

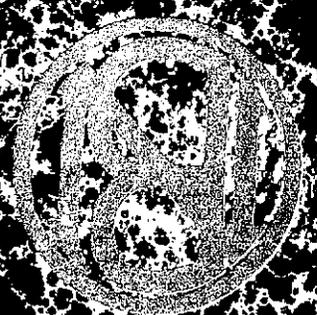
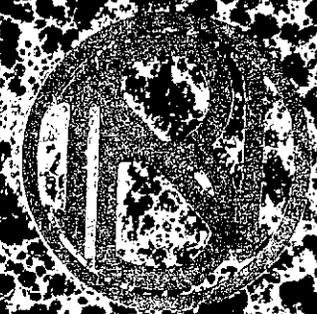
COLLANGE

LA DANSE

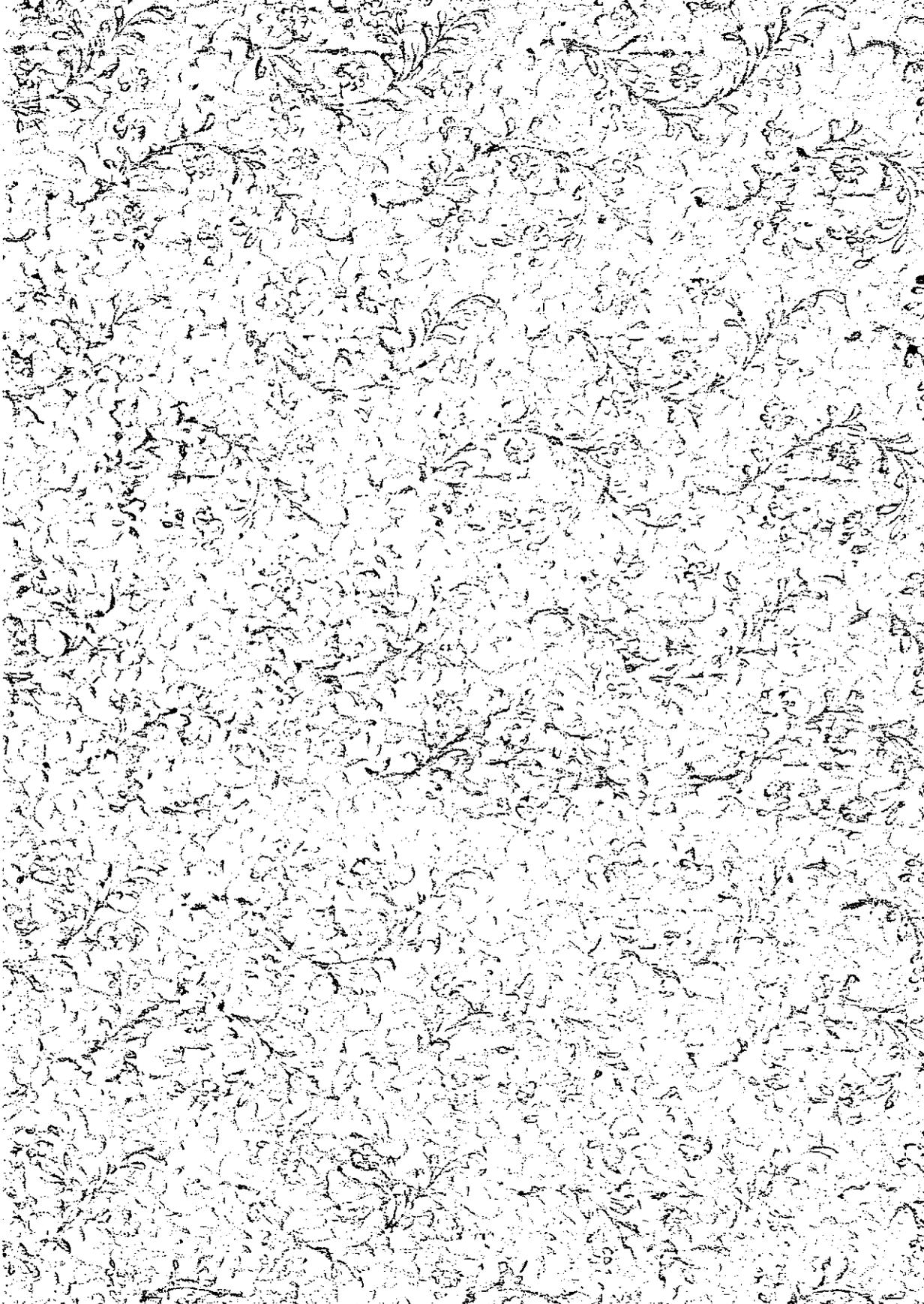
DES

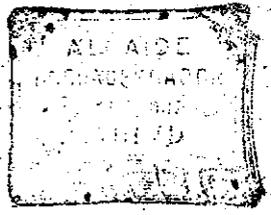
GALONS

3104



M.
3164





LA
DANSE

DES

SALONS,

PAR CELLARIUS,

DESSINS DE GAVARNI, — GRAVÉS PAR LAVIEILLE.

Deuxième Edition.



PARIS,
CHEZ L'AUTEUR, RUE NEUVE-VIVIERNE, 49,
ET CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES.

1849



T 4^a 21 fila 2

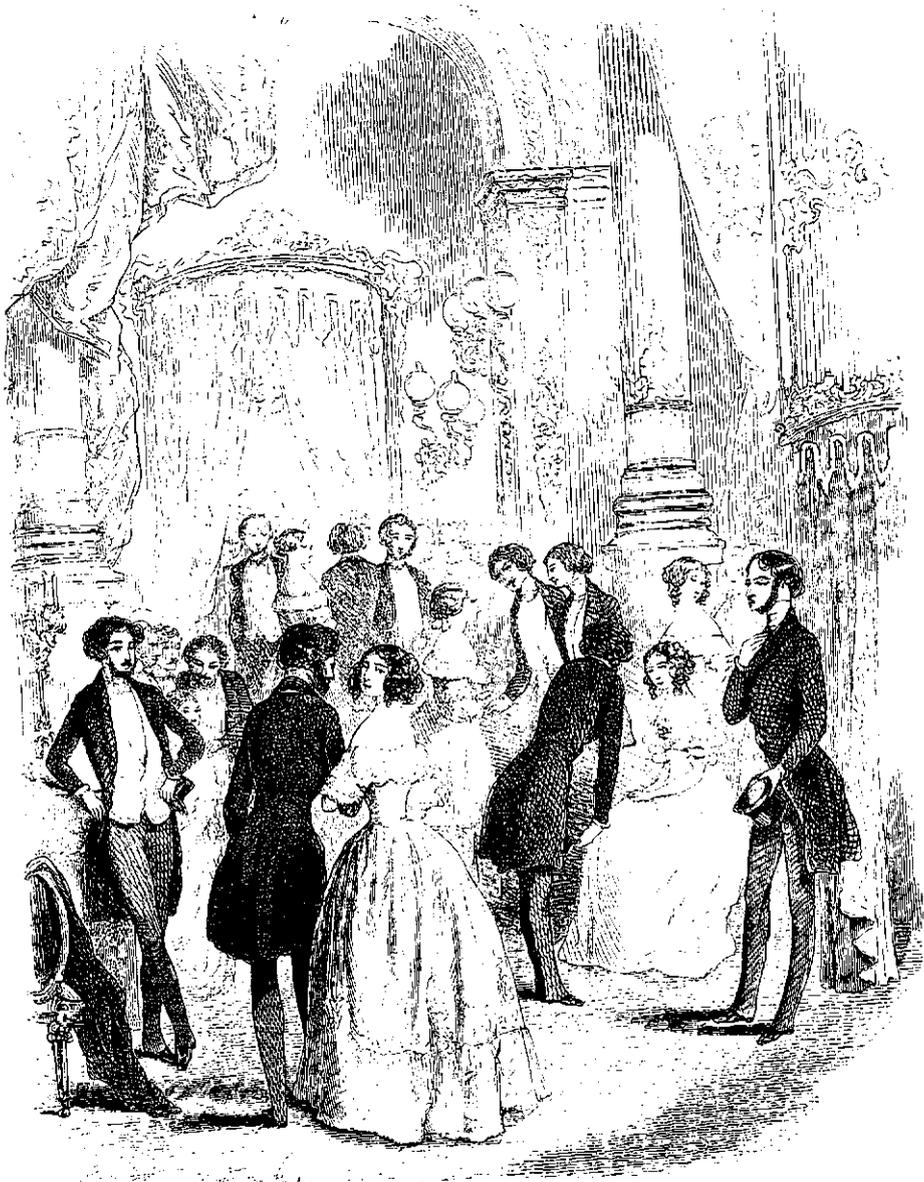
LA

DANSE DES SALONS.

47/761164

54/1663809

Imprimerie SCHNEIDER, rue d'Erfurth, 1.



LA
DANSE

DES

SALONS,

PAR CELLARIUS,

DESSINS DE GAVARNI. — GRAVÉS PAR LAVIEILLE.

Deuxième Edition.



PARIS,
CHEZ L'AUTEUR, RUE NEUVE-VIVIERNE, 49,
ET CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES.

1849

En faisant précéder la seconde édition de cet ouvrage de la lettre si flatteuse de M. de Lamartine, l'auteur de *la Danse des Salons* cède moins à un sentiment d'amour-propre qu'au besoin d'exprimer la reconnaissance dont il est pénétré. Il obéit surtout au désir d'honorer sa profession par le témoignage d'une approbation si haute, et qui pourtant ne trouve pas au-dessous d'elle d'encourager le plus modeste et le plus humble des beaux-arts.

MONSIEUR ,

J'ai été bien sensible à l'envoi du livre que vous avez chargé M. Sureau de me remettre. Il y a une parenté entre tous les arts, surtout quand ils s'élèvent par l'idéal au sentiment du beau, leur type commun; la danse est la poésie des mouvements et la mélodie du corps. Chez les anciens, elle était un hymne en action, et, à ce titre, on l'introduisit jusque dans le culte : on ne lui laisse aujourd'hui que le théâtre et le salon,

et vos savantes et gracieuses études la rendent plus digne d'y figurer. Je n'en juge que sur votre nom et sur vos œuvres, et mon suffrage est sans prix pour vous; mais vos vrais juges sont la jeunesse et la beauté pour qui votre nom est celui du plaisir même.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée,

LAMARTINE.

9 Juin 1847.

AVANT-PROPOS.

Le volume que j'offre au public sous ce titre, *la Danse des salons*, contient le résumé fidèle et complet de mes cours de danse.

Mes élèves m'avaient depuis longtemps engagé à réunir en un volume les préceptes de danse et de valse que j'ai été assez heureux pour leur transmettre. — Ce volume profiterait à tous, m'ont-ils dit : aux débutants, qui s'instruiraient en lisant, et même aux experts, qui aimeraient à se souvenir. Ce vœu, souvent renouvelé, devenait pour moi un devoir indispensable.

Il m'a paru, d'ailleurs, qu'un ouvrage qui serait comme le manuel du danseur et du valseur moderne, ne serait pas sans quelque utilité pour l'enseignement et la pratique générale de la danse dans le monde.

Les danses nouvelles, telles que *polka*, *mazurka*, *valse à deux temps*, etc., qui ont pris faveur depuis quelques années, ont d'abord rencontré, comme du reste la plupart des nouveautés en tous genres, des oppositions nombreuses. Plusieurs personnes, encore à présent, qui les jugent plutôt sur leur exagération que sur leur exécution véritable, n'en parlent qu'avec prévention.

Il est temps, je pense, d'indiquer au juste ce que sont ces danses, de fixer leurs règles, de préciser leur caractère, de prouver enfin que les salons français ont bien pu les admettre sans déroger en rien à leurs traditions d'élégance et de bon goût.

J'ai traité dans ce volume de toutes les danses qui s'exécutent aujourd'hui dans le monde, depuis la contredanse française jusqu'aux valseuses les plus nou-

velles, et dont l'adoption n'est pour ainsi dire encore qu'en projet.

Quelques quadrilles et valse arrangés ou créés par moi ont dû aussi trouver place dans ce recueil. L'approbation flatteuse de plusieurs personnes du monde m'en faisait une loi.

Le cotillon, ce final obligé de tous les bals, a été de ma part l'objet d'un soin particulier. Je suis parvenu à réunir plus de *quatre-vingts figures* toutes différentes les unes des autres. Cet ensemble offrira, je pense, un champ assez vaste aux valseurs et aux valseuses ; les cavaliers conducteurs ne seront plus désormais exposés à demeurer court au milieu de leur tâche.

Ai-je besoin de dire que cet ouvrage, dédié aux valseurs plus encore qu'aux lecteurs, et fait pour être déposé plutôt sur les pianos que sur les bibliothèques, ne saurait avoir la moindre prétention littéraire ? Dois-je réclamer l'indulgence pour des pages écrites à des intervalles de repos bien rares, et le plus souvent au bruit des polkas et des valse ?

J'avouerai seulement que je n'ai pas composé ce volume sans un vif sentiment de plaisir. Attaché d'enfance à l'exercice d'un art que j'ai toujours passionnément aimé, j'ai trouvé dans son enseignement des jouissances non moins réelles.

Les heures que je passe dans mes leçons et mes cours sont, avant tout pour moi, je puis le dire, un agréable passe-temps. Les essais de mes élèves, mes observations continuelles sur leurs efforts et leurs progrès, leurs exercices auxquels je ne manque jamais de prendre part, convaincu que c'est surtout en matière de danse et de valse qu'un professeur doit prêcher d'exemple, les succès dans le monde de valseurs d'élite qui veulent bien me rappeler quelquefois qu'ils se sont formés sous mes yeux ; voilà plus qu'il n'en faut assurément pour me dédommager des assiduités et des fatigues de l'enseignement.

Enfin, en écrivant *la Danse des salons*, je me retrouvais dans mes cours, j'étais encore au milieu de mes élèves, je les regardais valser, je valsais moi-même... c'est dire assez à quel genre d'ambition j'ai pu aspirer.

Que ce livre contribue à répandre encore le goût de la danse; qu'il augmente, s'il se peut, le nombre des bons valseurs et des valseuses habiles, mon but est atteint, et j'aurai pu sans doute prendre la plume une fois par hasard, sans paraître sortir de la sphère où la faveur du public a bien voulu m'assigner un rang si précieux,

CELLARIUS.

LA DANSE DES SALONS.



I

Renaissance de la danse du monde.

Si l'on veut bien comparer la physionomie d'un bal d'aujourd'hui avec les réunions dansantes d'il y a cinq ou six années seulement, on sera frappé sans doute du changement heureux qui s'est introduit dans les habitudes, et, si j'ose le dire, les mœurs des danseurs.

Ne semble-t-il pas que l'on soit encore à la veille de ces jours vraiment funestes pour les bals, où les maîtresses de mai-

son ne parvenaient à organiser les quadrilles qu'avec des efforts inouïs, réduites à la triste nécessité de solliciter individuellement chaque danseur, où quelques cavaliers seulement se décidaient de temps à autre à arracher certaines danseuses à leur isolement, marchant, ou même se trainant de mauvaise grâce au milieu des quadrilles et sans presque se donner la peine de marquer les figures.

A présent, au contraire, quelle animation a tout à coup succédé à cette langueur dans la plupart des réunions dansantes ! Le choix d'une valseuse, le plus ou moins de mérite de chaque valseur, le mouvement de l'orchestre, l'organisation d'une mazurka, la conduite d'un cotillon, tous ces détails, indifférents autrefois et si importants aujourd'hui, ont suffi pour ressusciter les bals.

On peut dire qu'on a, depuis quelques hivers, assisté à une véritable renaissance de la danse du monde ; et ce n'est pas à moi qu'il convient d'en faire ressortir les avantages. Chacun regrettait sans doute de voir périr cet art, qui se rattache si directement aux lois de l'élégance et même de l'urbanité française. Quelle mère de famille n'est pas heureuse d'apprendre que son fils vient au bal maintenant pour y danser et valser, et non plus pour compter parmi les tenants de l'écarté ou de la bouillotte !

Cette résurrection de la danse moderne, que l'on a pu croire, sinon tout à fait morte pendant un temps, du moins presque entièrement délaissée, on la doit, il faut bien le reconnaître, à l'introduction dans les bals d'un élément nouveau représenté par les danses et les valseuses à la mode, qui sont venues si à propos rompre l'uniformité des danses anciennes.

Pour citer la plus populaire des danses nouvelles, quelle révolution n'a pas produite la polka, si contestée à son origine,

maintenant si généralement adoptée? Dans quelle réunion dansante ne trouve-t-elle pas sa place? Quel est le jeune homme, autrefois le plus rebelle à la danse, que la polka n'est pas venue arracher à son apathie pour lui faire acquérir, bon gré, mal gré, un talent devenu tout à coup indispensable?

Loin donc de chercher à s'opposer, comme on l'a fait quelquefois, à l'invasion de ces danses à la mode, le mieux est de les prendre pour ce qu'elles sont, de les étudier dans leurs principes véritables, de les perfectionner, s'il se peut; de considérer surtout s'il est vrai qu'elles soient aussi opposées qu'on a bien voulu le dire à nos usages, à nos mœurs et même à notre caractère national.

Mais avant d'entrer dans l'exposé des règles et de la pratique, nous avons à voir sous quel point ces danses se rapprochent ou diffèrent de nos anciennes danses françaises. Nous pourrons ainsi nous former une idée plus nette de leur caractère particulier, et arriver, par un ordre naturel, aux détails de leur exécution.

II

Les danses du monde et du théâtre.

Les livres publiés sur la danse, en France ou à l'étranger, sont fort nombreux, et formeraient à eux seuls une bibliothèque tout entière. Il est à remarquer pourtant que la plupart de ces traités s'occupent presque exclusivement de la danse de théâtre, des ballets, de tout ce qui concerne la chorégraphie. C'est à peine si l'on trouve dans quelques-uns d'entre eux des passages, d'ailleurs fort succincts, sur les danses des salons, dont il eût été curieux cependant d'avoir dans chaque siècle l'historique exact.

Je crois avoir découvert la raison de la rareté des écrits consacrés spécialement à l'étude et à l'enseignement des danses du monde.

Pendant longtemps, et même encore aujourd'hui, on a confondu, ou du moins on n'a pas assez nettement distingué les danses du monde de celles du théâtre. On a considéré les contredanses particulières, les quadrilles, les pas ou les différentes

espèces de danses adoptées par les particuliers à chaque époque, comme un dérivé, et, pour ainsi dire, un diminutif des ballets et des pas exécutés par les danseurs de profession.

Les danses du monde elles-mêmes se sont souvent prêtées, il faut bien le reconnaître, à cette confusion. On n'en citerait guère qui aient jamais été exclusivement adaptées au cadre d'un salon et ne se soient senties plus ou moins du caractère de la scène.

Aujourd'hui, je ne crains pas de le déclarer, et ce sera même là un des principes fondamentaux de ce livre, la danse des salons, telle qu'elle se trouve constituée d'après les caractères nouveaux qu'elle a revêtus depuis quelques années, peut être considérée comme presque entièrement indépendante de la danse du théâtre.

Elle a ses allures et ses pas qui lui sont propres, et qui n'ont presque rien de commun avec ce qu'on applaudit sur la scène.

Cette opinion s'appuie en moi sur l'expérience des faits, puis aussi, je pense, sur la loi du simple raisonnement.

On conçoit sans peine que la plus élégante valseuse, ou le valseur le plus gracieux, ne sauraient être transportés d'un salon sur la scène sans perdre une partie de leur prestige. De même aussi, les personnes du théâtre et les danseurs de profession qui voudraient s'essayer dans les danses privées, sans un exercice préalable et tout spécial, risqueraient fort de les exagérer, de les fausser même en s'écartant de leur véritable caractère.

Je ne prétends pas ici rabaisser la danse de théâtre ni diminuer en rien l'art divin des Taglioni, des Essler et des Grisi ; mais le vieil adage qui dit que, *qui peut le plus peut le moins*, pourrait bien, en fait de danse, ne pas être d'une rigueur absolue.

En effet, pourquoi les grâces du monde et des salons ne différeraient-elles pas de celles de la scène, nécessairement plus étudiées, plus graves en quelque sorte? Et, s'il est vrai qu'un danseur de théâtre, habitué à aborder les grandes difficultés de son art, ne soit pas apte à déployer cette aisance souple et cette désinvolture particulière que demande l'exécution d'une mazurka ou d'une valse à deux temps, loin de l'en critiquer, il faut l'en louer peut-être.

Mon intention n'est donc pas d'établir ici un parallèle entre la danse du salon et celle de la scène. Je veux seulement rappeler qu'elles diffèrent l'une de l'autre, ce qui peut, ce me semble, aider à expliquer ce délaissement des anciennes danses et l'adoption des nouvelles.

Les changements de mœurs et de costumes, les vicissitudes de la mode, surtout les exigences du laisser-aller moderne, ont grandement contribué sans doute à faire abandonner la danse étudiée, en usage il y a quelques années encore; mais ne faut-il pas aussi compter parmi les causes de sa décadence l'espèce de rapprochement, presque toujours désavantageux, qui existait entre elle et la danse du théâtre, dont elle n'était le plus souvent qu'une infidèle copie?

Les jeunes gens d'aujourd'hui, que l'on accuse si souvent de *marcher* au lieu de *danser*, ont-ils donc eu si grand tort de renoncer aux entrechats, aux ronds de jambe, et à tous les pas compliqués en usage autrefois, qui avaient le grave inconvénient de rappeler sous une forme nécessairement imparfaite, et souvent même ridicule, ce qui s'exécute tous les jours sur les planches d'un théâtre, avec toute la perfection de l'art?

On peut donc se demander si c'est seulement, comme on l'a dit souvent, un caprice de la vogue qui a fait substituer aux danses d'étude les danses nouvelles, lesquelles ont surtout, on le

sait, pour caractère principal, l'abandon, le naturel, la liberté des mouvements, toutes qualités que l'on peut considérer comme inhérentes aux personnes du monde.

Pour mieux indiquer la différence sensible qui me semble exister entre la danse des salons et celle de la scène, j'oserai me citer moi-même ; et certes je n'ai pas besoin d'avertir mes lecteurs qu'il ne saurait subsister dans le professeur de danse aucune des prétentions du virtuose ou de l'artiste.

Je connaissais la danse de théâtre pour l'avoir longtemps pratiquée comme artiste en France et à l'étranger ; mais, lorsque, décidé à me vouer entièrement à l'enseignement, j'ai voulu exécuter moi-même les danses nouvelles que j'avais à transmettre à mes élèves, j'ai dû entreprendre une étude particulière que mes antécédents de danseur devaient sans doute considérablement simplifier, mais qui n'en a pas moins été sérieuse et toute spéciale.

J'ai eu à effacer dans mes pas et mes attitudes ce qu'il y avait de trop théâtral, substituer dans beaucoup de cas la simplicité à la grâce apprise, prendre pour modèles, non plus les grands artistes de la scène, mais les danseurs ou les valseurs de salons français ou étrangers qui voulaient bien me permettre d'étudier en eux ces danses de distinction qu'ils exécutaient le plus souvent d'instinct et d'après leur propre goût.

Le changement introduit dans le caractère de la danse a dû nécessairement s'étendre jusqu'à l'enseignement.

La routine y jouait autrefois un grand rôle ; il suffisait de faire exécuter aux élèves certains pas traditionnels, certains exercices convenus, dont les académies de danse faisaient tous les frais, et qui exigeaient généralement assez peu d'imagination de la part du professeur.

Aujourd'hui, le maître, ayant à former des danseurs spécia-

lement pour les salons, doit y mettre, si je puis dire, beaucoup plus du sien. Il doit compter principalement sur son tact et son discernement pour régler les exercices de ses élèves d'après leur constitution, modifier au besoin l'exécution de telle ou telle danse, suivant les dispositions de chacun, substituer enfin les principes du naturel et du bon goût aux traditions d'une méthode banale.

Ces idées, que je ne fais ici qu'exposer sommairement, trouveront leur développement naturel dans la suite de l'ouvrage.





Gavarni



III

Des exercices préliminaires. — Du salut.

Ce serait une erreur de penser que les danses nouvelles, malgré leur apparence de facilité et d'improvisation, puissent se passer en rien de ces exercices préliminaires qui ont pour but d'assouplir le corps, de préparer à l'exécution des pas et des attitudes, et ont de tous les temps formé le fond de toute espèce de danse.

Autant, et plus que d'autres peut-être, les danses qui ont pour caractère principal le naturel et l'expression demandent à être précédées de ces pas et de ces mouvements d'études qui seront toujours à la danse ce que sont à celui du chant les vocalises, les sons filés et autres exercices préparatoires.

Malheureusement on a négligé l'étude de la danse depuis un certain nombre d'années. En dépit de son ancienneté, cet art, si éminemment français pourtant, a été considéré presque comme un accessoire indifférent, une superfluité que l'on pourrait impunément exclure d'une éducation distinguée.

On a cru que la connaissance des figures du quadrille, qui peut être acquise aisément en deux ou trois leçons, suffisait même pour les jeunes gens en droit d'aspirer au titre d'hommes de distinction et de bonne compagnie. Les heures que l'on consacrait autrefois à l'étude des pas ont été employées à d'autres exercices du corps d'une nature fort différente, à la gymnastique, par exemple, découverte toute moderne dont je suis loin de contester le mérite, mais qui ne saurait, je pense, remplacer en rien, pour les femmes surtout, les avantages de la souplesse et de la grâce que la danse peut seule leur donner.

Il est résulté de là que, tous les jours encore, il nous arrive dans nos cours et nos leçons des corps disgracieux, des jambes et des bras d'une roideur désespérante, pour apprendre ces danses dont la véritable exécution exige tant d'aisance et d'abandon.

Nous nous voyons réduit le plus souvent, et, sauf les cas fort rares de grandes dispositions naturelles, à enseigner plutôt le mécanisme des pas que les pas eux-mêmes. En effet, dépend-il du maître d'improviser en quelques leçons des jambes moelleuses, des bras détachés du corps, des têtes qui sachent au besoin jouer avec liberté sur les épaules, et tant d'autres conditions des danses naturelles qui en font tout le mérite ?

Toutefois, quand je dis qu'il est utile, indispensable même, d'apprendre d'abord la danse par principes avant d'arriver à l'étude des nouveautés, je ne veux pas épouvanter les parents, ni surtout les élèves, qui seraient tentés de nous juger encore à présent sur la méthode des anciens maîtres à danser.

Grâce au ciel, l'enseignement de la danse a eu aussi sa part du progrès moderne, et a su s'affranchir de pratiques surannées trop longtemps maintenues. Que l'on se rassure : nous n'avons plus dans nos salles de cours de ces instruments de

torture connus sous le nom de *boîtes*, et dans lesquels on n'hésitait pas à emprisonner les pauvres enfants, sous prétexte de leur donner *du dehors*, comme on disait autrefois. On a renoncé aussi, je pense, à faire exécuter aux élèves, pendant des heures entières, un même battement ou tout autre exercice d'une accablante monotonie, qui suffit pour expliquer en partie le discrédit où est tombée la danse par principes.

C'est au maître qu'il convient de proportionner les exercices préparatoires aux dispositions de l'élève, et surtout au goût du temps. Je n'ai pas à entrer ici dans les détails, mais il existe un grand nombre de pas, ou de danses d'études, propres à assouplir les membres des élèves. et que l'on peut varier de manière à éviter l'ennui, ce mal incurable pour tous les arts.

Je citerai, par exemple, une danse que l'on n'exécute plus en France depuis longtemps, mais qui trouve encore quelques partisans dans d'autres pays, le *menuet de la cour*.

Cette danse est beaucoup trop éloignée de nos mœurs pour qu'on puisse songer à la voir jamais reparaître. Mais comme étude, elle offre de très-grands avantages : elle imprime au corps des positions tour à tour nobles et gracieuses ; et, puisque je me suis déjà servi de la comparaison du chant, je rappellerai qu'il en est de ces danses d'un autre temps, comme des morceaux d'anciens opéras, disparus du répertoire, que l'on fait exécuter aux jeunes chanteurs pour assouplir leur voix et former leur style.

Pour terminer ce qui a rapport aux exercices préliminaires. et fixer, s'il se peut, les devoirs du maître de danse actuel, je dois rappeler aussi que nous n'avons plus, comme autrefois, la prétention de régler jusqu'aux moindres mouvements de nos élèves dans tout ce qui a rapport aux actions ordinaires de la vie.

Il fut un temps où le maître à danser se mêlait d'enseigner à s'asseoir, à marcher, à traverser un salon, à descendre de voiture, à se ganter, à s'éventer, etc. Tout cela a contribué sans doute à ridiculiser la danse du monde, et à la faire considérer comme un art puéril et prétentieux qui s'exerçait le plus souvent aux dépens du naturel et du bon sens.

Nous avons renoncé entièrement à ces traditions gothiques. Nous ne faisons plus indispensablement commencer la leçon de danse par la révérence ou le salut de rigueur, et, dans tous les cas, si nous avons à donner une idée du salut aux plus jeunes de nos élèves, nous ne le lui enseignerions pas « en lui faisant prendre la première position en avant, la troisième, puis la seconde, puis dégager la jambe placée à la première position en arrière, en la changeant en quatrième position en avant, etc., » ainsi qu'il est dit dans des traités de danse encore assez récents.

Nous consultons la nature en toutes choses ; le maître peut la seconder sans doute, et la développer à l'aide des ressources que son art lui fournit, mais c'est elle surtout qui doit être sa règle et son guide. Un élève qui saura exécuter avec une certaine perfection ces danses modernes que je ne crains pas d'appeler les danses naturelles, saura de lui-même marcher, saluer, se présenter avec grâce. Le maître n'a rien ou presque rien à voir à tous ces détails.

Je n'étendrai pas plus loin ces observations relatives aux préliminaires des danses de salon. J'en ai dit assez pour faire comprendre que l'étude ne saurait être exclue de leur enseignement. Les véritables amateurs de danse comprendront assez d'eux-mêmes la nécessité de se soumettre à certains exercices préalables avant d'entamer l'exécution des pas et des figures.

Nous pouvons entrer maintenant dans la démonstration de chacune de ces danses; mais je ne saurais demander trop d'indulgence pour les indications que j'essayerai de donner.

La danse, on le conçoit, ne s'explique guère par des paroles; elle est faite bien plutôt pour être saisie par les yeux du corps que par ceux de l'intelligence. Aussi m'attacherai-je principalement à décrire le style et le caractère de chaque danse, à en peindre, s'il se peut, la physionomie spéciale, m'en rapportant aux soins des maîtres pour les détails des pas, qu'à moins d'une grande habitude de la langue chorégraphique, on ne peut guère comprendre que par le moyen de l'exécution.



Gavarn:



IV

Le quadrille français.

Il est juste que le quadrille français ait le pas sur les autres danses, non-seulement à cause de son droit d'ancienneté, mais aussi parce qu'il tient encore à présent une place notable dans la plupart des bals, où il est admis, comme on sait, pour un tiers avec les valse et les polkas.

Les détails des cinq figures dont se compose ce quadrille sont beaucoup trop connus pour que j'aie besoin de m'y appesantir beaucoup. On a d'ailleurs considérablement simplifié ce quadrille, ce qui en facilite la description que l'on trouve dans la plupart des traités de danses modernes.

Les dames exécutent seules encore certains pas, et prennent des attitudes qui témoignent du moins de quelque velléité dansante. Quant aux cavaliers, ils se bornent, pour la plupart, à marcher le plus souvent avec nonchalance et sans presque se préoccuper de la mesure.

Cette marche, toute négligée qu'elle est, pourrait avoir encore sa grâce et son caractère, si les danseurs voulaient du moins l'exécuter avec soin. Mais on sait que, dans la plupart des bals, les danseurs se sont fait une loi de ne pas former le moindre pas, rivalisant entre eux d'indifférence et de froideur, dansant absolument comme s'ils traversaient une promenade ou un trottoir.

Plusieurs causes ont contribué à faire perdre, en grande partie, au quadrille français le caractère de danse : d'abord, comme je l'ai dit, la nature des pas, prétentieux pour la plupart, exigeant par leur conformité avec les pas de théâtre un trop grand déploiement d'agilité extérieure pour convenir aux personnes du monde ; puis aussi la monotonie de ces cinq figures, trop souvent exécutées pour ne pas engendrer à la longue la satiété et l'ennui ; enfin, et surtout, l'exiguïté des salons actuels, qui ne peut manquer d'exercer sur toute espèce de danses une influence fâcheuse.

Du jour où l'usage a voulu que l'on entassât dans un salon le double ou le triple de personnes qu'il pouvait raisonnablement en contenir, il a fallu de toute nécessité renoncer aux pas, aux enchaînements, aux attitudes, à tout ce qui faisait le mérite de la véritable danse.

Je me bornerai à parcourir sommairement les cinq figures dont se compose le quadrille, seulement pour indiquer les divers changements ou abréviations que la mode leur a fait subir.

La première figure, qui a reçu le nom assez peu gracieux de *pantalon*, se compose, comme par le passé, d'une chaîne entière, du balancé à la dame, de la chaîne des dames, d'une promenade et demi-chaîne. Le seul changement à noter est la suppression du tour de main qui venait autrefois après le balancé.



Gavarni



La seconde figure, dite *l'été*, se compose toujours de l'avant-deux, dont les détails sont assez connus de tout le monde, pour n'avoir pas besoin d'être rappelés. On supprime également le tour de main après le balancé final.

A *la poule*, on ne traverse plus par la droite; on arrive doncement en donnant la main gauche à la dame de vis-à-vis, la main droite à sa dame, et on attend le moment de balancer quatre. On a remplacé l'ancien dos à dos par un avant-deux, après lequel vient l'avant-quatre, le balancé à quatre, les traversés, les demi-chaines anglaises, comme par le passé.

Dans la quatrième figure, dite *la pastourelle*, il faut noter la suppression du *cavalier seul*. On se souvient que, dans l'ancienne danse, cette figure fournissait aux cavaliers l'occasion de faire montre de leur talent. On conçoit peut-être que l'on ait supprimé ce *solo* de cavalier, qui n'était pas toujours exempt d'une certaine prétention. La pastourelle s'exécute à présent à beaucoup moins de frais. Le cavalier conduit sa dame au cavalier de vis-à-vis, lequel la reçoit de la main gauche et donne la droite à sa dame, en ayant soin que les deux dames soient placées un peu de côté. Il les conduit en avant et en arrière, puis en avant, devant le cavalier demeuré seul; là il leur fait décrire un demi-tour sur elles-mêmes et les laisse au premier cavalier, qui exécute avec elles la même figure que l'autre cavalier vient de faire. Quand les dames tournent la deuxième fois sur elles-mêmes, elles doivent se trouver placées de manière à former un rond à quatre, suivi d'une demi-chaine, qui termine la figure.

J'en'ai pas à parler de la figure, dite *la trévis*, que l'on exécutait autrefois à la place de la pastourelle. Cette figure, d'ailleurs, fort connue de tout le monde, a cessé d'être en usage dans

les bals de Paris, et ne paraît pas destinée à reprendre faveur.

La cinquième figure, appelée *la finale*, ne mérite aucune observation particulière; elle n'est autre chose que la répétition de l'avant-deux, précédé et suivi d'un chassé croisé à quatre, les trois premières fois; la figure se termine par un chassé croisé général.

On voit qu'il n'est aucune de ces cinq figures que l'on n'ait abrégée dans certains détails, et je ne doute même pas que l'on ne trouve encore moyen de les abréger encore. Mais je conseille aux professeurs de commencer toujours par enseigner à leurs élèves la contredanse française, telle qu'on l'exécutait dans l'origine, avec les pas, les figures et les enchaînements, quitte à indiquer ensuite les abréviations.

La contredanse, avec un espace suffisant, sera toujours un excellent exercice pour les jeunes danseurs qui auront à apprendre à se mouvoir avec élégance et souplesse.

Quant au quadrille français, tel qu'on l'exécute à présent dans la plupart des salons, on ne peut guère se dissimuler que son règne, en tant que danse, semble à peu près fini, et qu'il est bien difficile qu'il devienne d'ici à longtemps autre chose que ce qu'il est aujourd'hui, un motif de causerie bien plutôt que de danse, une sorte de halte nécessaire peut-être au milieu des valse et des polkas.

On peut regretter sans doute la chute de la contredanse française, en mémoire de son ancienne vogue. Si l'on considère pourtant ce qu'elle est devenue, et par quelle suite de modifications successives on a fini par la dépouiller de la plus grande partie de son agrément et de ses grâces, peut-être ne doit-on pas trop regretter, après tout, qu'elle ait cédé la place à d'autres danses, qui ont du moins, à défaut d'autre mérite, celui d'entretenir l'animation des bals et le zèle des danseurs.



Gavarni



V

La polka.

Nous avons à traiter maintenant de l'une des plus anciennes et de la plus populaire des danses modernes, la polka, cette danse qui peut être aujourd'hui considérée comme française, malgré son origine étrangère, car c'est à la France qu'elle doit sa grande vogue et son caractère d'universalité.

Je n'ai pas à rappeler ici tout ce qui s'est fait, à l'occasion de la polka, en fait de livres, feuilletons, poème, pièces de théâtre, musique, non plus que les attaques nombreuses dont elle a été l'objet à l'époque de son apparition, et dont elle a si glorieusement triomphé. On concevra que je n'aie à m'occuper absolument que du fond même, et, si le mot n'est pas trop ambitieux, de la partie technique de la danse.

La position du cavalier et de la dame est à peu près la même dans la polka que dans la valse ordinaire : le cavalier doit se trouver presque en face de sa dame. Il doit la soutenir

avec la main droite étendue juste à l'endroit de la taille. Le bras destiné à soutenir la dame est la seule partie du corps où il faille mettre une certaine vigueur ; l'abandon, le moelleux, une aisance extrême, doivent se faire sentir dans tous les mouvements.

La main gauche, qui soutient celle de la dame, doit être à demi étendue en dehors du corps, le bras ni trop roide, ni trop courbé, ce qui serait affecté dans un cas, et gauche dans un autre.

Le cavalier devra tenir sa dame, ni trop rapprochée, ni trop éloignée de lui. Un trop grand rapprochement serait à la fois contraire aux lois des bienséances et de la grâce ; trop d'éloignement rendrait fort difficiles, sinon impossibles, les tours et les évolutions qui font partie de l'exécution de la danse. C'est au cavalier à déterminer d'après son propre goût la loi de cet espace entre sa dame et lui.

La dame devra tenir sa main droite placée dans la gauche de son danseur, et l'autre main appuyée sur son épaule. Elle laissera sa tête dans la position naturelle, évitant de la lever, de la baisser, de la tourner, soit à droite, soit à gauche ; l'attitude la plus simple étant celle qui convient le mieux à la polka, comme, du reste, à toutes les danses ou valse que nous aurons à décrire.

Elle devra aussi se laisser guider entièrement par son cavalier, qui seul lui imprime la direction, la conduit à telle ou telle place du salon, décide le départ ou le repos. Une dame est réputée d'autant meilleure danseuse ou valseuse, qu'elle obéit avec plus de confiance et d'abandon à tout ce que son cavalier veut lui faire exécuter.

J'aurai à revenir, à l'occasion de la valse à deux temps, sur ces détails d'attitudes, pour lesquels le secours d'un maître

est indispensable. Un mauvais pli, une fois pris, devient très-difficile à effacer ; et il suffit souvent d'une fausse attitude pour gâter à tout jamais la valse d'une personne qui demeurera toujours roide, empruntée, disgracieuse, faute d'avoir reçu une bonne direction dès ses débuts.

VI

Le pas de la polka.

La polka se danse sur une mesure à deux-quatre, mouvement d'une marche militaire, un peu lent (1).

Je vais essayer de donner une idée du pas, en priant de nouveau mes lecteurs de vouloir bien excuser ce que cette démonstration, ainsi que toutes les autres du même genre, aura nécessairement d'aride. Ici, plus que jamais, je dois mettre de côté toute prétention à l'élégance du style, et ne viser absolument qu'à la clarté et à l'exactitude.

Le pas de la polka se divise en trois temps.

Pour le premier, le talon gauche doit être levé à côté de la jambe droite sans la dépasser derrière, et de manière à effleurer le mollet. Dans cette position, on saute sur le pied droit,

(1) Métronome Maelzel, 104. 

Les mouvements des valse, polkas et de toutes les danses dont on trouvera la description dans ce volume, ont été indiqués par M. Maxime Alkan.

afin de donner l'élan au pied gauche, qui forme une glissade en avant, à la quatrième position.

Le deuxième et le troisième temps se composent de deux petits pas sautés de chaque pied avec légèreté, et en ayant soin que les deux pieds se trouvent à peu près sur la même ligne.

Au deuxième petit pas, on relève la jambe droite, le talon près du bas du mollet gauche, et on laisse passer le quatrième temps de la mesure, ce qui fait que trois temps seulement se trouvent marqués. On recommence de l'autre pied, et ainsi de suite.

Le cavalier doit toujours partir du pied gauche, et la dame du droit, comme à la valse ordinaire.

La polka offre dans son exécution plusieurs évolutions particulières, qui contribuent beaucoup à la varier, et qu'un danseur habile ne peut manquer de posséder à fond.

Il devra faire tourner sa dame dans tous les sens, tantôt à droite, tantôt à gauche, la faire reculer ou avancer sur lui en droite ligne, à l'aide de ce mouvement connu, en terme de valse, sous le nom de *redowa* ; il devra même, dans certains cas, et quand la cohue des bals laisse à peine à chaque couple assez d'espace pour se mouvoir, faire pivoter sa dame sur place en rapetissant le pas, de manière à le former entièrement sous lui.

Je n'ai pas besoin de rappeler que ces variations sont entièrement à la disposition du cavalier, qui les introduira dans sa danse, suivant sa fantaisie, ou d'après les exigences du local.

Dans les premiers temps de la polka, on exécutait ce que l'on appelait *les figures*. Le cavalier partait en tenant sa dame de la main droite, comme dans l'ancienne allemande, puis se tournait vers elle, et lui tournait le dos alternativement. On mêlait aussi au pas ordinaire, le pas dit *bohémien*, ou double polka, que l'on exécutait la jambe gauche à la deuxième position. le ta-

lon à terre, et la pointe en l'air, absolument comme dans le pas de *polichinelle*.

L'exiguïté des salons, et peut-être aussi le bon goût français, qui ne prétend en aucun cas abjurer ses droits, ont fait supprimer ces divers accessoires de la polka, sur lesquels je n'ai pas à insister, puisqu'ils sont, dès le principe, tombés en désuétude.

Les seules figures de polka que l'on exécute se placent dans le cotillon final, et nous verrons, à cet article, quelles sont celles qui lui sont propres. Cette danse, dans le courant des bals, conserve entièrement les allures extérieures de la valse, avec laquelle elle a, comme on le voit, plus d'un point de ressemblance, ou même de fraternité, quant à la direction et aux attitudes.

La polka, présentée d'abord aux salons français sous les auspices de la vogue, a vu son succès se consolider de jour en jour. On peut affirmer sans hésitation qu'elle est bien et dûment adoptée, puisqu'elle a pu descendre jusqu'aux réunions d'un ordre inférieur, se voir même parfois travestie, défigurée par d'infidèles interprètes, sans pour cela perdre rien de sa bonne renommée de distinction et d'élégance.

A l'heure où j'écris, quelques valseurs renommés affectent de dédaigner un peu la polka, de la considérer comme une danse déjà presque surannée, dont ils abandonneraient volontiers l'exécution aux danseurs novices.

Ce n'est là, je pense, qu'une prévention toute passagère, et qui n'est que le retour presque infaillible d'une grande réussite. Sans avoir l'entraînement de la valse à deux temps, ni la fougue et la variété de la mazurka, la polka possède d'autres avantages qui lui sont propres. Par son mouvement doux et gracieux, la nature de son pas, qui se prête si bien à toutes les volontés du valseur, le caractère de ses airs, pour la plupart inspirés par un

si heureux sentiment musical, elle est assurée de conserver son rang dans les bals, où elle ménage aux valseurs un temps de repos indispensable au milieu des fièvres de la valse.

La prétendue facilité de la polka eût pu peut-être, à force de la vulgariser, produire, sinon sa chute complète, du moins la faire éloigner d'un certain monde ; mais on est bientôt revenu de cette opinion, que l'on pouvait, au bout de cinq ou six leçons, prendre rang parmi les exécutants habiles.

Il y a dans cette danse, comme dans toutes les autres, des nuances de délicatesse particulières, indispensables à saisir, et même des difficultés réelles qu'un exercice continu peut seul faire surmonter.

Quiconque prétendra exécuter la polka dans un bal, sans s'y être suffisamment préparé, se montrera presque infailliblement sinon ridicule, du moins gauche, emprunté, et fera, dans tous les cas, disparate avec les danseurs consommés.

La polka de mauvais ton est la seule qui s'improvise ; la polka de bonne compagnie exigera toujours l'enseignement et l'étude.





VII

La valse à trois temps (1).

Je parlerai de la valse à trois temps, sans chercher à dissimuler que la valse à deux ne soit beaucoup plus généralement adoptée aujourd'hui, ni même qu'elle ait sur son aînée des avantages particuliers qui suffisent pour justifier cette préférence.

Je crois pourtant qu'il serait à regretter de voir l'ancienne valse périr entièrement. Exécutée avec grâce et sans affectation, la valse à trois temps doit plaire, et formera toujours avec sa rivale une diversion agréable.

Elle tient d'ailleurs place, maintenant encore, dans un grand nombre de réunions : il est donc indispensable d'en connaître au moins les principes, dût-on n'en trouver l'application qu'à de rares intervalles.

Il y a quelques années, je ne manquais jamais de faire précéder l'enseignement de la valse à deux temps de celui de la

(1) Métronome Maelzel, 66 .

valse à trois. Mais, par la suite, la vogue s'étant définitivement prononcée en faveur de cette dernière, l'étude de l'ancienne valse n'a plus été considérée que comme une affaire de luxe, une curiosité plutôt qu'une nécessité. Les personnes qui l'exécutent encore à présent le font le plus souvent de réminiscence, et il est bien rare qu'un élève se présente dans un cours de danse avec l'intention de s'y faire enseigner la valse à trois temps.

Je suis néanmoins persuadé qu'on y trouvera toujours un exercice favorable, non-seulement pour la valse elle-même, mais aussi pour d'autres danses qui exigent surtout la flexibilité des mouvements, que la valse à trois temps contribue surtout à développer.

L'usage veut que l'on dise : valse à *deux* et *trois temps* ; il eût été, je crois, plus juste de dire : valse à *deux* et *trois pas*. Ce dernier terme, plus conforme à ce qu'est la valse elle-même, eût, je pense, évité beaucoup de confusion et de malentendus. Il est certain qu'en valsant, ce sont des pas que l'on exécute, et non des temps que l'on prétend marquer.

La valse à deux temps surtout, que l'on a si souvent accusée, à tort, d'être contraire aux lois de la mesure, eût gagné à se voir appeler valse à deux pas. Tout le monde admettra sans difficulté que, sur une mesure d'une certaine étendue, on puisse faire autant de pas que l'on voudra, soit en plus, soit en moins, pourvu que l'on se retrouve d'accord avec la mesure.

Mais, tout en regrettant que l'on n'ait pas adopté, dès l'origine, le mot de *pas* au lieu de celui de *temps*, j'ai cru devoir conserver la locution acceptée, ne pouvant prendre sur moi de réformer le langage et devant me borner à souhaiter que l'on remplaçât une expression impropre par une autre plus juste.

Bien que j'espère prouver, à l'article de la valse à deux temps, qu'elle n'est nullement en contradiction avec la mesure, comme on l'a dit quelquefois bien à tort, je reconnaitrai pourtant que la valse à trois temps se trouve mieux en harmonie avec le mouvement du rythme ; et c'est là sans doute un avantage incontestable pour l'oreille et les yeux des spectateurs.

Une certaine froideur, un peu de monotonie dans l'ensemble, le mouvement incessant de rotation que les valseurs sont obligés de décrire, tels sont les principaux désavantages de la valse à trois temps, qui ont pu contribuer à la faire en partie délaïsser.

Le plus souvent aussi il y a défaut d'entente, et, pour ainsi dire, scission extérieure entre le valseur et la valseuse : celle-ci s'éloigne autant que possible de son cavalier, détourne la tête, se jette en arrière, et semble près de se détacher de lui, ce qui n'est pas sans produire, au milieu des allures de la valse nouvelle, un effet à la fois disgracieux et suranné.

Toutefois, pour être juste, on doit observer que la plupart des personnes valsent à trois temps, d'après leurs propres idées, et sans avoir jamais reçu les conseils d'un maître. De là ces attitudes fausses, exagérées, ces mille contorsions, ces enjambées avec flieflacs datés de l'empire, ou bien ce tournoiement plat sur les talons, qui assimile certains valseurs à de véritables automates.

Je vais essayer d'indiquer, une fois pour toutes, l'attitude et le pas de la valse à trois temps, afin que l'on puisse du moins la juger sur sa physionomie véritable, soit qu'on veuille l'abolir entièrement, ou bien continuer à l'admettre, comme on le fait encore à présent, pour un quart ou un cinquième dans le cours d'une réunion dansante.

Le cavalier doit se placer bien en face de sa dame, et se tenir

droit sans roideur, ni trop courbé, ni trop cambré. Le bras gauche doit être arrondi avec celui de la dame, de manière à former un arc de cercle souple et moelleux.

Le cavalier part du pied gauche, et la dame du pied droit.

Le pas du cavalier se fait en passant le pied gauche devant sa dame. Voilà pour le premier temps.

Il reporte le pied droit, un peu croisé, derrière le gauche, le talon levé et la pointe à terre. Voilà pour le deuxième.

Ensuite il pivote sur ses deux pieds, en montant sur les pointes pour se retrouver le pied droit devant, à la troisième position, allonge le pied droit de côté, glisse le pied gauche de côté en pivotant sur le pied droit, puis rapproche le pied droit devant à la troisième position. Voilà pour les troisième, quatrième, cinquième et sixième temps.

La dame part au même instant que le cavalier, par le quatrième temps, exécute le cinquième et le sixième, et continue par le premier, deuxième et troisième, et ainsi de suite.

La préparation se fait par le cavalier : il pose le pied droit un peu en avant sur le premier temps de la mesure, laisse passer le deuxième, et saute sur le pied droit en levant la jambe gauche pour se trouver au troisième temps et emboiter le premier pas de la valse. Cette préparation donne à la dame le signal du départ.

Avec les six premiers pas, on doit accomplir un tour entier, et employer deux mesures. Autrefois on comptait par trois pas égaux : on a justement réformé cet usage vicieux, attendu que les trois premiers pas ne se font pas comme les trois derniers. Le mieux est de compter par six pas enchaînés les uns aux autres, afin de bien faire sentir à l'élève les temps qu'il doit marquer.

Pour faire comprendre comment, à l'aide de ces six

pas, un tour peut être accompli, j'ai l'habitude, dans mes leçons et mes cours, de faire placer l'élève devant un mur. Je lui fais décrire un demi-tour avec les trois premiers pas, qui le font se trouver le dos tourné au mur, puis exécuter l'autre demi-tour avec les trois derniers.

Les trois premiers pas doivent se tourner également dans le premier demi-tour ; il n'en est pas de même des trois derniers. Au quatrième pas, le cavalier doit, sans tourner, placer son pied entre ceux de sa dame, accomplir son demi-tour en passant devant la dame avec le cinquième pas, et rapprocher le pied droit au sixième temps.

Je n'ai pas besoin de rappeler que pour la valse à trois temps, ainsi que pour la polka ou toute autre danse dont j'indiquerai le détail, on doit s'étudier à montrer une grande flexibilité, des mouvements aussi aisés et aussi naturels que si l'on marchait, sans conserver le cou précisément immobile, éviter néanmoins tous les mouvements de tête élevés ou penchés qui ne sont qu'une afféterie, et jamais une grâce réelle.

Le pied de la valseuse, comme celui du valseur, doit conserver sa position ordinaire : tout effacement en dehors, toute cambrure du cou-de-pied ne peuvent que nuire à la valse.

On ne doit ni chercher à se placer sur ses pointes, ni rester non plus cloué sur ses talons ; la moitié du pied seule doit porter sur le parquet, de manière à conserver le plus de solidité possible, sans toutefois nuire à la légèreté.

Il n'y a que dans certains cas, et lorsqu'il s'agit d'exécuter des difficultés particulières à la valse à deux temps, qu'il est permis, et pour les dames seulement, de quitter la position ordinaire et de s'élever un peu sur ses pointes, comme nous le verrons dans la suite. Mais ce ne sont là que des exceptions, et

l'on peut dire que, pour tous les mouvements de la valse, le corps n'a pas à quitter la position naturelle qui assure à la fois et l'élégance de l'extérieur et la libre exécution des pas.



VIII

La valse à deux temps.

La valse à deux temps peut être, à juste titre, appelée la valse du jour, et ne paraît pas destinée de longtemps à perdre la faveur unanime dont elle est en possession tant en France qu'à l'étranger.

L'opinion, longtemps accréditée, que cette valse se trouvait en contradiction avec la mesure, ne pouvait, comme je l'ai dit déjà, soutenir l'épreuve du raisonnement, ni même de l'oreille.

On a prétendu que la valse à deux temps péchait du côté de la grâce, que l'ancienne était bien plus propre à faire valoir les valseurs, et surtout les valseuses, tandis que la nouvelle ne représentait à l'œil qu'une course brève et saccadée, sans aucun de ces balancements de corps et de ces ondulations de tête, ornement indispensable de la vraie valse.

Je crois qu'il est fort difficile de s'entendre au juste sur ce mot de *grâce*, qui souvent varie suivant les temps, et a, comme

tant de choses de ce monde, ses vicissitudes et ses conventions. Chaque peuple, chaque siècle croit que la danse du monde la plus gracieuse est sans contredit la sienne. On peut donner de très-bonnes raisons en faveur de la valse à trois temps ; je ne doute pas qu'il y a un siècle on n'en eût donné aussi d'excellentes en faveur de la *sarabande*, de la *cowrante* ou du *menuet*. De tout temps, les danses à la mode ont eu pour ennemies naturelles celles qu'elles étaient venues détrôner.

Je crois qu'avant de considérer si une danse ou une valse est faite ou non pour plaire aux spectateurs, on doit examiner si elle sait plaire aux valseurs : c'est là, on le reconnaîtra, le point essentiel.

Or, j'en appelle aux valseurs eux-mêmes : éprouvent-ils le même plaisir à accomplir un même cercle uniforme autour d'un salon, sur un mouvement égal, que lorsqu'ils s'élancent, avec cette vivacité entraînant que la valse à deux temps comporte seule, ralentissant ou pressant leur course à leur gré, promenant leur dame en tous sens, tantôt la forçant à rétrograder, tantôt reculant eux-mêmes, voltigeant d'une pièce dans l'autre, allant à droite, à gauche, variant leur allure presque à chaque pas, et arrivant à cette sorte de vertige que j'oserai qualifier d'enivrement, sans crainte d'être démenti par les véritables amateurs de valse ?

Je n'ai pas à me faire ici le défenseur, et encore moins le prôneur de la valse à deux temps ; seulement je puis dire que je n'ai jamais entendu critiquer cette valse que par les personnes qui ne l'avaient jamais exécutée. Ses plus grands détracteurs, du moment où ils ont pu en apprécier eux-mêmes les avantages, se sont aussitôt rangés parmi ses plus zélés partisans.

La musique de la valse à deux temps est rythmée sur la

même mesure que celle à trois (1), si ce n'est que l'orchestre doit presser un peu le mouvement, et l'accentuer avec un soin particulier.

Le pas est fort simple, et n'est autre que celui du galop, exécuté d'une jambe et de l'autre en tournant ; seulement, au lieu de sauter ce pas, il faut s'attacher à le bien glisser, en évitant les soubresauts et les saccades.

J'ai indiqué déjà, à l'article de la valse à trois temps, quelle doit être la position du pied. Le valseur doit tenir les genoux légèrement pliés : des genoux trop tendus engendrent nécessairement la roideur, et contraignent à sauter ; mais ce fléchissement des jambes doit être très-peu marqué, et presque imperceptible à la vue. Le valseur doit plutôt s'attacher à le sentir lui-même qu'à le marquer pour les yeux. Des jarrets trop courbés, non-seulement produisent pour le spectateur un effet disgracieux, mais nuisent à la valse tout autant que des jarrets trop roides.

Il faut sur chaque mesure faire un pas, c'est-à-dire, glisser le pied et chasser de l'autre. La valse à deux temps, différente en cela de la valse à trois qui décrit un cercle, se valse carrément et ne se tourne que sur le glissé. Il est essentiel de noter cette différence de mouvement, afin d'apprécier le caractère des deux valeses.

La position du cavalier n'est pas la même pour la valse à deux temps que pour celle à trois. Il ne doit pas se tenir en face de sa dame, mais un peu à sa droite ; s'incliner légèrement sur son épaule droite, ce qui lui permet de bien s'élaner en entraînant sa dame.

(1) *Metronome Maelzel*, 88 .

J'ai déjà regretté que l'usage ait donné à cette valse le nom de valse à deux temps, et non à deux pas. Le terme de *deux pas* eût évité beaucoup de confusion, en indiquant que l'on exécute deux pas sur trois temps de la musique : le premier pas sur le premier temps ; on laisse passer le deuxième temps, et on exécute le second pas sur le troisième temps. De cette manière, on est toujours sûr de se trouver d'accord avec la mesure.

Le cavalier, dans la valse à deux temps, part du pied gauche et la dame du droit.

Ce que j'ai dit pour l'attitude du cavalier s'applique en partie à celle de la dame. Elle doit également éviter la roideur des jambes aussi bien que celle du bras qui se trouve joint à celui du cavalier ; s'abstenir de s'appuyer avec force sur l'épaule ou la main de son valseur ; ce que l'on appelle, en terme de valse, *se cramponner*.

Le défaut de la plupart des valseuses françaises, qui n'ont pas encore une très-grande habitude de la valse à deux temps, est de trop se renverser en arrière, de détourner la tête, de cambrer leur taille ; ce qui contribue, d'une part, à les alourdir, et se trouve de plus en contradiction avec le sens oblique de la valse.

Les valseuses allemandes n'hésitent pas à se pencher légèrement en avant sur leur cavalier, ce qui facilite beaucoup l'exécution des divers mouvements qu'on veut leur faire exécuter. Si svelte, si mince que soit une valseuse, elle ne saurait être légère au bras du cavalier, pour peu qu'elle se détache de lui par un mouvement du corps.

Les principes de la valse à deux temps n'ont rien, on le voit, de bien compliqué. Le pas est très-simple et peut facilement

s'apprendre en une seule leçon ; l'attitude n'est autre que celle même indiquée par la nature.

Cette valse, malgré sa simplicité apparente, ne laisse pas d'offrir des difficultés réelles, pour peu qu'on veuille arriver à un certain degré de perfection. Ces difficultés, qu'une grande pratique peut seule faire surmonter, tiennent à des détails assez importants pour que j'aie cru devoir leur consacrer un chapitre particulier. Je n'ai pas la prétention, comme je l'ai dit, d'indiquer ici le mécanisme, mais seulement le caractère, et, si je puis dire, le style même de cette valse, qui, moins qu'aucune autre, ne saurait s'accommoder d'une exécution médiocre.

IX

Conseils aux valseurs à deux temps.

Depuis plusieurs années que je me suis extérieurement consacré à l'enseignement de la danse, il ne s'est guère passé de jours où je n'aie eu sous les yeux de nombreux couples de valseurs. Il est bien rare que chaque nouvel élève ne me suggère pas par ses défauts, ses habitudes, la cause de ses progrès ou de ses retards, quelque remarque profitable à la théorie ou à la pratique de l'art de valser ; cet art si simple en apparence, et qui pourtant se complique de tant de nuances et de détails, pour peu qu'on veuille l'approfondir.

Sous le titre de *Conseils aux valseurs*, j'ai réuni dans ce chapitre celles de mes observations que je considère comme les plus essentielles, et même comme formant le complément nécessaire de l'éducation du valseur à deux temps.

La conduite de la dame n'est pas la partie la moins facile ni la moins délicate de la tâche du valseur.

Mille écueils se présentent à lui dès qu'il se trouve lancé dans le tourbillon d'un bal. Pour peu qu'un cavalier heurte les autres couples, ne sache pas se garer même des plus inexpérimentés, même des couples à trois temps, qui sont pour les valseurs à deux un si grand empêchement ; qu'il ne soit pas assez sûr de son pas pour conserver la mesure quand l'orchestre presse ou ralentit, ou quand la valseuse perd la mesure elle-même, il ne saurait être considéré comme un valseur habile.

Cette pratique, ou même cette manœuvre de la valse, ne peut être acquise que par une grande habitude, et les cours, on doit le reconnaître, ont sur ce point-là un avantage que rien ne peut remplacer. Ils permettent au valseur novice de s'approprier avec la foule, lui offrant comme un aperçu préliminaire de la cohue des bals. L'élève a pu d'avance apprendre à s'orienter, et n'a pas à faire au milieu d'un salon un apprentissage toujours dangereux, surtout à l'époque des premiers débuts.

Pour bien valser, il ne suffit pas de conduire sa dame toujours dans le même sens, ce qui ramènerait bientôt l'uniformité de l'ancienne valse : il faut savoir tantôt la faire reculer en faisant le pas de valse, non plus obliquement, mais en droite ligne, tantôt la faire avancer sur soi en faisant le même pas à reculons. Certains valseurs font même le pas de *redowa* de côté, qui n'est pas sans grâce, lorsqu'il s'exécute bien d'accord avec la dame, et que l'on peut reprendre de l'autre pied sans perdre la mesure.

A-t-on de l'espace devant soi, on doit aussitôt étendre son pas et prendre cette course impétueuse que les Allemands exécutent si bien, et qui est un des plus heureux caractères de

la valse à deux temps. L'espace vient-il à se resserrer, il faut s'arrêter court, restreindre aussitôt son pas, de manière à ne plus former qu'un cercle sur place.

Savoir nuancer sa valse est un des grands talents du valseur.

J'ai vu des valseurs consommés s'élancer avec la rapidité de la foudre, à la fois si prompts et si légers, qu'on eût dit qu'ils allaient s'envoler de terre avec leur valseuse, puis briser tout à coup leur course, pour ainsi dire, et prendre une allure si lente et si douce, que l'on distinguait à peine les mouvements de leur corps.

C'est ici qu'il convient de dire quelques mots de la valse dite à l'envers, qui fait partie de la valse à deux temps, et représente même un des traits les plus originaux de sa physiologie déjà si variée.

Le cavalier, au lieu de s'élancer du côté gauche, ainsi qu'il est dit plus haut, peut, s'il le veut, s'élancer du côté droit, et continuer dans ce sens en entraînant sa dame avec lui; cela s'appelle valser à l'envers.

Ce n'est, comme on le voit, que le pas ordinaire fait dans une autre direction; cette évolution s'exécute ainsi dans la polka. Mais il faut reconnaître que l'envers offre plus de difficulté dans la valse à deux temps, dont le pas est plus pressé et réglé par un rythme plus rapide.

A Dieu ne plaise que je veuille proscrire la valse à l'envers, qui est non-seulement agréable comme diversité, mais devient même nécessaire dans certains cas, où il faut éviter un couple qui se présente à l'improviste. Je crois pourtant qu'on ne doit l'employer qu'avec une certaine réserve, et se garder surtout de s'y engager avant le temps.

Un valseur qui ne serait pas encore bien sûr de son pas à

l'endroit aurait tort de vouloir entreprendre prématurément la valse à l'envers, sous peine de se gêner et de contracter des habitudes vicieuses. Il ne faut pas perdre de vue que valser à l'envers n'est pas l'allure naturelle, et demande toujours un peu d'effort. Pour peu qu'on veuille décrire en entier le tour d'un salon, il vient un moment où il est indispensable de valser, non-seulement à l'envers, mais à rebours, ce qui est d'une tout autre difficulté.

L'espèce de pivotement que l'on est forcé de décrire pour franchir le moment du rebours contraint le valseur qui n'a pas encore toute l'aisance et l'habileté voulues à sautiller, lui fait perdre le pas, quelquefois même l'équilibre, et nécessite dans tous les cas l'emploi, sur sa valseuse, d'une force que la règle de la vraie valse ne saurait admettre en aucun cas.

Je ne conseillerais même pas aux valseurs consommés de faire une habitude trop prolongée de la valse à l'envers, qui ne sera jamais que l'accessoire et non le fond de la vraie valse.

J'ai vu, dans mes cours, des valseurs déjà d'une certaine force perdre une partie de leurs avantages en s'opiniâtrant à trop valser à l'envers, devenir guindés, contraints, dénaturer leurs pas, n'avoir plus la facilité de courir librement, avec l'entraînement naturel de la valse, tout cela pour avoir voulu se consacrer exclusivement à un certain exercice qui n'est plus qu'un tour de force particulier, dès lors qu'on en fait abus.

On devra s'abstenir entièrement de valser à l'envers dans les réunions nombreuses où l'on n'aura devant soi qu'un espace restreint. Un valseur à l'envers se dirige généralement avec moins de facilité qu'un valseur à l'endroit. Heurter ou être heurté dans un bal est toujours, sinon une faute grave,

au moins un de ces accidents malheureux que l'on ne saurait éviter avec trop de soin.

Or, s'il est vrai que l'on ne parvienne qu'avec une peine extrême à manœuvrer dans le cercle rétréci des valseurs, à quoi bon se créer des difficultés imaginaires, et affronter un danger dont on a si peu de chances de sortir à son honneur ?



X

Suite du conseil aux valseurs à deux temps.

J'ai parlé du pas de la valse à deux temps, des différentes allures qu'elle comporte, de la conduite de la dame, de tout ce que l'on peut considérer comme la partie élémentaire de la valse; j'ai maintenant à recommander aux valseurs de veiller avec le plus grand soin sur leur tenue, chose non moins essentielle que tout le reste, et qu'un maître ne saurait négliger sans porter un grave préjudice à ses élèves.

En vain, dirai-je aux valseurs, serez-vous parvenus à exécuter le pas avec habileté; en vain saurez-vous décrire en valsant les évolutions les plus difficiles: s'il est vrai que votre cou ne soit pas détaché de vos épaules, que votre bras soit contourné, votre dos voûté, vos jambes sèches et roides, vous ne sauriez aspirer au titre de bons valseurs.

On a cru pendant un certain temps, et surtout à l'époque de la première vogue de la valse à deux temps, qu'elle demandait une sorte d'affectation particulière dans le maintien. Quelques personnes se sont figuré que l'on ne pouvait être cité comme valseur à la mode qu'en se maniant d'une façon quelconque, soit en étendant le bras de sa valseuse dans toute son étendue, au risque d'éborgner les couples voisins, soit en arrondissant le coude en forme d'anse, soit en renversant la tête en arrière avec une sorte de frénésie, en cherchant enfin à se singulariser par quelque pose particulière.

Le bon goût a bientôt fait justice de toutes ces affectations qui ont causé un tort réel à la valse à deux temps, que l'on a crue longtemps forcenée, excentrique, tandis qu'il n'en est pas au monde de plus aisée ni de plus naturelle.

Je ne cesse, quant à moi, de recommander à mes élèves la simplicité, le naturel dans leur valse ; je n'admets même pas que l'on puisse tenir le poignet de la dame élevé à une certaine hauteur, les doigts pendants en dehors de ceux du cavalier, suivant une mode que certaines personnes ont cherché à faire adopter.

Le mieux est de tenir la dame tout uniment par la main, de la conduire sans plus d'effort que si on avait à la diriger dans une promenade.

La valse des salons ne doit jamais être considérée comme un exercice forcé, et encore moins comme une affaire de parade. On ne saurait donc trop se rapprocher de cette aisance de bon ton que les personnes du monde savent montrer dans toutes leurs actions. Quiconque dénature en valsant son air habituel, prend une allure, une attitude, ou même une physionomie de commande, peut se dire d'avance qu'il valse prétentieusement, c'est-à-dire, mal.

Cependant, parmi les conseils que je crois devoir adresser aux valseurs, je ne puis m'empêcher de m'adresser en même temps aux valseuses qui voudront bien prendre leur part de tout ce que j'ai dit relativement à l'aisance des mouvements et à la simplicité de la pose. Il est sans doute à peu près superflu d'insister auprès des dames sur la nécessité de conserver en valsant une attitude gracieuse et naturelle.

J'ai déjà, au sujet de la polka, recommandé aux valseuses de bien se laisser diriger par leur cavalier, de se fier entièrement à lui, sans chercher en aucun cas à suivre une impulsion qui leur fût propre ; c'est surtout à propos de la valse à deux temps que cette recommandation doit être faite.

Une valseuse qui chercherait, au milieu d'un bal, à éviter d'elle-même les autres couples risquerait de contrarier les intentions de son cavalier, qui peut seul assurer sa sécurité au milieu des autres personnes qui se croisent et se heurtent en tous sens. De même aussi, lorsqu'une valseuse éprouvera le désir de se reposer, elle devra en avertir son cavalier, et non s'arrêter d'elle-même au milieu du cercle. C'est à celui-ci seulement qu'il appartient de choisir la place convenable où il pourra la mettre à l'abri des chocs.

Le valseur aura soin aussi de ne quitter sa dame que lorsqu'il la sentira entièrement arrêtée. Le mouvement de rotation, même après l'arrêt, est quelquefois si vif, qu'on risquerait de voir sa valseuse perdre l'équilibre en se détachant d'elle au milieu d'un tour entamé.

Qu'il me soit permis, à propos de la valse des dames, de hasarder une observation particulière, que l'on voudra bien pardonner à la franchise du professeur, et qui n'est d'ailleurs que le résultat des aveux d'un grand nombre de mes élèves.

Les bons valseurs sont rares encore aujourd'hui dans le monde,

mais il faut aussi reconnaître, et dût-on affronter sur ce point le crime de lèse-galanterie, que le nombre des bonnes valseuses est également fort restreint. On a lieu de s'en étonner, si l'on songe à toutes les qualités naturelles de grâce et de légèreté qui facilitent pour les dames l'exécution de la plupart des danses.

On croit assez généralement que l'étude de la valse est pour les valseuses à peu près superflue ; que leur rôle consistant surtout à se laisser diriger, elles n'ont absolument qu'à suivre l'impulsion qu'on leur donne, sans presque avoir besoin d'acquiescement préalable.

Sans doute, le rôle du valseur est plus grave, et se compose en apparence de plus de soins et de détails, puisqu'il doit à la fois diriger sa valseuse et lui-même ; mais dire que celui de la dame soit tout négatif, ne pas reconnaître qu'il y a aussi pour elle beaucoup d'art et tout un talent particulier à acquérir, c'est une erreur contre laquelle je ne puis trop protester.

Un mauvais valseur est assurément un véritable fléau pour les dames, et contre lequel on conçoit qu'elles cherchent à se prémunir ; mais il faut dire aussi qu'une mauvaise valseuse (et l'on est bien forcé d'avouer qu'il s'en trouve également) n'est pas un moindre inconvénient.

Non-seulement une valseuse inhabile se fait tort à elle-même, mais elle gêne, paralyse même en partie son valseur, qui ne saurait malgré tout son talent suppléer en elle au défaut absolu de pratique. Un cavalier qui se trouve avoir à diriger une valseuse décidément par trop inexpérimentée est réduit à la triste extrémité d'employer la force, ce qui détruit infailliblement toute harmonie et toute grâce ; il ne valse plus, il soulève, supporte, entraîne.

Les dames qui se figurent qu'il suffit de quelques essais faits en petit comité et sous les auspices, toujours trop indulgents, de

parents ou d'amis pour paraître avec succès dans le monde, se trompent le plus souvent ; et quand je dis que les conseils du maître leur sont toujours utiles, sinon rigoureusement indispensables, on ne m'accusera pas sans doute de songer à une étroite question de métier, quand je n'ai devant les yeux que l'agrément et le progrès de l'art de la valse.

Un maître peut seul, en vertu de son autorité privée, indiquer à une dame la véritable exécution du pas et l'attitude qu'elle doit conserver. Est-ce au milieu d'un bal, quand un valseur est sur le point de partir, qu'il peut prendre sur lui de faire remarquer à sa valseuse que son pas est imparfait, sa main mal placée, qu'elle se rend pesante à son cavalier et se jette trop en arrière, et tant d'autres détails qui, faute d'avoir été indiqués dès le principe, engendrent des défauts que l'on peut considérer comme irremédiables ?

En effet, un valseur peut se corriger à la rigueur, il peut entendre la vérité de la bouche de ses amis ; mais une valseuse est bien plus souvent adulée qu'avertie. Un maître s'imposera seul le devoir triste, mais nécessaire, de la critiquer, ou tout au moins de lui indiquer ces principes indispensables qui sont le fruit de l'observation, et que toute l'intelligence du monde ne saurait suppléer.

Du reste, et sans chercher en rien un palliatif à la rigueur de mes conseils, je dois dire que les quelques leçons qui me semblent nécessaires pour les valseuses n'ont rien de bien effrayant.

L'éducation d'une valseuse se fait beaucoup plus vite que celle d'un valseur. J'ai vu la plupart des dames qui ont bien voulu se confier à mes soins être en état, au bout de quelques leçons, de figurer dans un bal, surtout pour peu qu'elles eussent affaire à un valseur habile. On conçoit, en effet, qu'il y a beaucoup moins à faire pour la tenue des dames, naturellement

élégante et gracieuse ; ce sont seulement les premières indications qu'il est important de leur transmettre, leur intelligence particulière de toute espèce de danse devance bien vite les leçons du maître.

Je ne terminerai pas ces observations générales, que je pourrais étendre à l'infini, tant il y a de nuances et de détails dans l'enseignement et l'exercice de la valse à deux temps, sans rappeler aux professeurs que, tout en régularisant les pas et les attitudes de leurs élèves, ils doivent s'attacher en même temps à conserver la physionomie de chacun, à faire que, tout en se montrant élégants, distingués dans leurs mouvements, les valseurs sachent cependant rester eux-mêmes.

C'est une remarque que j'ai faite, et que d'autres ont faite sans doute ainsi que moi, qu'il y a presque autant de genres de valses que d'espèces de valseurs.

Celui-ci brille surtout par l'impétuosité, la fougue ; son attitude, sans être précisément désordonnée, n'a peut-être pas toute la régularité voulue, mais il compense ce défaut par les qualités inappréciables de la verve et de l'entrain.

Tel autre valse posément et sans la moindre agitation ; s'il n'entraîne pas sa dame, il lui imprime en revanche cette allure particulièrement calme et douce, comparable à un bercement, et qui, pour être un mérite opposé à celui de la fougue, ne constitue pas moins une des qualités du bon valseur.

Il arrive parfois que, sans précisément sauter, certains valseurs semblent à chaque pas quitter un peu la terre à l'aide d'une espèce de soulèvement continu, qui n'est pas sans grâce, et facilite surtout l'exécution de la valse courue.

Le maître devra bien se garder de vouloir réformer ces particularités de chaque genre de valses, qui sont le plus souvent, pour chacun, des questions de constitution et de

nature. Il est très-heureux que l'on puisse être également bon valseur avec des qualités tout opposées ; les questions d'amour-propre et de rivalité entre les valseurs se trouvent d'elles-mêmes réduites à néant.

Que tel valseur soit préféré à tel autre dans le monde, cela n'a rien qui doive surprendre ni choquer. Ce n'est souvent pas que l'un soit réellement supérieur ou inférieur à l'autre, c'est tout simplement que la valse de celui-ci se trouve mieux en rapport avec celle de telle ou telle dame.

Les variétés qui existent entre les valseurs se reproduisent de même entre les valseuses.

Ces dissemblances ou ces affinités constituent un des grands attraits de la valse à deux temps. Le valseur habile a la perspective de trouver une nouvelle espèce de valse presque à chaque invitation nouvelle. L'uniformité n'existe que pour les débutants ou les malhabiles.

XI

La valse à cinq temps (1).

Je compléterai ce que j'avais à dire sur les différentes espèces de valses en donnant l'indication d'une valse nouvelle qui a été composée, pendant mon séjour à Londres, par mon illustre ami Perrot, et qu'il a bien voulu me dédier. Je puis donc dire que je me suis trouvé à la source même pour en connaître l'exécution et les vrais principes.

Cette valse, dite à *cinq temps*, n'est encore connue à Paris que par ouï-dire, au moment où j'écris cet ouvrage. Je dois donc me borner à la simple indication technique, et attendre qu'elle ait reçu la sanction du public français pour émettre mes propres observations.

Le pas de la valse à cinq temps n'a rien en lui-même de fort compliqué ; la difficulté principale consiste dans la mesure, qui

(1) Métronome Mœtzel, 452, 

est peu usitée, et dont on trouve cependant un exemple dans l'allégo du fameux air de Boïeldieu : *Viens, gentille dame*.

L'élève doit avant tout bien familiariser son oreille avec cette mesure ; quand il l'aura suivie pendant un certain temps, il parviendra à l'observer aussi bien que celle des autres valse.

La valse à cinq temps, destinée primitivement au théâtre, s'exécutait en sautant, et se composait de plusieurs figures et de pas courus, que l'on a supprimés pour la transporter dans le monde.

La position est la même que pour la valse à deux temps : le cavalier part du pied gauche, et la dame du droit.

Voici le détail des cinq temps dont la valse entière se compose :

Premier temps : Le valseur doit avoir le pied droit devant, faire un jeté du pied gauche, en passant devant la dame comme dans la valse à trois temps.

Deuxième temps : Poser le pied droit à la troisième position derrière.

Troisième temps : Emboîter le pied gauche derrière le droit.

Quatrième temps : Poser le pied droit à la quatrième position devant.

Cinquième temps : Petite glissade derrière et de côté.

Il faut toujours recommencer du pied gauche.

On doit faire, sur les trois premiers temps, un demi-tour, comme dans la valse à trois temps, ne presque pas tourner sur le quatrième, et faire le deuxième demi-tour sur la petite glissade.

Je vais maintenant indiquer le pas de la dame, en décomposant les cinq temps comme pour le cavalier :

Premier temps : La dame doit avoir le pied gauche devant, faire jeté dessus du pied droit en relevant le pied gauche derrière.

Deuxième temps : Coupé dessus du pied gauche en relevant le pied droit devant à la quatrième position.

Troisième temps : Jeté dessus du pied droit en relevant le gauche derrière.

Quatrième temps : Jeté du pied gauche en relevant le droit derrière.

Cinquième temps : Petite glissade derrière du pied droit.

La dame n'oubliera pas que c'est toujours du pied droit qu'elle doit commencer.

Cette valse est susceptible d'autant de variations que les autres, et comporte aussi bien l'envers que l'endroit.

Le compositeur de la musique, pour habituer l'oreille de l'élève à la mesure, a imaginé un timbre que l'on frappe avec un petit marteau au cinquième temps. Cette mesure, pour plus de facilité, peut se diviser en deux, une mesure à trois temps. et l'autre à deux.

Ce n'est pas d'après ce simple détail, fait pour l'enseignement plutôt que pour le monde, que je prétends donner une idée de ce qu'est la valse à cinq temps, ni présager le plus ou moins de succès qu'elle est destinée à obtenir.

S'il m'est permis pourtant de donner ici mon impression personnelle, je dirai que cette valse, à part même le prestige qu'elle a dû emprunter à mes yeux de l'exécution merveilleuse de son auteur, m'a semblé réunir toutes les conditions d'entraînement et de grâce qui doivent la faire marcher de pair avec les autres danses ou vales nouvelles. Je crois même que l'on trouvera dans son exécution une originalité particulière qu'elle doit au caractère du rythme piquant et heurté, qui peut-être contribuera surtout à assurer sa vogue.

Mais je ne dois pas oublier qu'il s'agit ici d'une valse pour

ainsi dire inédite, et qui n'a paru encore, à l'heure où j'écris, dans aucune réunion française.

J'ai toujours eu pour principe qu'un professeur de danse devait surtout se garder de prendre l'initiative en fait de danse ou de valse nouvelle ; il doit attendre l'impulsion du monde, sans jamais chercher à la donner lui-même.

Il suffirait peut-être qu'un maître prétendit imposer aux salons une nouveauté pour l'en voir écarter à tout jamais, quels que fussent d'ailleurs son attrait et son mérite.

C'est donc sous forme de simple proposition que je me suis hasardé à parler de la valse à cinq temps. J'ai essayé d'en décrire le fond, d'expliquer le pas pour les personnes qui seraient curieuses d'en faire l'essai. Mon devoir est maintenant d'attendre sur ces indications premières, et de voir quelles seront les destinées de cette valse dans les réunions de l'hiver prochain.



62. 1871



XII

La Mazurka

De toutes les danses nouvelles qui se sont introduites depuis quelques années dans les salons parisiens, il n'en est pas peut-être qui ait un caractère plus prononcé de verve et d'originalité que la mazurka, dont je n'ai pas à rappeler l'origine polonaise. Je répéterai ici ce que j'ai dit pour la polka : la mazurka se trouve maintenant naturalisée française, grâce à l'accueil précieux que lui a fait, presque dès son apparition, un public d'élite.

La valse, ou toute autre danse, se compose en partie d'un certain mécanisme avec lequel les danseurs, même les plus rebelles, finissent par se familiariser à la longue, et qu'un maître peut à la rigueur transmettre dans un temps donné.

Il n'en est pas de même de la mazurka, danse toute d'indépendance et vraiment d'inspiration, qui n'a pour règle que le

goût, et la fantaisie particulière de chacun ; l'exécutant étant, pour ainsi dire, son maître à lui-même.

Je ne crains pas d'assurer qu'une partie de la mazurka s'enseigne seulement ; le reste s'invente, s'improvise dans l'entraînement de l'exécution ; et c'est précisément ce côté d'inspiration constante qui rend la mazurka si attrayante, si variée, et lui mérite peut-être le premier rang parmi les danses du monde.

Ici, de même que dans mes leçons, je me bornerai à indiquer quatre pas principaux qui permettront aux élèves de suivre la mesure dont le rythme, si marqué qu'il soit, ne laisse pas d'offrir certaines difficultés aux commençants (1).

Les élèves qui posséderont bien ces quatre pas, seront fort loin encore de bien danser la mazurka, mais ils en connaîtront du moins les éléments, et seront en état de se diriger eux-mêmes.

Le premier pas s'appelle *pas glissé* ou *pas de mazurka*.

Il s'exécute en sautant légèrement sur le pied droit en laissant glisser le pied gauche à la quatrième devant, ce qui emploie deux temps de la mesure. On relève ensuite la jambe gauche à la quatrième derrière ; ce relevé se fait sur le troisième temps de la mesure. On recommence de l'autre jambe, et ainsi de suite.

Ce pas s'est appelé *pas de mazurka*, parce qu'il est le plus usuel et se reproduit sans cesse, soit qu'on l'emploie seul, soit qu'on s'en serve pour le combiner avec d'autres pas. Les élèves devront donc bien s'assurer de son exécution avant d'entreprendre des pas plus compliqués.

Le deuxième pas s'appelle *pas de basque*.

(1) Métronome Maelzel, 176, 

Il s'agit du pas de basque polonais, qu'il faut bien se garder de confondre avec le pas de basque français, qui se fait en deux temps. Le pas polonais s'exécute en trois, afin de marquer la mesure.

Pour le premier temps, on saute en changeant de jambe comme dans le pas français, mais en conservant la jambe changée en l'air à la quatrième devant. Pour le deuxième temps, on pose cette jambe à terre en la glissant un peu, et pour le troisième, on fait un coupé dessous de l'autre pied, en frappant vivement du talon et en renvoyant cette même jambe en l'air pour recommencer un autre pas. Il faut s'attacher à bien avancer au deuxième temps, en posant le pied à terre, et éviter d'exécuter ce pas par soubresauts. Le pas de basque de mazurka doit se faire en allongeant sans croiser.

Le troisième pas a été appelé *pas boiteux*, parce que les élèves qui ne l'exécutent encore qu'imparfaitement ont en effet l'air de boiter.

Le premier temps est le même que pour le pas de mazurka, mais, au lieu de relever la jambe droite derrière au troisième temps, on frappe un coup de talon du pied droit près du gauche, et au même instant on relève vivement le pied gauche. Le talon se trouve placé près du bas du mollet droit comme dans la polka : ce pas s'attaque toujours de la même jambe.

Le quatrième pas, appelé *pas polonais* ou *coup de talon*, s'exécute en frappant du talon gauche le talon droit pour le premier temps ; pour le deuxième, on place le pied gauche à la seconde position de côté ; pour la troisième, on rapproche le pied droit en glissant et sans sauter près du pied gauche, et on donne un nouveau coup de talon pour recommencer.

Ce pas, dans le cours des promenades, s'exécute du pied gauche seulement ; dans les ronds, il se fait des deux pieds.

La position du pied est la même pour la mazurka que pour la valse à deux temps ; on ne doit chercher ni à le cambrer ni à le tourner en dehors, mais le laisser dans sa position naturelle.

Les coups de talon que l'on mêle aux divers pas de mazurka, et qui sont même un des accompagnements obligés de la danse, doivent être donnés bien en mesure avec une certaine énergie, mais sans exagération. Un coup de talon par trop sonore sera toujours considéré, dans un salon, comme étant de mauvais goût.

A l'aide des quatre pas élémentaires que je viens d'indiquer, l'élève est à même d'exécuter ce que l'on appelle, en mazurka, *une promenade*.

La promenade s'exécute en tenant sa dame de la main droite, et en lui faisant accomplir une course toute de fantaisie, en long, en large, en biais ou en carré, suivant l'espace que l'on a à sa disposition.

La promenade est, on peut le dire, le fond de la mazurka ; elle est obligatoire avant chaque figure. Les Polonais, si bons maîtres en fait de mazurka et auxquels je dois tant pour ma part, puisqu'ils ont été mes premiers modèles, se complaisent surtout dans les promenades, les étendent, les diversifient à l'infini. C'est là, en effet, mieux encore que dans les figures, que le vrai caractère de la danse peut se déployer.

Chaque promenade doit être terminée par un tour du cavalier avec sa dame. Ce tour, quelquefois désigné sous le nom sauvage et peu harmonieux d'*holubiec* que n'admettent ni les Russes ni les Polonais, est maintenant appelé tout simplement *tour sur place*.

Son exécution exige de la part de l'élève une attention particulière, et demande à être attaquée avec une grâce et une

vigueur qu'une longue habitude peut seule donner. On peut juger un danseur de mazurka sur le plus ou moins d'entraînement et de caractère qu'il sait donner à ce seul pas.

Pour faire le tour sur place, le cavalier doit se trouver en face de sa dame, l'attirer à lui, la jeter avec une certaine décision dans son bras gauche. Il lève en même temps la jambe droite en arrière et la laisse tomber à la quatrième devant. Dans cette position, le cavalier pivote sur les deux pieds en montant sur les pointes, et en changeant de position pour se trouver le pied gauche à la quatrième devant. A l'extrémité du pivotement et sur le troisième temps de la mesure, il lève la jambe droite à la quatrième derrière pour recommencer le pas.

Quand le cavalier a exécuté le pas en avant quatre fois consécutivement, il change de position en faisant passer sa dame dans son bras droit en continuant de tourner du même côté. Il fait assemblé derrière du pied gauche pour les deux premiers temps de la mesure, et *sissonne* tendu pour le troisième temps ; il exécute également ce pas quatre fois sans interruption, puis il reprend la main de sa dame s'il veut continuer la promenade, ou bien, si la promenade est achevée, il se contente de dégager son bras de la taille de sa dame comme pour les repos de la valse.

On remarquera que lorsque le danseur fait le pas tombé en avant, la dame fait l'assemblé *sissonne* en arrière ; et quand le cavalier attaque à son tour l'assemblé *sissonne*, la dame fait le pas tombé.

Le tour sur place, l'un des pas les plus gracieux, mais aussi l'un des plus difficiles de la mazurka, est le seul qui ne varie pas quant au mouvement des pieds : il peut cependant s'exécuter de plusieurs manières.

Le cavalier peut, sans se retourner et en continuant à marquer le pas sur place, faire tourner sa dame autour de lui. Il la fait d'abord passer de la main droite dans la gauche en tournant le bras gauche autour de lui-même. Quand la dame est revenue à sa place primitive, le cavalier passe son bras droit sous son bras gauche en la prenant par la taille, il exécute le tour sur place en arrière par l'assemblée *sissonne*, tandis que la dame le fait en avant sur le pas tombé.

Parfois aussi, le danseur jette sa dame dans son bras droit sans aucun enlacement, et lui fait exécuter le tour sur place ainsi qu'il est dit ci-dessus. Cette méthode, moins usitée que les deux autres, a quelque chose de plus brusque, mais ne manque pas de décision ni de grâce. On fera bien de l'employer de temps à autre, ne fût-ce que pour diversifier, car on ne saurait trop redire aux élèves que la variété est un des plus grands charmes et même une des lois fondamentales de la mazurka.

A l'exception du tour sur place, qui offre les mêmes difficultés pour les danseuses que pour les danseurs, les dames n'ont pas à exécuter, dans la mazurka, des pas à beaucoup près aussi compliqués que les cavaliers.

Dans le cours des promenades, elle n'ont qu'à faire le pas de basque polonais, en excluant le coup de talon qui appartient spécialement aux cavaliers, et à l'entremêler de petits pas courus et glissés qu'elles devront s'exercer à exécuter avec une grande prestesse.

Pour les ronds généraux, elles auront recours au quatrième pas indiqué ci-dessus, dit *pas polonais*, si ce n'est qu'au lieu de marquer le coup de talon, elles dégageront la jambe de côté.

Les dames, bien qu'en apparence moins actives ou moins occupées que les cavaliers dans la mazurka, ne laissent pas

d'avoir aussi une tâche très-décisive et surtout très-influente sur le succès de la danse, comme nous le verrons plus bas.

Je répéterai ici ce que j'ai dit à propos de la valse, qu'il ne saurait y avoir de bons danseurs avec une danseuse inexpérimentée, et je ne crains pas d'être contredit par les personnes qui ont acquis la connaissance spéciale de cette danse, en avançant qu'une bonne danseuse de mazurka est aussi rare qu'un danseur habile.

Je ne pousserai pas plus loin ces observations préliminaires, sur une danse qui peut moins qu'aucune autre être expliquée par des paroles, et résiste même en partie à toute analyse.

Je préfère consacrer un chapitre à part, comme je l'ai fait pour la valse à deux temps, à tout ce qui concerne le style même de la danse que j'ai, je puis le dire sans vanité, étudiée avec un certain soin, et que je ne cesse même d'étudier encore tous les jours.

Je n'ose avancer que la mazurka soit un art, de peur d'attacher trop d'importance à une chose toute de délassément. Pourtant, s'il est vrai que le principal caractère d'un art quelconque soit la diversité et l'imagination, la mazurka mérite ce titre assurément, car il n'y a pas de jours où un vrai danseur ne trouve à innover et inventer, ce que ne saurait comporter un exercice qui ne serait que de pure routine.

XIII

Observations sur la Mazurka.

Je suppose que l'élève s'est mis en état d'exécuter avec facilité les quatre pas élémentaires dont j'ai donné le détail, y compris le tour sur place, il est fort loin encore d'avoir achevé son éducation, et ne possède même que l'aperçu et, pour ainsi dire, le canevas de la danse.

Il s'agit maintenant d'enchaîner ces divers pas entre eux, de passer librement de l'un à l'autre sans perdre la mesure, d'introduire dans ses mouvements et ses attitudes ces fantaisies, ces milleagréments, tels que temps de repos au milieu de la mesure, double coup de talon, allées et venues en tous sens avec la dame, et tant d'autres nuances qui composent la véritable physionomie de la mazurka.

Il faut arriver à ce degré de pratique et d'aisance, qui per-

met de s'élaner avec sa dame sans se préoccuper aucunement du pas que l'on va former, comptant surtout sur l'inspiration, l'à-propos, et sans qu'on puisse distinguer dans aucun détail la moindre trace de préparation.

Chacun comprendra sans doute que les danseurs qui se contenteraient de faire uniformément le pas de mazurka ordinaire, ou le pas de basque d'après l'indication du maître, accomplissant régulièrement leur promenade sans se préoccuper de la diversité des pas, ni du caractère des poses, n'exécuteraient que fort imparfaitement, ou même n'exécuteraient pas du tout la mazurka.

Ce n'est pas ainsi que les Polonais la conçoivent, eux qui ont le grand avantage de danser cette danse d'enfance et presque sans étude, ce qui leur donne nécessairement de grands avantages sous le rapport du style et de l'originalité.

Le vrai danseur de mazurka, non-seulement varie ses pas, mais le plus souvent en invente, en crée de nouveaux qui n'appartiennent qu'à lui, et que d'autres auraient tort de vouloir copier servilement. C'est encore un des avantages de cette danse de laisser à chacun son individualité, et d'empêcher que les exécutants semblent tous taillés sur le même patron.

J'ai parlé, à l'article de la valse à deux temps, de la nécessité de la tenue pour les valseurs : cette loi est peut-être plus rigoureuse encore pour la mazurka, qui est surtout une danse d'attitudes.

Il serait difficile assurément, sinon puéril, d'indiquer littéralement aux élèves les diverses poses qu'ils doivent prendre en dansant. C'est à eux à consulter leurs inspirations, à voir ce qu'ils ont à faire de leur corps et de leur tête, pour éviter la froideur et l'uniformité. « On ne danse pas seulement avec les jambes. disait Marcel, mais aussi avec le corps et les bras. »

Ceci semble avoir été émis principalement en vue de la mazurka.

J'ai remarqué que la plupart des Polonais faisaient au premier pas une inclinaison de tête, et se relevaient au second pas avec une sorte de décision pleine de grâce. Quand on imprime à la dame une direction nouvelle, il y a aussi des mouvements particuliers que la pratique suggère d'elle-même aux élèves intelligents.

La mazurka se compose à la fois d'entraînement, de majesté, d'abandon, d'agacerie; elle a en même temps quelque chose de fier et même d'un peu belliqueux. Il faut savoir mêler à propos ces divers caractères qui doivent se retrouver avec toutes leurs nuances dans les attitudes du danseur, qui ne saurait en aucun cas demeurer languissant ou inanimé.

Quiconque voudrait n'exécuter la mazurka sans plus de mouvement ni de variété qu'il n'en met dans la contredanse française, aurait tort, en vérité, de l'entreprendre.

Il faut *oser*, ne pas trop se préoccuper du *qu'en dira-t-on* de la galerie, danser pour soi surtout, et non pour les autres, en se persuadant d'avance que la franchise de la danse, son invincible entrain, le plaisir réel qu'elle communique aux exécutants, sauve bien vite ce qu'elle peut avoir d'un peu étrange, au premier abord, pour des spectateurs français.

J'aime à voir mes élèves risquer quelque chose, se livrer dès leurs premiers essais, chercher à prendre des attitudes, au risque même d'un peu d'exagération, que, dans le cadre de la leçon, il est toujours si facile de corriger.

C'est au goût du professeur à réprimer le trop de fougue, à signaler les poses qui tomberaient dans le prétentieux ou le théâtral. Toutefois je dois dire que jusqu'à présent les danseurs français ont plutôt péché par le trop peu que par le trop.

et ont plutôt laissé à regretter le manque de décision et de feu que l'excès contraire.

Les Polonais, que l'on ne peut s'empêcher de citer sans cesse dès qu'il s'agit de mazurka, excellent dans l'art de diriger leurs dames. Ils savent leur faire décrire ces ondulations si gracieuses, ces *voltes* (qu'on me passe l'expression) si piquantes et si bien dans l'esprit de la danse. Une promenade a surtout pour objet d'occuper la dame, d'avoir l'air tour à tour de la fuir, de la rejoindre, l'éloigner, la rapprocher de soi, avec des mouvements doux, provoquants, et parfois aussi mêlés d'une certaine autorité que doit exprimer particulièrement le tour sur place final.

On conçoit, d'après cela, que le rôle de la dame est loin d'être sans importance, comme je l'ai dit plus haut, et que de son plus ou moins d'aisance ou de dextérité dépend, en grande partie, le succès de son danseur.

Elle doit le suivre, quelle que soit la rapidité de son allure, s'arrêter lorsqu'il s'arrête, reprendre avec lui, rester attentive à tous ses mouvements, ne jamais se trouver surprise ni dérouter, quoi qu'il arrive.

Le tour sur place, surtout, exige de la part de la dame beaucoup de décision et de présence d'esprit. Elle doit obéir avec un entier abandon au mouvement du cavalier qui la jette dans son bras. La moindre hésitation venant de la dame ferait manquer entièrement l'effet de ce pas, qui perd tout son caractère s'il n'y a pas entente parfaite entre la danseuse et le cavalier.

Je crois superflu de répéter ici ce que j'ai dit déjà au sujet de la valse à deux temps, que les dames auraient tort d'entreprendre la mazurka dans le monde sans avoir reçu les leçons d'un maître ; qu'elles ne sauraient trouver ni de succès, ni

même d'agrément réel dans cette danse, si elles n'en connaissent pas à l'avance au moins les premiers éléments.

Dès que l'élève aura acquis une connaissance suffisante du pas et de la direction de la dame, on pourra lui faire exécuter les figures dont je donnerai le détail complet à l'article du cotillon.

Mais je ne saurais trop répéter combien l'exercice des promenades me paraît nécessaire, indispensable même, non-seulement à l'égard des débutants, mais même des élèves plus avancés.

Un maître qui voudrait faire exécuter dès le principe les figures à ses élèves, ne saurait prétendre à former de véritables danseurs de mazurka. La promenade donne seule au professeur la faculté d'étudier en particulier les pas et les attitudes de chacun.

Quiconque se sera soumis pendant plusieurs leçons à cet exercice, uniforme il est vrai, et peu attrayant surtout pour les débutants, n'aura pas à se repentir plus tard de s'être imposé cette épreuve. Il est sûr de ne jamais tomber dans la routine, et de posséder cette aisance et cette diversité des pas qui double le plaisir de la danse. Quand on exécute bien une promenade, on peut dire qu'on sait danser la mazurka ; l'étude des figures n'est plus qu'un jeu ; il suffit pour cela d'un peu d'attention et de mémoire.

Je ne terminerai pas mes observations sur la mazurka sans rappeler qu'elle a été et qu'elle est encore l'objet de plusieurs reproches dont je n'ai à m'occuper que parce que j'y trouve une nouvelle occasion de mieux déterminer encore les principes et la nature même de la danse.

On a accusé la mazurka d'être trop peu répandue, de ne faire dans les salons que de rares apparitions, et d'être seule-

ment l'apanage de quelques élus. De ce qu'elle ne s'est pas popularisée dès son apparition, comme telle autre danse que l'on accuse déjà maintenant de banalité, on a cru qu'elle devait être délaissée tôt ou tard.

Je crois que l'on aurait tort de juger une danse sur son plus ou moins de popularité : pourvu qu'elle dure, conserve son attrait, se maintienne surtout à son rang dans le monde, c'est assez sans doute, et il n'est pas absolument nécessaire qu'elle devienne aussitôt la proie de la foule.

Je n'ai pas à rappeler que la mazurka a été admise dès son début en France dans les bals de l'ordre le plus élevé, peut-être même est-elle destinée, pendant un certain temps encore, à se produire surtout dans les réunions de ce genre : il y a de cela plusieurs raisons que l'on comprendra sans peine.

D'abord, la difficulté même de la danse, que je n'ai pas cherché à dissimuler ; la nécessité d'une étude préalable et suivie, qui demande nécessairement du loisir ; puis son caractère, qui se compose non pas seulement de hardiesse, d'abandon et d'entrain, mais aussi de distinction et d'élégance.

Je doute qu'une personne commune de tournure et de maintien puisse jamais réussir parfaitement dans la mazurka, qui exige, au milieu de ses libertés apparentes, tant de réserve et de bon goût.

Or, de ce qu'une danse n'est pas à la portée du premier venu, de ce qu'elle représente tout un art particulier, et conserve même, si l'on veut, jusqu'à nouvel ordre, un certain vernis aristocratique, est-ce donc une raison pour qu'on la rejette, et n'est-ce pas plutôt pour elle un gage d'avenir ?

On a aussi reproché à la mazurka de n'être pas française ; on a dit que son titre d'étrangère l'empêcherait de jamais obtenir ses grandes lettres de naturalisation, que l'on a cepen-

dant accordées à diverses époques à d'autres danses assurément beaucoup moins dignes qu'elle.

Je n'ai pas à examiner si telle danse appartient bien réellement à tel peuple plutôt qu'à tel autre, si les danses envisagées à un certain point de vue, et surtout les danses naturelles, ne sont pas toutes sœurs et concitoyennes d'un même pays qui est celui de l'élégance, du goût et de la grâce.

Sans rechercher non plus si ce que nous appelons nos danses françaises, danses d'étiquette pour la plupart, tradition des anciennes cours, ont été et sont surtout à présent l'expression fidèle de nos mœurs et de nos usages, je rappellerai seulement qu'on retrouve dans la mazurka la vivacité, l'abandon, la diversité, la distinction, et un peu de cet esprit militaire que nous mêlons volontiers, en France, à nos plaisirs.

Tout cela est-il donc si opposé à notre caractère, et devons-nous contester les droits d'une danse qui n'est peut-être étrangère que de nom, et ne s'est, dans tous les cas, présentée à notre adoption qu'après avoir su d'avance si bien adopter nos couleurs !

Enfin, ici comme pour la valse à deux temps, aux personnes qui voudraient nier absolument les impressions particulières d'entraînement et de plaisir que la mazurka communique à ceux qui l'exécutent, je me permettrai de faire cette simple réponse : — Dansez-la.

Je me sens rassuré, dès à présent, sur le sort de cette épreuve, et je ne crains pas d'en appeler du jugement du simple spectateur à celui du danseur qui ne peut manquer d'être à la fois plus compétent et plus favorable.



Gavarni .



XIV

Le quadrille mazurka.

Les Polonais qui veulent exécuter une mazurka commencent par former un rond général qu'ils étendent autant que possible, afin de laisser de l'espace aux danseurs.

Le cavalier conducteur, dont nous aurons à indiquer les fonctions spéciales à l'article du cotillon, part le premier, et fait une figure que les autres couples répètent ou remplacent par une autre, suivant leur volonté.

Il est bien rare que les couples se soient d'avance concertés entre eux sur les figures qu'ils sont dans l'intention d'exécuter. Il suffit d'un mot, d'un signe souvent, pour que tous s'entendent sur ce qu'ils ont à faire, et que chacun parte à son tour, sans avoir besoin de préparation ni d'avertissement.

La mazurka n'est pas encore assez répandue en France pour qu'on puisse l'exécuter suivant la mode polonaise, c'est-

à-dire, sans aucune répétition. On arrivera, je n'en doute pas, à l'exécuter d'improvisation de même qu'en Russie ou en Pologne; pour cela, il suffit de connaître toutes, ou du moins les principales figures du cotillon, que j'ai eu soin de réunir à cette intention à la fin de cet ouvrage.

En attendant que cette expérience de la danse soit suffisamment acquise, il arrive souvent que les mazurkas que l'on veut improviser dans les salons français pèchent par le défaut d'ordre et d'entente. C'est à qui, parmi les cavaliers, ne prendra pas la responsabilité de conduire; il y a de l'hésitation, sinon confusion absolue entre les couples qui ne sont pas bien au fait des intentions les uns des autres. Enfin, il n'est pas sans exemples qu'une mazurka, pompeusement annoncée, se termine par une sorte de déroute générale; un seul cavalier malhabile suffisant souvent pour troubler tout un ensemble.

Pour obvier à ces inconvénients, plusieurs personnes m'ont engagé à régler certaines figures que l'on pût étudier en particulier, et qui offrissent aux danseurs comme un thème préparé à l'avance, qu'ils n'auraient plus qu'à exécuter littéralement dans un bal, sans autre préoccupation que celle des pas.

J'ai cédé à ce désir en composant le quadrille mazurka, où j'ai réuni plusieurs figures toutes variées entre elles, et que j'ai choisies parmi celles qui m'ont semblé le mieux représenter le caractère de la danse.

Afin de sauver autant que possible ce que la mazurka avait d'insolite aux yeux de certaines personnes, et de la proportionner aux cadres des bals, j'ai même eu le soin de régler ce nouveau quadrille, en partie d'après les lois du quadrille français.

On peut danser le quadrille mazurka, en vis-à-vis, à quatre, six, huit et jusqu'à trente-deux couples, ce qui est un avan-

tage pour les danseurs novices que les promenades seuls à seuls embarrassent toujours un peu.

La musique est la même que celle de la mazurka, dont l'indication a été donnée ci-dessus.

Je ne saurais assurément attacher le moindre sentiment de vanité à la composition de ce quadrille, qui est plutôt une affaire d'arrangement que d'invention, et où je n'ai fait que réunir des fragments de figures extraites, pour la plupart, du cotillon.

Je ne prétends pas non plus que le quadrille mazurka puisse passer pour la mazurka elle-même, qui a, pour les véritables amateurs, des avantages que rien ne remplace, mais qu'il est si souvent difficile de réaliser, à Paris, avec toutes les conditions d'emplacement, d'accord, et surtout de patience de la part des spectateurs.

J'offre au public ce nouveau quadrille, en quelque sorte, comme un échantillon, un avant-goût de la mazurka, une sorte de compromis entre la danse française et la danse polonaise. Je crois qu'il peut être placé avec avantage dans le cours des bals, ne fût-ce que comme diversité ou comme délassement au milieu des valse et des anciennes contredanses.

Je ferai d'ailleurs remarquer que l'exécution complète de ces cinq figures ne dure guère plus de huit ou dix minutes : c'est là sans doute un mérite réel, même aux yeux des ennemis les plus déclarés de la mazurka ; et ce seul titre suffirait pour justifier, à défaut de mérite plus réel, le succès que ce quadrille a obtenu l'hiver dernier dans mes cours et dans les réunions où on a bien voulu l'adopter.

DESCRIPTION DES FIGURES

du quadrille mazurka.

Comme dans toutes les mazurkas, on commence par attendre huit mesures pour se former en rond; on fait un tour à gauche (8 mesures), et un tour à droite (8 mesures); tous les couples font le tour sur place en avant (4 mesures) et en arrière (4 mesures).

FIGURE A.

Les deux vis-à-vis font une chaîne anglaise entière (8 mesures).

Les deux cavaliers, en avançant vers leurs dames, se donnent le bras gauche croisé à la saignée, font un demi-tour très-vite, changent de dames, et font le tour sur place en avant (8 mesures).

Ils recommencent cette figure pour se retrouver à leurs places (16 mesures).

La même figure pour la contre-partie (32 mesures).

FIGURE B.

Huit mesures à attendre.

Les deux cavaliers de vis-à-vis, en tenant leurs dames par la main, vont en avant (4 mesures).

Et en arrière (4 mesures).

Ils traversent par leur droite pour changer de place (4 mesures).

Et font le tour sur place en avant (4 mesures).

Ils recommencent cette figure pour se retrouver à leurs places (16 mesures).

La même figure pour la contre-partie (32 mesures).

FIGURE C.

Huit mesures à attendre.

Les deux dames de vis-à-vis traversent par leur droite (4 mesures), et retraversent en se donnant la main gauche. A la fin de ce deuxième traversé, les cavaliers donnent la main droite à la main droite de leurs dames en se tournant du même côté qu'elles, et les prennent de la main gauche à la taille (4 mesures).

Dans cette position, et sans que les dames se quittent la main gauche, ils font un demi-tour pour changer de place (4 mesures).

Les cavaliers, sans quitter la taille de leurs dames, font sur place le tour en avant (4 mesures).

Ils forment un moulinet à quatre en se donnant la main droite, et font un tour entier (4 mesures).

Les deux cavaliers qui ont changé de côté reprennent la main de leurs dames, et vont en arrière avec elles (4 mesures).

On recommence cette figure pour regagner sa place : à la deuxième fois, on ne fait pas le moulinet (16 mesures).

La même figure pour la contre-partie (40 mesures).

FIGURE D.

Huit mesures à attendre.

Le premier cavalier part en promenade en avant avec sa dame (4 mesures).

Il continue la promenade pour retourner à sa place (4 mesures).

Petit tour en avant (4 mesures).

Et en arrière (4 mesures).

Le cavalier repart en avant, fait passer sa dame à gauche, et, sans lui quitter la main, va prendre de l'autre main au couple de vis-à-vis la dame qui saisit devant le dos du cavalier la main de la première dame (4 mesures).

Dans cette position, le cavalier et les deux dames avancent ensemble (4 mesures).

Et vont en arrière sans se retourner; le cavalier se baisse, passe sous les bras des deux dames, lesquels bras étant réunis en arrière se trouvent alors croisés avec ceux du cavalier (4 mesures).

Le cavalier et les deux dames exécutent ainsi un tour à droite; à la fin de ce tour, le cavalier laisse la dame qu'il a prise à son partenaire qui lui fait faire le tour sur place en arrière

(4 mesures), pendant que lui-même part en promenade avec sa dame pour regagner sa place (4 mesures).—Petit tour en avant (4 mesures).

Et en arrière (4 mesures).

La même figure pour les trois autres couples (120 mesures).

FIGURE E.

Huit mesures à attendre.

Les deux vis-à-vis font une demi-chaîne anglaise; à la fin de cette demi-chaîne, les cavaliers, sans quitter la main gauche de leurs dames, doivent exécuter un demi-tour sur eux-mêmes et passer le bras droit sous le bras gauche de leurs dames pour les prendre à la taille (4 mesures).

Dans cette position, ils font le tour sur place en arrière (4 mesures).

Même demi-chaîne et petit tour pour revenir à ses places (8 mesures).

Les vis-à-vis forment un rond à quatre, et font un demi-tour à gauche (4 mesures).

Tour en avant (4 mesures). — Autre demi-tour en rond et à gauche (4 mesures).

Tour sur place en avant (4 mesures).

Chaîne double à quatre, et retourner à ses places (8 mesures).

Tour sur place en avant (4 mesures).—Et en arrière (4 mesures).

La même figure pour la contre-partie (48 mesures).

On termine, sans s'arrêter, par un grand rond à gauche (8 mesures), à droite (8 mesures).

Et une grande chaîne plate, en commençant par la main droite ; quand on est revenu à sa dame, on fait le tour sur place à volonté (16 mesures).

Nota.— Quand les couples sont nombreux, et que par conséquent la chaîne plate finale est plus longue à faire, il faut que la musique joue jusqu'à ce que le tour sur place soit exécuté.





Sevanti



XV

La valse mazurka, dite la *Cellarius*.

Je terminerai ce que j'ai à dire de la mazurka en donnant l'indication d'une valse que j'ai composée à l'époque où le goût de cette danse a commencé à se répandre en France.

Il m'a semblé que le pas de mazurka pouvait se prêter aussi aux évolutions de la valse, et qu'en y mêlant d'autres pas, toujours dans le caractère de la danse, il serait possible de composer une valse d'un genre tout nouveau, qui s'exécuterait dans les occasions où l'on ne se trouverait pas en nombre suffisant pour former une mazurka complète. Cette valse pourrait aussi s'intercaler avec avantage dans les cotillons, quand les approches du finale rendent presque obligatoire, pour les danseurs, un mouvement plus animé.

Mes élèves ont bien voulu désigner cette valse de mon nom, et l'ont appelée *la Cellarius*. J'ai dû me soumettre à cet hon-

neur en toute humilité ; le décliner eût été, je pense, de ma part, une affectation bien plutôt qu'un acte de modestie.

Mais on conçoit, en même temps, que je n'aie à m'occuper en rien du plus ou moins de mérite de *la Cellarius*, ni à rappeler l'approbation si flatteuse qu'elle a reçue en France et en Angleterre. Par une double raison de convenance, je me trouve ici plus que jamais dans l'obligation rigoureuse de me renfermer dans la simple indication du caractère et du pas de cette valse.

La valse mazurka se compose de trois parties distinctes, que l'on exécute à volonté : j'ai donné à la première partie le nom de *valse simple*, à la seconde celui de *coup de talon*, et à la troisième celui de *valse double*.

Le danseur se place devant sa dame comme pour la valse ordinaire. Le départ se fait du pied gauche par un temps levé de côté, et en glissant à la deuxième position ; on pivote, en sautant sur le pied gauche et en enlevant la jambe droite pour recommencer de cette jambe. Voilà pour la première partie.

La seconde partie se fait à l'aide du coup de talon, que j'ai indiqué précédemment à l'article de la mazurka. On allonge de côté, sans tourner, pour recommencer de l'autre jambe. Ce pas se fait quatre fois d'une jambe et quatre fois de l'autre.

Pour la troisième partie, on exécute les deux pas de départ, que j'ai indiqués dans la première. Après le deuxième pas, quand la jambe gauche se trouve en l'air, et qu'on est sur l'extrémité du pied, on donne, à l'expiration de la mesure, un coup de talon, sec et bien marqué, en chassant la jambe droite de côté pour recommencer de cette même jambe.

La première partie de cette valse s'exécute à droite, à gauche, en avant, en arrière, de même que la polka.

Le valseur doit nécessairement posséder toutes les qualités

qu'exige la mazurka : souplesse du corps, flexibilité des mouvements, des jambes moelleuses, pliantes, et cependant toujours douées d'une certaine vigueur.

La valse mazurka peut s'exécuter sur tous les airs de mazurka ; seulement l'orchestre devra prendre un mouvement plus animé, et faire bien sentir l'attaque de chaque mesure (1).

(1) Métronome Macizel, 208 

XVI

La redowa.

Je répéterai, à propos de la *redowa*, ce que j'ai dit pour la valse à cinq temps. Je ne dois pas oublier qu'à l'heure où j'écris on parle de la *redowa* plus encore qu'on ne l'exécute ; je ne crois même pas qu'elle ait été introduite dans aucun salon français l'hiver dernier.

J'ai déjà émis précédemment cette opinion, que tout ce que les professeurs de danse pourraient dire ou écrire en faveur de telle ou telle danse ou valse nouvelle ne saurait avoir d'effet direct sur le goût du public.

Le mieux est d'attendre qu'une nouveauté ait réellement ses grandes entrées dans les salons, avant de risquer son propre jugement. Se borner à proposer, à prévoir peut-être ce que serait une danse encore inconnue, si elle recevait l'adoption

des personnes du monde, est, je crois, pour le maître, le parti le plus sage.

Cette réserve que j'ai dû m'imposer pour la valse à cinq temps, on m'approuvera sans doute de ne pas m'en départir au sujet de la redowa, dont je ne ferai qu'indiquer ici les principes.

Cette danse, d'origine bohémienne, s'exécute par couples, ainsi que toutes les valses, et se compose de trois parties distinctes les unes des autres :

1° La poursuite ;

2° La valse dite *redowa* ;

3° La valse à deux temps exécutée sur une mesure particulière, et qui prend, par le changement du rythme, un nouveau caractère.

Le plus grave écueil que doit rencontrer la redowa est, il faut bien le reconnaître, le peu d'étendue de la plupart des salons parisiens.

Le milieu du salon doit être de toute nécessité réservé pour les danseurs qui exécutent cette promenade particulière qu'on appelle *la poursuite*; ceux qui exécutent la valse, tournent en rond autour de la pièce. On conçoit déjà que ces deux manœuvres différentes exigent un certain espace, et de plus un ordre particulier dans les danses, que l'on n'est malheureusement habitué à rencontrer en France que dans bien peu de réunions.

La mesure de la redowa est à trois temps, et doit être jouée sur un rythme beaucoup plus lent que celui de la valse ordinaire (1).

La position du cavalier est la même que pour la valse à

(1) Métronome Maelzel, 160 

trois temps ; le cavalier part du pied gauche, et la dame du droit.

Dans la poursuite, la position n'est pas la même : le cavalier et la dame se prennent par les mains en face l'un de l'autre ; ils avancent ou reculent à volonté, et balancent en avant et en arrière.

Le pas de la poursuite pour avancer se fait en glissant le pied en avant sans sauter, coupé du pied de derrière et jeté dessus : on recommence de l'autre pied, et ainsi de suite.

Le pas pour reculer se fait en glissant le pied derrière sans sauter, jeté du pied de devant et coupé du pied de derrière.

Il faut avoir soin de bien avancer sur le pas glissé, et de sauter légèrement les deux autres sur place.

On balance également sur le pas de poursuite, que l'on exécute alternativement du pied gauche en avant, et du droit en arrière.

La dame doit suivre tous les mouvements du cavalier, reculer quand il avance, avancer quand il recule.

Il faut avoir soin d'épauler un peu à chaque pas glissé. l'épaule devant toujours suivre le mouvement de la jambe qui avance ou qui recule ; mais il ne faut pas que cet épaulement soit trop marqué, sous peine de faire preuve de mauvais goût.

Lorsque le cavalier veut attaquer la valse, il doit prendre avec vivacité la taille de sa dame, comme dans la valse ordinaire.

Le pas de la redowa, en tournant, peut se décomposer ainsi pour le cavalier :

Jeté du pied gauche en passant devant la dame comme dans la valse à trois temps, glissé du pied droit derrière à la quatrième position de côté, on ramène le pied gauche à la troi-

sième position derrière, puis on exécute le pas de basque du pied droit en rapportant le pied droit devant, et on recommence du pied gauche.

Le pas de basque doit être fait en trois temps bien égaux, comme dans la mazurka. La dame exécute les mêmes pas que le cavalier, en commençant par le pas de basque du pied droit.

Pour valser à deux sur la mesure de la redowa, on doit faire chaque pas sur chaque temps de la mesure, et se retrouver toutes les deux mesures, le cavalier du pied gauche, et la dame du pied droit, c'est-à-dire que l'on fait un pas entier et un demi-pas sur chaque mesure.

Cette danse, qui n'offre pas de très-grandes difficultés quant aux éléments, surtout pour les personnes qui connaissent déjà la mazurka et la valse à deux temps, ne laisse pas d'avoir un style propre et qu'il est important de bien saisir. La redowa, plus qu'aucune autre danse, peut-être, exige une très-grande flexibilité de corps, et un sentiment particulier de la mesure, dont on doit retrouver l'accent dans les mouvements du danseur.

Je n'ai sans doute pas besoin d'avertir que les principes de la redowa, que je viens d'essayer d'indiquer, ne m'appartiennent en rien : je les dois à la protection bienveillante de plusieurs personnes de la haute société de Prague et de Berlin, qui ont daigné me donner un échantillon de cette danse en l'exécutant elles-mêmes devant moi, afin de bien m'en préciser le caractère.

J'ai dû suivre pour la redowa la règle que je me suis imposée pour toutes les autres danses étrangères, qui a été de me conformer autant que possible au type primitif fourni par les peuples chez qui ces danses ont pris naissance, sans préjudice

des modifications que les usages et le goût français pourraient introduire.

Si j'ai eu le bonheur de former, parmi mes élèves, des danseurs de mazurka assez habiles pour être souvent confondus avec des Polonais ou des Russes, je le dois, je puis le dire, à cette méthode qui m'a toujours fait me reporter, en enseignant, au caractère national de chaque danse. Cette apparente imitation, loin de conduire à la routine, seconde, au contraire, l'originalité des élèves intelligents, et les met seule à même d'égaliser, sinon de surpasser leurs modèles.

J'avoue que je souhaiterais vivement de voir les autres professeurs de danse adopter ce système, qui a du moins l'avantage d'offrir au public, pour chaque danse, un type invariable, et détruit le germe de ces divisions et de ces zizanies si fâcheuses pour l'enseignement et l'exercice des danses du monde.

Un maître doit, ce me semble, éviter de donner, sous le titre de telle ou telle danse étrangère, un pas de fantaisie, qui n'en sera que la contrefaçon, et aura pris naissance à l'Opéra français, ou même dans la tête du maître lui-même. Ce n'est pas que je veuille dire que les pas de convention soient, de toute nécessité, inférieurs à ceux qu'on exécute d'origine en Autriche, en Allemagne, en Pologne, ou dans tout autre pays ; mais ils ont le grave inconvénient d'engendrer autant d'espèces de danses qu'il y a de professeurs.

On se souvient que, lors de l'apparition de la polka, chacun faillit avoir la sienne, et souvent celle de tel salon se trouvait être toute différente de celle de tel autre. C'est à peine si l'on est bien fixé encore à présent sur la mazurka. Ces danses rencontrent déjà assez d'obstacles dans les particularités de l'exécution, sans que chacun prétende les exécuter à sa mode.

Puissent donc ces mésintelligences ne pas se reproduire à

propos de la redowa. Puisse chaque professeur se décider à en prendre le modèle, non pas dans son imagination, mais dans la nationalité même de la danse, qui est, ce me semble, le guide à la fois le plus naturel et le plus sûr.

En formant ce vœu, ce n'est pas mon intérêt particulier que j'ai en vue, je parle dans l'intérêt général, et d'après ma propre expérience, qui m'a démontré combien le défaut d'unité dans l'enseignement était nuisible pour tous.



(G. VERN)



XVII

Le cotillon.

Après avoir donné la description de toutes les danses et valse qui s'exécutent aujourd'hui dans le monde, il me reste à parler du cotillon, qui, par les éléments nombreux dont il se compose, peut être considéré comme le résumé des principales danses dont on a suivi l'explication détaillée.

On connaît la place importante qu'occupe le cotillon dans les réunions dansantes. On sait quelle animation et quelle diversité il répand sur la fin des bals, qui ne sauraient être considérés comme complets. s'ils n'ont pas pour épilogue un cotillon, qui se termine toujours trop tôt, au gré des valseurs et des valseuses.

J'ai donc cru, comme je l'ai dit dans l'avant-propos, devoir

attacher une attention particulière à la description du cotillon, que je regarde comme le fond de la danse du monde, et sur lequel il est bon d'avoir, une fois pour toutes, des données certaines.

Pour former un cotillon, on doit s'asseoir autour du salon en demi-cercle ou en cercle complet, suivant le nombre des valseurs, en ayant soin de se placer contre les murs, afin de laisser, au milieu de la pièce, le plus vaste espace possible.

On se dispose couples par couples, le cavalier ayant toujours sa dame à sa droite, et sans laisser d'intervalle entre les sièges.

Le cavalier qui se lève le premier pour partir prend le titre de *cavalier conducteur*; la place qu'il occupe avec sa dame représente ce qu'on appelle *la tête du cotillon*.

Le cotillon peut se composer de valse seule, de polka ou de mazurka; il arrive souvent que l'on mêle ces trois danses ensemble, et que l'on passe de l'une à l'autre, pour plus de diversité.

Lorsque l'on commence par la valse, le couple conducteur part le premier, et fait le tour du salon, suivi des autres couples, qui reviennent successivement à leur place. Le premier couple se lève de nouveau, et exécute une figure de son choix, que les autres couples doivent exécuter à tour de rôle jusqu'à l'extrémité du cercle.

Je ne crains pas de dire que les destinées d'un cotillon résident en grande partie dans les mains du cavalier conducteur. De lui surtout dépend le plus ou moins d'animation et d'entrain qui règne dans l'ensemble.

C'est lui qui donne à l'orchestre le signal du départ, l'avertit lorsqu'il faut changer d'air dans les cotillons mêlés de valse et de polka. L'orchestre doit jouer pendant toute la durée d'un

cotillon sans jamais s'arrêter, et ne cesser que lorsqu'il en a reçu l'ordre du cavalier conducteur.

Pour qu'un cotillon ait de l'ordre et du mouvement, il est indispensable que tous les couples reconnaissent entièrement l'autorité du cavalier conducteur. Si chacun veut se mêler de conduire à sa guise, si le choix des figures n'est pas déterminé par une seule personne, tout devient bientôt languissant, désordonné ; il n'y a plus ni enchaînement ni suite. Il est à désirer que cette discipline du cotillon, si bien observée en Allemagne, s'établisse entièrement en France, où l'on ne tardera pas à reconnaître combien la régularité des figures contribue au plaisir de toute la réunion.

Le devoir du cavalier conducteur est de ne jamais perdre de vue les autres couples, d'avertir, en frappant des mains, les danseurs retardataires, ou ceux qui, en prolongeant leur valse, occuperaient trop longtemps le terrain.

Ce n'est pas aux personnes qui me lisent que je crois devoir rappeler combien cette tâche du cavalier conducteur, rigoureuse en apparence, demande, dans les détails, de tact et de réserve, et combien il serait déplacé de vouloir diriger un cotillon avec la moindre prétention magistrale.

On conçoit, du reste, qu'avec des danseurs qui ont l'habitude du cotillon, la tâche du cavalier conducteur se simplifie beaucoup, et se borne plutôt à une indication qu'à une direction.

Pour alléger encore, s'il se peut, les fonctions du cavalier conducteur, et éviter les frais de mémoire pour les personnes qui ne trouvent pas toujours juste à point nommé, au milieu d'un bal, une figure nouvelle, surtout lorsqu'elle n'est pas désignée par un terme fixe, j'ai voulu rassembler toutes les figures qui peuvent entrer dans la composition d'un cotillon.

J'ai choisi pour chacune d'elles le nom le plus bref et le plus

simple, de façon que le cavalier conducteur n'ait qu'à nommer une figure à haute voix pour que les autres couples sachent aussitôt ce qu'ils ont à faire. Cette indication des figures sera surtout d'un grand secours pour les mazurkas improvisées, et peut seule assurer leur entière réussite.

J'ai eu soin de désigner entre parenthèses, en tête des figures, celles qui peuvent s'appliquer indistinctement à la valse, à la polka et à la mazurka, et celles qui conviendraient spécialement à une seule ou à deux de ces danses.

Sans avoir cherché précisément à observer un ordre fixe dans cette nomenclature, j'ai cependant indiqué, en premier lieu, les figures les plus simples et les plus usuelles, et qui doivent nécessairement précéder, dans le développement du cotillon, les figures plus compliquées, de nature à réveiller l'animation des danseurs.



XVIII

Les figures du cotillon.

LA COURSE. (Valse, polka, mazurka.)

Le premier cavalier quitte sa dame, soit après avoir valsé, soit après une promenade, suivant qu'il s'agit de valse ou de mazurka, et va choisir deux autres dames dans le cercle ; sa dame, de son côté, choisit deux cavaliers. Ils se placent vis-à-vis l'un de l'autre à une certaine distance, puis s'élancent et exécutent la valse ou la promenade, chaque cavalier avec la dame qui se trouve devant lui. Cette figure se fait à un, deux ou trois couples, suivant les dimensions du salon.

2

LES RONDS A TROIS. (Valse, polka, mazurka.)

Le premier couple part, comme dans la *Course*, pour une valse ou une promenade. Le cavalier prend deux dames, et la dame deux cavaliers. Ils forment deux ronds composés par conséquent de trois personnes, et qui se trouvent placés vis-à-vis l'un de l'autre. Les deux ronds tournent très-vite. A un signal donné le cavalier passe sous les bras des deux dames avec lesquelles il vient de tourner, et s'élançe vers la sienne qui vient de tourner de son côté avec deux cavaliers. Les deux cavaliers que la dame abandonne vont rejoindre les deux dames en face desquelles ils se trouvent, et les reconduisent à leur place en valsant ou en polkant.

Lorsque cette figure s'exécute en mazurka, le cavalier qui tient les deux dames fait passer la dame qu'il tient de sa main gauche sous son bras droit et celui de l'autre dame, qui forment comme une barrière que l'on soulèverait. Il fait une promenade avec la dame qu'il a conservée. La dame de l'autre rond fait passer également sous les bras le cavalier qu'elle tient de la main droite, et fait une promenade avec son autre cavalier. Le cavalier et la dame qui ont été exclus du rond se rejoignent et exécutent une promenade ensemble.

5

LES CHAISES. (Valse, polka, mazurka.)

Le cavalier conducteur part et fait asseoir sa dame sur une chaise placée au milieu du salon. Il prend ensuite deux cavaliers et les présente à sa dame qui doit choisir l'un des deux. Il fait asseoir le cavalier refusé, et va prendre deux dames qu'il lui présente pour qu'il ait à en choisir une. Le premier cavalier conserve la dame refusée, et la reconduit en dansant ou valsant à sa place. Cette figure peut se faire à un, deux, trois et quatre couples.

4

LES FLEURS. (Valse, polka, mazurka.)

Le conducteur choisit deux dames, et les invite à lui indiquer à voix basse chacune une fleur. Il va présenter les deux dames à un autre cavalier, et lui nomme les deux fleurs pour qu'il ait à en choisir une. Le second cavalier valse avec la dame représentée par la fleur qu'il a nommée, et le cavalier conducteur

valse avec l'autre dame. La dame du premier cavalier exécute la même figure avec les deux cavaliers choisis par elle. Les *Fleurs* peuvent se faire à un, deux et trois couples.

5

LA COURSE ASSISE. (Valse, polka, mazurka.)

On place au milieu du salon deux chaises dos à dos. Le premier couple part en valse ou en mazurka. Le cavalier et sa dame vont prendre l'un une dame et l'autre un cavalier qu'ils font asseoir sur les chaises adossées. Le cavalier va chercher ensuite deux dames qu'il prend de chaque main, et se place en face de la dame qu'il a fait asseoir ; sa dame en fait autant avec deux cavaliers. A un signal donné, chacun prend son vis-à-vis ; c'est-à-dire que le cavalier conducteur prend la première dame qu'il a fait asseoir, sa dame à lui prend le cavalier correspondant ; les deux autres dames choisies en second lieu, prennent également pour la valse ou la promenade les cavaliers placés devant elles. Chacun, après avoir fait le tour du salon, retourne à sa place. Cette figure peut s'exécuter à deux couples, en plaçant quatre chaises au lieu de deux.

6

LES COLONNES. (Valse, polka, mazurka.)

Le cavalier conducteur part en promenade ou en valse, et laisse sa dame au milieu du salon. Il prend un cavalier qu'il place dos à dos avec sa dame ; il amène une autre dame qu'il place vis-à-vis du cavalier qu'il vient de choisir, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'il ait formé une colonne de quatre ou cinq couples qu'il a le soin de terminer par une dame. Au signal qu'il donne en frappant dans les mains, chacun se retourne et valse ou danse avec son vis-à-vis jusqu'à sa place. On peut former une colonne double, en partant deux couples à la fois.

7

LE COUSSIN. (Valse, polka, mazurka.)

Le premier cavalier part en tenant de la main gauche un coussin. Il fait le tour du salon avec sa dame, à laquelle il laisse le coussin que celle-ci doit présenter à plusieurs cavaliers en les invitant à placer un genou dessus. La dame doit le reti-

rer avec vivacité devant les cavaliers qu'elle veut tromper, et le laisser tomber devant celui qu'elle est dans l'intention de choisir.

8

LES CARTES. (Valse, polka, mazurka.)

Le premier cavalier présente à quatre dames les quatre dames d'un jeu de cartes, tandis que sa dame présente les quatre rois à quatre cavaliers. Les cavaliers se lèvent et vont chercher les dames de leurs couleurs. Le roi de cœur valse avec la dame de cœur, le roi de pique avec la dame de pique, etc.

9

LA PYRAMIDE. (Valse, polka, mazurka.)

Trois couples partent ensemble en dansant ou valsant. Chaque cavalier va chercher un autre cavalier, et chaque dame une autre dame. Les six dames forment trois rangs inégaux. Une seule dame forme le premier rang, et représente la tête de la pyramide; deux forment le deuxième rang, et trois le troisième. Les cavaliers se prennent par les mains, et forment une chaîne libre. Le cavalier conducteur entraîne les autres cava-

liers, et passe en courant derrière les trois dernières dames. Il entre dans le dernier rang, puis dans le deuxième, en faisant serpenter autour des dames la chaîne des cavaliers qu'il conduit. Quand il se trouve devant la dame placée en tête de la pyramide, il frappe des mains, et emmène en valse ou en promenade la dame qui se trouve en face de lui. Les autres cavaliers dansent ou valsent également avec leur vis-à-vis. Cette figure peut se faire à cinq couples, en plaçant un quatrième rang de dames.

10

LA TROMPEUSE. (Valse, polka, mazurka.)

Deux ou trois couples partent en valse ou en promenade. Chaque cavalier va choisir un cavalier, et chaque dame une dame. Le cavalier conducteur choisit seul deux cavaliers. Les cavaliers forment une ligne, et se placent dos à dos avec les dames qui forment une ligne parallèle. Le cavalier conducteur se tient hors des rangs, et se place devant la ligne des dames. Il frappe dans ses mains, et choisit une dame. A ce signal, tous les cavaliers se retournent, et prennent pour danser ou valser les dames qui se trouvent derrière eux. Le cavalier qui se trouve sans dame par suite du choix du cavalier conducteur retourne à sa place, à moins qu'il ne trouve dans le cercle une dame compatissante qui consente à faire avec lui un tour de valse ou une promenade.

11

LE SERPENT. (Valse, polka, mazurka.)

Départ du premier couple en valse ou promenade. Le cavalier laisse sa dame dans un des angles du salon, le visage tourné vers la muraille, et va chercher ensuite trois ou quatre dames qu'il place derrière la sienne en laissant entre chacune d'elles une certaine distance. Il va choisir autant de cavaliers, lui compris, qu'il se trouve de dames. Il forme une chaîne libre avec les cavaliers qu'il a choisis, et, après avoir promené cette chaîne avec rapidité, il passe derrière la dernière dame, puis entre chaque dame, jusqu'à ce qu'il ait repris la sienne. Il frappe alors dans les mains, et chaque cavalier danse ou valse avec son vis-à-vis. Cette figure, qui a une grande analogie avec la *Pyramide*, doit être adoptée de préférence dans les appartements de médiocre étendue. On peut former deux ou trois colonnes, en partant plusieurs couples à la fois.

12

LE ROND BRISÉ. (Valse, polka, mazurka.)

Départ du premier couple en valse ou promenade. Le cavalier laisse sa dame au milieu du salon, et va choisir deux cava-

liers qui forment avec lui un rond à trois autour de la dame. Les cavaliers tournent très-vite à gauche. A un signal donné, la dame choisit un cavalier pour danser ou valser ; les deux autres cavaliers retournent à leur place. Quand cette figure se fait dans l'intimité et a été désignée pour la valse ou la polka, les deux cavaliers délaissés font ensemble un tour de valse autour du cercle.

13

LE MOUCHOIR. (Valse, polka, mazurka.)

Départ du premier couple. Après la valse ou la promenade, la dame fait un nœud à l'un des quatre coins d'un mouchoir qu'elle présente à quatre cavaliers. Celui qui rencontre le nœud valse ou danse avec elle jusqu'à sa place.

14

LE CHANGEMENT DE DAMES. (Valse, polka, mazurka.)

Deux couples partent en valse ou en promenade. Après avoir décrit plusieurs circuits, ils doivent se rapprocher : les cavaliers changent de dames sans perdre le pas ni la mesure ; après avoir valsé ou dansé avec la dame l'un de l'autre, chacun reprend la sienne, et regagne sa place.

15

LE CHAPEAU. (Valse, polka, mazurka.)

Départ du premier couple. Le cavalier laisse sa dame au milieu du salon, et lui remet un chapeau. Tous les cavaliers viennent former un rond autour de la dame en lui tournant le dos, et marchent très-vite du côté gauche. La dame place le chapeau sur la tête de l'un des cavaliers avec lequel elle fait un tour de valse ou une promenade. Les autres cavaliers retournent à leur place.

16

L'ÉCHARPE. (Valse, polka, mazurka.)

Cette figure est le pendant de celle du *Chapeau*. Un cavalier se tient, une écharpe à la main, au milieu d'un rond que les dames forment autour de lui, et doit déposer l'écharpe sur les épaules de l'une d'elles qu'il choisit pour danser ou valser. Chaque cavalier doit aller rejoindre sa dame pour la reconduire à sa place.

17

LES DAMES ASSISES. (Valse, polka, mazurka.)

On place deux chaises dos à dos au milieu du salon. Les deux premiers couples partent en valse ou promenade. Les deux cavaliers font asseoir leurs dames sur les chaises, et vont ensuite choisir deux dames avec lesquelles ils font le tour du cercle : ils viennent ensuite reprendre leurs dames pour les reconduire à leurs places en dansant ou valsant. Pendant que les deux dames qu'ils viennent de quitter s'assoient à leur tour, les deux cavaliers suivants exécutent la même figure, et ainsi de suite. Quand tous les cavaliers ont fait la figure, il reste sur les chaises deux dames que leurs cavaliers viennent délivrer. On peut faire cette figure à trois ou quatre couples en plaçant trois ou quatre chaises au milieu du cercle.

18

LE VERRE DE VIN DE CHAMPAGNE. (Valse, polka, mazurka.)

On place trois chaises sur une même ligne, les deux chaises des extrémités tournées dans un autre sens que celle du milieu. Départ du premier couple : le cavalier fait asseoir sa dame

sur la chaise du milieu, lui remet un verre de vin de Champagne, et va chercher deux cavaliers qu'il fait asseoir sur les deux autres chaises. La dame remet le verre de vin de Champagne à l'un des deux cavaliers pour qu'il ait à l'avaler, et regagne sa place avec l'autre en valse ou en promenade.

19

LES COUPLES REFUSÉS. (Valse, polka, mazurka.)

Départ du premier couple. Le premier cavalier se place un genou en terre au milieu du salon. Sa dame choisit dans le cercle plusieurs couples qu'elle lui présente et qu'il refuse successivement. Les couples se forment en colonne derrière le cavalier agenouillé qui finit par choisir une dame qu'il conduit en valse ou en promenade, puis ramène à son cavalier, lequel est resté devant la colonne, et reçoit sa dame qu'il reconduit à sa place. Le premier cavalier danse et valse successivement avec chaque dame, et, quand tous les couples ont disparu, il retrouve enfin la sienne, qui a dû se réfugier derrière la colonne, et qu'il reconduit à son tour.

20

LES BOUQUETS. (Valse, polka, mazurka.)

On dépose sur un meuble plusieurs bouquets. Départ du premier couple. Le cavalier et sa dame prennent chacun un

bouquet qu'ils vont offrir, le cavalier à une dame, et la dame à un cavalier, pour faire un tour de valse ou une promenade. Cette figure est répétée par tous les couples.

21

LES DAMES PRÉSENTÉES. (Valse, polka, mazurka.)

Départ du premier couple. Le cavalier se met à genoux au milieu du salon : sa dame choisit dans le cercle plusieurs dames qu'elle lui présente et qu'il invite à se placer derrière lui à la file, jusqu'à ce qu'il en ait pris une pour danser ou valser. Les autres cavaliers viennent délivrer leurs dames, et les reconduisent à leur place. Cette figure, qui a une grande analogie avec celle des *Couples refusés* (1), convient mieux aux salons de médiocre étendue.

22

LE COUSSIN MOBILE. (Valse, polka, mazurka.)

Départ du premier couple. Le cavalier fait asseoir sa dame, et place à ses pieds un petit coussin devant lequel il amène alternativement plusieurs cavaliers qu'il choisit dans le cercle, invitant chacun d'eux à mettre un genou sur le coussin que la

(1) Figure 19.

dame retire vivement en cas de refus. Les cavaliers refusés se placent en ligne derrière la chaise de la dame qui indique son choix en laissant le coussin immobile devant le cavalier avec lequel elle veut valser ou danser. Les dames des cavaliers refusés viennent les délivrer, et font un tour de valse ou une promenade jusqu'à leur place.

23

LES DAMES TROMPÉES. (Valse, polka, mazurka.)

Départ du premier couple. Le cavalier prend sa dame par la main, se promène autour du cercle, et s'approche de plusieurs dames en feignant de les inviter à danser ou valser. Au moment où la dame se lève pour accepter, il se retourne vivement, et va s'adresser à une autre pour recommencer le même jeu, jusqu'à ce qu'il ait fait un choix définitivement sérieux. La dame du cavalier conducteur danse ou valse avec le cavalier de la dame qui a été choisie.

24

LE CHAPEAU MAGIQUE. (Valse, polka, mazurka.)

Départ du premier couple. Le cavalier remet à sa dame un chapeau qu'elle va présenter à plusieurs dames en les enga-

geant à y déposer un objet quelconque. Elle offre ensuite le chapeau à plusieurs cavaliers qui prennent un des objets, et vont chercher la dame à laquelle il appartient pour lui faire faire un tour de valse ou une promenade. Cette figure peut être exécutée par plusieurs couples à la fois.

25

LA PHALANGE. (Valse, polka, mazurka.)

Départ des deux premiers couples. Chaque cavalier va choisir deux dames, et chaque dame deux cavaliers. Le premier cavalier donne la main droite à la dame de droite et la main gauche à celle de gauche ; les deux dames se donnent la main derrière lui, de manière à former l'ancienne figure connue sous le nom des *Grâces*. La dame du cavalier conducteur se place de même avec les deux cavaliers qu'elle a choisis ; les autres groupes se rangent à la suite dans la même disposition, et se tiennent rapprochés de manière à former une phalange qui part en exécutant le pas de polka, valse sans tourner, ou de mazurka. Au signal donné, les cavaliers qui se trouvent entre deux dames se retournent avec elles, et chacun danse ou valse avec son vis-à-vis jusqu'à sa place. Cette figure peut se faire à trois ou quatre couples.

26

LE DRAP MYSTÉRIEUX. (Valse, polka, mazurka.)

Départ du premier couple. Tous les cavaliers du cotillon vont se ranger derrière un drap que deux personnes tiennent déployé, de manière à former une sorte de paravent, et placent au-dessus du drap l'extrémité de leurs doigts que la dame placée de l'autre côté du drap doit prendre, ayant à indiquer ainsi son danseur.

27

LE CAVALIER TROMPÉ. (Valse, polka, mazurka.)

Les cinq ou six premiers couples partent ensemble, et vont se placer en rangs deux par deux. Le premier cavalier tient sa dame de la main droite, et ne doit pas regarder le couple qui se trouve derrière lui. Sa dame le quitte, et va choisir un cavalier parmi les autres couples. Ce cavalier et cette dame se séparent, et avancent de chaque côté de la colonne en marchant sur la pointe du pied, afin de tromper le premier cavalier qui se trouve en tête, et s'efforcent de se rejoindre pour danser et

valser ensemble. Si le cavalier qui est aux aguets est assez heureux pour ressaisir sa dame, il la reconduit en dansant ou valsant, et le cavalier suivant le remplace. Dans le cas contraire, il doit demeurer à son poste jusqu'à ce qu'il ait pu prendre une dame. Le dernier cavalier restant valse ou danse avec la dernière dame.

28

LA CROIX DOUBLÉE. (Valse, polka, mazurka.)

Quatre couples partent ensemble, et vont se placer en moulinet ; les cavaliers se donnent tous la main gauche et tiennent leurs dames de la droite. Chaque dame appelle un cavalier, qui vient lui donner la main gauche ; les nouveaux cavaliers appellent à leur tour de nouvelles dames, qui se placent également en rayon. Tous les couples décrivent un tour en exécutant ensemble le pas de valse, polka ou mazurka, puis se séparent, et regagnent leur place couple par couple.

29

LE GRAND ROND. (Valse, polka, mazurka.)

Quatre couples partent à la fois. Chaque cavalier va choisir un cavalier, et chaque dame une dame. On forme un rond gé-

néral, les cavaliers se tenant par la main du même côté, et les dames de l'autre. On commence par tourner à gauche, puis le cavalier conducteur, qui doit avoir sa dame de la main droite, s'avance sans la quitter, et coupe le rond par le milieu, c'est-à-dire, entre la dernière dame et le dernier cavalier. Il tourne à gauche avec tous les cavaliers, tandis que sa dame tourne à droite avec toutes les dames. Le cavalier conducteur et sa dame, après avoir décrit un demi-cercle renversé, se retrouvent et dansent ou valsent ensemble; le second cavalier prend la seconde dame, et ainsi de suite, jusqu'à ce que la chaîne soit épuisée. Cette figure peut se faire à cinq, six, sept, huit couples et plus encore, si le local le permet.

50

LES CERCLES JUMEAUX. (Valse, polka, mazurka.)

Quatre couples partent ensemble. Chaque cavalier choisit un cavalier, et chaque dame une dame. Les cavaliers forment un rond, et les dames un autre à l'opposé. Le cavalier conducteur se place dans le rond des dames, et la dame dans celui des cavaliers. Les deux ronds tournent à gauche avec rapidité : à un signal donné, le cavalier conducteur choisit une dame pour danser ou valser avec elle ; sa dame en fait autant avec un cavalier : pendant ce temps, les cavaliers se développent sur une ligne, et les dames sur une autre. Les deux lignes avancent l'une vers l'autre, et chacun danse ou valse avec son vis-à-vis. Cette figure, de même que la précédente, peut être exécutée par autant de couples que l'on veut.

51

LE ROND TROMPEUR. (Valse, polka, mazurka.)

Départ du premier couple. Le cavalier conducteur va choisir trois dames qu'il place avec la sienne à une certaine distance les unes des autres et comme pour le jeu des quatre coins. Il choisit ensuite quatre cavaliers, et forme avec eux un rond qui se trouve inséré dans le carré que forment les quatre dames. Les cinq cavaliers doivent tourner avec une très-grande vitesse, et à un signal donné se retourner et prendre la dame qui se trouve derrière eux pour danser ou valser. Il y a nécessairement un cavalier victime qui est condamné à retourner seul à sa place.

52

LE PORTIER DU COUVENT. (Valse, polka, mazurka.)

Départ du premier couple. Le cavalier conducteur choisit dans le cercle plusieurs dames qu'il conduit, ainsi que la sienne, dans une pièce attenante au salon, et dont la porte reste entrebâillée. Chaque dame désigne à voix basse un cavalier que le

cavalier conducteur nommé à haute voix pour venir faire un tour de valse ou une promenade avec la dame qui l'appelle. Le cavalier conducteur a le soin de se réserver pour lui une des dames. On peut aussi faire exécuter cette figure par la dame conductrice, qui doit alors emprisonner les cavaliers qu'elle choisit, et appeler les dames que ceux-ci désignent.

55

LES MAINS MYSTÉRIEUSES. (Valse, polka, mazurka.)

Départ du premier couple. Le cavalier emprisonne dans une pièce voisine plusieurs dames ainsi que la sienne, comme il est dit pour la figure précédente. Chaque dame glisse une main à travers la porte entre-bâillée. Le cavalier conducteur amène autant de cavaliers qu'il a choisi de dames. Les cavaliers prennent chacun une des mains placées à travers la porte, et valsent ou dansent avec la dame qu'ils ont choisie ainsi. Le cavalier conducteur a aussi le droit de saisir une des mains mystérieuses.

54

LA CHASSE AUX MOUCHOIRS. (Valse, polka, mazurka.)

Les trois ou quatre premiers couples partent ensemble. Les cavaliers laissent au milieu du salon leurs dames qui doivent

toutes avoir un mouchoir à la main. Les cavaliers du cotillon viennent former un rond autour des dames en leur tournant le dos, et tournent rapidement à gauche. Les dames lancent leurs mouchoirs en l'air, et valsent ou dansent avec ceux des cavaliers qui ont eu le bonheur de les saisir.

55

LA MER AGITÉE. (Valse, polka, mazurka.)

On place deux rangs de chaises adossées les unes aux autres, comme pour le jeu dont le nom a servi à désigner cette figure. Départ du premier couple. Le cavalier conducteur, s'il a placé douze chaises au milieu du salon, choisit six dames, y compris la sienne, et les fait asseoir de deux en deux chaises. Il va chercher ensuite six cavaliers avec lesquels il forme une chaîne qu'il prend le soin de conduire. Après avoir décrit une course rapide dans les diverses parties du salon et qu'il peut prolonger ou varier à son gré, il finit par envelopper les rangs de chaises où se trouvent les dames. Quand il s'assoit, tous les cavaliers doivent s'asseoir au même instant, et chacun valser ou danser avec la dame qui est à sa droite. Dans cette figure comme dans celle du *Rond trompeur* (1), il se trouve également un cavalier victime qui doit se résigner à retourner seul à sa place.

(1) Figure 51.

36

LES QUATRE COINS. (Valse, polka, mazurka.)

On place quatre chaises au milieu du salon à des intervalles marqués pour figurer les quatre coins. Le premier cavalier, après avoir fait faire à sa dame un tour de valse ou une promenade, la fait asseoir sur une des chaises, et prend les trois dames suivantes pour occuper les trois autres chaises. Il se place debout au milieu comme pour le jeu des quatre coins : les dames en restant assises exécutent les changements du jeu qui se font, non plus en courant, mais en se tenant par les mains pour changer de chaises. Quand le cavalier peut s'emparer d'une des chaises laissée vacante par une des dames qui cherchait à changer de place avec sa voisine, il valse ou danse avec celle qu'il est parvenu à détronner. Un autre cavalier vient aussitôt se placer au milieu du rond, et une autre dame vient occuper la chaise vacante. Quand le dernier cavalier a pris la place de l'une des quatre dernières dames, les cavaliers des trois restantes doivent venir les prendre pour les reconduire à leur place en valse ou promenade.

37

LE BERCEAU. (Valse, polka, mazurka.)

Quatre couples partent ensemble, et vont former un rond général au milieu du salon. Quand le rond est formé, les dames

et les cavaliers se retournent, et se trouvent dos à dos sans se quitter les mains. Quatre autres couples partent, et vont former un rond autour du premier, mais sans se retourner. Dans cette position, et quand on est vis-à-vis les uns des autres, les cavaliers se donnent les mains en dessus, et les dames en dessous. Les cavaliers lèvent les bras assez haut pour former une issue circulaire que les dames parcourent rapidement et à gauche sans se quitter les mains. Au signal donné, les bras des cavaliers s'abaissent à la fois pour arrêter les dames qui valsent ou dansent avec les cavaliers devant lesquels elles se trouvent. Cette figure peut être exécutée par cinq, six, sept, huit couples et plus.

38

LA POURSUITE. (Valse, polka, mazurka.)

Départ des trois ou quatre premiers couples. Chaque cavalier du cotillon a le droit d'aller derrière chaque couple, et de s'emparer de la dame pour danser ou valser avec elle. Il doit frapper dans les mains pour annoncer qu'il est dans l'intention de se substituer au cavalier. Cette figure se continue jusqu'à ce que chaque cavalier ait retrouvé sa dame pour la conduire à sa place. Pour que cette figure soit exécutée avec toute l'animation voulue, il faut qu'à mesure qu'un cavalier s'empare d'une dame, un autre le remplace aussitôt. La *Poursuite* est une des figures finales du cotillon.

59

LE ROND FINAL. (Valse, polka, mazurka.)

Toutes les personnes du cotillon forment un rond général. Le cavalier conducteur se sépare avec sa dame du rond, qui doit aussitôt se renouer, et exécute au milieu une valse ou une promenade. Il s'arrête à un signal donné, et sa dame sort du cercle. Lui, choisit une dame avec laquelle il danse ou valse dans le cercle. Il sort du cercle à son tour, et la dame qu'il a choisie prend un autre cavalier, et ainsi de suite. Quand il ne reste plus que deux ou trois couples, on exécute une valse ou une promenade générale. Le *Rond final* s'exécute, ainsi que la poursuite, surtout à la fin des cotillons.

40

LES RONDS INFINIS. (Valse, polka, mazurka.)

Toutes les personnes du cotillon forment un rond général et commencent par tourner à gauche. Le cavalier conducteur, à un signal donné, quitte la main de la dame qui doit se trouver à sa gauche, et, en continuant de tourner à gauche, entre dans le rond en formant un colimaçon, tandis que la dernière dame

dont il a quitté la main tourne à droite pour envelopper les autres ronds qui vont toujours en diminuant. Quand on est bien rapproché les uns des autres, le cavalier conducteur passe sous les bras d'un des valseurs et des valseuses pour sortir des ronds ; tout le monde le suit sans quitter les mains. Le cavalier conducteur fait des promenades à volonté, et se développe pour reformer le rond général. Tous les autres couples exécutent une promenade ou une valse générale. Cette figure se place, de même que les deux précédentes, surtout à la fin des cotillons.

41

LE MOULINET. (Valse, polka.)

Trois couples partent ensemble. Après une promenade ou un tour de valse, chaque cavalier choisit une dame, et chaque dame un cavalier. Tous les cavaliers viennent se placer en moulinet en se donnant tous la main gauche, et en donnant la main droite à leurs dames, qui doivent elles-mêmes les tenir de la gauche. Le premier, le troisième et le cinquième cavalier valsent ou polkent dans les entre-deux, pendant que les autres couples marchent avec lenteur. Au signal donné, les couples valsant ou polkant s'arrêtent pour laisser danser ou valser les suivants. On finit par une valse ou polka générale.

42

LE MOULINET CHANGEANT. (Valse, polka.)

Départ des trois premiers couples, choix des dames et des cavaliers, position de moulinet comme dans la figure précédente. A un signal donné, les dames avancent d'un cavalier, et valsent ou polkent avec lui, sans quitter leur ordre dans le moulinet. A un nouveau signal, on s'arrête, toujours en moulinet, pour recommencer à danser ou polker avec la dame suivante, jusqu'à ce que chaque cavalier ait retrouvé sa dame. Valse ou polka générale pour terminer.

43

LES QUATRE CHAISES. (Valse, polka.)

On place au milieu du salon quatre chaises que l'on dispose comme pour les quatre coins. Quatre couples partent en valsent ou polkant, et se placent, chaque couple derrière une des quatre chaises. A un signal donné, chacun valse ou polke autour de la chaise devant laquelle il se trouve, puis passe à la suivante; et ainsi de suite, en allant toujours à droite. Cette

figure doit être faite avec ensemble pour éviter de s'entrechoquer. Pour finir, chacun regagne sa place en valsant ou polkant.

44

LA CONTREDANSE. (Valse, polka.)

Quatre couples vont se placer au milieu du salon, comme pour la contredanse. Le premier couple part en valsant ou polkant autour du couple qui est à sa droite, et fait de la même manière le tour des autres couples. Les trois autres couples répètent la même figure. Quand tous les quatre ont achevé, on retourne à sa place en valsant ou polkant, comme pour les *Chaises*.

45

LE MOUCHOIR. (Valse, polka.)

Deux couples partent à la fois, les cavaliers tenant de la main gauche chacun le bout d'un mouchoir qu'ils doivent tenir assez élevé pour pouvoir passer dessous à chaque cercle que décrit le mouchoir. Ils valsent ou polkent jusqu'à ce que le mouchoir soit roulé comme une corde.

46

LES ÉCHARPES VOLANTES. (Valse, polka.)

On croise deux écharpes que l'on noue par le milieu de manière à former une croix. Quatre couples viennent se placer comme pour le jeu de bague ; chaque cavalier prend de la main gauche une des extrémités de chaque écharpe, en ayant soin de bien l'élever au-dessus de sa tête. Chaque couple valse en tournant et en conservant toujours la même distance : à un signal donné, tous regagnent leur place.

47

L'ÉVENTAIL. (Valse, polka.)

On place trois chaises au milieu du salon sur une même ligne. Les deux chaises des extrémités doivent être tournées dans le sens contraire de celle du milieu, comme dans la figure du *Verre de vin de Champagne* (1). Le premier couple

(1) Figure 18.

part en valsant : le cavalier fait asseoir sa dame sur la chaise du milieu, et lui remet un éventail. Il va chercher deux autres cavaliers qu'il fait asseoir sur les deux autres chaises. La dame offre l'éventail à l'un des deux cavaliers assis à son côté, et valse avec l'autre. Le cavalier muni de l'éventail doit suivre le couple valsant en l'éventant et en sautant à cloche-pied autour du cercle.

48

LE COLIN-MAILLARD. (Valse, polka.)

On place trois chaises sur une même ligne au milieu du salon. Départ du premier couple : le cavalier va prendre un autre cavalier qu'il fait asseoir sur la chaise du milieu, après lui avoir bandé les yeux. La dame va chercher un autre cavalier qu'elle amène, en marchant sur la pointe du pied, sur une des chaises qui se trouve à côté du colin-maillard, tandis qu'elle se place sur l'autre. Le premier cavalier invite alors celui qui a les yeux bandés à se décider pour la droite ou la gauche. Si ce dernier indique la dame, il valse avec elle jusqu'à sa place ; si, au contraire, il indique le cavalier, il doit valser avec lui, tandis que le cavalier conducteur valse avec la dame.

49

LES CAVALIERS ENSEMBLE. (Valse, polka.)

Les deux premiers cavaliers vont choisir chacun un cavalier pour valser avec eux, et les deux dames chacune une dame pour

valser avec elles. A un signal donné, les quatre cavaliers s'arrêtent et forment un rond, et les dames un autre rond. Deux dames, en avançant vers le rond des cavaliers, passent sous les bras des deux autres dames, et entrent dans le rond des cavaliers en formant un rond à l'envers : chaque cavalier valse avec la dame devant laquelle il se trouve. Cette figure peut se faire à trois et quatre couples.

50

LES ZIGZAGS. (Valse, polka.)

Huit ou dix couples partent ensemble, et vont se placer les uns derrière les autres, couple par couple, en conservant un certain intervalle. Chaque cavalier doit avoir sa dame à sa droite. Le premier couple part en valsant et en entrant en zigzag dans tous les couples jusqu'au dernier. Le second couple part ensuite jusqu'au dernier et jusqu'à ce que le cavalier conducteur ait repris avec sa dame la tête de la phalange. On termine par une valse générale.

51

LES ONDULATIONS. (Valse, polka.)

Départ des quatre premiers couples, qui forment un rond. Le couple conducteur doit se trouver au milieu de ce rond et valser

à sa volonté, puis chercher à tromper les autres couples qui doivent suivre tous ses mouvements sans se quitter les mains. A un signal donné, le couple suivant se place au milieu pour faire le même jeu ; le premier couple reprend sa place dans le rond, et les autres exécutent successivement la figure. On termine par une valse générale.

52

LES DEUX LIGNES. (Valse, polka.)

Le premier cavalier prend sa dame par la main, et fait en marchant le tour du salon ; tous les autres couples doivent le suivre. Le cavalier conducteur forme avec les autres cavaliers une seule ligne, de manière que chacun soit en face de sa dame. Chaque cavalier prend de sa main droite la main droite de sa dame, et la fait traverser en prenant sa place. Le premier couple part en valsant et en remontant, et passe derrière la ligne des dames ; sans cesser de valser, il passe au milieu des deux lignes, et remonte encore une fois en passant derrière les dames. Arrivé à la dernière, il s'arrête. Le cavalier reste du côté des dames, et la dame du côté des cavaliers. Chaque couple exécute successivement la même figure, et on termine par une valse générale. Les *Deux lignes* se font surtout à la fin des cotillons.

53

L'ALLÉE TOURNANTE. (Valse, polka.)

Le cavalier conducteur part en marchant et en tenant la main de sa dame, et invite les autres couples à le suivre. On forme un rond général. Chaque couple a le soin de ménager entre soi une certaine distance. Les cavaliers se placent devant leurs dames, de manière à former avec elles un double rond, les cavaliers en dehors et les dames en dedans. Le cavalier conducteur part avec sa dame, et parcourt en valsant l'allée tournante que forment les deux ronds, jusqu'à ce qu'il ait retrouvé sa place. Il quitte alors sa dame, et reprend son poste dans le rond des dames, et sa dame dans celui des cavaliers. Chaque couple fait la figure à son tour, et on termine par une valse générale. L'*Allée tournante* est une des figures finales du cotillon.

54

LE CHAPEAU FUYANT. (Valse, polka.)

Départ des deux premiers couples. Le cavalier conducteur tient derrière lui de la main gauche un chapeau dont il a soin

de présenter l'ouverture, comme si le chapeau était déposé sur une table sur la forme. Le deuxième cavalier tient de la main gauche une paire de gants roulée qu'il doit chercher à lancer dans le chapeau sans cesser de valser. Quand il a réussi, il prend le chapeau, et remet les gants à l'autre cavalier, qui recommence le même jeu. On conçoit qu'entre bons valseurs cette figure fasse naître une foule de détours et d'incidents.

55

LE HUIT. (Valse.)

On place au milieu du salon deux chaises à une certaine distance l'une de l'autre. Départ du premier couple, qui passe derrière une chaise sans cesser de valser, puis repasse derrière l'autre chaise, de manière à décrire un huit. Chaque couple répète successivement la même figure. Le *Huit* est une des figures les plus difficiles à exécuter. Un cavalier qui s'en acquitte avec perfection peut être réputé valseur consommé.

56

LES BRAS ENLACÉS. (Polka, mazurka.)

Trois ou quatre couples partent ensemble. Après un tour de mazurka ou de polka, chaque cavalier prend une dame, et

chaque dame un cavalier. On forme un rond général. On avance et on recule tous ensemble sur quatre mesures ; on avance encore une fois, et quand on se trouve rapprochés les uns des autres, les cavaliers se donnent les mains en dessus, et les dames en dessous. Quand les bras sont ainsi enlacés, on tourne à gauche ; le cavalier conducteur quitte la main du cavalier qui se trouve à sa gauche : on se développe sur une seule ligne sans se quitter les mains. Quand une ligne droite est bien formée, les cavaliers lèvent les bras tous ensemble et sans se quitter les mains ; les dames partent en dansant, et les cavaliers s'élancent derrière elles à leur poursuite. A un signal donné, toutes les dames se retournent et dansent avec leurs cavaliers, qui doivent se trouver derrière elles.

57

LE MOULINET DES DAMES. (Polka, mazurka.)

Départ des deux premiers couples. Chaque cavalier choisit une dame, et chaque dame un cavalier. On forme un rond général, et on tourne à gauche pendant huit mesures ; les dames se placent en moulinet en se donnant la main droite : chaque cavalier reste à sa place. Les dames font un tour de moulinet, et viennent donner la main à leur cavalier pour faire un tour sur place. Elles reviennent au moulinet, et à chaque tour elles avancent d'un cavalier jusqu'à ce qu'elles aient retrouvé celui avec lequel elles ont commencé. Polka ou mazurka pour finir.

58

LES PETITS RONDS. (Polka, mazurka.)

Départ des trois ou quatre premiers couples. Chaque cavalier choisit un cavalier, et chaque dame une dame. Les cavaliers se placent deux par deux, et les dames aussi deux par deux devant les cavaliers. Les deux premiers cavaliers et les deux premières dames font en rond un tour entier à gauche : quand le tour est achevé, les deux cavaliers, sans s'arrêter, lèvent les bras pour faire passer les deux dames en dessous, et exécutent un autre tour avec les deux dames suivantes. Les deux premières dames tournent de même avec les deux nouveaux cavaliers qui se présentent ; chacun suit jusqu'à ce que les deux premiers cavaliers soient arrivés aux dernières dames. Quand les deux premiers cavaliers ont fait passer toutes les dames, ils se placent en ligne, et les deux cavaliers suivants se rangent de chaque côté, de manière à former, tous les cavaliers ensemble, une seule et même ligne opposée à celle que les dames ont dû former de leur côté. Les deux lignes avancent l'une vers l'autre par quatre mesures, et reculent aussi par quatre mesures, puis se rejoignent, et chaque cavalier prend la dame qui se trouve devant lui. Polka ou mazurka générale pour finir.

59

LE DOUBLE MOULINET. (Polka, mazurka.)

Départ des deux premiers couples. Chaque cavalier choisit une dame, et chaque dame un cavalier. On forme un rond général, et, après un tour à gauche, chaque cavalier fait un tour sur place en faisant tourner sa dame autour de lui, jusqu'à ce qu'elle vienne former un moulinet de la main droite avec les trois autres dames. Les quatre dames étant au milieu du moulinet et se dirigeant vers la gauche, les cavaliers se dirigent vers la droite, et tournent jusqu'à ce que chacun ait retrouvé sa dame pour lui donner la main gauche et prendre sa place au moulinet, tandis que les dames accomplissent dans le sens opposé le rond que les cavaliers viennent de faire. Quand les cavaliers se sont trouvés deux fois aux ailes et deux fois au milieu, ils prennent de la main droite la main gauche de leur dame, et la conduisent en promenade de polka ou de mazurka.

60

L'X DES CAVALIERS. (Polka, mazurka.)

Départ des deux premiers couples. Chaque cavalier, sans quitter sa dame, en choisit une autre qu'il doit avoir de la main

gauche. Les deux cavaliers se placent vis-à-vis l'un de l'autre à une certaine distance. Ils avancent avec leurs dames pendant deux mesures, et reculent également pendant deux mesures. Ils avancent encore une fois en quittant les mains des dames, qui restent à leurs places. Les deux cavaliers se donnent le bras droit croisé à la saignée, et font ensemble un tour entier, puis donnent le bras gauche à leurs dames de la même manière, et font un tour avec elles. Ils refont ensemble un tour en se donnant le bras droit; ils recommencent du bras gauche avec la dame suivante par la droite, et ainsi de suite. Quand ils ont tourné avec les quatre dames, ils reprennent chacun deux dames, la leur et celle qu'ils ont choisie, et font une promenade à volonté. Quand ils se trouvent à la place de la dame qu'ils ont choisie, ils la font passer sous leur bras droit, et continuent la promenade avec leur dame.

61

L'X DU CAVALIER ET DE LA DAME. (Polka, mazurka.)

Départ du premier couple. Le cavalier va choisir deux dames qu'il prend de chaque main, sa dame choisit de son côté deux cavaliers. Le cavalier conducteur et sa dame se placent en face l'un de l'autre, à une certaine distance, avec les dames et les cavaliers qu'ils ont choisis. Ils avancent et reculent pendant quatre mesures; ensuite, le cavalier conducteur et sa dame avancent l'un vers l'autre en laissant les deux autres dames et les deux autres cavaliers aux places où ils se trouvent. En avan-

cant cette seconde fois seuls à seuls, le cavalier et sa dame se donnent le bras droit croisé à la saignée. Ils font un tour entier, après lequel le cavalier donne le bras gauche croisé de même à la dame qu'il tenait de la main droite ; sa dame en fait autant avec le cavalier de sa droite. Le premier cavalier et sa dame reviennent au milieu faire ensemble un tour du bras gauche, puis vont faire un tour du bras gauche avec l'autre dame et l'autre cavalier. En finissant, ils doivent se retrouver dans la position qu'ils avaient en commençant. Tous les six avancent et reculent pendant quatre mesures. On avance une dernière fois, et chaque cavalier prend de la main droite la dame qui se trouve en face de lui pour la reconduire en promenade jusqu'à sa place.

62

LA GRANDE CHAÎNE ANGLAISE. (Polka, mazurka.)

Départ des deux premiers couples, qui vont se placer en face les uns des autres, et font une chaîne anglaise très-allongée. Les deux cavaliers, en avançant avec leurs dames, se donnent le bras gauche croisé à la saignée, et font un demi-tour très-rapide pour changer de dames, et faire avec la dame l'un de l'autre un tour sur place. On recommence la figure pour retrouver sa dame, que l'on reconduit en promenade.

65

LES GRACES. (Polka, mazurka.)

Départ du premier couple. Le cavalier fait passer sa dame à gauche en la changeant de main. Il prend une autre dame de la main droite, et continue la promenade entre les deux dames. Quand il se trouve à la place de la dame qu'il a choisie, il fait pivoter les deux dames sur elles-mêmes, et les prend par la taille pour leur faire faire un tour sur place à gauche. Il remet la dame qu'il a choisie à son cavalier en la faisant passer sous son bras et sous celui de sa dame, et continue la promenade jusqu'à sa place. Le cavalier, pour faire le tour sur place, doit avoir sa dame de la main gauche et l'autre dame de la main droite. Quand cette figure se fait en polka, au lieu du tour sur place, on fait le tour du salon à trois, on abandonne la dame choisie quand on passe devant sa place, et on continue en promenade avec la sienne.

64

LES RONS CONTRARIÉS. (Polka, mazurka.)

Départ des trois premiers couples. Les cavaliers placent leurs dames sur une ligne, et se prennent par les mains pour

former une chaîne. Le cavalier conducteur passe à gauche avec les deux autres devant les trois dames. Les cavaliers arrivés à la dernière forment un rond autour d'elle, et tournent à gauche après avoir fait un tour entier ; le cavalier conducteur quitte la main du cavalier de gauche, et passe à la dame du milieu pour former autour d'elle un rond à l'envers avec les autres cavaliers. Après un tour dans ce sens, le cavalier conducteur quitte encore une fois la main de celui de gauche, et fait un tour dans le sens naturel autour de la troisième dame. Il entraîne ensuite les deux cavaliers qui n'ont pas cessé de se tenir en chaîne, et passe devant les dames comme au commencement de la figure ; il continue la promenade en passant derrière les dames. Quand chaque cavalier se trouve devant la sienne, il lui offre la main, et l'emmène en promenade, suivi des deux autres couples.

65

LES GÉNUFLEXIONS. (Polka, mazurka.)

Départ des deux premiers couples. Les deux cavaliers mettent un genou en terre à une certaine distance l'un de l'autre. Dans cette position, ils font tourner leurs dames deux fois autour d'eux sans leur quitter la main. Après ces deux tours, les deux dames traversent la main droite, et vont donner la main gauche à la droite de l'autre cavalier pour faire également deux tours. Elles traversent une deuxième fois de la main droite pour retrouver leurs cavaliers, qui se relèvent et les reconduisent en promenade.

66

LES CHAINES A QUATRE. (Polka, mazurka.)

Départ des quatre premiers couples, qui vont se placer en face l'un de l'autre, deux couples d'un côté sur une seule ligne, et deux couples de l'autre. Dans cette position, chaque couple fait une demi-chaîne anglaise avec son vis-à-vis, puis les cavaliers font avec leur dame un tour sur place, après lequel chaque couple doit se tourner en vis-à-vis vers le couple qu'il avait primitivement à sa droite. On recommence une demi-chaîne avec le tour sur place, et ainsi de suite. Quand tout le monde se retrouve à sa place primitive, chaque couple se disperse, et fait une promenade à volonté.

67

LES CHAISES CROISÉES. (Polka, mazurka.)

Départ des quatre premiers couples, qui se placent comme dans la figure précédente. Chaque couple fait avec son vis-à-vis une chaîne anglaise entière, après laquelle il se tourne en vis-à-vis vers celui qui se trouve à son côté d'après la position

du départ. On fait dans le sens latéral une nouvelle chaîne entière, après laquelle le couple conducteur fait une demi-chaîne oblique avec le couple qui représentait dans l'ordre primitif le vis-à-vis de celui qui se trouvait à sa droite. Dès qu'il a traversé, les deux autres couples font également une demi-chaîne oblique, les deux premiers exécutent une seconde fois cette demi-chaîne, puis les seconds; promenade générale pour retourner à ses places (1).

68

LA DOUBLE PASTOURELLE. (Polka, mazurka.)

Départ des quatre premiers couples, qui se placent comme pour la contredanse. Les deux cavaliers de vis-à-vis, en gardant leurs dames, prennent de la main gauche les deux autres dames, qui laissent leurs cavaliers à leur place. Dans cette position, les deux cavaliers, ayant une dame de chaque main, avancent et reculent pendant quatre mesures : ils font croiser leurs dames devant eux en faisant passer celle de gauche sous leurs bras droits. Les dames vont retrouver les deux cavaliers restés à leur place pour recommencer la figure, qui se fait quatre fois de suite, et se termine par une promenade à volonté.

(1) La figure des *Chaines croisées* n'offre aucune difficulté dans le détail, et peut se résumer ainsi : 1^o chaîne en long ; 2^o chaîne en large ; 3^o chaîne dans le sens oblique.

69

LA CHAÎNE DOUBLE. (Polka, mazurka.)

Départ des deux premiers couples, qui vont se placer en vis-à-vis à une certaine distance, et avancent l'un vers l'autre sur le pas de mazurka ou de polka. Quand ils se sont rejoints, les cavaliers changent de dames et de place en s'éloignant; ils recommencent la figure pour se retrouver à leurs places. Ils avancent une troisième fois pour faire une chaîne double en traversant quatre fois. On termine par une promenade de polka ou de mazurka.

70

LES CHAINES CONTINUES. (Polka, mazurka.)

Départ des quatre premiers couples. Chaque cavalier choisit une dame, et chaque dame un cavalier. Tous les cavaliers se placent en ligne devant leurs dames placées en ligne également. Le premier cavalier de gauche donne la main droite à la main droite de sa dame, et fait avec elle un tour entier. Il

donne ensuite la main gauche à la main gauche de la dame suivante, tandis que sa dame fait de même avec le cavalier suivant. Le cavalier conducteur et sa dame se redonnent la main droite au milieu de la double ligne, et se quittent pour aller trouver la dame et le cavalier suivant, et ainsi de suite jusqu'au dernier couple. Ils font alors un tour entier, de manière que la dame se trouve du côté des cavaliers, et le cavalier du côté des dames. Dès que le cavalier conducteur et sa dame sont parvenus au quatrième couple, le deuxième cavalier doit aussitôt partir, de façon qu'il se fasse un mouvement de chaîne continu entre les cavaliers et les dames. Dès le départ du premier couple, le deuxième doit prendre sa place, et ainsi de suite. Quand tout le monde a fait la figure, chaque cavalier offre la main à sa dame pour partir en promenade. La chaîne continue peut être faite par autant de couples que l'on veut.

74

LES CAVALIERS CHANGEANTS. (Polka, mazurka.)

Départ des trois ou quatre premiers couples qui se rangent en phalange à la suite du couple conducteur. Le premier cavalier se retourne en donnant le bras gauche croisé à la saignée au bras gauche du cavalier qui se trouve derrière lui, avec lequel il change de place et de dame. Il continue sans interruption jusqu'à la dernière dame. Quand il est arrivé à la dernière, le deuxième cavalier, qui se trouve alors à la tête de la phalange,

exécute la même figure, et ainsi de suite jusqu'à ce que chacun ait retrouvé sa place. On termine par une promenade générale.

72

LES DAMES DOS A DOS. (Polka, mazurka.)

Départ des quatre premiers couples, qui forment un rond général : les dames se placent dos à dos, et se tiennent rapprochées les unes des autres ; les cavaliers restent dans la position ordinaire. A un signal donné, et pendant quatre mesures, on agrandit le rond, les cavaliers en reculant, les dames en avançant ; on le rétrécit pendant quatre autres mesures. Le rond se développe une dernière fois, puis on fait une chaîne plate en commençant par la main droite, jusqu'à ce qu'on ait retrouvé sa dame. On termine par une promenade.

73

LES RONDS A QUATRE. (Polka, mazurka.)

Départ des deux premiers couples. Chaque cavalier choisit une dame, et chaque dame un cavalier. Les cavaliers forment

ensemble un rond à quatre à l'une des extrémités du salon, et les dames un rond entre elles à l'autre extrémité. Tout le monde fait un tour à gauche, après lequel le cavalier conducteur et celui qu'il a choisi passent sous les bras des deux autres cavaliers pour retrouver les deux dames qui passent de même, et forment un rond avec elles. Ils font un tour entier à gauche, après lequel les deux cavaliers lèvent les bras pour livrer passage aux deux dames, et font un autre tour avec les deux dames, tandis que les deux premières exécutent le même rond avec les deux autres cavaliers, ce qui forme deux ronds de quatre. Les cavaliers lèvent les bras pour laisser passer les dames ; les deux premiers cavaliers, en avançant, se retournent, et forment une ligne à laquelle viennent bientôt se joindre les deux autres. Les dames ont dû former une ligne pareille de leur côté. Dès que les quatre cavaliers et les quatre dames se retrouvent ensemble, ils forment le même rond qu'au commencement, c'est-à-dire, cavaliers et cavaliers, dames et dames. Après un tour, on se développe sur deux lignes opposées qui avancent l'une vers l'autre, chaque cavalier retrouve sa dame, et on termine par une promenade.

74

LA GÉNUFLEXION A QUATRE. (Polka, mazurka.)

Départ des quatre premiers couples, qui se placent ensuite comme pour la contredanse française. A un signal donné, les

quatre cavaliers mettent ensemble un genou à terre, et font tourner leurs dames autour d'eux, comme il est dit dans la *Génuflexion* (1). Les dames ne font qu'un seul tour, après lequel elles traversent de la main droite, et vont donner la main gauche à la main droite de l'autre cavalier pour faire également un tour. Elles traversent une dernière fois de la main droite, et vont retrouver leurs cavaliers, qui terminent par une promenade.

Pour bien exécuter cette figure, l'une des plus gracieuses de la mazurka, dès que les deux premières dames ont achevé leur traversée, les deux autres de la contre-partie doivent partir aussitôt et traverser, tandis que les deux premières tournent autour des cavaliers. A l'aide de ces intervalles, les dames ne courent pas le risque de se rencontrer au milieu de leur course.

75

LE MOULINET CHANGÉ. (Polka, mazurka.)

Départ des quatre ou six premiers couples. Après la promenade, tous les cavaliers, sans quitter la main de leurs dames, viennent se former en moulinet de la main gauche, et font un

(1) Figure 65

tour entier. A un signal donné, ils prennent la place de leurs dames en tournant en arrière et plaçant leurs dames en avant. Dans cette position, ils font un tour entier dans le sens contraire. A un autre signal, ils changent encore une fois, en tournant cette fois en avant et plaçant leurs dames en arrière. Après un dernier tour, les couples se dispersent, et terminent par une promenade.

76

LE TRIANGLE CHANGEANT. (Polka. mazurka.)

Départ des trois premiers couples. Les cavaliers, sans quitter leurs dames, se placent en moulinet en se donnant la main gauche, et tournent dans cette position. A un signal donné, le premier cavalier se retourne vivement en donnant le bras gauche croisé à la saignée au cavalier placé derrière lui, avec lequel il change de place et de dame. Il en fait autant avec le cavalier suivant. Quand il en est au troisième cavalier, le second exécute la même figure, puis le troisième. On termine par une promenade générale.

77

LES CHAINES EN LIGNE. (Polka, mazurka.)

Départ des quatre premiers couples. Chaque cavalier choisit un cavalier, et chaque dame une dame. Les cavaliers se placent ensemble deux par deux en face des dames, qui se placent de même. A un signal donné, les deux premiers cavaliers commencent par la main droite une chaîne plate avec les deux premières dames, et ainsi de suite. Les deux derniers cavaliers se trouvent avoir pour dames les deux premières, qui leur arrivent à travers la chaîne. On termine par une promenade.

78

LE LABYRINTHE. (Valse, polka, mazurka.)

Toutes les personnes du cotillon forment un rond général en tournant à gauche. A un signal donné, le cavalier conducteur quitte la main de sa dame, qui se trouve à sa gauche, et, en continuant de tourner à gauche, entre dans le rond en for-

mant un colimaçon, pendant que sa dame tourne à droite pour entourer les autres ronds qui vont toujours en diminuant. On doit ménager un espace circulaire pour pouvoir se développer en valsant. Dans cette position, le couple conducteur part en valsant, et suit les allées du labyrinthe que forme la chaîne générale roulée sur elle-même, jusqu'à ce qu'il soit arrivé au dernier couple, auquel la première dame donne la main pour reformer le rond. A mesure qu'un nouveau couple arrive, il se place à la suite du dernier venu. Quand tout le monde est arrivé, on termine par une valse, polka ou mazurka générale. Quand cette figure se fait en polka, on fait le parcours avec la valse à deux pas, dont la position exige moins d'espace ; quand la figure se fait en mazurka, on a recours à la valse mazurka. Le *Labyrinthe* est une des figures finales du cotillon.

79

LA POLKA EN CHAINES DIVERSES. (Polka.)

Départ des quatre premiers couples, qui se placent comme pour la contredanse française. Deux couples placés en vis-à-vis suivent une ligne oblique vers la droite, et les deux autres vers la gauche. Dans cette position, chacun fait une chaîne entière avec son vis-à-vis, après laquelle les dames font une demi-chaîne des dames pour changer de cavaliers. Tout le monde fait un tour entier sur le pas de polka en conservant son ordre. Quand chaque cavalier se retrouve à sa place avec une autre

dame, on recommence cette figure avec le couple de la droite. A la quatrième fois, on se retrouve avec sa dame, et l'on fait une polka générale.

80

LA CORBEILLE. (Mazurka.)

Départ du premier couple. Le cavalier choisit deux dames, au milieu desquelles il se place ; sa dame choisit deux cavaliers, et se place aussi entre eux. On avance pendant quatre mesures, on recule pendant quatre autres, on avance une dernière fois. Le cavalier qui tient les deux dames lève les bras, et fait passer en dessous les deux cavaliers, qui passent sans quitter les mains de la dame du premier cavalier, et se donnent les mains derrière ce dernier. Les deux dames choisies par le premier cavalier se donnent les mains derrière la dame du cavalier conducteur, ce qui forme la corbeille. Dans cette position, on décrit un tour à gauche, et à un signal donné, sans que personne quitte les mains, le cavalier du milieu passe sous les bras des deux autres cavaliers, et la dame sous les bras des deux autres dames. Les six personnes se trouvent alors avoir les bras enlacés. A un autre signal, on délace les bras, et on forme un rond ordinaire ; on décrit un tour, et le cavalier qui se trouve à la gauche de la première dame commence une chaîne plate par la main droite, qui se continue jusqu'à ce que le premier cavalier ait retrouvé sa dame. On termine par une promenade à volonté.

81

LA TRIPLE PASSE. (Mazurka.)

Départ des deux premiers couples, lesquels, après leur promenade, forment un rond à quatre en décrivant un tour à gauche. A un signal donné, le cavalier conducteur et sa dame passent, en se quittant les mains, sous les bras des deux autres personnes, et se reprennent les mains dès que ce tour est achevé. L'autre cavalier et sa dame passent à leur tour en arrière sous les bras du premier couple, celui-ci repasse une autre fois sous les bras des deux autres personnes, et, sans se quitter les mains, se développe pour se retrouver en rond. On décrit un tour à gauche, et les deux couples retournent à leur place en promenade.

82

LA DAME A GAUCHE. (Mazurka.)

Toutes les personnes du cotillon forment un rond général ; on tourne à gauche pendant quatre mesures ; chaque cavalier

fait le tour sur place en avant pendant quatre autres mesures, en ayant soin, à la fin du tour, de laisser sa dame à gauche. On recommence le rond sur quatre mesures, et chaque cavalier prend la dame qui se trouve à sa droite qu'il transporte à gauche à l'aide d'un nouveau tour sur place. On continue jusqu'à ce qu'on ait retrouvé sa dame. La *Dame à gauche* est une des figures finales du cotillon-mazurka.

85

LA RÉUNION DES COUPLES. (Mazurka.)

Le premier couple fait une promenade, après laquelle il vient prendre le second couple pour former un rond à quatre. On décrit un demi-tour à gauche, après lequel le cavalier conducteur quitte la main de la dame du deuxième couple, et retourne sur lui-même à gauche en entraînant les autres personnes pour aller retrouver le troisième couple, avec lequel on fait un rond de six personnes. Après le demi-tour à gauche, le cavalier conducteur quitte de nouveau la dame de gauche pour aller prendre successivement les autres couples. Quand il est arrivé au dernier, on forme un rond général, on fait un tour à gauche pendant huit mesures, un tour à droite pendant huit autres mesures, puis le tour sur place pour terminer. La *Réunion des couples* s'exécute principalement à la fin du cotillon-mazurka.

Conclusion du cotillon.

Pour compléter ce qui a rapport à l'exécution des figures du cotillon, je dois rappeler que, dans certaines réunions, chaque couple passe, après la dernière figure, devant la maîtresse de la maison, et s'incline devant elle successivement, ce qui est considéré comme la conclusion définitive du cotillon et même du bal.

Ce salut final, que des personnes du monde ont bien voulu m'indiquer comme étant en usage dans quelques maisons, ne saurait avoir rien d'obligatoire, et ne comporte surtout aucune espèce d'apparat. L'opinion de ces mêmes personnes a été que ce salut devait toujours être considéré comme un hommage spontané et presque fortuit, que l'à-propos devait principalement déterminer.

Bien que le nombre des figures dont j'ai donné la description puisse sembler considérable, j'aurais pu le grossir encore, car les ronds, les enchaînements, et les évolutions de danse et de valse peuvent se diversifier à l'infini. Mais j'ai tenu à indiquer seulement les figures fondamentales, laissant de

côté celles qui n'offriraient que des modifications sans importance.

Avec la connaissance exacte de ces figures, je ne pense pas qu'aucun valseur puisse jamais se trouver en défaut dans un cotillon. Tout ce qu'on pourrait inventer en dehors des combinaisons indiquées rentrerait plus ou moins dans une des figures mères, et ne saurait présenter aucune difficulté sérieuse dans l'exécution.

J'ai cru devoir aussi me borner à l'indication pure et simple des figures, sans entrer dans aucune réflexion sur leur caractère ou leur plus ou moins de complication. J'ai dû m'en rapporter sur ce point au discernement du cavalier conducteur.

C'est à lui qu'il appartient de déterminer quelles sont, parmi les figures, celles qui conviennent à telle réunion plutôt qu'à telle autre, suivant la force des valseurs, le nombre des couples, les exigences du local.

Il doit nécessairement faire passer les figures simples avant les figures composées, mettre alternativement en mouvement un ou plusieurs couples, terminer par les figures qui occupent le plus de monde, et faire naître les incidents les plus piquants. Ce choix, qui constitue en grande partie l'art du cavalier conducteur, ne peut guère être soumis à des règles précises, puisqu'il tient à des circonstances particulières qui varient presque à chaque bal.

On a dû remarquer aussi que parmi les figures, il en est plusieurs qui ont pour dénoûment une pénitence, une mystification quelconque, et font appel au plus ou moins d'amour-propre que l'on apporte à l'exécution des jeux de société.

Je n'ai pas à rappeler que telle ou telle figure convenait surtout aux cercles intimes, et ne devait être admise qu'avec ré-

serve dans les réunions composées d'étrangers. Je n'avais à m'occuper, dans cet ouvrage, absolument que des règles de la danse; quant à celles des bienséances et du savoir-vivre, mes lecteurs eussent été surpris à bon droit d'en retrouver ici même la plus simple indication.

2

XIX

Dernières observations sur les salles de bal, l'orchestre, etc.

Je terminerai ce volume par quelques observations sur certains détails relatifs aux réunions dansantes, et qui, se rapportant directement à l'exercice de la danse et de la valse, se trouvent être sur ce point-là seulement de ma compétence. On voudra bien ne voir dans ces dernières remarques que la supplique adressée par le professeur de danse aux personnes qui donnent des bals, et veulent assurément que les danseurs et les valseurs y paraissent avec tous leurs avantages.

Je recommanderai avant toutes choses le choix de l'orchestre, que l'on ne saurait négliger sans détruire en grande partie l'effet des danses nouvelles.

L'orchestre a beaucoup moins d'importance pour la contredanse française, qui s'accommode assez volontiers d'une me-

sure telle quelle, pourvu qu'elle ne contrarie pas absolument l'exécution des pas. Mais il n'en est pas de même de la mazurka, de la valse à deux temps, ni même de la polka, dont le succès dépend souvent des mouvements que l'orchestre imprime aux exécutants.

Une valse jouée avec trop de lenteur ou de précipitation, une mazurka mal accentuée, perd tout son prestige, quels que soient le zèle ou le talent des danseurs.

Un de nos chefs d'orchestre les plus célèbres (Tolbecque), a dit qu'un musicien devrait, pour faire danser, avoir toujours un métronome au bout de son archet. Cette règle est, on peut le dire, sacramentelle et invariable.

Un orchestre de danse est fait, non pour briller pour son propre compte, mais pour faire briller les valseurs. Pour peu que le musicien se laisse emporter par le mouvement de ses propres vales, il détruit toute l'harmonie d'un bal, et devra toujours se voir préférer de beaucoup celui qui aura le mérite de conserver un mouvement fixe et régulier.

Un autre soin qui peut paraître minutieux aux personnes qui ne se sont pas adonnées particulièrement à l'exécution de la valse, et qu'on ne saurait cependant négliger, est celui des parquets des salles de bal.

La valse à deux temps demande un parquet un peu glissant qui seconde les mouvements des pas, et permette aux valseurs d'exécuter leur course sans le moindre obstacle. La mazurka, au contraire, ne saurait être exécutée sur une surface trop glissante; si les danseurs se trouvaient placés sur un parquet récemment ciré, ils courraient risque de perdre l'équilibre, et ne pourraient, dans tous les cas, déployer la précision et la vivacité que réclame le caractère de la danse.

Le mieux est d'offrir aux danseurs un parquet qui, sans être ciré, soit du moins parfaitement uni, ce qui concilie à la fois les exigences de la valse et de la mazurka, et présente une sorte de terrain neutre où chaque danse peut être exécutée librement.

Il m'est arrivé souvent de voir certains de mes élèves passer déjà pour d'habiles valseurs dans l'intérieur de ma salle de cours, exécuter avec facilité la plupart des évolutions de la valse ou des autres danses, et, lorsqu'ils voulaient faire dans le monde l'essai de leurs talents, se sentir entièrement déconcertés, perdre une partie de leur assurance, se retrouver enfin aussi écoliers qu'à l'époque de leurs premiers débuts.

Cette déception tenait, non pas seulement aux difficultés que font naître toutes les réunions du monde, à la foule, à la mêlée des couples, à la conduite de valseuses inconnues, mais aussi souvent à ces obstacles particuliers que j'ai cru devoir signaler ici, d'après mon expérience de professeur. Un parquet trop ou trop peu glissant, un orchestre trop lent ou trop rapide, suffisent pour paralyser en partie un valseur déjà expérimenté, et gênent même les valseurs de première force : j'étais donc par cela seul autorisé à faire de ces deux points l'objet d'une recommandation particulière.

Enfin, toujours dans ce même but de progrès général de la danse du monde que j'ai ici devant les yeux, je me permettrai d'exprimer un autre vœu en toute franchise, et même en toute naïveté : ce serait de voir élargir les salles de bal.

Ces danses nouvelles dont j'ai cherché à indiquer le caractère, que deviennent-elles lorsqu'elles se trouvent resserrées dans l'étroit espace que l'on offre si souvent aux danseurs et aux valseurs ?

La contredanse française a péri surtout faute d'emplacement; les autres danses sont destinées au même sort, tant qu'on ne s'arrangera pas pour leur accorder du moins la part de terrain nécessaire.

En formant ce vœu pour l'élargissement des salles de bal, je n'espère pas assurément que les salons de Paris prendront tout à coup des dimensions nouvelles; mais n'est-il pas un moyen simple de donner aux salles de bal plus d'étendue, en se décidant à n'y admettre que le nombre de danseurs qu'elles peuvent raisonnablement contenir.

On m'a assuré que dans plusieurs grandes villes étrangères, à Vienne et à Milan entre autres, l'usage voulait que dans chaque bal on nommât un cavalier ordonnateur chargé d'organiser et de régler tout ce qui a rapport à l'exécution des danses: d'éviter, par exemple, que tous les couples s'obstinassent à s'entasser dans un même salon, quand souvent les autres pièces d'un appartement restent désertes; de faire que l'espace réservé pour les valse ne fût pas envahi; d'empêcher qu'un couple étranger ne vint se mêler à une mazurka préparée d'avance et limitée nécessairement à un certain nombre de danseurs, et beaucoup d'autres détails qui ne peuvent être confiés qu'à une personne spécialement chargée de la discipline des danses.

Ne serait-il pas à désirer qu'un pareil usage pût s'introduire en France? ce serait le seul moyen peut-être de couper court enfin à cette mode si fâcheuse des cohues dansantes. Un bal ne serait plus, pour ainsi dire, livré à lui-même; il se trouverait régularisé par une personne qui aurait une responsabilité particulière, et saurait établir dans les danses un ordre indispensable au plaisir de chacun.

Ces diverses observations m'ont été transmises par plusieurs de mes élèves, qui ont compris les premiers la nécessité de ces réformes à introduire dans la plupart des bals. Je ne fais ici que parler en leur nom, et présenter de leur part une sorte de réclamation collective.

Puissent donc quelques personnes du monde prendre sous leur protection les observations que j'ai cru devoir hasarder. Leur application profiterait à tous, non-seulement aux danseurs et aux valseurs eux-mêmes, mais aussi au professeur de danse, qui ne craindra plus de voir son ouvrage détruit en partie, du jour où ses élèves ne se trouveront plus placés dans le monde sur un terrain plus désavantageux que sur l'humble parquet de sa salle de cours.

CONCLUSION.

J'ai terminé ce que j'avais à dire sur la danse des salons, et je puis du moins me rendre à moi-même cette justice, d'avoir rassemblé ici toutes les observations que j'ai fidèlement recueillies jour par jour depuis le temps que j'ai commencé à enseigner la danse.

Quelque conscience que j'aie apportée à la rédaction de cet ouvrage, je ne doute pas que, tel qu'il est, il ne contienne des omissions ou même des erreurs que j'aurais voulu pouvoir rectifier. Je serai très-reconnaissant des avis qu'on voudra bien me transmettre à ce sujet, et je ne manquerai pas d'en faire mon profit, soit dans une édition nouvelle, soit même dans le cours ordinaire de mes leçons.

Quant à la forme du livre, on se souvient de ce que j'ai dit dans l'avant-propos; et à présent qu'on a bien voulu le lire jusqu'au bout, on a pu se convaincre du degré de prétention que je pouvais y attacher. Si j'ai été compris du public, comme je

le suis chaque jour de mes élèves, je dois me tenir plus que satisfait.

Enfin, si le livre de la *Danse des salons* avait jamais besoin de justification, je devrais me borner à répéter à la dernière page ce que j'ai déjà inscrit à la première : — En l'écrivant, je croyais donner encore une leçon de danse.

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages.
AVANT-PROPOS.	1
I Renaissance de la danse du monde	6
II Les danses du monde et du théâtre	41
III Des exercices préliminaires. — Du salut.	47
IV Le quadrille français	25
V La polka	28
VI Le pas de la polka	51
VII La valse à trois temps	55
VIII La valse à deux temps	44
IX Conseils aux valseurs à deux temps	47
X Suite des conseils aux valseurs à deux temps	55
XI La valse à cinq temps	61
XII La mazurka	65
XIII Observations sur la mazurka	73
XIV Le quadrille mazurka	81
XV La valse mazurka, dite la Cellarius	94
XVI La redowa	95
XVII Le cotillon.	101

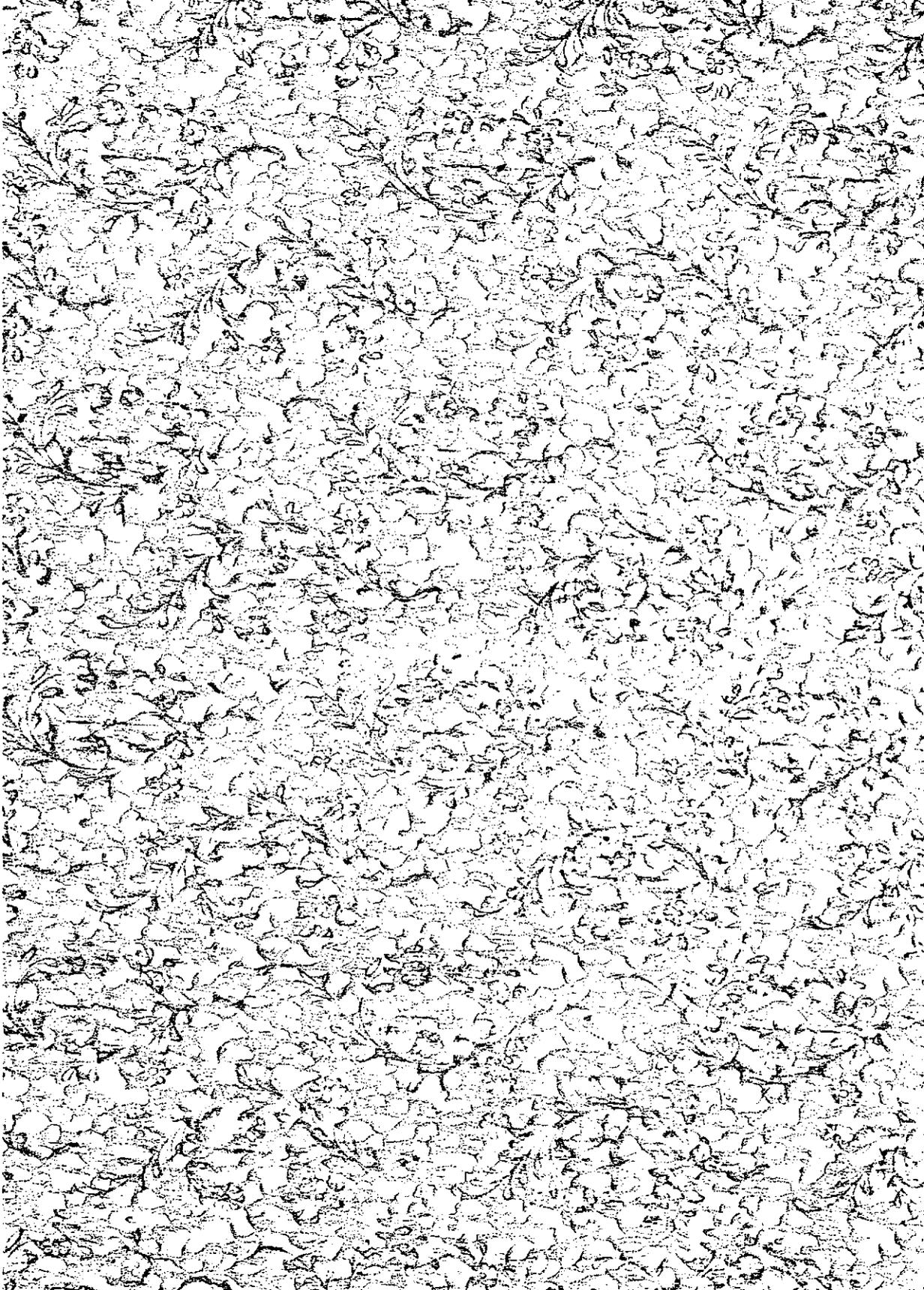
	Pages.
XVIII Les figures du cotillon.	
1. La course. (Valse, polka, mazurka.)	105
2. Les ronds à trois. (Valse, polka, mazurka.)	104
3. Les chaises. (Valse, polka, mazurka.)	105
4. Les fleurs. (Valse, polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
5. La course assise. (Valse, polka, mazurka.)	106
6. Les colonnes. (Valse, polka, mazurka.)	107
7. Le coussin. (Valse, polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
8. Les cartes. (Valse, polka, mazurka.)	108
9. La pyramide. (Valse, polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
10. La trompeuse. (Valse, polka, mazurka.)	109
11. Le serpent. (Valse, polka, mazurka.)	110
12. Le rond brisé. (Valse, polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
13. Le mouchoir. (Valse, polka, mazurka.)	115
14. Le changement de dames. (Valse, polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
15. Le chapeau. (Valse, polka, mazurka.)	114
16. L'écharpe. (Valse, polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
17. Les dames assises. (Valse, polka, mazurka.)	115
18. Le verre de vin de Champagne. (Valse, polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
19. Les couples refusés. (Valse, polka, mazurka.)	116
20. Les bouquets. (Valse, polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
21. Les dames présentées. (Valse, polka, mazurka.)	117
22. Le coussin mobile. (Valse, polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
23. Les dames trompées. (Valse, polka, mazurka.)	118
24. Le chapeau magique. (Valse, polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
25. La phalange. (Valse, polka, mazurka.)	119
26. Le drap mystérieux. (Valse, polka, mazurka.)	120
27. Le cavalier trompé. (Valse, polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
28. La croix doublée. (Valse, polka, mazurka.)	121
29. Le grand rond. (Valse, polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
30. Les cercles jumeaux. (Valse, polka, mazurka.)	122
31. Le rond trompeur. (Valse, polka, mazurka.)	123
32. Le portier du couvent. (Valse, polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
33. Les mains mystérieuses. (Valse, polka, mazurka.)	124
34. La classe aux mouchoirs. (Valse, polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
35. La mer agitée. (Valse, polka, mazurka.)	125

	Pages.
56. Les quatre coins. (Valse, polka, mazurka.)	126
57. Le berceau. (Valse, polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
58. La poursuite. (Valse, polka, mazurka.)	127
59. Le rond final. (Valse, polka, mazurka.)	128
40. Les ronds infinis. (Valse, polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
41. Le moulinet. (Valse, polka.)	129
42. Le moulinet changeant. (Valse, polka.)	130
43. Les quatre chaises. (Valse, polka.)	<i>Ib.</i>
44. La contredanse. (Valse, polka.)	131
45. Le mouchoir. (Valse, polka.)	<i>Ib.</i>
46. Les écharpes volantes. (Valse, polka.)	132
47. L'éventail. (Valse, polka.)	<i>Ib.</i>
48. Le colin-maillard. (Valse, polka.)	133
49. Les cavaliers ensemble. (Valse, polka.)	<i>Ib.</i>
50. Les zigzags. (Valse, polka.)	134
51. Les ondulations. (Valse, polka.)	<i>Ib.</i>
52. Les deux lignes. (Valse, polka.)	135
53. L'allée tournante. (Valse, polka.)	136
54. Le chapeau fuyant. (Valse, polka.)	<i>Ib.</i>
55. Le huit. (Valse.)	137
56. Les bras enlacés. (Polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
57. Le moulinet des dames. (Polka, mazurka.)	138
58. Les petits ronds. (Polka, mazurka.)	139
59. Le double moulinet. (Polka, mazurka.)	140
60. L'X des cavaliers. (Polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
61. L'X du cavalier et de la dame. (Polka, mazurka.)	141
62. La grande chaîne anglaise. (Polka, mazurka.)	142
63. Les graces. (Polka, mazurka.)	143
64. Les ronds contrariés. (Polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
65. Les génuflexions. (Polka, mazurka.)	144
66. Les chaînes à quatre. (Polka, mazurka.)	145
67. Les chaises croisées. (Polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
68. La double pastourelle. (Polka, mazurka.)	146
69. La chaîne double. (Polka, mazurka.)	147
70. Les chaînes continues. (Polka, mazurka.)	<i>Ib.</i>
71. Les cavaliers changeants. (Polka, mazurka.)	148

	Pages.
72. Les dames dos à dos. (Polka, mazurka.)	149
73. Les ronds à quatre. (Polka, mazurka.)	16.
74. La génuflexion à quatre. (Polka, mazurka.)	150
75. Le moulinet changé. (Polka, mazurka.)	151
76. Le triangle changeant. (Polka, mazurka.)	152
77. Les chaînes en ligne. (Polka, mazurka.)	153
78. Le labyrinthe. (Valse, polka, mazurka.)	16.
79. La polka en chaînes diverses. (Polka.)	154
80. La corbeille. (Mazurka.)	155
81. La triple passe. (Mazurka.)	156
82. La dame à gauche. (Mazurka.)	16.
83. La réunion des couples. (Mazurka.)	157
Conclusion du cotillon	159
XIX Dernières observations sur les salles de bal, l'orchestre, etc.	165
CONCLUSION	169

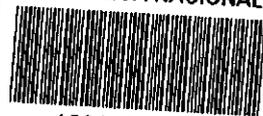








BIBLIOTECA NACIONAL



1001939321