L'art de la Danse

QUELQUES gracieuses figurines de Tanagra, des effigies peintes aux flancs de vases antiques, des fragments plus ou moins mutilés de bas-reliefs voilà les rares vestiges qui peuvent servir à nous documenter sur l'art de la danse chez les Grecs. C'est en réalité bien peu de chose car, à moins de laisser libre cours à notre imagination qui nous entraînerait en pleine fantaisie, nous ne pouvons nous faire une idée que très approximative de ce que furent les mouvements du chœur dans la tragédie à l'époque classique, les cortèges majestueux et les bacchantes échevelées qui accompagnaient certains rites du culte polythéiste. Nous en sommes réduits à un cercle restreint d'hypothèses que nous n'arrivons pas à confirmer d'une manière précise faute d'un texte décisif qui nous permette d'éclaircir définitivement notre jugement. Comme il est fort à craindre, à moins d'un hasard inespéré, que nous ne retrouvions jamais un ouvrage rédigé par un contemporain de Sophocle ou d'Euripide nous révélant les mystères de cet art ignoré, nous serons longtemps encore, si ce n'est toujours, réduits aux conjectures et nous devons nous contenter d'interpréter tant bien que mal, et sans doute plutôt mal que bien les très rares documents qui sont en notre possession. Les Grecs, qui avaient atteint, comme sculpteurs et architectes, à une perfection

absolue, ne devaient pas être inférieurs comme musiciens et danseurs. A en juger par la justesse de proportions de leurs édifices et de leurs statues, par l'harmonieuse élégance de leurs parures, ils devaient, dans la pratique de tous les arts, apporter ce même goût de l'eurythmie, ce même besoin de mesure et d'équilibre qui sont la caractéristique de leur génie. Aussi, concevons-nous beaucoup plus facilement l'allure un peu lente et majestueuse d'un cortège pour la fête des Panathénées, que la course effrénée des bacchantes se ruant au travers d'un bois consacré à Dionisos.

Ce qui nous trouble, pour évoquer le spectacle de ces danses orgiaques, c'est le manque absolu de notion sur la musique qui devait les accompagner. Nous sommes très pauvres en textes de musique grecque ; le plus important et le plus complet, sans doute, est l'hymne à Apollon, trouvé, je crois, dans les fouilles de Delphes et publié par M. Reinach. Malgré le très ingénieux et musical accompagnement qu'y a joint M. Gabriel Fauré, cette mélodie est toujours restée pour moi lettre morte ; j'avoue n'en avoir saisi ni la grandeur, ni la beauté ; lorsque je la lis, j'ai l'impression de me trouver devant un merveilleux violon de Stradivarius, dont je ne peux admirer la beauté du son parce que j'ignore l'art d'en jouer. Ceci simplement pour prouver qu'un texte infiniment plus complexe que celui d'un hymne, serait pour nous d'une assimilation bien plus difficile encore ; il pourrait nous intéresser par son antiquité même et à titre simplement documentaire, mais nous serions bien incapables d'en tirer aucune jouissance artistique.

Le rythme, qui joue un rôle si prépondérant dans les musiques primitives comme celles de certaines peuplades noires d'Afrique où il se complait à de très curieuses subtilités, atteint à un tel degré de raffinement dans l'art arabe ou hindou qu'il devient presque impossible à une oreille européenne d'en distinguer les multiples variétés. Il est infiniment probable que les Grecs faisaient un fréquent usage de ce que nous nommons aujourd'hui les instruments de percussion ; nous savons, par les bas-reliefs, qu'ils possédaient des cymbales, des sistres et des tambourins ; le culte de Dionysos fut (suivant l'opinion généralement admise), importé d'Asie. Nous pouvons présumer par ce que nous connaissons des musiques de ces contrées, dont l'origine extrêmement ancienne ne peut être niée, que les danses exécutées en l'honneur de ce dieu devaient être soutenues par des rythmes variés et complexes.

Autant que les conjectures nous le permettent nous devons admettre que pour les Grecs il y avait adéquation complète entre la musique, le rythme et la danse ; qu'à une musique et des rythmes déterminés correspondait une danse particulière, qu'en un mot rythme et musique d'une part, danse de l'autre, s'unissaient pour créer une forme d'art dont chaque partie était fonction de sa voisine.

Ces réflexions — mêlées à beaucoup d'autres — me traversaient l'esprit l'autre soir tandis que j'assistais à la répétition de la *Roussalka*, le nouveau ballet représenté sur la scène de notre Académie nationale de musique et de danse. Et tandis que se succédaient les entrechats, les jettés battus et autres acrobaties excellemment exécutés d'ailleurs par de très remarquables ballerines, je me demandais comment un art qui avait dû atteindre dans l'antiquité à une perfection presque absolue en était arrivé à un tel degré de décadence. Sans vouloir faire l'historique de la danse à travers les âges, ce qui risquerait d'être fort long et passablement fastidieux, on peut remarquer que le ballet, lorsqu'il fut importé d'Italie et reçut droit de cité à la cour des Valois, n'avait nullement l'allure assez libre qu'il ne prit qu'à la fin du dix-septième siècle. Il ne se composait que de danses nobles, gaillardes, lesquescardes, passepieds, sur la musique desquelles dames et seigneurs se tenant par le bout des doigts évoluaient lentement et posément en dessinant d'harmonieuses figures. Plus tard, lorsque les menuets et gavottes succédèrent à leurs aînées devenues désuètes, les pas et les attitudes restèrent nobles et majestueux. Louis XIV put ainsi danser dans le ballet du *Bourgeois gentilhomme* sans porter atteinte à sa dignité royale.

Ce n'est qu'après avoir émigré de la cour au théâtre que le ballet changea de caractère ; tant qu'il n'avait été dansé que par des hommes, la virtuosité n'y tenait que peu de place. Du jour où, suivant la coutume italienne, les femmes furent admises sur la

scène, les fantaisies les plus extraordinaires s'y glissèrent avec elles ; ce fut en 1681, dans le *Triomphe de l'Amour*, opéra-ballet de Benserade Quinault et Lulli, qu'elles y parurent pour la première fois. Les premières étoiles s'appelèrent Mlles Lafontaine, Roland, Lepeintre et Fernon ; puis, après quelques autres vinrent les célèbres de Camargo et Sallé dont les passe-pieds, les entrechats battus en quatre excitaient l'admiration de nos ancêtres vers 1730. Ensuite vinrent Noverre et les frères Gardel, les plus habiles chorégraphes du temps, qui révolutionnèrent les habitudes en modifiant complètement les costumes ; Noverre fut le créateur du ballet-pantomime qui obtint un prodigieux succès. Je citerai encore deux des plus célèbres danseurs du dix-huitième siècle : Mlle Guimard et le « diou de la Danse », Gaëtan Vestris.

J'arrête là une énumération qui pourrait être beaucoup plus longue ; nombreux furent les danseurs et les ballerines qui s'illustrèrent au cours du dernier siècle, leur gloire ne fut pas moins éclatante que celle de leurs aînés, bien que depuis la Restauration l'élément féminin ait presque complètement relégué dans l'ombre les représentants de l'autre sexe. A quoi bon en établir la liste ; leurs prouesses ne furent guère différentes de celles que nous pouvons voir de nos jours et je suis bien convaincu pour ma part que des artistes comme Mlles Subra, Mauri et Zambelli ne sont nullement inférieures aux plus illustres de leurs devancières.

Au risque de froisser bien des susceptibilités j'avouerai tout net que cette forme d'art me paraît vraiment inférieure. Personnellement je n'ai jamais pu m'intéresser à l'action d'un ballet et ce genre de spectacle me paraît beaucoup mieux convenir aux collégiens et aux vieux messieurs qu'aux gens de sens rassis. Une somme de travail énorme, une patience et une persévérance inlassables sont évidemment nécessaires pour s'élever au rang de virtuose de la danse, personne ne le niera ; mais ne pensez-vous pas que pour devenir un souple et adroit gymnaste il ne faut pas un entraînement journalier et une dépense considérable de force, de volonté et d'énergie ? Car l'entraînement pour l'un comme pour l'autre est presque analogue ; l'élève danseuse est soumise à une série d'exercices très spéciaux d'assouplissement assez voisins de ceux auxquels se livre le futur gymnasiarque et j'avoue franchement ne pas comprendre la distance qui sépare l'un de l'autre dans l'esprit du public ; pour lui l'un est un artiste, l'autre n'est qu'un acrobate. En réalité ils sont aussi artistes et aussi acrobates l'un que l'autre, tout dépend du sens que l'on attache au mot « art » et je n'essaierai point d'en donner une définition nouvelle. D'ailleurs les Grecs, qui ont pourtant la réputation d'être subtils, considéraient la chose d'une manière plus simple ; les jeunes lacédémoniens faisaient concurremment leurs premières études de gymnastique et de danse.

L'abus de la virtuosité peut donc être considéré comme la principale cause de décadence de l'art chorégraphique ; mais il en est encore d'autres, issues de celle-ci, qui ont précipité sa chute. Dans le but de faire montre de sa souplesse et de sa légèreté le danseur qui la plupart du temps était son propre chorégraphe, a été amené à ne tenir qu'un compte très approximatif de la musique sur laquelle il exécutait ses pas et bien souvent, surtout au dix-huitième siècle, on a pu assister à ce spectacle qui ne manque pas de piquant : un danseur exigeant d'un compositeur le changement d'un air de ballet dont le rythme ne lui convient pas ! La querelle la plus célèbre en ce genre fut celle qui divisa Gluck et le célèbre Vestris à propos d'*Iphigénie en Tauride*, je crois ; le second prétendant qu'il lui était impossible de danser sur de semblable musique, le premier ne voulant rien entendre et pour prouver qu'il avait raison, attrapant au collet son interlocuteur et le secouant en mesure tandis qu'il exécutait au clavecin, de la main droite, le morceau contesté !

Si nous n'assistons plus à de pareilles scènes, néanmoins nos chorégraphes actuels ne tiennent pas toujours assez compte des rythmes qui leur sont fournis par les compositeurs ; dans bien des cas certains pas de ballet pourraient, sans inconvénient, être dansés sur toute autre musique que celle qui les accompagne. C'est là une erreur capitale, une des pires faiblesses du genre actuel. Par avance je tiens à répondre à une objection qui me sera certainement faite : et les ballets russes, qu'en dites-vous ? Ce genre de spectacle, grâce à l'immense somme de talent dépensé par tous ceux qui y

prennent part, depuis le décorateur jusqu'au dernier des figurants, est certainement une chose unique et d'une impression artistique indéniable, en tout cas fort supérieur à ce que nous sommes habitués à contempler sur la plupart des scènes lyriques d'Europe, malgré cela il n'échappe pas complètement aux critiques que j'ai formulées d'une manière générale et je ne crois pas que ce soit dans cette voie qu'il faille s'engager si l'on veut, en le rénovant, donner à l'art de la danse une impulsion nouvelle.

La pantomime d'abord doit prendre une prépondérance marquée sur la danse proprement dite et surtout dans les ballets d'action, genre qui est presque seul cultivé aujourd'hui. Mais il ne s'agit pas de la réduire à quelques gestes conventionnels d'une banalité exaspérante ; la mimique est à elle seule un art des plus complexe et qui possède actuellement de remarquables représentants : Félicia Mallet et Séverin entre autres. Quiconque a vu jouer ces deux impressionnants acteurs ne peut qu'admirer l'ingéniosité des moyens employés et la puissance de l'effet obtenu. Pour moi je n'oublierai jamais le frisson qui m'a parcouru lorsque j'ai vu Pierrot-Séverin assassiner le malheureux Chand d'habit dans l'œuvre des très regrettés Catulle Mendès et Jules Bouval, tant l'expression de sa physionomie, l'éloquence de ses gestes étaient saisissants.

Pour en revenir à la danse proprement dite, je mentionnerai seulement au passage les essais de Miss Isadora Duncan. Bien qu'assez intéressants à différents points de vue, je ne crois pas qu'ils soient établis sur des bases assez solides, assez scientifiques pour qu'on puisse en attendre un résultat vraiment concluant. D'une portée singulièrement plus grande furent les tentatives de notre éminent confrère Jean d'Udine, pour rénover l'art chorégraphique. Personnellement, j'avoue n'avoir que très peu de confiance dans la gymnastique rythmique de Jaques-Dalcroze, au point de vue pédagogique, mais elle prend une toute autre signification, lorsqu'elle subordonne l'ampleur ou la durée du geste à la valeur de la notation musicale. Avec ce système, plus d'imprévu, plus de figures établies au hasard ; la cohésion entre la musique et la danse devient parfaite, l'adéquation absolue.

Certains numéros de la *Suite* de Borodine dansés ainsi m'ont laissé une impression d'art très profonde, très neuve et tout à fait différente de tout ce que j'avais vu jusqu'à présent. Je crois très sincèrement que lorsque des groupes nombreux pourront évoluer suivant les principes ainsi posés, nous assisterons à de merveilleux spectacles qui dépasseront au point de vue purement et vraiment esthétique tout ce que nous pouvons imaginer. Si vraiment une rénovation de l'art de la danse est possible, c'est dans cette voie qu'il faut se diriger ; l'imagination des musiciens pourra librement créer des rythmes neufs et complexes d'où découleront des évolutions harmonieuses et originales.

Souhaitons donc que Jean d'Udine continue les recherches qu'il a si heureusement commencées ; souhaitons que peu à peu et malgré la force d'inertie opposée par la routine, ses idées fassent leur chemin et que grâce à lui nous soyons dotés d'une forme d'art vraiment neuve, vraiment harmonieuse, vraiment esthétique.

Alb. BERTELIN.