les trente derviches, raconte-t-il, se tenaient par la main avec une sorte de mouvement de langage, tandis que les quatre coryphées ou zikkers entraient peu à peu dans une frénésie poétique, moitié tendre, moitié sauvage ; leur chevelure, aux longues boucles conservées contre l'usage arabe, flottait au balancement de leurs têtes coiffées non du larbouch, mais d'un bonnet de forme antique, pareil au pélase romain ; leur psalmodie bourdonnante prenait par instants un accent dramatique ; les vers se répondaient évidemment, et la pantomime s'adressait avec tendresse et plainte à je ne sais quel objet d'amour inconnu. Peut-être était-ce ainsi que les anciens prêtres d'Égypte célébraient les mystères d'Osiris retrouvé ou perdu ; telles sans doute étaient les plaines des corybantes ou des cabires, et ce chœur étrange de derviches hurlant et frappant la terre en cadence obéissait peut-être encore à celle vicille

tradition de ravissements et d'extases qui jadis résonnait sur tout ce rivage oriental, depuis les oasis d'Ammon jusqu'à la froide Samothrace. A les entendre seulement, je sentais mes yeux pleins de larmes, et l'enthousiasme gagnait peu à peu tous les assistants.

*M. Jean, vieux sceptique de l'armée républicaine, ne parlageait pas cette émotion, il trouvait cela fort ridicule, et m'assura que les musulmans eux-mêmes prenaient ces derviches en pilié. « C'est le bas-peuple qui les encourage, me disait-il, autrement, rien n'est moins conforme au mahoméanisme véritable, et même, dans toute supposition, ce qu'ils chantent n'a pas de sens »... Je trouvais bien plutôt aux vers qu'il me cita une certaine ressemblance avec le *Cantique des Canliques*.*

A peu près dans les mêmes termes émus, Gérard relate les cérémonies des derviches de Scutari, qui poussent obstinément les cris : *Allah hay ou Allah heyl* (Dieu vivant).

Au bout d'une heure de cet exercice, quelques-uns entrent dans un état d'excitation qui les rend melbys (inspirés). Ils se roulent à terre et ont des visions béatifices.

Ces derviches représentent la tradition non interrompue des cabires, des dactyles et des corybantes qui ont dansé et hurlé durant tant de siècles antiques sur ce même rivage. Ces mouvements convulsifs, aidés par les boissons et les pâtes excitantes, font arriver l'homme à un état bizarre où Dieu, touché de son amour, consent à se révéler par des rêves sublimes, avant-goût du paradis.

Aujourd'hui où toutes les religions sont portées à la décadence, les derviches tendent aussi à disparaître. Leur chute en Turquie peut entraîner celle de leurs confrères, dans d'autres pays musulmans. En 1926, quelques derviches turcs se sont exhibés au Cirque d'Hiver à Paris.

Autrefois, j'ai eu l'occasion d'assister à une des cérémonies publiques des tourneurs, à Constantinople. J'avoue qu'à ce spectacle j'étais ému moins que ne le fut Gérard de Nerval. Toutefois, j'ai extrait cette formule lyrique de la tradition qui se perd :

MATHÉMATIQUE DES DERVICHES.

Le chef des tourneurs, vieillard décharné au regard privé de tout espoir, s'assoit à la turque, sur un petit tapis, au centre de la salle ronde du couvent.

Vêtus de longues robes en forme de triangle et coiffés de bonnets coniques, couleur de chameau, les derviches se placent chacun au bout des rayons qui vont du centre vers l'enceinte.

Derrière un rideau, la musique des *naï* (flûtes) et des *tarabouk* (tambours) retentit en plainte déchirante et s'épuise dans un effort de moribond.

Voici que les derviches étendent les bras. Par un plane demi-tour, le cercle se met en mouvement. Les tours se multiplient. Les robes flottent. Les navires déploient leurs voiles. Les hommes-navires se livrent aux vents. Ils endurent la pression des atmosphères. Les tourneurs ferment les yeux. En plein sommeil, ils gardent un rythme inconcevable. Ils s'endorment, tout en tournant. Les corps suent abondamment. Les tournolements s'accélèrent.

Tel un surveillant de pénibles travaux, un aide du chef glisse lentement entre les tourneurs et les inspecte d'un œil sévère.

Les tournolements s'accélèrent toujours. Rayons du cercle, rayons de grande roue, les derviches virent et filent autour du centre, autour du chef. Condamné à l'immobilité, le vieillard prend part au mouvement général. A lui seul, le centre contient tous les mouvements. La matière de la musique jaillit de la faible poitrine du chef. Il perd cette matière, comme on perd le sang. Il se perd dans la réconfortante unité de ces humains.

Un centre immobile équivaut à la somme des rayons en mouvement. La somme des mouvements des rayons équivaut à l'immobilité unique du centre. Tout en demeurant immobile, le centre bouge de la somme des rayons. Dans le centre, les rayons en mouvement gardent l'immobilité.

ROME

MONOTONIE des formes et des légendes ! Corybantes de Rome, les prêtres Saliens s'adonnent aux mêmes saltations et fracas. Le travail et la religion sont encore unis dans cette tradition. De même que dans les danses bachiques et dans celles des Corybantes-Curètes, on reconnaît dans les bonds des Saliens, les mouvements des foulons travaillant dans les cuves. Une légende attribue à ces prêtres-danseurs, qui brandissent les glaives et manient les boucliers d'airain, l'invention de la métallurgie. Mi-prêtres, mi-forgerons, ils sont, pour les Anciens, les protecteurs du travail et des êtres surhumains.

Artisans, pâtres, vigneron, ouvriers et paysans ont tous leurs danses à eux.

Fêtes publiques, fêtes sacrées, Bacchanales, Saturnales, Lupercales et autres se déroulent à Rome. Les ululements nocturnes des cortèges bachiques indignent le grave Sénat. Dans les Lupercales, on s'adonne à des orgies burlesques en l'honneur du Pan. Dans les Saturnales, les esclaves oublient leurs misères dans la joie des danses. Dans les fêtes publiques, les évolutions des chars, — *pompes* romaines, — précèdent les futurs *triomphes* italiens de la Renaissance. Dans les funérailles, une fois de plus, le macabre et le burlesque s'accordent dans la danse : les pleureuses sont suivies de bouffons parodiant les danses soi-disant sériuses. Serait-ce la même opposition entre la joie et le deuil, qui nous frappe dans la danse funèbre du tombeau d'Harménou, à Thèbes, où deux femmes-enfants égyptiennes exécutent une sorte de Sevillana-Charleston ?

Le système de la danse se constitue à Rome sous le nom de *sallatio*, qui, bien entendu, comprendra non seulement les sauts, mais toutes sortes d'éléments. Les figures grecques

renaissent à Rome, sous d'autres noms : la *pyrrhique* réapparaît dans la *bellicrepa* qui s'affranchira de son caractère guerrier et qui, entre autres, adoptera les formes fantasques et burlesques. Une sorte de pyrrhique sera exécutée par des éléphants. La tragique *emmélie*, le comique *cordax* et la satirique *sikinnis* entrent en contact, s'entrepénètrent, et voici qu'apparaît l'*ilalique*. Danse essentiellement romaine, son invention est attribuée à Bathylle, maître de l'art comique, et à Pilade, créateur de la pantomime tragique.

Les courants des différentes régions s'entrecroisent à Rome. Les éléments grecs s'accouplent avec ceux des Étrusques, se multiplient, se déforment. Et voici que d'autres musiques retentissent, apportées des colonies de l'Empire, en particulier, de l'Espagne. Rythmant les palpitations des crotales, les danseuses gaditanes frappent ou bien indignent Silius Italicus, Appien, Strabon, Pline le Jeune, Martial, Juvenal et Pétrone.

Essentiellement mimétique, la danse grecque est déjà une pantomime concise. L'art de la pantomime acquiert une signification particulière lorsque les éléments du spectacle musical se désunissent et que la parole est reléguée hors des frontières de la scène. La tragédie et la comédie peuvent être réduites à une pantomime. Les Bathylle, les Pilade, les Pâris, les Hylas, les Oreste, mimes, danseurs, metteurs en scène, chorégraphes, histrions et ludions romains, portent l'art du geste à un niveau élevé. Bras, mains, doigts, jambes et pieds savent émouvoir les hommes plus directement que les paroles torrentielles. Quelques pantomimes dont l'action est répartie entre plusieurs personnages, sont jouées en monodrame, par un seul acteur. La pantomime s'épanouit dans son silence sonore. On représente aussi des ballets mythologiques.

Ce triomphe de la pantomime romaine est noté, entre autres, par Noverre : *Bathylle, Pilade, Hylas, ne succéderent-ils pas aux comédiens, lorsqu'ils furent bannis de Rome ; ne commencèrent-ils pas à représenter en pantomimes les scènes des meilleures pièces*

de ce temps ? Encouragés par leurs succès, ils tentèrent de jouer des actes séparés, et la réussite de celle entreprise les détermina enfin à donner des pièces entières qui furent reçues avec des applaudissements universels.

D'autre part, parole, musique, geste, danse, unis dans un charmant mélange, savaient, bien entendu, séduire les Romains, et les *saturnae*, spécimens de spectacle musical, dans leur forme concise, offrent la belle alternance de tous ces éléments : la phrase est interrompue par la musique, le dialogue devient chant, le geste ranime à la vie la parole morte, un pas se fait danse. Le rythme régit le tout. Le *scabellum*, espèce de pédale ou de sabot, marque la mesure, et le beau mécanisme du spectacle fonctionne avec la précision de montre merveilleuse. C'est un cœur qui bat.

ESPAGNE.

PAR quelles ténèbres antiques, tels ou tels éléments des danses espagnoles sont-ils engendrés ? Sont-ils sortis des entrailles de l'Afrique ? Rejetés par les mers grecques ? Nés de l'accouplement des formes phéniciennes, égyptiennes, ibériques, romaines, castillanes, aragonaises, andalouses et maures ? Transplantés en Espagne par des nomades gitans qui portaient musiques et danses de pays en pays ?

Que de flux et de reflux !

Derrière les Maures, les Nègres de l'Afrique ? Derrière les Romains, les Grecs ? Derrière les Grecs, les Égyptiens et les Phéniciens ? Mais que nous importent ces entrecroisements et ces migrations des formes, puisque nous pouvons nous imaginer un monde qui vivait comme un tout et dont les parties s'ignoraient ?

De toute façon, les danses espagnoles présentent toujours un domaine vivant.

Il se peut que telle ou telle danse soit familière à la montagne, à quelque trou perdu, à une plaine aride, ou bien à un jeune jardin.

Mais n'oublions pas les ports : Gibraltar, roc abrupt, et Cadix, port antique, le *Gadès* des Romains, cité florissante, autrefois célèbre autant par sa puissance maritime que par ses danses ! *Jocosae Gades !* « joyeuse Cadix ! » Plus d'une fois, mes prédécesseurs ont cité les vers de Martial, cet Espagnol romain, sur les séduisantes danseuses gaditanes. A cette époque, la danse de *Olé Gadilano* était déjà célèbre. Il nous est aisément de nous représenter un petit théâtre populaire, un café-concert d'autrefois, où marins, soldats, marchands, légats, snobs, prostituées, aventuriers et voyous de tous les pays, Romains, Africains, Syriens et autres, admireraient les danses qui correspondaient, croit-on, à celles de notre temps.

En effet, on trouve que le viril *Zapateado* ou *Taconeo* d'aujourd'hui, danse des talons par excellence, est dérivé de la danse grecque *Lachisma* (λάχτισμα) dont le nom signifie : coup de talon et ruade.

L'Andalousie, fournissait des danses déjà dans l'antiquité. De même qu'aujourd'hui Séville, Grenade, Almerias et Malaga possèdent des danses qui portent les noms de ces villes, autrefois, Cadix a donné le *Olé Gadilano*, Jerez le *Jaleo*, Ronda la *Rondena*.

A quelques danses de l'Espagne antique, les savants attribuaient l'origine nègre et les considéraient dérivées de la *Chika*, danse africaine de caractère érotique. Une quantité des danses disparaissaient, déplorées par les amateurs et certains écrivains ; celles qui leur succédaient, mouraient à leur tour. Des bourgeois et des « pompiers » s'indignaient du caractère lascif des danses nouvelles et regretttaient le passé.

Parmi les danses disparues, il devait en exister de fort intéressantes. Au moyen âge, dans le royaume de Valence et dans la

province de Tarragone, on exécutait la *Danse des Tours* (*Danza de las Torres*), accompagnée de la *dulzaina* (espèce de trompette, hautbois ou musette au son aigu) et du *lamboril* (tambourin). Il serait curieux de savoir, si elle imitait les tours penchées.

Encore aujourd’hui, en Afrique, les Nègres exécutent une danse, montés sur des échasses. Dans une des anciennes colonies allemandes, elle a été filmée et présentée aux cinémas de Paris. Cette danse des géants accuse le même goût de l’agrandissement du corps humain.

Les danses qui se rattachaient aux fêtes d’Eglise étaient toujours en vogue. Ainsi le 22 juin 1480, lorsque le Conseil de la ville de Madrid voulut célébrer avec une pompe plus grande, la fête du Corpus Christi, il ordonna, entre autres que ce jour, les Maures exécutent eux aussi leurs danses, et les Juifs les leurs.

De même, les danses furent introduites dans les cérémonies des *autos sacramentales*. Encore aujourd’hui, le peuple jubile au cours des *Romerias*, pendant le transfert de quelque statue de Madone, d’une église à l’autre. En pleine rue, perchées sur des chariots, les petites filles font claquer les castagnettes et chantent joyeusement.

Les Espagnols possèdent toujours les éléments des danses rituelles. A la cathédrale de Séville, au début de l’hiver, pendant la messe, six garçonnets, vêtus des costumes anciens, exécutent une danse du xv^e siècle, dont le nom *Seises* signifie justement les *Six*. Elle n’a rien de particulièrement espagnol. C’est plutôt une espèce de menuet.

★

Dans toutes les danses espagnoles, telles qu’on les voit aujourd’hui, les coups de talons alternent avec ceux des pointes.

Mata la araña ! (Tue l'araignée !) ces pas sont ainsi appelés dans le langage courant. Combinée de différentes manières, cette alternance de coups donne aux danses espagnoles la vigueur des trépidations. Étalons turbulents et cavales indomptées ! On trouve les allures de ces animaux dans les bonds et les piétinements des hommes et des femmes du pays célèbre par ses montures.

Ces pas où les talons retentissent en batterie, créent des figures sonores. Combinés avec les mouvements des hanches, des épaules et du torse, ils secouent le corps tout entier et font chanceler voluptueusement la danseuse.

Les voltes, les tours et les secousses que nous admirons correspondent au nom de *vueltas*. Il y a la *vuella del pecho* (de la poitrine), dans le *Boléro* ; celle des *riñones* (des reins), dans les *Malagueñas* ; celle de *tornillo*, dans le *Zapateado*, et les *Vueltas quebradas*, dans la *Jota*.

Une partie de la danse s'appelle *paseo*, littéralement marche et promenade, une autre *bien parado* qui sert à ce que le danseur se repose des figures difficiles, une autre encore, le *meneo*, remuement sur place.

Dans les danses andalouses et gitanes, on distingue aussi les *displantas*, postures obliques qui servent de préparation aux *falcelas*, espèces de variations.

Plus d'une danse espagnole est marquée par une brusque interruption de la musique déchaînée. Cette pause n'est qu'une attente voluptueuse d'une nouvelle figure où la vie reprend ses droits après une mort momentanée. (Une sorte de réponse succède à la première partie qui s'achève par une ardente question. Ainsi, dans quelques sonnets, les deux tercets de la fin résolvent le problème posé par les deux quatrains.)

Toute danse espagnole est à la fois poème et chanson. La chanson se divise en couplets (*coplas*) et refrains (*estribillos*), la danse a ses figures principales et ses variations. Toute danse possède tout un choix de strophes. Les quatrains bien tournés

alternent avec des refrains, le thème avec des variations. Ce sont des formules élégantes et brèves, soupirs, cris, malédictions, déclarations d'amour, paroles de la séparation, implorations.

Ainsi que les animaux, les minéraux et les plantes, les danses, en général, et celles de l'Espagne, en particulier, peuvent être divisées, d'après leurs éléments caractéristiques. Dans cette morphologie, telle ou telle danse ne fera qu'une variation de celle dont elle est dérivée et qui représente l'espèce. Combinées avec d'autres éléments, les formes de celle-ci engendrent une nouvelle danse.

Si nous admettons la division, d'ailleurs peu exacte, des danses espagnoles par régions, rien que l'Andalousie comptera : le *Vilo*, les *Peleneras*, le *Jaleo*, le *Zapaleado de Maria Christina*, la *Terlulia*, la *Cachucha*, le *Zorongo*, le *Fandango*, les *Panaderos de la Terlulia*, les *Panaderos de Huelva*, *Soleares*, *Malagueñas*, *Seveillanas*, *Fandanguillos de Almeria* et autres, dont quelques-unes ont disparu. A ces danses, quelques Espagnols ajoutent : la *Tirana*, la *Guaracha*, les *Calaferes*, le *Chairo* disparus.

Le *Fandango* est une des plus anciennes danses de l'Espagne. Son nom est cité dans ce proverbe : *Este mundo es un fandango, y quien no lo baile es un tonto* (*Ce monde est un fandango, et celui qui ne le danse pas est un imbécile*). Une affaire embrouillée et qui ne réussira pas s'appelle le *mal fandango* (mauvais fandango). Danser le fandango, se dit *fandanguear*.

Une saynette du XVIII^e siècle, par Ramon de la Cruz, est intitulée *El Fandango de Candil* (*Le Fandango de quinquelle*). Un ballet-pantomime du même nom a été réalisé par l'Argentine à Paris.

A la famille du *Fandango* appartiennent les *Murcianas*, les *Granadinas*, les *Malagueñas* et les *Rondeñas*. Ces danses sont appelées d'après les noms des villes : Murcie, Grenade, Malaga et Ronda. A ce genre quelques-uns ajoutent les *Soleares*, les *Peleneras* et autres.

Quant au *Fandanguillo*, c'est un genre de *Malagueñas*.

Entre autres, une *Malagueña* est accompagnée de ce souvenir poignant :

*Cuando salté de Marbella,
 Hasla el caballo lloraba,
 Que me dejé una donzella
 Que al sol sus rayos quitaba.* (Quand je partis de Marbelle,
 Même le cheval pleurait,
 Car je me séparai de la belle
 Qui ravissait les rayons au soleil.)

★

Exécutées par un couple de jeunes filles, les trop douces *Sevillanas* sont, croit-on, dérivées de la *Séguidille*. À la famille de cette dernière danse quelques Espagnols rapportent encore : le *Fandango*, le *Bolero*, la *Tirana*, la *Cachucha*, la *Guaracha*, le *Vito*, les *Calaferes*, le *Chairo*, les *Panaderos* et la *Locura de España* (*Folie d'Espagne*).

La *cachucha*, qui n'est plus dansée aujourd'hui, était accompagnée d'une musique qui s'accélérerait toujours et s'achevait d'une manière vertigineuse. Elle était exécutée par un homme seul ou par une femme seule. Fanny Elsler excellait dans cette danse.

Combinée, paraît-il, avec la forme originale de la *Séguidille*, la *Cachucha* engendra le *Jaleo* qui est aussi dansé par un homme seul ou par la femme seule. Le nom de cette danse antique est dérivé de l'onomatopée qui sert de cri de chasse pour exciter les chiens. Ce cri est semblable à l'arabe *hala*, au grec *alalé*, à l'égyptien *olouloulou*, auxquels s'apparente le verbe *ululer*. De la même racine est né le mot *jaleadoras* (animatrices) qui désigne les femmes qui accompagnent de leurs exclamations et de leurs applaudissements rythmés, la danseuse protagoniste.

Quant à la *Seguidilla* (*Séguidille*), cette danse antique est mentionnée dans les nouvelles de Cervantès. Quelques historiographes lui attribuent l'origine maure, les autres la croient gitane, d'autres encore purement espagnole, puisque depuis

longtemps elle était exécutée dans la partie centrale du pays. Cette danse qui engendra, paraît-il, tant d'autres danses, a bien entendu des variations proprement dites : on connaît la *Seguidilla Manchega*, celle de la Manche, patrie de Don Quichotte ; la *Seguidilla Bolera*, d'un mouvement plutôt calme et la *Seguidilla Gitana* ou *Seguiriyas*, chantée de la manière plaintive, chère aux gitans, et dansée au ralenti.

Le nom de *Seguidilla* est donné non seulement à la danse, mais encore à la strophe antique de quatre (parfois de sept) vers. On en trouve de nombreux spécimens dans les antiques *cancioneros* (anthologies).

De la *Seguidilla* naît, paraît-il, le *Boléro*. À partir de la fin du XVIII^e siècle, il était dansé à la Cour. Dans la première moitié du XIX^e siècle, il était exécuté dans presque tous les théâtres d'Espagne.

On trouve un Boléro dans les *Vépres Siciliennes* de Verdi. De nos jours, un *Boléro* fort connu est dû à Maurice Ravel.

Un genre spécial est, paraît-il, créé par les gitans. Cette famille de danses porte le nom de *Flamenco* (1). Ce genre comprend entre autres : les *Alegrias*, le *Zapaleado*, la *Chufla*, la *Faruca*, les charmantes *Bulerias* où la danseuse semble pousser à vue d'œil, comme une plante fantastique qui chancelle, et le *Tango* qui n'a rien de commun avec la danse bien connue du même nom.

Une dizaine de danseuses s'assoient en demi-cercle. Un guitariste — le *tocador* — se met à jouer un air gitan. C'est lui-même qui le chante, ou bien il accompagne le chant exécuté par une des danseuses.

Le *Cuadro Flamenco*, suite de danses traditionnelles, s'ouvre ainsi sur une chanson déchirante où toute la nostalgie maure,

(1) Cet **adjectif** signifie en espagnol *flamand*. De même, en français, on désigne les tziganes sous le nom de Bohémiens, d'après la Bohême ou la Tchéco-Slovaquie.

toute la tension d'âme des nomades bohémiens éclate en plaintes, en saccades qui montent du ventre à la gorge. Cet appel poignant des gitans, comparable aux chants des sémites, ne manque jamais de nous bouleverser. Cette musique s'attaque à nos corps.

Immédiatement, les danses commencent. Une après l'autre, chaque danseuse sort des rangs vers l'avant-scène. Elle exécute des piétinements de cavale menaçante. C'est une longue suite de secousses voluptueuses et brutales : femelle antique dans ses jouissances infatigables.

Elle fait tourner son poignet, combine toutes sortes de piétinements et accélère les coups de talons. Par des secousses et des contorsions toujours plus violentes, la femelle marque le paroxisme de la jouissance.

Ce genre est très bien exprimé dans les *Alegrias*, dans ces Allégresses où la danseuse exécute infatigablement, insatiablement, ces coups de talons et ces contorsions.

— *Olé, niña ! Vas-y, petite !* crient à la danseuse qui est parfois une géante, les *jaleadoras* qui doivent l'animer par leurs exclamations et leurs applaudissements rythmés.

Sur ces soi-disant animatrices, Ramon Gomez de la Serna nous donne des détails curieux. Concurrentes haineuses, au lieu de l'encourager, elle voudraient abattre leur compagne par ces cris hypocrites :

- *Encore ! encore ! des tremblements !*
 - *Il y a peut-être trop d'hommes !*
 - *Plus d'entrain, petite ! plus d'entrain !*
 - *Que fais-tu, matheureuse ?*
 - *Plus d'ail dans la sauce !*
 - *En voilà une belle femelle !*
 - *Anda y cometele ya ! Vas-y ! Vite ! bouffe-la !*
- Quant à l'homme, le *jaleador*, il résume la danse par ce compliment qui est bien dans le goût espagnol :
- *Maudil soit ton père, mais comme tu es gracieuse, preciosa !*

On sait que tout comme les tziganes de la Russie, les gitans de l'Espagne ont créé non seulement la danse, mais encore le chant des plus expressifs.

Énumérés par Ramon Gomez de la Serna, les différents genres de ce *Cante Jondo*, chansons andalouses et gitanes portent les noms de *polos*, *tonadas*, *cañi*, *deblas*, *soleadas*, *caracoles* et autres. Nous pouvons y ajouter : la *liviana*, le *marlinete*, la *pele-nera*, les *soleares*, les *segurriyas*, les *serranas*, les *rondeñas*, les *javeres*, les *tarantulas*, les *carlageneras* et autres. L'Espagne est riche aussi en *carceleras*, chansons des incarcérés, que les gitans ne manquent pas de rendre plus expressives encore. Les *carceleras* appartiennent à la famille des *saelas*, chansons dont le nom signifie à la fois *couplet* et *flèche*.

Les paroles espagnoles se mêlent parfois à celles de l'argot gitan, comme dans cette *tonada* citée par Ramon Gomez de la Serna :

*Belle fille, la grâce
Vaut plus que Gibrallar.
« Bons clisos abigelas » (1)
T'es femelle de qualité ! (2)*

Le *cante jondo* est une longue suite de plaintes, de gémissements, de lamentations, d'implorations. Ce sont saccades et trémolos. Il y a un cri plaintif des chanteurs andalous qui s'appelle *jipio*. La plainte se résume aussi dans la répétition des *Ay*.

Les Espagnols ont toujours le goût des choses funèbres, où la vie et la mort s'opposent et s'unissent à la fois.

Au concours des chants gitans, organisés par Manuel de Falla, à Grenade, un vieillard surnommé le *patriarche des catal*-

(1) T'as de jolis yeux.

(2) Trad. par Alejo Carpentier.

combes, a chanté cette strophe où le verbe *enterrer* se répète huit fois :

*Et ils l'enterrèrent,
Dans le triste petit monumēt
De ses déceptions.*



En dehors de l'Andalousie, il y a d'autres danses encore. Au cours des siècles les *jotas* furent particulièrement nombreuses. Nous pouvons énumérer : la *jota aragonesa pura*, *aragonesa libre*, *zaragozana pura y libre* (de Saragosse), la *Jota de Ulebo*, de *Albañil*, de *Cariñena*, *Fiera de Fuentes*, *Fiera del « ay » de Fuentes*, de *Aben Jot*, de *Francisco Olivan*, *Oliberas*, de *Alagon*, *Balebancos*, de *Fuentes de Ebro*, *del pañuelo* (du mouchoir), de *las Judias* (des Juives), *Fematera*, de *las Fatigas*, de *la Avellana* (de la noix), *del Torrero*, de *Cinco Villas*, de *Anso*, de *Puntales*, de *Guadarrama*, *Montañesa*, *Castellana*, de *Navarra* et *Valenciana*.

Aujourd'hui, sont surtout exécutées les *jotas aragonaise*, *valencienne* et de *Navarre*. Cette dernière se distingue des autres par des sauts ; quant à la *jota de Valence*, elle a des pas tout à fait différents.

Une légende attribue l'invention de la *jota* à l'*Aben Jot*, poète et musicien arabe du xne siècle, expulsé de Valence, sa ville natale, par *Mulay Tared* et refugié à *Calatayud*. Une antique chanson qui accompagne la danse relate cette origine, dans ce quatrain géographique :

<i>La jota nació en Valencia, Y de allí vino a Aragón, Calatayud fué su cuna, A la orilla de Jalon.</i>	<i>(La jota est née à Valence, Elle parvint en Aragon, Calatayud fut son berceau, Au bord du fleuve de Jalon).</i>
---	--

Une des danses les plus difficiles, la *Jota aragonaise* est exécutée par des couples qui, les bras toujours levés, font infatigablement claquer les castagnettes. Alors que dans la plupart des danses du pays, les hommes et les femmes portent chaussures et souliers au grand talon, dans la *jota* ils et elles portent des chaussons.

Les pas brusques, au rythme de la musique précipitée, rendent la *Jota* particulièrement trépidante. Ses lignes frissonnent vigoureusement.

Dans une des figures de la *Jota aragonaise*, l'homme retourne le pied en dedans, en s'appuyant sur la pointe, puis il le remet dans sa position normale, en touchant le sol du talon et finit par poser le pied sur la pointe, dans le sens inverse. Vers la fin de la danse, il tombe d'abord sur un, puis sur l'autre genou.

L'homme et la femme sont vêtus en paysans aragonais. C'est le blanc et le rouge qui dominent. Coiffé d'une sorte de turban, l'homme porte une courte culotte, la femme, une robe légère et une écharpe.

Cette danse plutôt rustique, qui peut avoir plusieurs significations, présente aussi les ébats violents des poulains et des jeunes cavales.

Parmi les nombreuses chansons qui accompagnent la *jota*, nous trouvons cet antique poème d'amour :

<i>Si mi madre fuera mora (bis)</i>	<i>(Si ma mère était Maure,</i>
<i>Y yo nacido en Argel,</i>	<i>Si j'étais né en Algérie,</i>
<i>Renegara de Mahoma</i>	<i>Je renierai Mahomet</i>
<i>Solo por venirte a ver ! (bis)</i>	<i>Rien que pour le revoir.)</i>

Dans la *Jota Tortosina*, on chante ces tendres paroles de la séparation, adressées à la petite ville dont cette danse porte le nom :

<i>Adios, Tortosa famosa,</i>	<i>En medio una rica fuente,</i>
<i>Rodeada de balcones,</i>	<i>En cima un angel de amores !</i>

(*Adieu, Torlose la belle,
Couronnée de tes balcons,* *Au milieu, une riche fontaine,
Au sommel, un ange d'amours.*)

La forme musicale de la *Jota* fut utilisée par Liszt, Glinka et Manuel de Falla. Quelques pas de la *Jota* se retrouvent dans *Bal*, dernière création des Ballets Russes de Diaghilew, et dans une des danses de Mlle Waleska Gerdt, artiste allemande.

Née dans la cité de l'Inquisition, dans quelque morne coin de la province tolédane, couleurs ocre, cendre, argile, ambre et rouille, la *Lagarlerana* n'a pourtant rien de macabre : cette idylle paysanne évoque la candeur et la coquetterie qui caractérisent ce faux genre dans des pays les plus différents. Elle est exécutée par une femme vêtue d'une robe brodée qui nous fait songer à celles des Caucasiennes et des Syriennes. De nos jours, la *Lagarlerana* fut dansée par l'Argentina à Paris.

Encore aujourd'hui, à Tolède, les enfants placés en carré, ont un jeu rythmé composé de chants et de pas dansés.

D'autres régions et pays de la Péninsule Ibérique possèdent aussi leurs danses : la *Catalogne* a la *Sardana*, le Pays Basque le *Sallo Vasco*, avec l'alternance de ses curieuses saltations, le Portugal, le *Fado*, la *Vira* et autres danses.

Dans les pays de l'Amérique Latine, nous trouvons des danses aux noms étranges, ainsi le Chili et le Pérou ont la *cueca*. Ces anciennes colonies espagnoles ont composé des mélanges indiens, espagnols et nègres. Dans les îles Philippines, qui se trouvaient autrefois sous la domination espagnole, une danse métisse porte le nom espagnol de la *Cariñosa* (la Tendre), espèce de molle pavane qui fut exécutée par l'Argentina à Paris. La danse de la *Habanera* provient, croit-on, de Cuba.

La tauromachie a, bien entendu, influencé la danse. La *Faruca Torerra* et la *Corrida*, qui sont, pour ainsi dire, des *dances de fanfaisie*, exécutées par la femme seule, transposent ironiquement dans la choréographie les mouvements et les gestes du combat entre l'homme et le taureau. Dans ces danses plutôt

burlesques, où la femme est vêtue à moitié en amazone, à moitié en torero, l'on voit les péripéties de la corrida : la chevauchée du picador, les mouvements par lesquels l'on enfonce les *banderillas* et agite la cape rouge. L'Argentina, qui a exécuté la deuxième de ces danses à Paris, sourit et lève les sourcils, narquoise et taquine comme un gamin. Par un mouvement d'épaule, d'une joyeuse secousse, elle tue un ennemi invisible.



Les instruments qui accompagnent les danses espagnoles ont bien entendu leurs traditions. Les castagnettes (*castañuelas*) retentissent à notre époque, en continuant le bruit des *crotales* grecques, égyptiennes, pompéiennes et des *crembales* qui étaient faites de coquilles, de roseaux concaves, de bois, d'airain et d'ivoire. Les *chinches*, petites crotales en métal qui attachées aux doigts, rythment la danse, doivent correspondre à quelques petits instruments de ce genre, dans les pays d'Orient. Les *sonajas*, cercles de tambour de basque orné de grelots qui sont mentionnées par Cervantès, dans sa *Petite gilane de Madrid* et autres nouvelles, correspondent aux sistres. La *dulzaina* doit rappeler, par sa plainte aiguë et nasillarde, la *zourna* des musulmans.



On sait que pendant les siècles de l'Inquisition, l'on dansait en Espagne autant, sinon plus qu'après l'abolition de ce pouvoir. Le même phénomène est constaté dans de différentes périodes de la Révolution française.

Aujourd'hui, les danses populaires sont de moins en moins exécutées en Espagne. Certes, les femmes, même celles de la haute société, dansent encore, d'après la tradition, pendant la Semaine Sainte. Mais c'est surtout dans les cafés-concerts

que l'on voit encore en Espagne les *Jota*, les *Flamenco*, et autres numéros.

Dans quelque café-concert de province espagnole, nous entendons claquer au loin, dans les coulisses, les castagnettes dont le rythme toujours plus menaçant approche, et balayant l'air de ses nombreuses jupes, une étoile apparaît en triomphe, bruyamment acclamée.

Les danses soi-disant américaines qui ont envahi l'Europe, après la guerre, sont, bien entendu, adoptées en Espagne aussi. Le *two-step* est devenu le *paso-doble*, le *double-pas*. En s'adonnant à ces danses, les gens du pays ont toutefois la tendance de les hispaniser et d'y introduire des coups de talons (1).

★

Si, au cours des siècles, les danses de la société ont été influencées en Espagne par la mode venue de France, les danses de théâtre et les danses populaires de l'Espagne ont été depuis longtemps à la mode, en France.

A l'époque du Romantisme, les arts espagnols ont été plus que jamais goûts à Paris. Qui ne connaît l'espagnolisme de Victor Hugo, de Théophile Gautier, d'Honoré de Balzac, de Charles Nodier et, plus tard, de Charles Baudelaire ?

Sur la nouvelle *Inès de la Sierra* par Charles Nodier, Gautier a fait le poème mélodramatique qu'il a dédié à la Petra Camara, danseuse espagnole qui apparut à cette époque au Gymnase :

*Elle danse, morne bacchante,
La cachucha sur un vieil air.*

Le goût des danses espagnoles se manifeste aussi de nos jours.

(1) De même, j'ai vu une Sévillane interpréter le *Moment Musical* de Schubert, en accompagnant sa danse de petites crotales attachées aux doigts.

A Paris, quelques Espagnols ont voulu adapter leurs danses au goût français. En même temps, ils se croyaient capables de rénover l'art populaire qui n'avait rien de nouveau pour eux. C'est ainsi qu'ils *déshispanisent*, pour ainsi dire, la danse espagnole. Comme en dehors de leur art qui est celui de la danse populaire, ils ne possèdent pas le sens du théâtre en général, et qu'ils ne sont pas riches en imagination, les résultats de cette *déshispanisation* ne sont pas toujours heureux.

De toute façon, faible chorégraphe, l'Argentina est une danseuse distinguée et une musicienne de grande sensibilité.

Quant à la Carmen Joselito, elle chante et danse de cette manière directe et brutale qui sied au genre Flamenco. Elle excelle dans les *Alegrias*. Elle est la danseuse de l'Allégresse.

C'est Vicente Escudero qui, paraît-il, a le plus de prétentions. Connu par sa technique, ce Gitan semble vouloir passer aujourd'hui à Paris pour le Picasso de la danse. Cet homme raisonnable voudrait paraître son, ce qu'on appelle en Espagne *loco*.

En réalité, dans son interprétation, la vigoureuse Jota se transforme en une lamentable pantomime qui doit signifier les coquetteries paysannes. Jamais je n'ai vu d'exécution moins expressive. Quant au Zapateado et autres soli, Escudero y introduit maladroitement des pas genre music-hall et même des gestes plutôt expressionnistes, qu'il a vus par ci, par là, et qui ne correspondent en rien à la danse espagnole.

Enfin, pour rivaliser avec l'Argentina célèbre par le maniement de ses castagnettes, Escudero s'est mis à faire claquer les bouts de ses ongles. C'est ainsi que, loin de s'occuper de l'essence même de l'art populaire, il voudrait ébahir le public par des accessoires.

Par contre, Juan Martinez qui a dansé à l'Aquarium de Léningrad pendant la famine et la terreur des premières années de la révolution russe, et qui faisait partie des ballets de l'Argentina et de ceux de la Teresina à Paris, ce Madrilène à l'étroite figure

de curieuse marionnette, a, de tous ses confrères, le moins de prétentions. S'il n'est pas fougueux, il ne défigure pas la danse populaire. C'est un travailleur appliqué. Son jeune neveu du même nom exécute non sans vigueur une danse dans le genre du Zapateado.

Je n'omets pas non plus de citer les jeunes Carmen Mora et Lolita Mas, d'admirable agilité, qui, dans leur allégresse adolescente, ont dansé dans les ballets de l'Argentina et dont l'une est morte.

En dépit de tant de couches, de la routine et des prétentions l'idée de la danse espagnole ne meurt pas.

Chocs, bonds, piétinements, brusqueries, saccades, secousses, contorsions, convulsions, effondrements, écroulements, heurts, la danse espagnole détient encore le pouvoir de nous frapper. Le dos se tord en vrille, comme si le corps subissait une métamorphose, comme s'il se retournait sur lui-même afin d'atteindre un bonheur. Le torse semble vouloir tomber de côté, sous le choc de la musique, mais cette Tour de Pise, vivante, revient à l'équilibre parfait pour continuer la danse.

Les Espagnols ne doivent pas abandonner ces forces et ces allégresses ni pour des formes soi-disant modernes, ni pour la routine des pompiers.

MOYEN AGE ET RENAISSANCE

I. — FÊTES DES FOUS ET DANSES DES MORTS.

ATOUTES les époques, les humains se plaisent à mêler le sacré et le profane, le grave et le burlesque, à parodier ce qui est sérieux, à railler ce qu'ils adorent, à blasphémer après avoir imploré les dieux. Dans ce dédoublement, l'homme

aspire à la libération. Il veut conquérir l'instant où tout lui sera permis. Ceux qui, grâce à leur humble origine, ne sont pas favorisés par le destin, acquièrent, au moins pour quelques jours, une puissance fictive. Ils prennent la place de leurs maîtres. Ce n'est qu'un jeu. Mais il révèle l'éternelle aspiration à l'égalité, qui n'est jamais satisfaite. *Que les derniers soient les premiers !* Ce cri de désespoir était poussé avant l'époque chrétienne.

Bacchanales, Saturnales et Lupercales donnent déjà une libre issue à cette ruée vers la liberté, l'égalité et l'oubli. La révolte se fait théâtre. Dans les fêtes des Saturnales, les esclaves de Rome s'installent à table, à la place de leurs maîtres. On s'amuse à représenter une société idéale où les distinctions de classes seraient abolies, ou bien celle où les esclaves deviendraient seigneurs. On évoque l'âge d'or, le siècle légendaire de Saturne.

Dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, les mêmes instincts poussent les hommes à continuer ce genre de fêtes. Sous des noms nombreux, sous des formes différentes, ces soi-disant folies ébranlent les peuples, du ^{ve} siècle jusqu'aux temps de la Renaissance. *Fêtes des Fous, Fêtes des Innocents, des Anes, des Diacres, des Sous-Diacres, des Diacres Saoûls, des Barbatoires, des Enfants !* Ce sont-là de nouvelles Bacchanales et Saturnales, des messes burlesques, où enfants de chœur, clercs et diacres officient à la place des prélats. Les prêtres dansent, hurlent et jouent aux dés devant l'autel. Comme l'âne était autrefois monté par Silène et par le Christ, cette bête fait partie de ces demi-messes, demi-opérettes. Les savants vont jusqu'à distinguer dans la chanson : *Hé, Messire Ane, hé ! la clameur : Evoé, Bacché des cortèges dionysiaques.*

Les églises et les couvents sont trop petits pour ces bacchanales. On envahit les villes. Sur des chars, on passe en triomphe par les rues assolées. Des masques monstrueux destinés à horrisier et à faire rire les spectateurs, apparaissent dans cette foule des chrétiens.

On se démène dans une fureur qui est bien près de la dévotion

et qui apparaît pourtant comme une fête des Révolutions, où l'on combat les rites de l'Eglise officielle, soutenue par l'ancien régime.

Le jour de la Circconcision, les *fous* procèdent à l'élection de leurs chefs. *Pape ou patriarche des Fous, évêque ou archevêque des Innocents, abbé des Sots ou des Conards, abbesse folle, petite abbesse !* en voilà des grands personnages créés par cette révolution burlesque. Ces *fous*, ces *innocents*, ces *enfants*, ces *diacres* sont en quelque sorte des histrions du moyen âge. En vain, les conciles combattent-ils ces *folies* : sous d'autres noms, sous d'autres aspects, elles renaissent, puisque le peuple a besoin du théâtre et de la joie.

Ces fêtes grisent les pays d'Europe, en particulier, la France. Le temps est impuissant à les abolir. Et voici qu'au XVIII^e siècle, en Russie, Pierre le Grand, l'autocrate qui veut secouer la grande torpeur de son pays, crée un *Concile des Bouffons*, qui élisent leur prince-pape. Danses, ululements, concours d'excéntricités horrifient les petits bourgeois de l'époque.

A toutes ces folies, à toutes ces saltations et mascarades burlesques, nous opposons les *Danses Macabres* ou les *Danses des Morts* qui répondent bien à l'état d'âme des pays ravagés par la Peste et la Guerre. Surgies plus tard que les Fêtes des Fous, elles se déroulent du XI^e au XVIII^e siècle, en passant par le XIV^e marqué par le mal noir. Le sentiment de l'égalité triomphe encore. Cette fois-ci c'est l'égalité dans la mort. Une volupté lugubre ne manque jamais d'émouvoir l'homme. Squelettes et cercueils accompagnent les vivants. En espagnol, en allemand, en français, de vastes poèmes sont consacrés aux rapports entre la mort et les mortels de toutes les classes. Ce sont des *Todtentanz*, des *Danza de la Muerle* et des *Danses Générales*. On croit reconnaître le goût des squelettes dansants, dans l'antiquité grecque. Le bruit des os morts sait marquer la mesure. La musique pénètre les os des vivants. A ces danses des morts vivants sied cette phrase de Balzac : *Du pied gauche je marquais la mesure, et je croyais avoir l'autre dans un cercueil.*

II. — FOULE DE DANSES

Durant ces siècles qui, tout en gardant les formes de l'antiquité soi-disant païenne, semblent modernes aux chrétiens, des danses plus ou moins nouvelles éblouissent les yeux et grisent les corps.

L'Italie, la France, l'Espagne, la Provence, l'Allemagne, l'Angleterre fournissent leurs spécimens. Certaines régions de ces pays donnent leur nom à telle ou telle espèce.

Les *dances* dites *irrégulières* ou *dances par haul*, qui sont sautées, s'opposent aux *dances basses*, ou *régulières* où l'on ne s'adonne ni aux bonds, ni aux contorsions, ni à d'autres mouvements violents. Dans des bals solennels, les gens de l'époque commencent par exécuter des danses calmes. On répartit les forces et les mesures, on prolonge le plaisir. On accélère les mouvements, on passe aux danses plus agitées, on finit par des danses violentes.

Voici qu'apparaît la grave *Pavane* qui aura un formidable succès aux cours d'Italie, d'Espagne et de France, où les dames aux longues robes et les cavaliers soulevant leurs capes avec leurs épées miment, croit-on, la majesté du paon qui fait la roue et dont provient, peut-être, le nom de cette danse ; voici qu'arrivent : *la Moresque* à la démarche sautillante, entrecoupée de battements des talons, aux entrechats, aux cabrioles, dont le nom évoque les Maures et dont les variations envahiront la France, l'Espagne, l'Angleterre, et l'Italie où elle deviendra la danse de théâtre ; *la Gaillarde* aux cabrioles, aux ruades, aux assemblés, aux entrechats, — reminiscence, croit-on, du comique *Cordax* des Grecs, qui se propage aussi et dont on dit : *dansez la Gaillarde sur le ventre de quelqu'un* que l'on veut fouler aux pieds ; *la Volte*, espèce de *Gaillarde*, d'origine provençale, où le cavalier saisit la dame à la taille, appuie sur la belle hanche de celle qu'il fait sauter et finit par exécuter avec elle un grand saut, en pivo-

tant, pour retomber en position, les pieds joints ; *le Tourdion*, espèce de Gaillarde accélérée, *la Courante*, *la Gigue* et autres danses agitées.

Espèce de cotillon ou de farandole, *le Branle* décrit un cercle ou une spirale, sur un rythme très vif. Simples et doubles, les branles pullulent par dizaines. Dans celui des *Lavandières*, l'on frappe dans les mains, imitant, croit-on, le bruit des battoirs.

Comme la douleur physique peut forcer l'homme et la bête à s'agiter dans une sorte de danse, une curieuse image de la *Moresque*, trouvée par Shakespeare ne manque pas de justesse. Hérisse de flèches, un personnage se débat furieusement. En voilà un danseur de Moresque qui se démène en agitant des grelots ! De nos jours, dans la *Faruca Torrera*, la danseuse espagnole mime les efforts désespérés du taureau blessé qui se tord pour faire tomber les *banderillas* qui le brûlent (1).

Dans le livre V de Pantagruel, Rabelais cite deux centaines de danses. A part *le Branle*, *la Gaillarde*, *la Pavane*, *les Hayes* et autres genres connus, il mentionne ceux qui sont désignés, probablement d'après les musiques qui les accompagnent ou bien par les noms qu'il a inventés, tels : *Par trop je suis brunelle*, *Le joly bois*, *Les crapauds et les grues*, *Les sept visages*, *C'est la belle Franciscaine !*

On pourrait dresser toute une table de statistique illustrant la passion de la danse, chez les rois, les princes et les snobs de l'époque. Catherine de Médicis se plaît à inventer des pas de danse et des figures de ballet. Elisabeth d'Angleterre, s'exerce tous les matins à exécuter de six à sept gaillardes. Henri VIII d'Angleterre se passionne pour le sport et la danse. Rois, princes et gentilshommes dansent dans des ballets de Cour. Le grand ballet est longtemps réservé aux gentilshommes. Le 20 août 1572,

(1) Quant à la danse de la *Tarentelle*, célèbre dans la région de Tarente, elle serait involontairement exécutée par des personnes mordues par une tarentule. D'autre part, elle est recommandée à ces malades qui guériraient, en se livrant à ces mouvements convulsifs.

quelques instants avant les grands massacres de la Saint-Barthélemy, joutes, mascarades et bals se déroulent au Palais. Le lendemain on continue à danser, aux Tuileries. La fin du Concile de Trente est fêtée par un grand bal où les préfats mêmes dansent avec les beautés de l'époque. En 1622, la béatification d'Ignace de Loyola est célébrée, en Espagne, par un ballet mythologique représentant la prise de Troie.

Les maniaques de la danse apparaissent dans la littérature. *Tangomanes*, *foxomanes*, *charleslomanes* et *ballelomanes* de notre siècle ont leurs prédécesseurs qui se passionnaient pour les *Gaillardes*, les *Moresques*, les *Courantes*, les *Gigues*, les *Tourdions*. Un personnage d'une satire anglaise de Marston ne parle qu'entre deux cabrioles. Un autre, créé par Shakespeare, voudrait aller à l'église en dansant une *Gaillarde*, rentrer en dansant une *Courante*, se promener en dansant une *Gigue*, il ne consentirait à lâcher de l'eau qu'en dansant un *Tourdion* (1).

Au fond, cette manie est assez naturelle, puisque toute musique de danse qui sied à tel ou tel siècle, sait émouvoir particulièrement les contemporains.

III. — BALLETS DE COUR

Libres dans leurs évolutions, riches en variations, les *Moresques*, ainsi que les *brandi*, comportent déjà les éléments du ballet dans le sens que les temps modernes donnent à ce terme : pantomime cadencée et danse figurée, unis dans un spectacle.

Mascarades, *momeries*, fêtes des Fous, joutes, cartels, tournois, mystères, moralités, jeux, combats fictifs en cadence, évolutions

1. En 1589, un volume par *Thoinot Arbeau* est consacré à la description de toutes ces danses. Sur la couverture, on lit cette sentence de l'Ecclesiaste : *Tempus plangendi, et tempus saltandi*.

des chars, entremets, intermèdes, interludes contiennent déjà les germes des ballets et d'autres spectacles musicaux.

A différentes époques, les éléments du spectacle musical — paroles, récitatifs, chants, musiques, gestes et danses — se combattent, se séparent et se réunissent. Cellules d'un organisme fantastique, ils se heurtent, s'entretiennent et reconstituent un tout qui à son tour retombera brisé en pièces dont quelques-unes plus tard formeront un organisme indépendant pour contribuer à la formation d'une nouvelle unité.

A fond, les intermèdes sont inhérents à la vraie idée du théâtre. Parfois, ils font irruption dans le domaine du spectacle et s'agrandissent au détriment de l'œuvre entière. C'est que le spectateur veut se délasser des paroles et se jeter dans la musique.

A la cour des ducs de Bourgogne, au xv^e siècle, des entremets musicaux, petits spectacles de propagande, destinés à susciter l'ardeur des chevaliers et à provoquer une nouvelle croisade, offrent une pantomime mythologique, où des animaux automates se mêlent aux vivants.

En Italie, dans les *représentations sacrées* qui étaient déclamées musicalement, de nombreuses danses apparaissent déjà comme des ballets. La *pastorale*, dont on voit le prototype dans *l'Orphée* de Politien, présente un autre spécimen de spectacle musical, à la gloire duquel contribuera le Tasse. Malheureusement, elle sera défigurée. La menace de la censure inquisitoriale la forcera à s'abriter sous des allégories conventionnelles. Elle sera trop mièvre pour ce temps ébranlé par les luttes entre la Réforme et le Papisme. Flatteuse, elle sied à la servilité des courtisans. Fâche et sucrée, elle voudrait cacher les plaies de cette époque, tout comme le ballet enjolivé aveuglera les Russes, en dissimulant les ignominies du tsarisme.

L'antique tradition qui se rapproche des procédés de Bathylle et Pilade, créateurs de la pantomime romaine, se maintient en Italie : dans les pièces classiques, on introduit des intermèdes musicaux. Les comédies de Plaute sont renforcées par des

scènes de combat et surtout par des ballets qui portent les noms des *moresques* et des *brandi*. On jouera encore des comédies inspirées de Plaute qui ne manqueront pas de ballets mythologiques. Cette tradition apparaîtra comme une réforme en Portugal, au XVIII^e siècle, lorsque le théâtre sera pauvre en musique : surnommé le Plaute Portugais, Antonio José da Silva introduira dans ses comédies mythologiques des éléments d'opérette : *modinhas* (chansonnettes), récitatifs et menuets burlesques. Mais étranglé et brûlé par l'Inquisition, il n'achèvera malheureusement pas cette réforme du spectacle musical.

Quant à la France, l'Italie lui fournit les éléments perfectionnés pour les futurs ballets de cour : mascarades, entremets, récits chantés, entrées burlesques, allégoriques et autres. A l'époque de la Renaissance, les éléments du spectacle ne sont pas aussi désunis qu'ils le seront de nos jours, à Paris. Les poètes de la Pléiade se passionnent pour la musique, le chant et la danse. Baïf, qui croit à l'équivalence de la durée des pas et des notes, rêve de traduire plastiquement les molécules de la mètre grecque et de coordonner gestes et pas avec les chœurs que chanteront les danseurs. En Italie, Caroso va jusqu'à décrire un contrepas qui serait exécuté "avec une vraie mathématique" sur les vers d'Ovide. Les poètes de la Pléiade désiraient créer un spectacle musical, une grande Danse mimée, récitée et chantée qui correspondrait à la Tragédie grecque. Cette antique aspiration à l'unité de la musique, de la parole, du geste, de la danse, saura préoccuper les poètes et les musiciens de différentes époques.

On croit que les premiers spécimens d'entremets, de mascarades, de ballets-mascarades, petites scènes qui n'avaient rien de commun entre elles, ne comportaient que des éléments épars du spectacle. L'union leur manquait. Mais voici qu'en 1581, à la cour de France, apparaît *Circé. Ballet comique*, son sous-titre signifie que le spectacle constituait une comédie, dont les parties étaient, prétend-on, pour la première fois, plus ou moins

unies par une action, d'ailleurs peu compliquée. Dans ce ballet, auquel Baldassarino Belgiojoso, alias Balthasar de Beaujoyeulx, musicien italien attaché à la cour de France, prend une part active, les poètes de la Pléiade voient naïvement renaître une sorte de tragédie antique. Agrippa d'Aubigné, ce Juvénal et Dante huguenot, revendique l'honneur d'avoir lancé l'idée du livret, d'après lequel fut créé *Circé*. Le *grand ballet* de ce spectacle trace quarante passages ou figures géométriques : carrés, petits ronds, triangles, chaînes composées de quatre entrelacements différents. Beaujoyeulx prétend qu'Archimède n'eut pu mieux imaginer les proportions exécutées par les princesses et les dames qui ont dansé dans ce ballet.

Ces évolutions savantes, connues sous le nom des *Brandi* en Italie et des *ballets* proprement dits en France sont particulièrement aimés. Dans un sonnet, Ronsard fait l'éloge d'un ballet auquel son Hélène a pris part et qui était cercle, pointe, triangle, escadron d'oiseaux, s'allongeant et se rétrécissant.

Pendant longtemps, dans ces évolutions, dans ces *grands ballets*, dans ces *dances figurées*, la foule des danseurs étalera des plumes flottantes, des tuniques parées de clinquant, des diadèmes, des aigrettes qui — hélas ! — nous font songer aux interminables processions des beautés, qui se déroulent dans nos *Casino de Paris*.

Avec les formes plus ou moins abstraites de ces évolutions géométriques contrastent les *entrées*, formes de la vie réelle, où l'*action* du ballet est concentrée. Autrefois, dans les bals et les mascarades, elles constituaient déjà les éléments du théâtre, peu complexes, sinon improvisés. A ces évolutions et ces entrées se rattachent les *récits* chantés qui expliquent parfois le sens des scènes. Dans un spectacle musical qui serait concis, ils devraient être chantés par les danseurs mêmes. Mais à Rome déjà, Livius Andronicus procède à la séparation du chant et de la pantomime, afin que l'acteur ne se fatigue pas trop. Les arts se séparent, puisque un bon danseur ne peut pas toujours être un

bon chanteur. Aussi, dans les ballets, tel ou tel personnage se fait précéder par son *récit* qui explique de quoi il s'agit. La parole et le chant servent d'introduction à la pantomime et à la danse. D'autre part, le *récit* leur succède. Dans l'attente de la danse, le plaisir des spectateurs est prolongé. L'*entrée*, c'est la grande surprise.

Et voici qu'à tour de rôle, dans ces *ballets à entrées*, s'avancent toutes sortes de personnages excentriques : musiciens fantasques, fées bouffonnes, automates bizarres, estropiés de cervelle, culs-de-jatte, animaux narquois, déni-fous, monstres fous, et autres.

Des musiciens exécutent sur des *jambons* et sur des *pieds de pourceaux* une sérénade burlesque, dans une scène de charivari. Bizarrement vêtus et masqués, d'autres entrent en jouant de leurs instruments qu'ils tiennent derrière le dos. Trompe-l'œil ! en réalité, masques aux nuques, ils avancent à reculons. Des fées ridicules --- *Jacqueline l'Enlendue*, *Guilleminet la Quinteuse* (!), *Alizon la Hargneuse*, *Gillette la Hazardeuse*, *Macelle la Cabrioleuse* --- sont suivies de monstres nains. Des *Embabouinés* traînent, mélancoliques et abrutis. Des *Androgynes* se dédoublent ; un côté de la lèvre est paré d'une immense moustache, l'autre offre la douceur de jeune fille ; un sein de femme s'étale à côté de celui d'homme, un bras agite une quenouille, l'autre brandit un javelot. Quatre *Coupe-Tesles* dont un est coiffé d'un escargot, entrent boufflonnesquement en se combattant. Soudain, tout en dansant, d'un coup de sabre, un de ce quatuor, décapite son adversaire. La tête vole en l'air, tandis que le troisième abat le bras du quatrième. Comme si de rien n'était, tous les quatre continuent en cadence cette pyrrhique stupéfiante. Le décapité et le mutilé seraient-ils des automates, des mannequins ou plutôt

(1) Cette Fée de la Musique déclare :

*Les beaux chants c'est dont je me ris
Et n'ayme rien que la musique
Qui ressemble aux charivaris.*

des vivants dont la vraie tête et le vrai bras sont abrités sous les costumes ? Trompe-l'œil ! c'est une tête et un bras en carton qui sont abattus, au rythme d'une musique joyeuse.

Et voici qu'un *Maquereau* à l'air de grand savant entre majestueusement, suivi de deux *garses* dont les gros seins sont avec peine soutenus par les corsages. Une foule de types aux noms abracadabreants évolue dans d'autres entrées : *Hocricanes*, *Hofniques*, *Eperlucates*, *Bilboquels Inanimés*, *Bilboquels Escamolés* et autres. Un *Savetier* souriant apparaît dans une attitude élégante, coiffé de semelles tordues qui forment un chapeau, et vêtu de tous les instruments et attributs de son métier. *L'avant-Coureur des Ecervelez* s'amène coiffé d'un moulin à vent (1). Un mannequin symbolisant la Musique entre, vêtu de luths et de théorbes. Coiffée d'un cahier, Madame la Musique, ridicule, fait tinter ses boucles d'oreilles qui sont des tambourins, elle joue de son long nez retroussé qui est un cor de chasse aux sons aigus. Ce monstre pince le luth. Un autre mannequin de la Musique bat la mesure des ballets, tel un *scabellum* burlesque. Mannequins géants, maîtres du rythme, portent des jupes d'où s'échappent des nuées de danseurs. Et voici que se dandinent deux grosses tours, deux *damoiselles géantes*. Serait-ce l'apparition de la *Danza de las Torres*, Danse des Tours, connue en Espagne au moyen âge ? Elles s'ouvrent : quatre naïades en sortent et se mettent à danser.

Ces automates, ces mannequins nous font songer aux musiciens mécaniques, aux instruments merveilleux, imaginés par Hoffmann, aux *Managers* de Picasso, êtres vivants, vêtus d'édi-

(1) Ce personnage chante :

*Du jour que ton bel oïl m'enflamme,
Ses ardeurs tant de mal me font,
Que le vent amoureux des soupirs de mon âme
Fait tourner le moulin que j'ay dessus le front.*

fices cubistes, qui piétinaient lourdement dans *Parade*, ballet exécuté par les danseurs de Diaghilew.

Ces tours, ces mannequins, ces automates, ces idoles, personnages morts, mais expressifs, qui sont aimés à cette époque, nous sont familiers. Transposés dans un genre grave, ils apparaissent dans notre siècle, sinon au théâtre, au moins dans la peinture, en particulier dans celle de Chirico.

La machinerie faisait partie de tous les théâtres. Depuis des siècles déjà, dispositifs et praticables contribuaient à l'effet des apparitions. Rochers, cavernes, tours, nuages de gaze, dissimulaient les personnages. Un *deus ex machina*, burlesque ou gracieux, descend sur la terre pour danser. Des fées s'élèvent soudain du fond des pots de fleur. Des palmiers surgissent on ne sait de quelles profondeurs. Les personnages volent dans les airs (1).

Ces accessoires des ballets pourraient avoir des effets trop faciles. Mais ils rendent le spectacle plus inattendu et plus expressif, lorsqu'ils participent au rythme général qu'ils accentuent.

Danses figurées, évolutions, entrées et récits, sont combinés de multiples façons.

Ces *ballets à entrées* qui charment les gens du XVIII^e siècle ne présentent qu'un spécimen de spectacles musicaux. Le ballet subit et subira toutes sortes de métamorphoses. *Ballets comiques* ou *ballets-comédies*, *ballets mélodramatiques* ou *ballets à récits chantés*, *ballets masquerades* exécutés dans les palais des princes et dans les maisons particulières, *ballets-pastorales*, *ballets-bouffonneries* où les personnages comme ceux des opérettes, font allusion aux événements politiques, *ballets obscènes* auxquels se délectent les courtisans, — toutes ces formes se combattent, se succèdent, se réconcilient et se propagent.

(1) Dans le *Labyrinthe de Crète*, une des comédies-opérettes d'Antonio José da Silva, un valet bouffon vole au-dessus des femmes qui ne peuvent pas le voir.

A cette époque le ballet doit posséder encore cette vigueur que nous ne trouverons plus dans nos opéras d'aujourd'hui. Entre autres figures ingénieuses, des *pyramides humaines* que l'on voyait, croit-on, dans des pantomimes égyptiennes, sont érigées dans ces spectacles.

En France, les éléments des ballets vont se séparer encore, pour apparaître dans la comédie et dans l'opéra. Les ballets de Lully, intercalés dans les comédies de Molière, seront exécutés à la Comédie-Française.

Cependant, dans ce XVII^e siècle, les premières formes du théâtre proprement dit dont les acteurs sont des serfs, apparaissent timidement en Moscovie enfouie dans ses neiges. Les premiers essais du théâtre *Kabouki*, avec pantomimes, combats d'escrime, danses et musiques de *siamissène*, se manifestent au Japon.

A la même époque, en Espagne, les drames lyriques de Caldéron se dressent en immenses armées de beaux poèmes, où, entre autres richesses, alternent le grave et le burlesque.

C'est en Angleterre que le spectacle musical s'épanouit dans la matière des poèmes. La comédie en vers dont Ben Johnson sera le grand maître, retentit de tous ses éléments lyriques. Comme dans toutes les œuvres vivantes, dans ce poème-comédie-ballet, connu sous le nom de *Mash*, le burlesque alterne avec le grave : l'*Antimask*, entrée *bouffonne*, prépare l'avènement du *Mask* proprement dit qu'on appelle *ballet noble*. Cette opposition est d'autant plus directe qu'elle est accentuée par la musique. Image de la vie, le *Mask* réunit les éléments de la tragédie et de la comédie concises. Ce spectacle musical est particulièrement désirable en Europe, aujourd'hui où le drame et la comédie sont si pauvres en musiques et en danses.

Ce spectacle apparaîtrait comme un corps charmant dont les parties nous offrirait des surprises émouvantes. Nous voudrions connaître ses beaux secrets. Notre tête retentit encore des vers vigoureux, lorsque la musique nous attaque déjà. Et voici que la danse achève de nous rendre heureux.

*LA ROUTINE ET LA RÉVOLTE
XVIII^e SIÈCLE*

CEPENDANT le ballet étalera ses fausses richesses en plein XVIII^e siècle. La danse sera la folie du jour. D'après Noverre, *la plus petite troupe de province traîne après elle un essaim de danseurs et de danseuses. Les farceurs et les marchands d'Orviélan complètent beaucoup plus sur la vertu de leurs bâtis, que sur celle de leur baume* ; c'est avec des entrechats qu'ils fascinent les yeux de la populace.

On est donc balléтомane en France, à cette époque. Cependant, il suffit de lire quelques *Lettres* de Jean-Georges Noverre, célèbre chorégraphe, pour avoir une idée du lamentable état auquel le ballet est réduit.

Ce qu'autrefois était une forme vivante et vigoureuse, au cours du temps, entre les mains des maîtres de ballet imbéciles, se fait une bagatelle morte. La noble abstraction est réduite à des trucs usés dont on se sert à tort et à travers, afin de combler les vides de la construction chorégraphique. Une virtuosité pédantesque s'étale, abandonnée par l'intelligence. La précision se fait rigidité, la rigidité se fait routine. Inexpressif, le ballet vit en vieille prostituée qui est trop adroite dans son métier.

Avec le déclin du pouvoir royal, cet art semble dépérir, dans une fadeur exécutable.

C'est alors que Noverre se révolte contre la routine toujours plus menaçante. Ses idées vigoureuses pourraient servir d'acte d'accusation contre nos maniaques du ballet soi-disant classique. En voici quelques points :

1. *Il est honteux que la Danse renonce à l'empire qu'elle peut avoir sur l'âme, et qu'elle ne s'attache qu'à plaire aux yeux. Un beau ballet est jusqu'à présent un être imaginaire, c'est le Phénix, il ne se trouve point.*

2. *Par un malheureux effet de l'habitude ou de l'ignorance, il est peu de Ballets raisonnés ; on danse pour danser ; on s'imagine que tout consiste dans l'action des jambes, dans les sauts élevés, et qu'on a rempli l'idée que les gens de goût se forment d'un ballet, lorsqu'on le charge d'exécutants qui n'exécutent rien, qui se mêlent, qui se heurtent, qui n'offrent que des tableaux froids et confus.*

3. *Que dites-vous de tous les titres dont on décore tous les jours ces mauvais divertissements destinés en quelque façon à l'ennui ? On les nomme tous Ballets-Pantomimes, quoique dans le fond, ils ne disent rien... Un bouquet, un râleau, une cage, une vieille, une guitare, voilà à peu près ce qui fournit l'intrigue à nos superbes Ballets ; voilà les sujets grands et vastes qui naissent des efforts de l'imagination de nos compositeurs... Un petit pas, trécolé maladroitement sur le coup de pied, sera d'exposition, de nœud et de dénouement à ces chefs-d'œuvre... C'est ce qu'on nomme des Ballets d'invention, de la Danse-Pantomime.*

4. *Ce n'est pas d'aujourd'hui que l'on donne le titre de ballet à des danses figurées que l'on ne devrait appeler que du nom de divertissement... Les grands récits étaient mis en usage au défaut de l'expression des Danseurs pour avertir le Spectateur de ce qu'on allait représenter ; preuve très claire et très convaincante de leur ignorance, ainsi que du silence et de l'inefficacité de leurs mouvements (1).*

5. *Il ne faut pas d'inutilité au théâtre.*

A cette routine impuissante à créer une vie et pourtant si redoutable dans sa pourriture, Noverre oppose l'idée du *Ballet d'action*, expressif et vigoureux. Ce qu'il désirait dans son indignation solitaire n'est toujours pas réalisé. Mais la routine où sombre le théâtre européen de notre temps devrait être secouée par ses paroles :

(1) De même le vieux Lucien déclare : *Il faut qu'à l'exemple des orateurs, le mime s'exerce à se rendre clair et intelligible, afin que l'on puisse saisir chacune de ses intentions, sans le secours d'un interprète.*

1. *La danse renferme en elle tout ce qui est nécessaire au beau langage... Il ne suffit pas d'en connaître l'alphabet. Qu'un homme de génie arrange les lettres, forme et lie les mots, elle cessera d'être muette, elle parlera avec autant de force que d'énergie, et les Ballets alors parleront avec les meilleures pièces de théâtre la gloire de toucher, d'allédir, de faire couler les larmes.*

2. *Phrynicus, l'un des plus anciens auteurs tragiques, dit que le Ballet lui fournissait autant de traits et de figures que la mer a de flots aux grandes marées d'hiver.*

3. *Sans feu, sans esprit, sans imagination, sans goût et sans connaissance, osez-vous vous flatter d'être peintres ? Vous voulez composer d'après l'histoire, et vous l'ignorez ; d'après les poètes, et vous ne les connaissez pas ; appliquez-vous à les étudier ; que vos Ballets soient des Poèmes (1).*

4. *Le ballet est une espèce de machine plus ou moins compliquée, dont les différents efforts ne frappent et ne surprennent qu'autant qu'ils sont prompts et multiples. Ces liaisons et ces suites de figures, ces mouvements qui se succèdent avec rapidité, ces formes qui tournent dans des sens contraires, ce mélange d'enchaînements, cet ensemble et cette harmonie qui règne dans les temps et dans les développements : tout ne vous peint-il pas l'image d'une machine ingénieusement construite ?*

5. *Lorsque les danseurs, animés par le sentiment, se transformeront sous mille formes différentes avec les traits variés des passions ; lorsqu'ils seront des prothées, et que leur physionomie et leurs regards traceront tous les mouvements de leur âme ; lorsque leurs bras sortiront de ce chemin étroit que l'école leur prescrit ; et que parcourant avec autant de grâce que de vérité un espace plus considérable, ils décriront par des positions justes les mouvements successifs des passions, lorsqu'enfin ils associeront l'esprit et le*

(1) L'idée analogue est résumée dans l'antiquité par Lucien : *Le mime ne doit rien ignorer de ce qu'ont écrit Homère, Hésiode et les bons poètes, notamment les tragiques.*

génie à leur art ; ils se distingueront ; les récits dès lors deviendront inutiles ; chaque attitude prendra une situation ; chaque geste dévoilera une pensée ; chaque regard annoncera un nouveau sentiment ; tout sera séduisant, parce que tout sera vrai.

Malheureusement, théoricien remarquable, Noverre se montre incapable de balayer l'amas des choses vieillotes et de créer un ballet vraiment nouveau. Il travaille à Londres, lorsque la Grande Révolution purifie la France. Si la réforme théâtrale, imaginée par Noverre, s'était associée à la Révolution sociale, qui sait quelle œuvre serait née à cette époque !

DANSE ET RÉVOLUTION FRANCE

LORSQUE les masses humaines sont unies dans un effort et dans un bouleversement, le théâtre s'anime d'une vie nouvelle. C'est une joie que d'assister à un spectacle, dans une salle saisie d'une émotion unanime.

Dans les années qui précèdent la Révolution de 1789, la France possède la science du ballet classique. Bien qu'ayant perdu beaucoup de sa vigueur au cours des siècles de pouvoir royal, ce genre compte des chorégraphes et des danseurs renommés en Europe. La Révolution hérite donc de tout un système de danses. Les éléments classiques passent ainsi à travers le bouleversement. La Révolution adopte, bien entendu, les grandes processions, les rondes et les fêtes, mais celles-ci ne forment qu'une partie du spectacle où subsistent malgré tout, les règles du système classique.

Avant 1789, les livrets de ballets étaient tirés, pour la plupart, de la mythologie et de l'antiquité. La vertu romaine ressuscite

dans la Révolution Française ; le théâtre peut donc suivre la tradition et utiliser des sujets pris à la source antique.

La Révolution n'abandonne pas les opéras et les ballets mythologiques, elle y ajoute encore des créations nouvelles du même genre. On joue des opéras lyriques qui abondent en ballets et en divertissements toujours fidèles à la mythologie : *Télémaque dans l'Ile de Calypso*, *Psyché*, *Les Muses ou le Triomphe d'Apollon*, *Le jugement de Pâris*, *Bacchus et Ariane*, *Diane et Endymion*, *Oedipe à Thèbes*, *Iphigénie en Tauride*, *Castor et Pollux* et autres.

Aux temps de révolutions, plus que jamais, la vie réelle prend des aspects de théâtre. Despotiquement, la vie s'impose à l'art. Elle veut introduire des « actualités » dans les spectacles les plus lointains de la tragédie réelle et vivante.

Après la proclamation de la République, l'Opéra donne *l'Offrande à la Liberté*, où *la Marseillaise* est chantée, mimée et dansée. On joue aussi *la Réunion du 10 août ou l'Inauguration de la République française, sans-culottide dramatique en cinq actes, en vers*, mêlée de déclamations, chants, évolutions militaires et danses, où sont exécutés « les pas des militaires canonniers et les rondes des citoyens travailleurs ». Les meilleurs danseurs de l'époque y prennent part.

Les ballets présentent non seulement : dieux, rois, héros et bergers, mais encore « citoyens » et « villageois ». Les costumes deviennent moins encombrants et plus sobres. Les acteurs respirent.

Les noms d'Auguste Vestris, danseur acclamé par la foule et glorifié par les connaisseurs, et de Pierre Gardel, chorégraphe réputé, parviennent jusqu'à nous.

Les scènes dansées, comme *Toulon soumis* et *le Général Cusline à Spire* se nomment *fais historiques* (1). Dans ce dernier

(1) Aujourd'hui, en U. R. S. S. quelques écrivains proclament la *Littérature des faits*.

ballet, l'on danse autour de l'Arbre de la Liberté. Dans le même genre, *le Siège de Thionville*, drame lyrique avec ballets. D'après le livret de cette création, « le plus sûr moyen d'entretenir et de conserver le feu sacré qui épurait les actions des Scévolas, des Fabricius et des Aristides, c'est de présenter le plus souvent sur la scène ces vertus mâles et républicaines qui contrastent victorieusement avec ces timides et fantastiques vertus des monarchies. »

Toute grande révolution veut briser les frontières et unir les peuples. Cette tendance est symbolisée par la *Fête américaine*, ballet révolutionnaire où les hommes de toutes couleurs fraternisent, en dansant autour de l'Arbre de la Liberté ; dans la *Constitution de Constantinople*, hommes et femmes de différentes nations suivent les Français marchant vers la Liberté.

La Rosière républicaine ou la Fête de la Vertu met en action ce fait : un évêque de Paris abdique ses fonctions et se coiffe du bonnet rouge. A la fin du ballet, le curé et le vicaire déchirent leurs « lévites immondes » et deviennent sans-culottes ; le vicaire est entraîné dans la danse par des jeunes villageoises ; un jeune pâtre force deux religieuses à danser la *Carmagnole*. Dans ce ballet, tracé par Gardel, Vestris apparaît costumé en sans-culotte.

Mais lorsque, travestis en moines et en prélats, des sans-culottes athées parodient dans la rue les gestes des ecclésiastiques, lorsqu'ils distribuent des bénédictrices, aspergent la foule d'eau bénite et dansent en ronde, Robespierre est choqué.

On le sait, l'athéisme pour lui est une doctrine d'aristocrate, tandis que son culte de la Raison est une sorte de mysticisme. De plus, ne redoute-t-il pas des manifestations trop bruyantes qui pourraient dégénérer en troubles ?



Les *actualités* dansées correspondent-elles vraiment aux besoins du public ? Les faits démontrent parfois le contraire.

La réalité est trop orageuse, trop riche en événements violents pour que des représentations à tendances officielles fassent vibrer des cœurs à qui la Révolution fournit tous les jours, dans les rues, d'autres spectacles. A cette époque, l'art officiel doit paraître un jeu d'enfant ou bien un devoir d'écolier.

Le public alors s'éloigne de ces *actualités* jouées. Dans un besoin de détente, il se plaint à des spectacles qui lui font oublier la dureté des temps. Aussi quelques ballets mythologiques, bien ordonnés, ont-ils plus de succès que les événements dramatisés en hâte, par ordre officiel.

Ce phénomène n'empêche guère qu'une vie nouvelle n'anime quelques créations purement révolutionnaires.

S'il y a des jours où le souffle de la Révolution ferme momentanément les portes des théâtres, le plus souvent les salles sont bondées. Des représentations sont données aux frais du gouvernement, *de par et pour le peuple*.

Sous la Terreur, la veille, le soir même et le lendemain des exécutions, la Danse triomphe quand même.

A cette époque, l'élément macabre ne manque pas d'apparaître dans l'art théâtral. Aux entr'actes, un acteur annonce au public le nombre des personnes qui viennent d'être guillotinées. Une chanson éclate, glorifiant la hache qui sert la Liberté ; des convulsions et des contorsions symbolisant le supplice, accentuent la musique. Cet intermède n'est que la grossière expression de la volupté que l'homme éprouve au milieu des catastrophes, évoquée par Pouchkine, le poète russe, dans *l'Hymne à la Peste* :

Tout ce qui nous menace de mort
Recèle pour le cœur des mortels
D'inconcevables jouissances.

Quand cesse la Terreur, la population, comme après la guerre, n'aspire qu'à oublier. Elle s'abandonne aux musiques et aux danses.

Des *dancing* sont à la mode. Les survivants, parents des aristocrates exécutés, sont heureux de danser. Les dames donnent, paraît-il, la préférence à ceux qui comptent le plus grand nombre de guillotinés dans leur famille.

XIX^e SIÈCLE

DANS la première moitié du XIX^e siècle, une tentative analogue à celle de Noverre est entreprise par l'Italien Salvatore Vigano dont Stendhal est le grand admirateur. Dans sa chorégraphie, sobre et intelligente, on voudrait voir réalisé le fameux *ballet d'action*. Mais réputé en Italie, en Autriche, en Espagne, Vigano meurt, sans laisser de traditions durables.

Cependant, à Paris, le romantisme veut donner une vie nouvelle au ballet. Dans le monde de la mythologie classique, faussé par la bêtise des maîtres, apparaît comme un être inattendu, le blanc fantôme de Gisèle. Crée par Théophile Gautier, le livret de ce ballet évoque la poésie soi-disant romantique de l'outre-tombe. Amoureux des visions plastiques, ce poète se passionne pour la description des danses et glorifie, entre autres, Fanny Elsler, cette mi-Espagnole, mi-Allemande, qui avec ses danses voluptueuses dispute la gloire à Maria Taglioni, dont l'art chaste et froid est souvent comparé à celui d'Anna Pavlova. Les ballets occupent toujours les Parisiens.

Mais, en éternel vagabond, le ballet se déplace de plus en plus vers le Nord. Il semble se complaire à vivre sous un régime quasi féodal. Il se réfugie dans la Russie des tsars. En dépit des neiges barbares, sous la protection des autocrates et des aristocrates, cet art toujours plus efféminé s'épanouit comme une plante qui respire à son aise dans les serres chaudes.

Tout comme la littérature, le ballet semble surgir presque soudain en Russie Impériale. Les premiers spectacles, masques et jeux, exécutés sous le règne d'Alexis le Très-Doux, tsar de la Moscovie, au XVII^e siècle, paraîtraient bien pauvres à côté des ballets de Pétersbourg, applaudis sous le règne d'Alexandre I^{er}, empereur-autocrate de toutes les Russies.

Le théâtre impérial étais toute la splendeur conventionnelle de ces ballets. Dans *Eugène Onéguine*, panorama en vers de la vie russe, Pouchkine consacre cette strophe à la description détaillée des *adagios*, des *sauls* et des *entrechats*, exécutés par une étoile, dont le nom provient du mot *langueur* :

*Obéissant à l'archer merveilleux,
Éblouissante, aérienne,
Endourée d'une foule de nymphes,
Se dresse Islomina. D'un pied
Elle effleure la scène,
Elle tourne l'autre lentement,
Soudain, voici qu'elle bondit, voici qu'elle vole,
Elle vole, tel un duvel au souffle de l'Éole,
Elle tord, elle retord sa taille
Et frappe agile le pied contre le pied.*

À cette époque, la France exerce une influence considérable sur le ballet russe. Les maîtres français sont les bienvenus à Pétersbourg. Entre autres, Didelot devient célèbre, et son nom passe dans la poésie russe, puisque, dans un accès d'énerverment, Eugène déclare :

*J'ai toléré trop longtemps les ballets,
Mais j'ai assez même de Didelot.*

Certes, ce n'est qu'une boutade d'un snob désœuvré et blasé,

mais elle démontre quand même qu'au début du xix^e siècle la monotonie s'emparait déjà de ces spectacles.

Ces nymphes, je les veux perpétuer, dira le Faune de Mallarmé. Elles se multiplieront dans les ballets.

NOTRE TEMPS

I

Aux abords du Pôle Nord, à Pétersbourg, le théâtre fera oublier aux Russes leurs neiges cruelles. Au début de notre siècle, le ballet triomphe aux théâtres impériaux de Pétersbourg et de Moscou. Chorégraphes, danseurs et théoriciens sont nombreux dans ces capitales. Les étoiles sont trop connues pour être énumérées encore. Les Cygnes Mourants ne meurent pas. Le système classique exerce son pouvoir.

Fokine, un des chorégraphes réputés, tente de rendre le ballet moins rigide. Mais en amollissant cette cruelle géométrie, n'affaiblit-il pas le lien entre la musique et la danse ?

D'autre part, aux États-Unis, une sorte de révolte, contre ce qu'on appelle civilisation mécanique, est inévitable. A l'esclavage créé par la vie des cités capitalistes s'oppose le souvenir de l'idylle grecque. Au nom de sa soi-disant Antiquité, Isadora Duncan livre le combat au ballet européen et au music-hall américain. La prétendue Bacchante de New-York leur oppose une liberté vague de mouvements ainsi qu'une improvisation désordonnée par laquelle elle interprète les inévitables Chopin et Beethoven.

Mais ce ne sont pas l'imprécision ni le flou qui pourraient

triompher du ballet et du music-hall. Les deux ennemis de la Isadora ont la puissance du rythme et de la géométrie.

Ceux qui ont vu danser Isadora, à l'époque où elle était jeune, prétendent que ce spectacle était ravissant. Dans ces années, Isadora qui dansait pieds nus, vêtue d'un chiton, était considérée comme une artiste hardie, et les petits bourgeois russes, riaillés dans un drame par le poète Alexandre Blok, s'indignaient à la pensée qu'elle se montrait nue en public.

Cependant, l'influence exercée par le duncanisme est néfaste et précaire. Les danses des duncanisants sont pauvres en rythme, en chorégraphie et en intelligence.

A cette époque un vaste vide se fait déjà sentir dans le domaine du ballet, en Europe. *Horror vacui !* L'horreur du vide réclame de la nouvelle matière. L'instinct de la conservation exige que le vide soit comblé. C'est le vide qui attire le nouvel élément.

Les ballets de Diaghilew s'imposent au public européen. Ces Russes combinent ingénieusement les principes classiques avec toutes sortes de recherches dans les domaines de la danse, de la musique et de la peinture. Ce sont des spécimens d'art éclectique par excellence.

Au début, ces ballets abusent du folklore russe. C'est le moyen le plus sûr d'ébahir les Européens. Certes, le *style russe* des ballets représente, pour ainsi dire, le registre supérieur, par rapport aux balalaïka, aux blouses moscovites et autres « charmes » exotiques qui constituent le registre inférieur. Mais le domaine est le même. Heureusement, vers la fin de sa vie, Diaghilew l'abandonnera de plus en plus.

Cependant, la vague de trop langoureux Tangos envahit l'Europe, et ces musiques trompeuses bercent ceux qui seront tués dans la grande guerre qui éclate en 1914.

Dans ses mémoires, M. Paléologue, dernier ambassadeur de France en Russie tsariste, relate ce fait dont il a été frappé : alors que le régime pourrit, au milieu de lamentables défaites,

menacés par la grande réalité, les aristocrates russes semblent vouloir s'oublier, en admirant les ballets du Théâtre Impérial de Pétersbourg. En particulier, le dernier ministre de l'Intérieur, qui souffre de troubles cérébraux, se plaît à contempler les figures du ballet, qui lui apparaissent comme des signes d'un monde mystique.

Les théâtres de Pétersbourg étaient encore leurs richesses, lorsque, au comble du désespoir, les foules affamées secouent leur joug, et triomphante, la Révolution retentit dans les rues qui offriront des spectacles plus pathétiques que ceux qui sont montés aux théâtres.

II

DANSE ET RÉVOLUTION. — U. R. S. S.

Telle une citadelle, le ballet de cour se dressait, dans sa souveraine monotonie, dans la Russie des tsars. La Révolution fait-elle sauter cette forteresse ?

Ceux qui ignorent l'U. R. S. S. croient peut-être que le ballet y est persécuté, sinon aboli. Cependant, la Révolution hérite de cet art et ne le repousse pas. Pour la première fois de leur vie, de nombreux ouvriers et paysans contemplent les ballets. S'ils ne sont pas initiés, ils ont le plaisir de trouver remarquable ce que les connaisseurs blasés trouvent insipide.

Les anciens théâtres impériaux donnent toujours des ballets. Des étoiles renommées, sous le tsarisme, comme Mme Gueltzer et autres, continuent à danser sous la Révolution. Des jeunes deviennent célèbres. Dans ces théâtres, la tradition, sinon la racine, est assez puissante pour que le ballet demeure plus ou moins intact et pur.

Dans les premières années de la Révolution, le théâtre russe connut son *Sturm und Drang*. Les éléments de cirque firent irruption dans un monde où le théâtre proprement dit régnait

en tyran. La culture physique, le sport, l'acrobatie triomphèrent dans l'enseignement et dans les créations. La jeunesse se rua aux écoles de théâtre et de danses.

Dans les rues de Moscou, on voit toujours des jeunes filles qui se rendent aux cours, avides d'étudier la *Klassika*, la *plaslika* et l'acrobatie.

Dans de nombreux théâtres, des danses non classiques sont intercalées dans les pièces, de sorte que la dramaturgie révolutionnaire possède des éléments de spectacle musical.

Les jeunes spectateurs discutent avec ardeur les problèmes de la mise en scène. La passion que le public soviétique a pour le théâtre, ne peut être comparée qu'à celle qui animait les Européens du xvi^e et du xvii^e siècles.

III

Lorsque, toujours à la recherche des choses nouvelles, Diaghilew veut s'adapter au monde créé par la Révolution, il fait monter le *Pas d'Acier* où déguisés en gardes-rouges, les danseurs glissent aux pas minuscules autour d'un échafaudage constructiviste. *L'Incroyable* veut parler le langage de Révolutionnaire. C'est un spectacle fatallement faux.

Par contre, dans *Le Fils Prodigue* et *Le Bal*, les deux dernières créations, les éléments classiques ont une signification attrayante. Combinés dans *Le Bal* avec des figures ingénieuses, ils possèdent la vigueur des syllabes latines, bombées et sonores.

Après la mort de Diaghilew, on se demande si les ballets de ce genre, qui étaient montés par des chorégraphes ingénieux, exécutés par de bons danseurs et organisés en grand, ne disparaîtront pas pour longtemps en Europe.

IV

MUSIC-HALL

Déjà les noms de Valentin le Désossé et de la Goulue, célèbres il y a trente ans, par leurs cancans, se perdent dans l'oubli et n'évoquent que l'idée des modes surannées. Que d'événements se sont déroulés depuis leur mort !

Immédiatement après la guerre, dans le silence lugubre qui pesait sur les villes, voici que le jazz éclate furieux. Autrefois condamnés à souffrir, dans les tranchées, dans l'immobilité forcée, les survivants se mettent à danser.

L'Europe sera en proie à la manie de la danse. Fox-trot, one-step, two-step, shimmy se précipitent en hordes sur tous les pays. Syncopes et saccades agitent le monde. Ces danses ont une précision de machines.

Peu à peu, le calme classique l'emporte : la première ardeur des orchestres s'apaise dans la mélancolie des saxophones et l'ordre s'impose aux éléments déchaînés de la musique. Les quatre voix des *saxos*, instruments des regrets, par excellence, possèdent des intonations et des timbres graves et sobres. Ce calme désespoir, cette amertume pleine de dignité fait honneur à nos jazz.

L'aiguille qui fait le tour du disque semble graver des hiéroglyphes dans une stèle de granit. Elle nous fait entendre les *Appels de l'Amour indien*, les *Parce que je vous aime* et autres fox-trots où l'amour longe la mort, comme l'aiguille longe le bord du disque.

La musique du jazz, c'est une nuit, une stèle funéraire où soudain apparaissent tracés les signes d'après lesquels nous déchiffrons la vie de notre temps.

★

Dans les mélodies adoptées par le jazz, nous entendons les voix des nègres et des Indiens. Les gens des colonies lointaines chantent dans ces pièces syncopées. Mais le jazz n'est pas du folklore. Il est universel et humain. S'il sied à notre époque, il est aussi familier à l'antiquité. Ces lamentations, ces implorations semblent sortir des entrailles de quelque Afrique. Ce sont les esclaves qui poussent ces clameurs. Mais comme l'homme n'est jamais libre, cette musique sied aussi à notre époque où, comme toujours, on aspire seulement à la liberté.

Faut-il rappeler que le genre nègre s'est révélé à Paris, aux music-halls ? Se souvient-on de Duglas, ce danseur noir qui, au Théâtre des Champs-Élysées, avançait d'un pas de somnambule, la tête renversée, espèce d'inspiré qui comptait des étoiles invisibles ? Les acteurs nègres, qui sont à la fois chanteurs et danseurs, candides et mélancoliques, nous rejettent dans la nuit où la parole humaine devient un cri d'animal. Nous aimons leur précision d'automates, leur tristesse de singes fous de cette poignante musique.

Et voici que les Atalantes mulâtres, adolescentes agiles se démènent, apparentées aux baigneuses de Picasso, qui se réjouissent de leurs jambes et s'amusent à courir sur un rivage, dans l'air salé.

Au fond, nous ne connaissons pas tous les trésors d'expression théâtrale qui sont perdus dans quelque pauvre quartier nègre de New-York. L'Amérique ne doit pas manquer de girls noires qui ont autant et plus de talent que Joséphine Baker qui demeure la demi-blanche des cités modernes.

Nous nous imaginons une danseuse noire qui saurait apparaître, telle une présidente des orgies africaines dont une est relatée par René Maran, dans le roman *Balouala*.

★

Les music-halls parisiens sont surchargés de « luxes » et de « beautés ». Des escaliers soi-disant splendides, des imitations des fontaines de Versailles encombrent inévitablement la scène. Les plumes d'autruche flottent toujours. De fausses pierreries éblouissent les candides. Nous en sommes réduits à contempler toujours les interminables processions des beautés nues.

Commercialisés de fond en comble, les music-halls ne savent que fabriquer leurs objets de luxe. La scène est plutôt une devanture de grande maison, qui comprend plusieurs sections : bijoux, éventails, lingerie, robes de bal, et autres.

Cependant, l'artiste qui, au milieu de cette profusion de banalités, sait parfois garder une attitude peu ordinaire, est Miss Florence.

En pleine parade où se démènent tant de « beautés » nues, son acrobatic apparaît comme une œuvre de poésie lyrique, pleine de noblesse et de tendresse.

★

C'est toujours la parole et la chanson qui accaparent une grande partie du programme, au détriment de la danse et de la pantomime. Ces deux éléments, si précieux dans le domaine du music-hall et du théâtre en général, ne sont pas bien riches à Paris. Notre ouïe et notre sens du rythme les réclament.

On peut s'imaginer un théâtre-music-hall idéal qui monterait de vraies tragédies actuelles, où le grave alternerait avec l'excéntrique, où le geste et la danse nous délivreraient du poids des paroles et serviraient de solutions aux péripéties de l'action.

Nous nous détournons aussi de cet amas de mots sous lesquels le théâtre soi-disant réaliste est étouffé. Interminable ennui ! En voilà non des « Chansons sans paroles », mais des « Paroles sans chansons ! » Pauvres gens qui ne s'imaginent pas que notre

vie de tous les jours, notre réalité qui abonde en absurdités tragiques et burlesques, est prodigieusement excentrique !

Ni opéra, ni revue, dans leur état actuel ! L'idée du mélodrame doit reconquérir sa vraie signification, celle du drame musical. Mais il ne s'agit pas seulement de la musique proprement dite : le spectacle doit être nourri, tout entier de musique, pour ainsi dire, sous-entendue : gestes, dialogues, pauses, mouvements, monologues, accents, ralentis, crescendo, bruits, danses, intermèdes, interludes, formeraient un seul *mécanisme sonore* ! Mais que ce soit plutôt un cœur qui bat !

Des molécules rythmées se développent. Tout s'enchaîne. Des organismes musicaux passent par des métamorphoses. Dans des mathématiques fantasques, des équations se rangent, et des nombres se combattent afin d'aboutir à une solution. Une danse d'une minute et demie suffit à résoudre tout un écheveau d'intrigues. Des labyrinthes se dressent qui semblent infranchissables, lorsque tout à coup une issue très étroite apparaît : ce n'est qu'un seul geste.

★

MM. les directeurs de music-halls ne se doutent guère qu'à travers les revues et les numéros, aux sons des fox-trots et des charlestons, on perçoit des choses beaucoup plus grandes et plus émouvantes que celles qui sont à la portée de leur imagination. Un esprit avide de musique ne s'y trompe pas, lorsque, au milieu de banalités luxueuses, il a soudain la sensation directe de catastrophes. Guerres et révolutions sont prédites par un refrain de danse. La vulgarité recèle des aspirations pathétiques. Sans emphase, sous une forme élégante et badine, un fragment de musique traduit l'âme condensée de notre temps.

Quelles musiques, quelles danses ou bien quels silences annonceront les grands bouleversements qui approchent ?

BIBLIOGRAPHIE

- F. de Menil*, Histoire de la danse à travers les âges.
- H. de Soria*, Histoire pittoresque de la danse.
- de Cahuzac*, La Danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse.
- G. Desrat*, Dictionnaire de la Danse historique, théorique, pratique et bibliographique depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours.
- Compan*, Dictionnaire de la danse.
- Valentine Gross*, Mouvements de la danse de l'antiquité à nos jours.
- Soglia*, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines.
- Maurice Emmanuel*, La Danse grecque antique
- Raoul Charbonnel*, La Danse.
- Thoinot d'Arbeau*, Orchésographie, traité en forme de dialogue (Lengres, 1589).
- Paul Lacroix*, Ballets et mascarades de cour.
- Mœurs et coutumes du moyen-âge.
- Henry Prunières*, Ballet de Cour en France.
- Paul Reyher*, Le Mask anglais.
- J.-G. Noverre*, Lettres sur la Danse et sur les Ballets, précédés d'une vie de l'auteur par André Levinson.
- A. Pleschtchéeff*, Notre ballet. Pétersbourg 1896 (en russe). (Nach ballet.)
- Akim Volynsky*, Œuvres (en russe).
- V. Svétlov*, Le Ballet contemporain. Pétersbourg 1912 (en russe). (Sovrémennyi balet.)
- André Levinson*, La danse au théâtre.
- La danse d'aujourd'hui.
- Valentin Parnac*, Théâtre et Musique (*Revue Musicale*, août 1928).
- Spectacle musical (*Cahiers d'Art*. 1928. № 10).
- Danses (*Monde*, 1928, № 4).
- Music-hall (*Monde*, 1928, № 25).
- Habima et le Théâtre hébraïque (*Europe*, octobre 1926).
- La danse chez les juifs (*L'appui Français*, décembre 1930).
- Joséphine Baker. Argentina (*Revue Musicale*, mars 1928).
- Ballets Espagnols (*Revue Musicale*, octobre 1928).
- Danses de l'Argentina (*Revue Musicale*, mai-juin 1929).
- Danses espagnoles [Pages de l'*Histoire de la Danse*] (*Revue Musicale*, mai 1931).
- La danse en U. R. S. S. (*Revue Musicale*, septembre 1927).

- Valentin Parnac*, Ballets russes de Némchinova (*Revue Musicale*, juillet 1928).
— Ballets russes de Diaghilew [*Le Bal*] (*Monde*, 1929, № 55).
— La Danse et la Révolution (*Monde*, 1930, № 112).
— Danse [Notations et textes] (*Cahiers d'Art*, 1927, № 6).
— Notation de danses (*Revue musicale*, mars 1928).
— Danse (*Cahier*, novembre 1930).
— L'Opérette et l'Inquisition (*Revue Musicale*, juin 1930).
— Music-hall (*Cahier*, décembre 1930).
— Ballets de Cour (*L'Amour de l'Art*, 1931).
— Derviches (*Revue Musicale*, avril 1931).
— Der neue Tanz [trad. en allemand] (*Querschnitt*, Berlin, mai 1926).
— Opyty novovo tantza [en russe] (*Jizn Iskousstva*, Moscou-Léningrad, 1925, №№ 4 et 5).
-

TABLE DES PLANCHES

1^o INDES, CAMBODGE, ÉGYPTE

- Pl. I. Civa dansant.* Musée Guimet. (*Photo Archives Photographiques*).
- Pl. II.* 1. **Musiques et danses indiennes.** Frise du IX^e siècle apportée des Indes par O. Miestchaninoff. — 2. **Danse** ; marbre blanc X^e-XII^e siècle apporté des Indes par O. Miestchaninoff. — 3. « **Le Panthéon Hindou** » ? **La ronde de dieux autour de Krisna.** Musée Guimet.
- Pl. III.* 1. Ankor-Bayon : **Frise de danseuses.** Musée Indochinois du Trocadéro. — 2. Ankor : **danseuse.** Musée Guimet. — 3. **Nymphes célestes.** Fronton du temple de Bayon à Ankor-Thom. Musée Indochinois du Trocadéro.
- Pl. IV.* 1-2. **Figures de danses**, d'après un album manuscrit cambodgien. Musée Guimet.
- Pl. V.* 1-2. **Danses siamoises** d'après « **The siamese art of dancing** ». Musée Guimet.
- Pl. VI. Marionnettes javanaises.* Coll. de M. G. Cohen.
- Pl. VII.* 1. **Danse funèbre** ; tombeau de Gournah à Thèbes. — 2. **Figures de danses** du tombeau d'Elmeï à Gizeh. — 3. **Danseurs et joueur de crotales** ; nécropole de Thèbes. D'après Valentine Gross : « **Mouvements de danse de l'antiquité à nos jours** ».
- Pl. VIII. Bas-relief égyptien.* British Museum (*Photo Mansell*).

2^o ASIE MINEURE, GRÈCE ET ROME

- Pl. IX.* 1. **Acteur comique**, trouvé à Tralles, Asie Mineure. Musée de Constantinople (*Photo Giraudon*). — 2. **Danseur étrusque**, bronze. Bibl. Nationale, Paris (*Photo Giraudon*).
- Pl. X. Bacchante dansant* ; vase Borghèse. Musée du Louvre (*Photo Giraudon*).
- Pl. XI.* 1. **Danse rituelle** ; cérémonie orphique. Bas relief d'une basilique près de la Porta Maggiore, Rome. D'après Sharp et Oppé : « **The Dance** ». — 2. **Pompe bachique.** Musée du Louvre. (*Photo Giraudon*.)
- Pl. XII. Fresque de Corneto Tarquinia.* Tombe étrusque. (*Photo Alinari*.)

3^o MOYEN AGE

- Pl. XIII.* 1. **La danse de Salomé.** Manuscrit du XIII^e siècle de la Bodleian Library. D'après Sharp et Oppé, « **The Dance** ». — 2. **La danse de Salomé.** Portail du XIII^e siècle de la cathédrale de Rouen. (*Photo Archives Photographiques*.)

Pl. XIV. 1. **Carole.** Manuscrit du xv^e siècle, du « Roman de la Rose » ; British Museum. D'après Sharp et Oppé, « The Dance ». — 2. **Danseurs et ornements**, gravés par Israel van Meckenem (Allemagne xv^e siècle) British Museum. (Photo Mansell.)

Pl. XV. **Ronde burlesque** (danse de l'anneau). Gravure d'Israel van Meckenem (Allemagne xv^e siècle). British Museum. (Photo Mansell.)

4^e SEIZIÈME SIÈCLE

Pl. XVI. **Figures de danses du XVI^e siècle** : capriole, ru de vache droit, ru de vache gaulche, pied croisé droit, pied croisé gaulche, ruade droit, ruade gaulche. D'après Thoinneau Arbeau, « Orchésographie », Lengres 1589. Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.

Pl. XVII. 1. **Danse moresque**, gravure sur bois du British Museum par A. Durer et H. Burgkmair. D'après Sharp et Oppé : « The Dance ». — 2 et 3. **Danse de cour et danse villageoise**, gravures par Th. de Bry. British Museum (Photo Mansell).

5^e DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

Pl. XVIII. « **Le Ballet des quatre parties du monde**, dansé à Saint-Germain-en-Laye, par Louis XIII, le 17 janv. 1620 » : 1. « **Entrée des Glisseurs** ». — 2. « **Entrée des Esperlucattes** ». Dessins de Daniel Rabel. Cab. des Estampes de la Bibl. Nationale.

Pl. XIX. « **Le Ballet du château de Bicêtre**, dansé au Louvre, à l'Hôtel de Ville et à l'Arsenal aux frais et par Louis de Bourbon le 4 fév. 1630 » : 1. « **Entrée du maquereau et des deux garses** ». — 2. « **Entrée des sorcières et des monstres** ». Dessins de D. Rabel. Cab. des Estampes de la Bibl. Nationale.

Pl. XX. **Le Ballet des Riddeules** (12 janv. 1628 à Saint-Germain-en-Laye) : 1. « **Enfrée du hérault et des tambours** ». — 2. « **Entrée des coupe-testes** ». — 3. « **Entrée des bilboquets** ». Dessins de D. Rabel. Cab. des Estampes de la Bibl. Nationale.

Pl. XXI. **Bouffons.** Habits de Carnaval par Jean Berin. Cab. des Estampes de la Bibl. Nationale.

Pl. XXII. **Habits de Carnaval**, gravures de J. Le Pautre d'après Jean Berin : 1. **Habit de musicien**. — 2. **Habit de savetier**. — 3. **Habit d'architecte**. — 4. **Habit d'orfèvre**. Cab. des Estampes de la Bibl. Nationale. (Photos Archives Photographiques.)

Pl. XXIII. 1-2. **Figures de ballets italiens.** Coll. de M. Henry Prunières.

Pl. XXIV. **Ballet de chevaux** à Florence en 1637. Fragment d'une gravure du British Museum. (Photo Mansell.)

Pl. XXV. **Fête villageoise** par Téniers le jeune. Musée du Louvre. (Photo Braun.)

6^e DIX-HUITIÈME SIÈCLE

- Pl. XXVI.* Angleterre : **Menuet** avec notation, gravure par A. Vanhaecken. D'après Sharp et Oppé, « The Dance ».
- Pl. XXVII.* Angleterre : **Un long menuet**. Caricatures par Bunbury-Dickinson. D'après Sharp et Oppé, « The Dance ».
- Pl. XXVIII.* Hollande : **Le Ballet Pygmalion**, dansé par les sœurs Frédéric, âgées de 7 et 9 ans. D'après Sharp et Oppé, « The Dance ».
- Pl. XXIX.* 1. **Vestris dansant**. — 2. **Jason et Médée, ballet tragique**. D'après Sharp et Oppé, « The Dance ».
- Pl. XXX.* **Neverre**. Gravure par Saunders. Bibl. de l'Opéra.
- Pl. XXXI.* **La Camargo**, par Lancret. Musée de l'Ermitage, Léninegrad. (*Photo Hanfstaengl.*)
- Pl. XXXII.* **Le bal de la Bastille** (18 juil. 1790). Gravure par L. Le Coeur d'après Swebach. Musée Carnavalet.

7^e DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

- Pl. XXXIII.* **Un bal à la cour de Napoléon I^r**. D'après Sharp et Oppé. « The Dance ».
- Pl. XXXIV.* **Marie Taglioni** dans « La Sylphide » (1831). Lithographie de R. J. Lane d'après A. F. Chalon. Cabinet des Estampes de la Bibl. Nationale.
- Pl. XXXV.* **Fanny Elssler** dans « La Tempête ». Lithographie d'après A. Regnier (1834).
- Pl. XXXVI.* 1. **Carlotta Grisi** dans « La Giselle » (1841), gravure de J. H. Robinson d'après A. E. Chaton. — 2. **Une scène du ballet « La Giselle »**. D'après Philarète Chasles : « Histoire de l'Opéra ».
- Pl. XXXVII.* **Danseuse sur la scène** par Degas. Musée du Luxembourg, Paris. (*Photo Giraudon.*)

8^e DANSES EXOTIQUES

- Pl. XXXVIII.* **Une danse des Mahutus au Congo belge**. (*Photo Rap.*)
- Pl. XXXIX.* **La danse du prisonnier chez les Indiens Boros** (Équateur). Extrait du film « Au pays du Scalp » réalisé par le marquis de Wavrin. (*Photo Cie Universelle Cinématographique.*)
- Pl. XL.* A. Java : 1. **Les deux principaux exécutants de la danse du masque à Batavia** (*Photo Rap.*) — 2. **La danse « Wayang Wong »**. (*Photo Rap.*)

9^e DANSES MODERNES

- Pl. XLI.* **L'exotisme** : 1. **Joséphine Baker** (*Photo Waléry*). — 2. **Jean Borlin** dans « Danse nègre ». (*Photo Isabey.*)
- Pl. XLII.* **Les ballets russes** : 1. **Nijinski** dans « Orientale ». — 2. **Fokina** dans « Narcisse » (*Photos Roosen.*)

- Pl. XLIII.* Les ballets russes : Nijinski et Karsawina dans « Le spectre de la rose » (*Photo Roosen.*)
- Pl. XLIV.* Les ballets russes : Alice Nikitina dans « Apollon » (*Photo S. Georges.*)
- Pl. XLV.* La danse russe classique : 1. Anna Pavlova dans « La mort du Cygne » (*Photo Illustration*). — 2. Caricature d'A. Pavlova par John Copley. D'après Sharp et Oppé : « The Dance ».
- Pl. XLVI.* L'impressionnisme : Isadora Duncan, dansant la « Marche Militaire » de Schubert, par José Clara.
- Pl. XLVII.* L'impressionnisme : Isadora Duncan (*Photo Henri Manuel.*)
- Pl. XLVIII.* La danse espagnole : Danse populaire par J. Bermudo (*Photo J. Laurent y Cie.*)
- Pl. XLIX.* La danse espagnole : L'Argentina (*Photo G. L. Manuel frères.*)
- Pl. L.* La danse espagnole : panaderos dansé par Raimundo Cortijo, Soledad et Juan Martinez. (*Photo Germain Douchez.*)
- Pl. LI.* Le music-hall : girls (*Photos Waléry.*)
- Pl. LII.* La danse acrobatique : Romoff et Andrée (*Photo Waléry.*)
- Pl. LIII.* Le snobisme : « Le Danube bleu » aux Soirées de Paris (*Photo Waléry.*)
- Pl. LIV.* Les ballets suédois : « La création du Monde » de Darius Milhaud, 1^{er} tableau. (*Photo Isabey.*)
- Pl. LV.* Les ballets suédois : Une scène des « Marlys de la Tour Eiffel » de Jean Cocteau. (*Photo Isabey.*)
- Pl. LVI.* Les juifs : 1. Linaida Verbova dans « Salomé » (*Photo Rap.*). — 2. Danse générale, par Marc Chagall. Peinture murale du Théâtre juif de Moscou (1919).
- Pl. LVII.* Une attitude de Miss Georgia Graves (*Photo Waléry.*)
- Pl. LVIII.* La rythmique : Exercices de l'Institut Jacques Dalcroze (*Photos Boissonnas.*)
- Pl. LIX.* La rythmique : Elèves d'Irène Popard (*Photo Apers.*)
- Pl. LX.* Masque Mortuaire de Serge Diaghilev l'animateur des Ballets Russes (*Photo Lipnitzki.*)

INDES



Civa dansant.



1. Musique et danses ~~indiennes~~ (IX^e siècle).

hindoues



2. Danse (X^e, XII^e siècles).



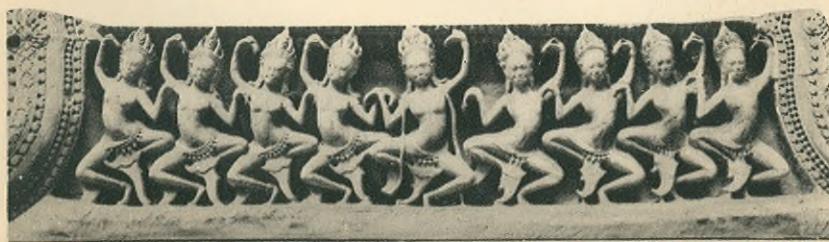
3. La ronde des dieux.



1. Frise de danseuses (Ankor-Bayon).



2. Danseuse (Art khmer).



3. Fronton du temple de Bayon.



Figures de danses (manuscrit cambodgien).

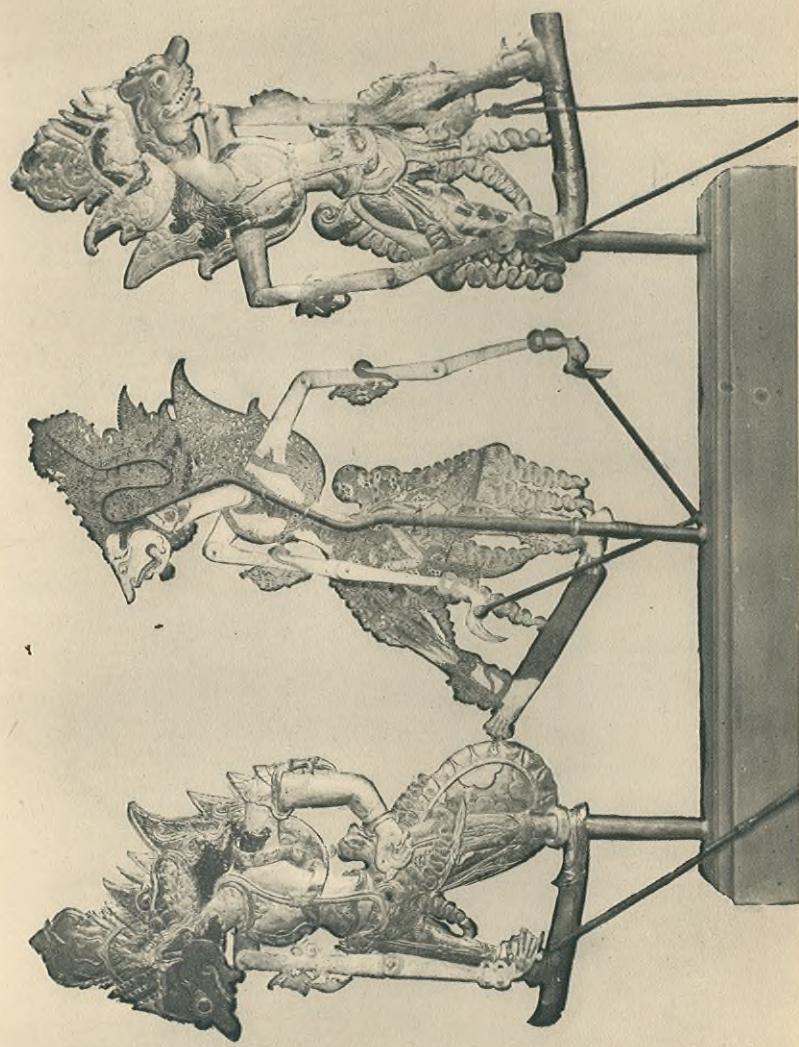


රාජ්‍යංඡලය

Dances siamoises.

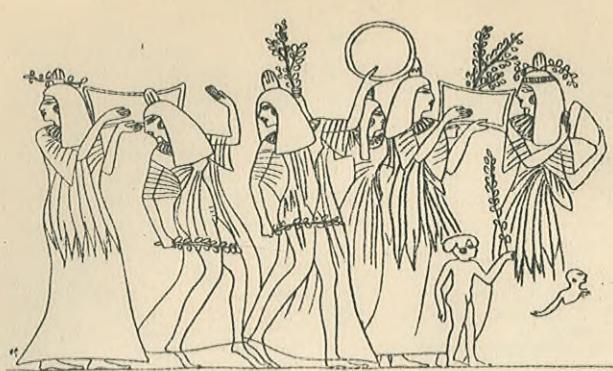


ප්‍රංජල

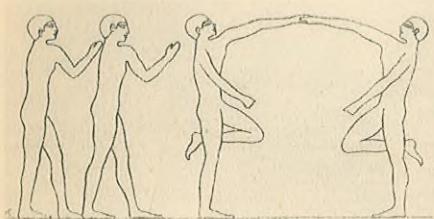


Marionnettes javanaises.

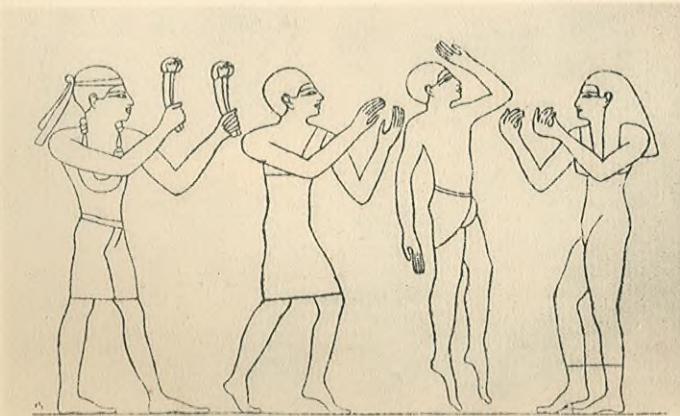
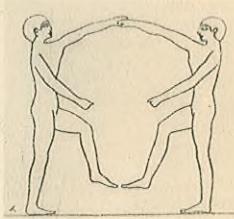
EGYPTE



Danse funèbre (tombeau de Gournah).



2. Figures de danses
(Tombeau d'Eimei
à Gizeh).



3. Danseurs et joueur de crotales (Thèbes).



Dances égyptiennes.



1. Acteur comique
(Tralles, Asie Mineure).



2. Danseur étrusque.



Bacchante dansant (Vase Borghèse).



1. Danse rituelle.



2. Pompe bachique.



Fresque étrusque (Corneto).



La danse de Salomé :

1. D'après un manuscrit du XIII^e siècle.

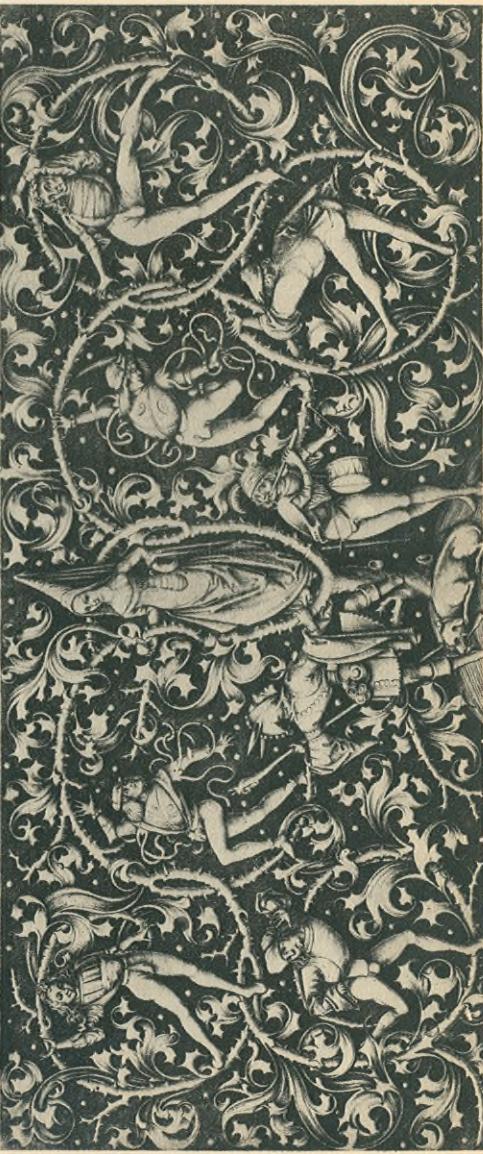


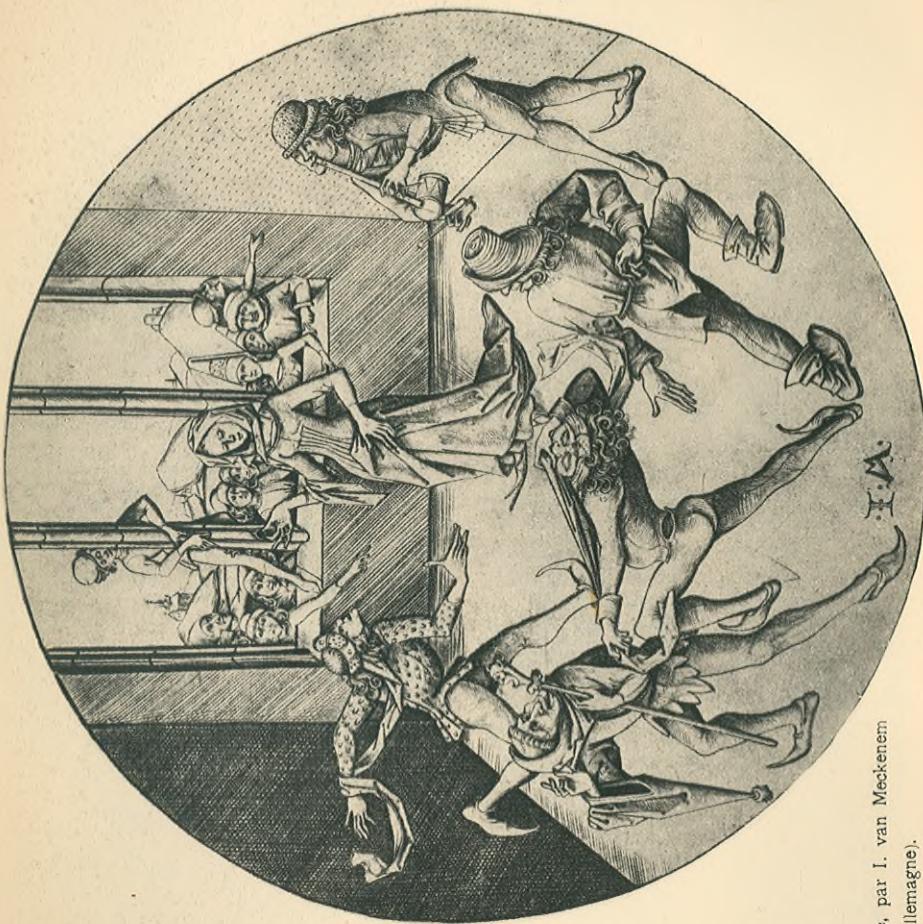
2. Au portail St-Jean de la cathédrale de Rouen.

1. Carole, d'après un manuscrit
du roman de la Rose.



2. Ornements et danseurs,
par I. van Meckenem
(Allemagne).





Ronde burlesque, par I. van Meckenem
(Allemagne).

Caprice.



Ru de vache droit.



Ru de vache gaulche.



Pied croisé droit.



Pied croisé gaulche.



Ruade droicte.



Ruade gaulche.



1. Danse moresque, par A. Durer
et H. Burgkmair.

2. Danse de cour.



3. Danse villageoise, par Th. de Bry.



DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

Le ballet des quatre parties du monde :



1. Entrée des glisseurs.

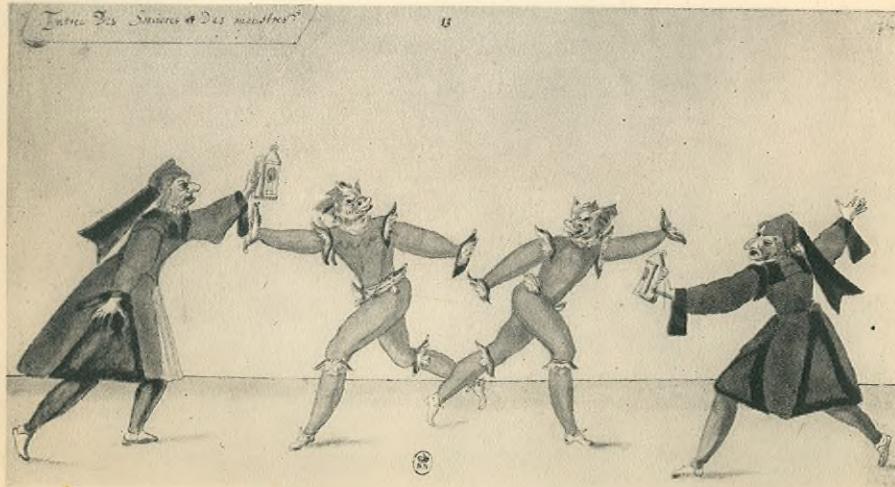


2. Entrée des Esperluccates.

Le ballet du château de Bicêtre :



1. Entrée du maquereau et des deux « garses ».



2. Entrée des sorcières et des monstres.

Le ballet des Ridicules :



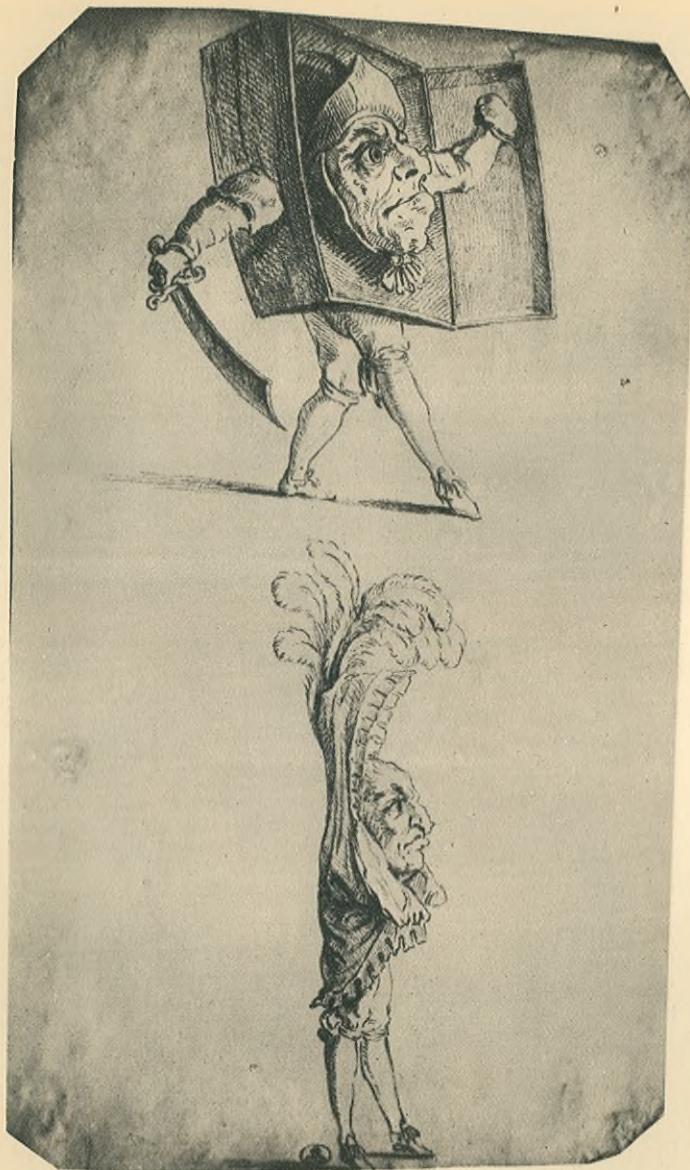
1. Entrée du « héault »
et des tambours.



2. Entrée des
« couppe-testes ».



3. Entrée des
bilboquets.



Bouffons, par Jean Berin.



1. Habit de musicien.

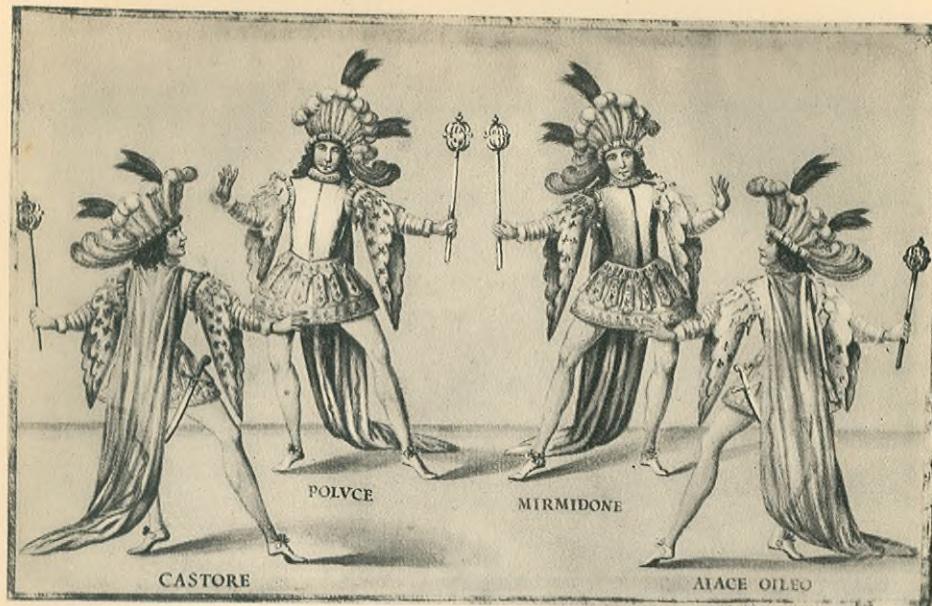
3. Habit d'architecte.



2. Habit de savetier.

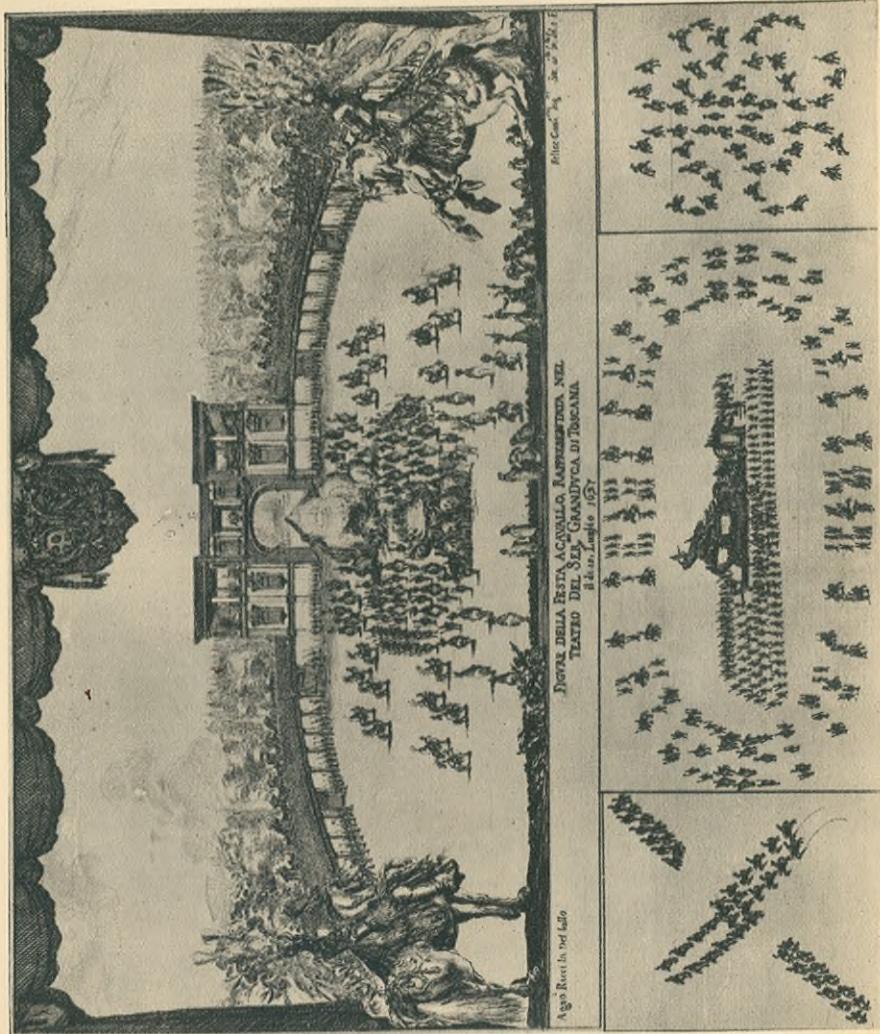
4. Habit d'orfèvre.





Ballets italiens (Milan).





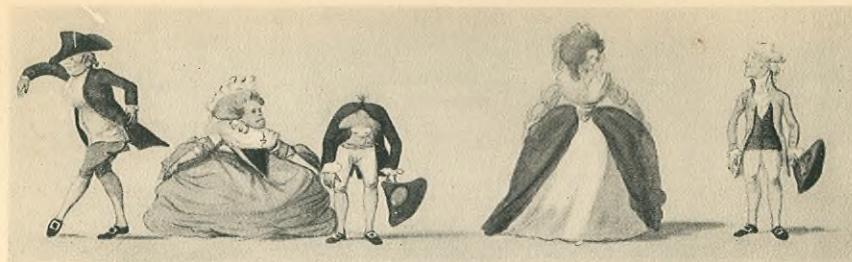
Ballet de chevaux (Florence).



Fête villageoise, par Teniers.



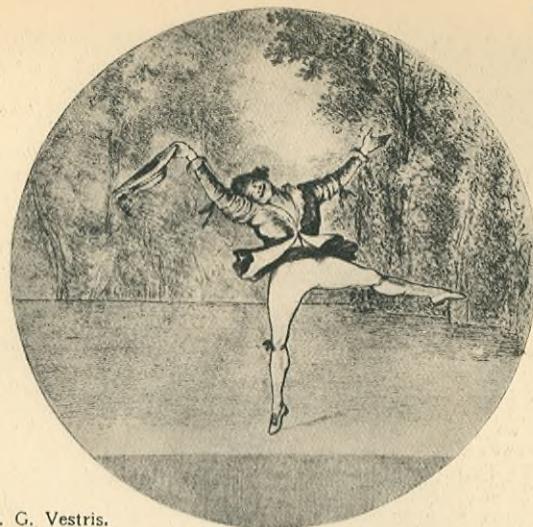
Menuet, par A. Vanhaecken (Angleterre).



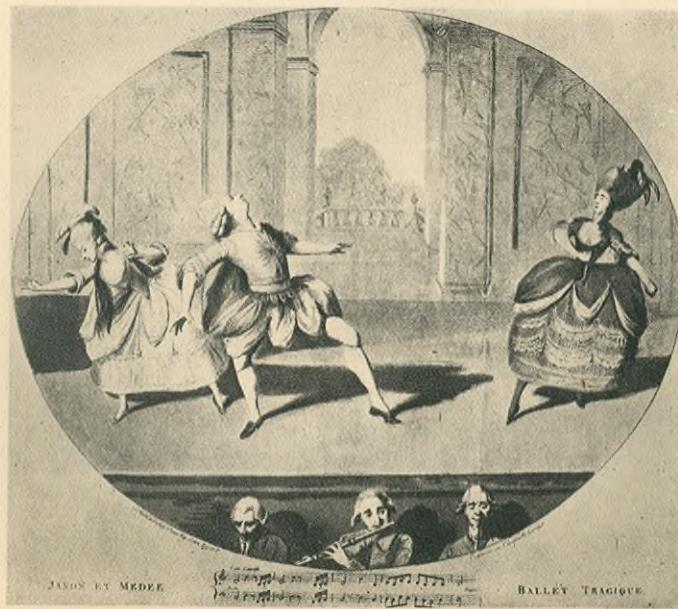
Un long menuet, par Bunbury-Dickinson (Angleterre)



Les sœurs Frédéric dans le ballet de *Pygmalion* (Hollande).



1. G. Vestris.



2. Ballet tragique : *Jason et Médée*.



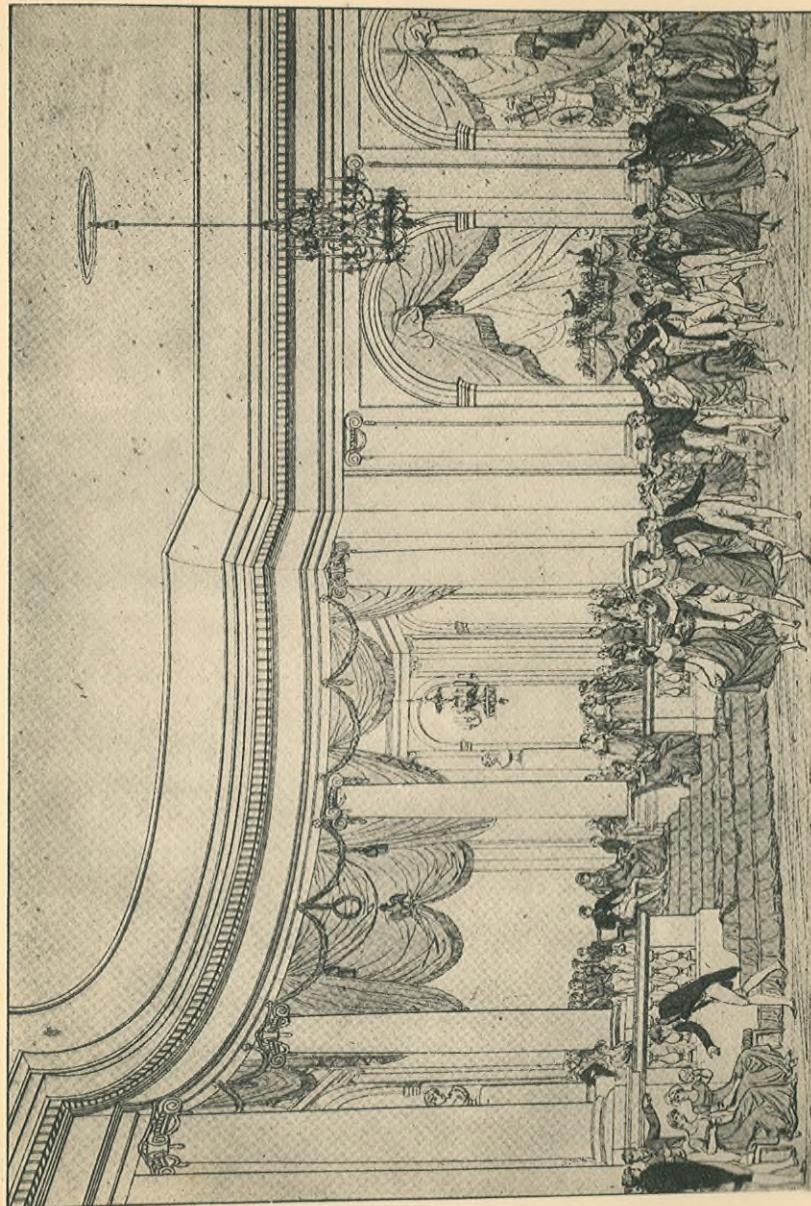
Noverre.



La Camargo, par Lancret.



Le bal de la Bastille (1790).



Un bal à la cour de Napoléon Ier.



Marie Taglioni dans *La Sylphide* (1831).



Fanny Elssler dans *La Tempête* (1834).



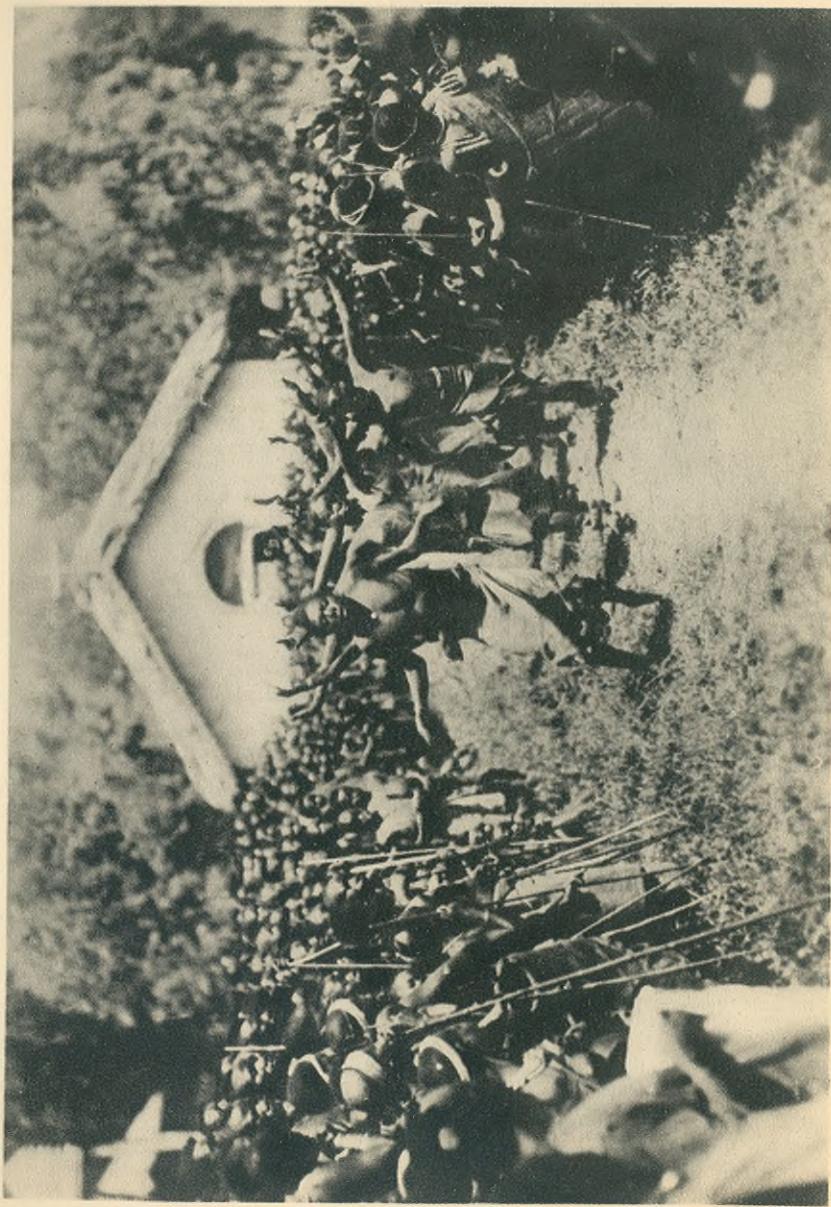
Carlotta Grisi dans *La Giselle* (1841).





Une danseuse de Degas.

DANSES EXOTIQUES



Une danse des Mahutus au Congo belge.



La danse du prisonnier chez les Indiens Boros (Équateur).

A Java :

1. La danse du masque.



2. La danse
Wayang Wong.



DANSES MODERNES



L'exotisme :

1. Joséphine Baker.



2. Jean Borlin dans *Danse nègre*.



Les ballets russes :

1. Nijinski dans *Orienteale*.



2. Fokina dans *Narcisse*.



Nijinski et Karsawina dans *Le Spectre de la Rose*.



Nikitina dans *Apollon*.



2. Caricature, par John Copley.

La danse russe classique.

Anna Pavlova :

1. Dans la *Mort du Cygne*.



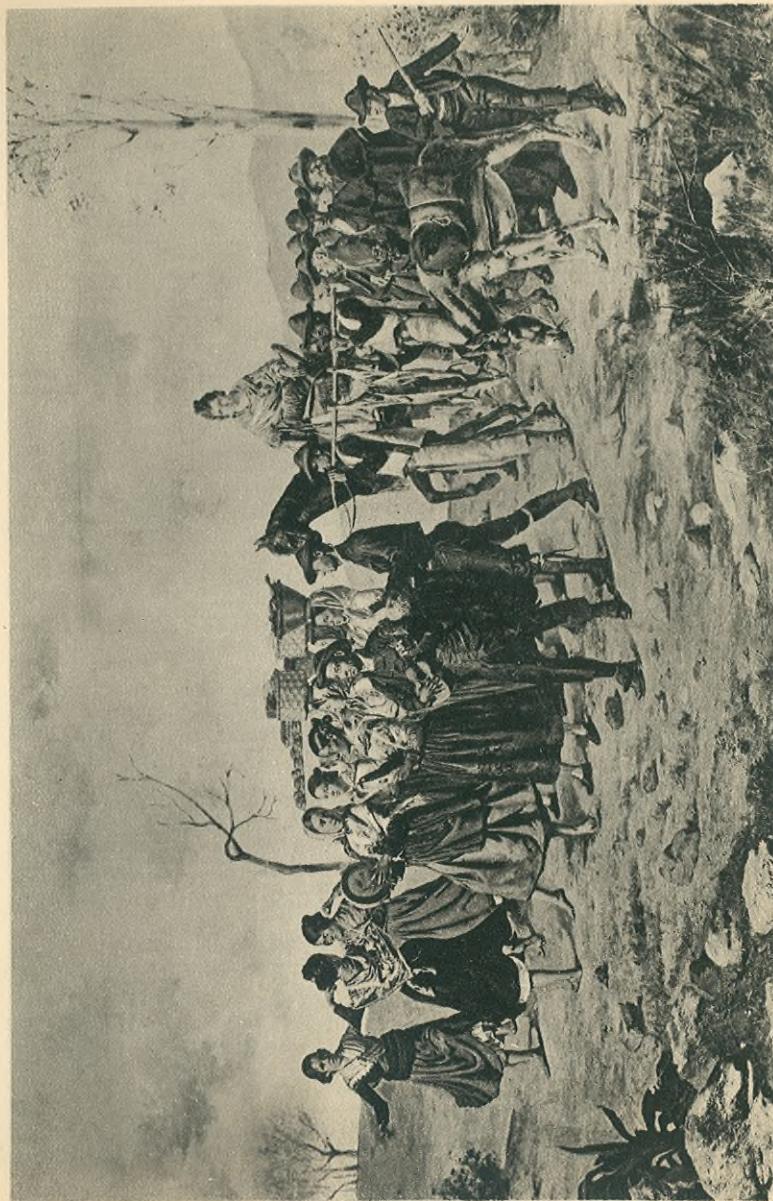


L'impressionnisme :

Isadora Duncan, par José Clara, dans la *Marche Militaire* de Schubert.



Isadora Duncan.



La danse espagnole :
Danse populaire, par Bermudo.

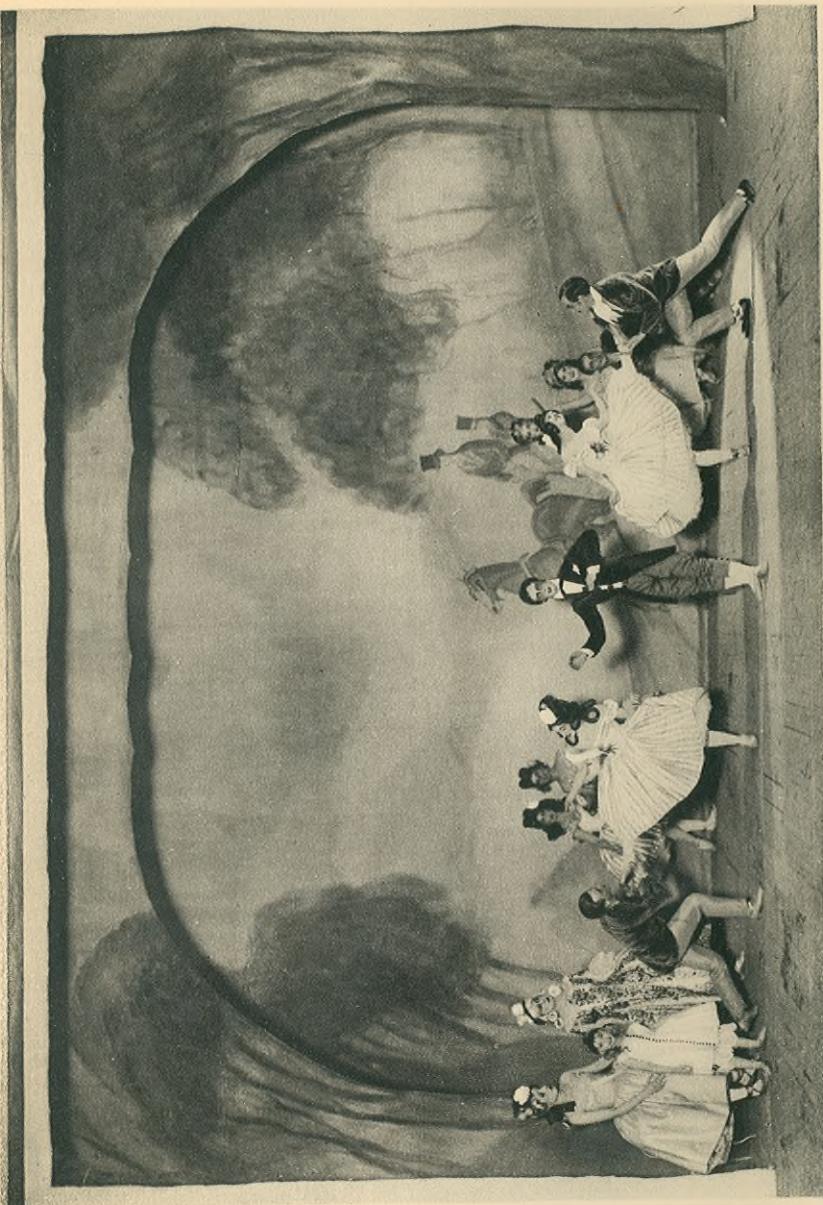


L'Argentina.



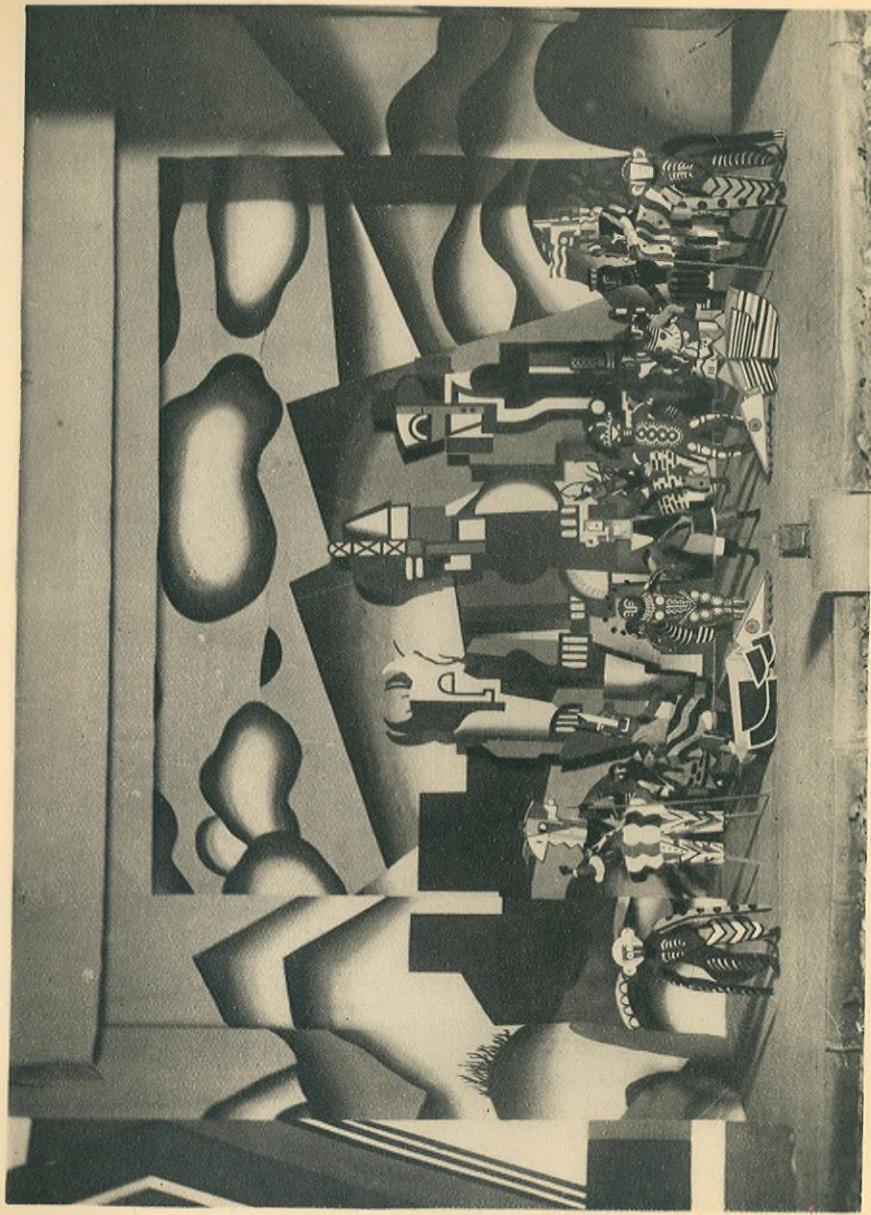
Panaderos, par R. Cortejo, Soledad et Juan Martinez.

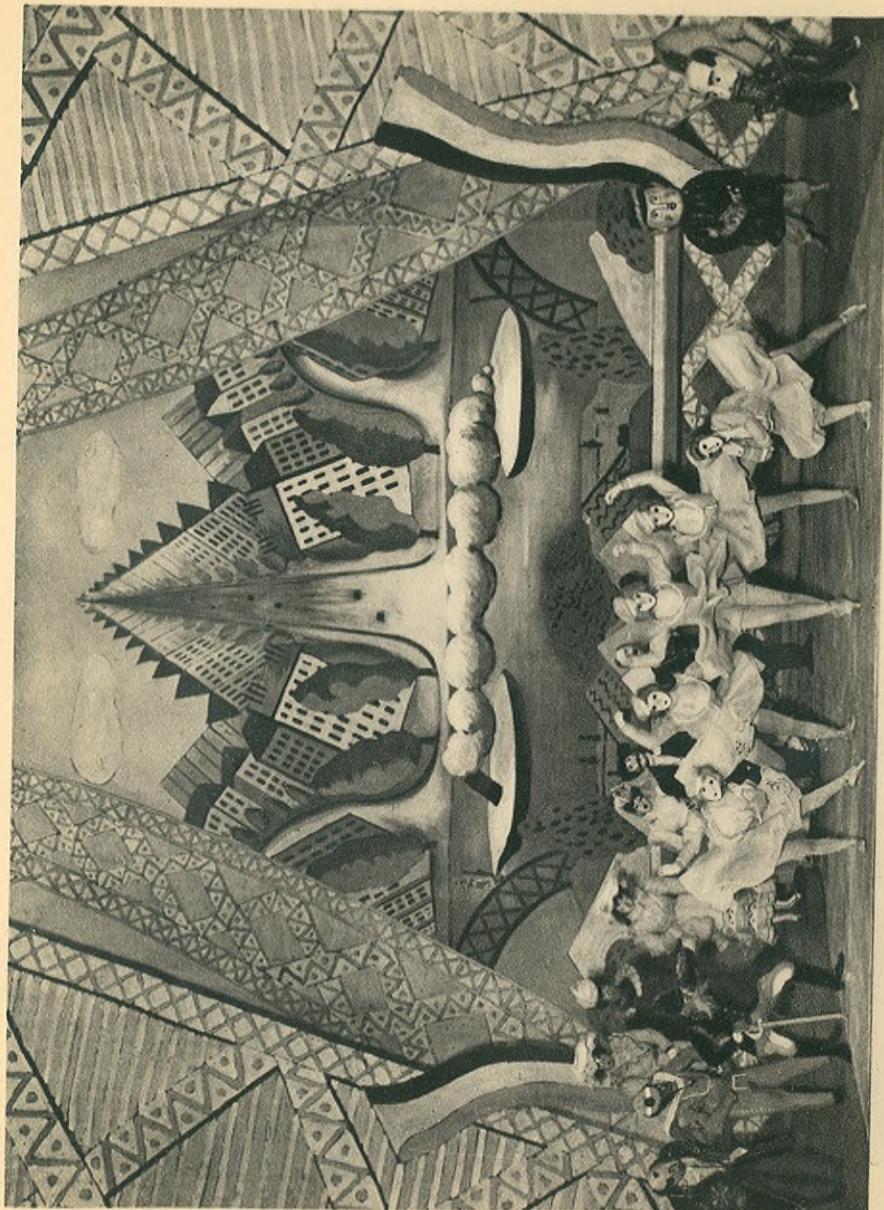
L



Le snobisme : *Le Danube bleu*.

Les ballets suédois : *La création du monde* (1^{er} tableau).





Une scène des *Mariés de la Tour Eiffel*.



1. Linarda Verbova
dans *Sylphone*.

2. Danse générale,
par Marc Chagall.





J. A. Bens
PARIS

Élèves d'Irène Popard, impératrice des abruties



Le masque de Diaghilev.