

ENCYCLOPÉDIE-RORET

DANSE

AVIS.

Le mérite des ouvrages de l'**Encyclopédie-Roret** leur a valu les honneurs de la traduction, de l'imitation et de la contrefaçon. Pour distinguer ce volume, il porte la signature de l'Éditeur, qui se réserve le droit de le faire traduire dans toutes les langues, et de poursuivre, en vertu des lois, décrets et traités internationaux, toutes contrefaçons et toutes traductions faites au mépris de ses droits.

Le dépôt légal de ce Manuel a été fait dans le cours du mois de mars 1866, et toutes les formalités prescrites par les traités ont été remplies dans les divers États avec lesquels la France a conclu des conventions littéraires.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Roret', with a large, decorative flourish underneath.

MANUELS-RORET

NOUVEAU MANUEL COMPLET

DE

LA DANSE

OU

TRAITÉ THÉORIQUE ET PRATIQUE DE CET ART
DEPUIS LES TEMPS LES PLUS REÇULÉS JUSQU'À NOS JOURS

PAR **BLASIS**,

Premier Danseur du roi d'Angleterre, et compositeur
de Ballets.

NOUVELLE ÉDITION

ENTIÈREMENT REFONDUE

D'après la traduction de **P. Vergnaud**, revue par **Gardel**,

ET AUGMENTÉE DES

DANSES DE SOCIÉTÉ

telles que

LE QUADRILLE FRANÇAIS SIMPLE ET CROISÉ, LE GALOP, LE LANCIER,

LA VALSE, LA POLKA, LA SCHOTTISCH,

LA POLKA-MAZURKE, LA REDOWA, LE COTILLON,

Par **M. LEMAITRE**,

Professeur de Danse.

PARIS

LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET.

RUE HAUTEFEUILLE, 12.

1866

Tous droits réservés.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE.

Le célèbre Blasis avait fait paraître d'abord en anglais un petit volume intitulé : *Origine et Progrès de la Danse*, qui fut traduit en italien par M. Velli; ensuite il compléta son œuvre par une autre publication en anglais commencée à Paris et terminée à Milan au mois d'avril 1820. Cette dernière avait pour titre *Traité élémentaire théorique et pratique de l'Art de la Danse, etc.*; elle fut traduite en italien par M. Grini, puis par le chevalier Valmarana. Une édition française parut postérieurement, dédiée à feu M. F.-A. Blasis, membre du Conservatoire de Naples et directeur de la section philharmonique du Muséum d'instruction publique à Bordeaux.

79 57 A 4
ju 2 42

PRÉFACE

La précédente édition du *Manuel de la Danse*, revue par le fameux Gardel, d'après la traduction de M. Paul Vergnaud, renfermait en entier l'œuvre de Blasis. Quoiqu'il nous en ait coûté de ne pas conserver intacte l'œuvre de l'artiste, nous avons dû, dans l'intérêt même du lecteur, tant pour restreindre le prix de l'ouvrage que pour ne pas le fatiguer à chercher ce qui l'intéressait au milieu de digressions trop communes aux ouvrages anglais, nous avons dû, disons-nous, élaguer tous les détails étrangers à l'Art qui nous occupe. C'est ainsi que nous avons retranché certaines considérations sur l'esthétique et les beaux-arts, des traductions de morceaux littéraires assez étrangers au sujet, enfin, la description d'anciens ballets presque inconnus aujourd'hui. D'un autre côté, nous avons scrupuleusement respecté les théories de l'artiste, dans

lesquelles nous avons refondu avec soin toutes les notes qui ont pu présenter un intérêt pour l'art de la Danse. Nous pouvons donc dire en toute assurance que la nouvelle édition que nous offrons aujourd'hui au public, contient l'essence de l'œuvre complète de Blasis, si nous pouvons nous exprimer ainsi, coordonnée et dépouillée de l'aridité qu'elle présentait dans l'édition précédente.

Le plan de l'ouvrage actuel diffère naturellement de l'ancien ; nous avons suivi l'ordre qui nous a paru le plus logique. Après l'histoire de la Danse depuis les temps les plus reculés, jusqu'à un demi-siècle de nous (époque que nous n'avons pas voulu dépasser pour n'avoir pas à juger nos grands artistes contemporains, nous, petit professeur inconnu), nous avons considéré la Danse comme exercice gymnastique, propre à assouplir les muscles chez l'enfant et à les développer chez l'adolescent. Puis, nous avons parlé de l'enseignement des premiers principes, comme nous comprenons que le professeur doit les démontrer à des élèves destinés plutôt au monde qu'au théâtre. Nous ne saurions trop recommander aux professeurs et aux élèves de ne pas glisser légèrement sur ces études préliminaires et fondamentales, sous prétexte qu'elles ne sont

que de peu d'utilité pour les Danses de société. Ces principes ne serviraient-ils qu'à donner un maintien aisé et libre à l'élève, ils devraient encore être enseignés. Les élèves formés de cette manière se reconnaissent toujours dans le monde.

Il eût été logique de faire suivre notre chapitre III du chapitre V qui commence la théorie de la danse théâtrale. L'élève ayant reçu les premiers principes est devenu capable de figurer sans gaucherie dans un bal, mais il n'est pas préparé à aborder la carrière d'artiste de manière à s'y faire un nom célèbre. Combien peu sont naturellement aptes à tenir ce rang élevé, et combien peu aussi s'y livrent en véritables amateurs passionnés de leur art ! La très-grande majorité des élèves que les professeurs sont appelés à former aujourd'hui ne leur demandent que de leur apprendre les Danses de Société. Cette considération nous a décidé à faire suivre les principes par le chapitre IV spécial aux Danses de société. Avec lui se termine tout ce qu'un maître peut enseigner à des élèves qui n'ont besoin que de ne pas paraître empruntés dans un bal.

A ceux qui veulent suivre la carrière d'artiste chorégraphique s'adressent les chapitres suivants, qui forment réellement la seconde partie de ce

petit ouvrage. Son peu d'étendue ne nous a pas permis de le diviser ainsi à l'infini. Toutefois, ce chapitre V et les suivants ont une corrélation intime avec ceux qui précèdent les Danses de Société. Les principes fondamentaux constituent la base d'un bon enseignement, tant pour les personnes du monde que pour les jeunes artistes.

Quant aux Danses de Société qui sont notre œuvre spéciale, nous avons cherché à nous rendre le plus clair possible, en conservant toute la concision désirable. Ainsi que Blasis le dit avec raison, ce n'est qu'en pratiquant que l'on devient capable de démontrer, et cette considération nous donne l'assurance qu'on ne lira pas sans fruit notre courte description. Nous avons laissé de côté à dessein les danses abandonnées depuis quelques années et nous n'avons pas recherché non plus ces nouveautés qui durent une saison et qui sont surannées à la saison suivante. Les danses que nous avons décrites sont les seules acceptées par l'usage au moment où nous écrivons ; nous désirons sincèrement voir leur nombre s'augmenter et nous promettons à nos lecteurs de les tenir au courant de ces nouveautés adoptées, lorsque nous publierons une nouvelle édition.

NOUVEAU MANUEL COMPLET

DE

LA DANSE

CHAPITRE PREMIER.

Histoire de la danse.

La musique et la danse sont presque nées avec le monde. Les Egyptiens, les Perses, les Indiens, les Juifs et les Arcadiens, parmi les nations les plus anciennes; Amphion, Orphée, Chiron, Thamyris, la prophétesse Miriam, David, etc., ainsi que les danses que les Israélites exécutèrent en l'honneur du veau d'or, prouvent leur antiquité. Ces deux arts furent enfin réduits à plusieurs règles et limités par des hommes ingénieux et inventifs. Moïse dit que l'inventeur de la musique fut Jubal, de la famille de Caïn, et que son frère, Tubalcaïn, était ouvrier en fer et en bronze. Il faut donc supposer que cette idée lui fut inspirée par les coups réitérés du marteau de son frère sur la forge, dont le son le porta à composer des tons musicaux et à régler leur temps et leur cadence. Mais Macroë et Boëce donnent d'une manière

analogue l'honneur de cette découverte à Pythagore. Ils disent que le philosophe, passant devant une forge, remarqua les sons que rendait l'enclume quand les marteaux la frappaient en cadence, et les diverses notes, ainsi produites, lui donnèrent l'idée d'inventer des règles pour l'art de la mélodie.

Quant à l'origine de la danse, Burette a recueilli les informations suivantes de quelques vieux auteurs. On n'est pas d'accord sur le nom et le pays de ceux qui donnèrent aux Grecs les premières leçons de cet exercice; quelques auteurs, et parmi eux Théophraste, racontent qu'un certain joueur de flûte, nommé Andron, natif de Catane, en Sicile, fut le premier qui accompagna les sons de sa flûte de divers mouvements du corps qui répondaient à sa musique; c'est pourquoi les anciens Grecs exprimaient le verbe danser par *σικελίζειν*, voulant dire par là que la danse venait de Sicile.

Lucien attribue son invention à Rhéa, qui l'apprit à ses prêtres, en Phrygie et dans l'île de Crète. D'autres supposent qu'on la doit aux Romains, ou au moins qu'ils la perfectionnèrent. Ce dernier peuple semblait destiné par la nature à l'exercer plutôt que les autres; il excellait dans les danses voluptueuses. La danse et la musique étaient plus cultivées par les Grecs que par le reste des anciens. Les Athéniens ne pouvaient s'en passer. Platon et Socrate l'approuvaient, et les Thessaliens et les Lacédémoniens la mettaient sur le même rang qu'occupaient les beaux-arts.

Cliophante, de Thèbes, et Eschyie accrurent

beaucoup les progrès de la danse. Ce dernier l'introduisit dans ses pièces, et, en unissant tous les arts imitatifs, donna les premières esquisses des représentations théâtrales. La peinture contribua beaucoup à ajouter à leurs charmes, et le pinceau d'Agatharque, sous les ordres de ce célèbre auteur, traça les premiers ornements d'un théâtre. Cet Agatharque écrivit un ouvrage sur l'architecture de théâtre, qui a dû être très-bon et très-utile.

Quelques siècles après, quand les Romains montèrent des spectacles magnifiques de la même manière que les Grecs, la danse obtint les suffrages de Lucien, Apulée, Martial, Sénèque, etc. ; elle s'exécutait surtout en pantomimes, espèces de spectacles inconnus aux Grecs. Ces pièces se composaient de sujets comiques ou héroïques, exprimés par des gestes et des danses. Les noms de Pylade et de Bathylle sont célèbres dans l'histoire, comme exécuteurs fameux de cette espèce de ballet, appelé alors *danse italique*.

Les Romains étaient charmés de ces pantomimes, et bénirent Auguste, dont la politique savait bien qu'il était avantageux pour lui de leur procurer de l'amusement. Les premiers Romains appelaient la danse *saltatio*, et les Grecs, *orchesis*. Salius fut le premier qui apprit aux Romains l'*ars saltationis*, c'est pourquoi leur première danse fut la salienne, qui consistait à imiter tous les gestes et les mouvements que l'homme puisse faire. C'était dans ce genre de gymnastique que les mimes et les bouffons s'exerçaient ordinairement.

Suivant ce que nous avons recueilli des auteurs qui ont parlé des danses de leur temps, je suis d'opinion que cette *saltatio* doit avoir ressemblé beaucoup aux grotesques italiens, qui semblent à présent presque bannis des théâtres de ce pays.

La corruption, qui s'introduisit dans les théâtres de l'ancienne Rome, força Trajan de les défendre entièrement : c'est pourquoi on les abandonna pendant quelque temps. Après la mort de cet empereur, ils reparurent, mais avec les mêmes obscénités, auxquelles ils durent leur déclin. Les pontifes chrétiens suivirent l'exemple de Trajan, en les défendant de nouveau.

Enfin, après quelques siècles, l'Italie moderne vit naître Bergonzo di Botta, le restaurateur de la danse, de la musique et des divertissements. Il se signala dans la fête qu'il prépara pour Galéas, duc de Milan, au mariage de ce prince avec Isabelle d'Aragon à Tortone. Le goût et la magnificence déployés dans cette superbe fête furent imités par les principales villes d'Italie, qui semblaient empressées à participer à la restauration de ces arts agréables.

L'Italie, à toutes les époques, a été le jardin de chaque art et de chaque science ; c'est là que le Dante, Christophe Colomb, Galilée et Machiavel naquirent, et là aussi, on adora la charmante Terpsichore, sous une forme plus agréable et plus élégante que celle que l'antiquité lui accorda.

Ainsi nous pouvons dire que les Italiens furent les premiers qui assujettirent les bras, les jambes et le corps à certaines règles : ces règles eurent

lieu dans le seizième siècle. Avant ce temps, ils dansaient comme les Grecs et les Romains faisaient avant eux, c'est-à-dire avec de grands sauts, des contorsions extravagantes, des mouvements sauvages et indécents, et les attitudes les plus inconvenantes. L'exercice dans la place publique était la seule instruction que ces danseurs recevaient. Plus ces danseurs avaient de plaisir à sauter, plus ils excellaient. La danse, comme art, n'était alors que dans son enfance.

Le goût et l'expérience ayant enfin établi des préceptes d'après lesquels les pas, les attitudes, les mouvements furent arrangés systématiquement, tout fut fait avec méthode, et en harmonie avec les temps et la cadence de la musique. Les ouvrages des meilleurs sculpteurs et peintres ont servi de modèles pour atteindre la grâce et l'élégance dans les diverses positions adoptées dans la danse, comme ils servirent aux Grecs et aux Romains dans leurs spectacles muets, etc. La danse fit ainsi de grands progrès, jusqu'à ce qu'on la perfectionnât et qu'on la rendit un art agréable et imitatif, surtout unie à la pantomime.

On peut donner une raison de la supériorité italienne dans les jeux du théâtre : c'est que les habitants de ce pays ressemblent beaucoup à leurs ancêtres les Romains, quand le cri universel était *Panem et circenses!* Le goût et le style de notre décoration, le pouvoir de nos machines et le talent déployé par les acteurs d'à-présent, surpassent de beaucoup les efforts des anciens.

La chute de certaines puissances en Italie occa-

sionna le déclin de la danse et des ballets. Catherine de Médicis en fit les principaux ornements de sa cour. L'encouragement que les amusements scéniques reçurent de Louis XIV contribua puissamment à leur culture. Ce monarque, gai et libéral, gouvernant une nation toujours dévouée au plaisir, aimait surtout les ballets; il les introduisit dans toutes ses fêtes, et les jardins de Versailles devinrent la scène de plus d'un spectacle de cette espèce, monté sur un style de magnificence et de grandeur sans égale. Le chevalier Servandoni, fameux architecte, et peintre en perspective, offrit au public sur divers théâtres une foule de pièces où la musique, la pantomime et la mécanique étaient agréablement combinées. Il faut considérer ce Florentin comme un des principaux protecteurs des ballets de théâtre. De là vint cette grandeur théâtrale que les talents de plusieurs artistes successifs, et surtout ceux d'à présent, ont amenée à un si haut point de perfection.⁴

Les danseurs parisiens établirent la vraie exécution gracieuse et digne, et l'école de danse française acquit sur toute l'Europe une prééminence qui a duré jusqu'à nos jours.

La danse, la pantomime et la splendeur théâtrale sont, de nos jours, arrivées au plus haut degré de perfection; quant à la magnificence, à la vérité d'imitation des costumes et des lieux, nous citerons comme méritant au plus haut degré la palme de la perfection, l'Opéra de Paris, les deux théâtres de Drury-Lane et Covent-Garden à Londres, et la Scala de Milan.

Malgré le goût vicieux, et même l'ignorance que les novateurs modernes reprochent à nos pères, nous n'avons pas beaucoup perfectionné les principes de l'art. Notre exécution est sans doute plus gracieuse, plus compliquée et plus hardie que celle de nos anciens maîtres ; mais n'est-ce pas à eux que nous devons notre prééminence ? Ils nous ont procuré les moyens de les surpasser, ils nous ont enseigné le chemin qui conduisait à la perfection, ils nous ont montré le but, et nous l'avons atteint.

L'art de la danse a été porté à un degré si éminent de perfection par Dauberval, Gardel, Vestris et autres artistes fameux, que Noverre, qui mourut pendant la plus belle période connue dans les annales de Terpsichore, eût été surpris de la rapidité de ses progrès. Les danseurs du milieu du siècle dernier étaient inférieurs à ceux qui parurent vers la fin, et bien plus inférieurs encore à ceux du commencement de notre siècle. Nous ne pouvons qu'admirer la perfection à laquelle les danseurs modernes ont porté leur art ; ils ont un goût plus délicat que leurs prédécesseurs, et leur exécution est pleine de grâces et de charmes. On ne connaissait pas parmi nos anciens danseurs, ces temps perpendiculaires et ces équilibres d'un si bel effet, ces attitudes élégantes et ces arabesques enchanteresses. Cette exécution énergique, cette multiplicité de pas, cette variété d'enchaînements et de pirouettes n'étaient pas alors en pratique ; et l'art s'élevant, dépourvu de ces embellissements compliqués, renfermait le danseur dans les limites étroites de la simplicité.

Nous devons convenir cependant, en faveur des anciens maîtres, qu'ils nous surpassaient dans le genre sérieux et grave, et que Dupré et Vestris l'aîné étaient les modèles les plus parfaits de ce genre estimé de danse, dans lequel ils n'ont été égalés que par un très-petit nombre de leurs successeurs. Il est vrai qu'ils ne possédaient pas cette exécution diversifiée, cette abondance de pas et cette variété de mouvements maintenant en vogue, mais ils étaient toujours extrêmement corrects dans tout ce qu'ils faisaient. A présent, l'art de la danse est devenu si compliqué, et chaque danseur cultive avec ardeur tant de branches différentes, qu'il est difficile qu'il réussisse complètement dans une seule.

CHAPITRE II.

Utilité de la danse.

Les plaisirs de la danse sont universellement connus, au moins pour ceux qui la pratiquent ; on ne peut appeler les autres de bons juges. Mais elle est aussi d'une grande utilité sous le rapport gymnastique et hygiénique. Ce n'est pas le plus petit de ses avantages, ni celui qui excite le moins d'intérêt.

La danse était regardée, ainsi que la musique, comme un objet de beaucoup d'importance par les anciens. La religion la réclamait comme un de ces principaux ornements, dans toutes les occasions solennelles, et on ne donnait jamais de

rites sans l'unir aux autres cérémonies ou amusements. L'Écriture sainte en parle dans plusieurs passages. Non seulement on la croyait très-honorable, mais, comme l'observent Pariset et Ville-neuve, elle fut l'objet de beaucoup de lois faites par plusieurs législateurs anciens, qui l'introduisirent dans l'éducation comme moyen de donner de la force aux muscles et aux nerfs, de conserver l'agilité, et de développer la grâce du corps humain.

Tout le corps se meut plus facilement, et acquiert une apparence plus aisée et plus agréable. Les épaules et les bras sont jetés en arrière, les membres inférieurs acquièrent plus de force et d'élasticité, les masses musculaires des cuisses, des hanches et des jambes, sont déployées symétriquement, les pieds sont constamment tournés en dehors, et dans la démarche, il y a quelque chose qui fait découvrir une personne qui a cultivé la danse. La danse sert beaucoup aux jeunes gens, parce que le mouvement est pour eux un besoin naturel, et l'exercice le meilleur moyen d'augmenter leur force.

Toutes les personnes, quel que soit leur rang dans la société, ont besoin de force et d'activité ; je puis même dire que tous sont ou seraient contents de posséder la beauté physique : c'est un désir naturel. Parmi ceux à qui le rang ou la fortune permet de fréquenter la bonne compagnie, il y en a peu qui ne souhaitent pas d'unir à ces trois qualités l'élégance de port et de démarche ; et rien ne peut rendre le corps plus gracieux et plus robuste que la danse et l'exercice de la pan-

tomime. Chaque autre espèce de gymnastique donne de la beauté ou de la force à diverses parties du corps, mais affaiblit les autres, et les rend, pour ainsi dire, *difformes*. L'escrime donne de la vigueur aux bras et aux jambes, mais rend le reste du corps un peu lourd. L'équitation augmente la grosseur des reins, mais affaiblit les cuisses. Enfin, tous les autres exercices laissent quelque chose de désagréable à ceux qui les pratiquent; ils ne peuvent, ni seuls, ni réunis, donner ce charmant aspect, et ces manières agréables que la danse bien apprise ne peut manquer de procurer. C'est elle qui rend la tête, les bras, les mains, les jambes, les pieds, et enfin toutes les parties du corps symétriques, gracieuses et souples.

La danse est très-utile aux femmes, dont la constitution délicate doit être fortifiée par beaucoup d'exercice; elle doit servir à les tirer de cette malheureuse inaction à laquelle une si grande partie est condamnée.

L'art de la danse n'est pas seulement nécessaire, il est indispensable à ceux qui aiment la société. La manière de se présenter et de recevoir avec grâce, et la conduite polie et aisée, si convenable dans la société, ne s'acquièrent facilement que par ceux qui ont étudié cet art.

J'en conclus donc que la danse, outre l'amusement qu'elle procure, sert à animer notre intelligence et notre corps, donne du secours dans quelques maladies, en guérit d'autres, améliore l'harmonie de la société, et devient une étude indispensable pour tous ceux qui ont le bonheur de posséder une bonne éducation.

CHAPITRE III.

Principes de la danse.

—

POSITIONS, SALUT, PAS, MAINTIEN.

Plusieurs personnes ont décrit divers systèmes sur l'enseignement de la danse de société; mais leurs ouvrages renferment le défaut ordinaire à tout ce qui a paru sur la danse en général, c'est-à-dire un manque de principes clairs et positivement établis. De tels ouvrages sont lus, mais ils n'apprennent presque rien.

En établissant des règles théoriques pour un art quelconque, et les moyens de porter cet art à la perfection, non seulement les règles doivent être claires, mais les moyens doivent encore être d'une exécution facile. Nous ne pouvons jamais si bien montrer une chose aux autres que lorsque nous avons nous-mêmes vu et expérimenté ce dont nous parlons.

Par ce motif, nous espérons que notre ouvrage ne méritera pas les critiques sévères que l'on élève souvent contre des écrits non sanctionnés par la pratique de l'auteur.

Nous ne pouvons trop insister sur la grâce et l'élégance que les élèves doivent apporter dans leurs attitudes. Ces perfectionnements de notre art sont à la fois agréables à la vue et essentiels dans l'exécution; mais en même temps, ils sont

bien difficiles à acquérir. Nous essaierons de guider nos lecteurs vers ce but.

Tout danseur peut être capable de figurer dans toute espèce de quadrille ; mais cet air aimable, ces manières gracieuses et ce mouvement pittoresque que l'on attend de ceux qui ont appris l'art de la danse, ne peuvent s'acquérir avec toute espèce de professeurs ; ils n'ont pour la plupart, ni la volonté, ni le talent d'étudier leur art assez profondément pour produire sur leurs élèves cet effet important. Quoique la danse de société n'exige de ceux qui s'y livrent, ni une habileté extraordinaire, ni une application bien forte pour arriver à la perfection, cependant il faut certaines qualités physiques et quelque aptitude pour l'étudier avec succès. Sans ces qualités, on sera toujours embarrassé et ridicule en dansant, et il vaut mieux être spectateur passif qu'acteur maladroit. On doit observer aussi que si la connaissance de la danse ajoute aux attraits d'une personne naturellement bien faite et agile, elle ne sert d'ailleurs qu'à rendre plus visibles les défauts physiques des gens mal faits, invinciblement lourds et impropres à tout mouvement gracieux.

Nous avons déjà expliqué l'utilité et les avantages que peuvent retirer de la danse ceux mêmes qui ne pratiquent cet art attrayant que comme un simple amusement ou comme un complément de toute bonne éducation. Nous traiterons plus particulièrement maintenant de la théorie et de l'exécution de cette espèce de danse qui est en

usage dans la bonne compagnie et qu'étudie toute personne bien née et de bon ton.

Positions.

Première position. Les jambes sont très-étendues, les deux talons rapprochés l'un contre l'autre, les pieds complètement en dehors et sur la même ligne.

Deuxième position. Les jambes sont plus écartées, mais seulement de la longueur du pied.

Troisième position. Les pieds sont à demi croisés, le pied droit recouvrant le pied gauche jusqu'à la cheville.

Quatrième position. Les pieds sont placés comme en troisième position, avec cette seule différence qu'ils se croisent sans se toucher.

Cinquième position. Les pieds sont rapprochés et se croisent entièrement de la pointe au talon.

Dans toutes ces positions les genoux doivent être tendus. L'élève devra plier les jarrets et s'élever sur les pointes dans chacune de ces positions.

Salut.

L'art de s'arrêter avec grâce, de saluer, de se présenter et de se tenir en compagnie, sont des choses essentielles, et qu'il faut rendre aussi naturelles que possible pour l'élève.

Pour saluer convenablement, il faut observer les règles suivantes : Quand vous marchez, arrêtez-vous de manière que le poids du corps puisse rester sur la jambe qui est en avant ; faites alors

mouvoir la jambe restée en arrière, de manière à prendre la *quatrième position en avant*, la *troisième*, puis la *seconde*. Etant à cette dernière position, portez le poids du corps sur la jambe qui vient de la former, et ramenez l'autre jambe à la première position, les talons placés l'un contre l'autre et les pointes tournées en dehors; après avoir plié convenablement les genoux, inclinez naturellement le corps.

Que vos bras tombent aisément et que votre tête s'incline sans affectation, car tout mouvement doit se faire d'un air aisé. Après avoir salué, redressez lentement le corps jusqu'à son aplomb perpendiculaire; reprenez votre maintien ordinaire; dégagez la jambe qui a été placée à la première position en arrière, en la changeant en quatrième position en avant, et portez le poids du corps sur cette jambe. Soit que vous vouliez recommencer à saluer ou à marcher, finissez toujours sur la jambe en avant. Ordinairement, et dans le monde où l'on n'exige pas une étiquette sévère, le salut se fait généralement à la troisième position, mais les pieds doivent toujours être tournés en dehors.

Les dames, pour exécuter gracieusement la révérence, s'inclinent après que le pied a pris la première position, afin de s'arrêter à la quatrième position en arrière, quand les genoux se plient et que la tête s'incline avec le corps pour achever le salut.

Après ces études préliminaires et leurs exercices, qui sont les bases de la danse et qui mettent

sur la voie de la perfection pour tout ce qui s'y rapporte, le maître doit donner à son élève la connaissance du pas, de la mesure, des quadrilles, de la valse et de toutes les autres danses en usage dans la bonne compagnie.

Que le maître ne souffre pas que son élève se livre à l'étude des danses avant de s'être exercé quelque temps aux principes, car le bon ou le mauvais succès dépend entièrement des premières leçons et de l'observation assidue des règles fondamentales. Il faut avoir un soin continuel de ne pas oublier la ligne de démarcation qui existe entre la danse théâtrale et la danse de société. Il serait inconvenant, dans un bal, d'exécuter des pas savants et des entrechats d'élévation, parce qu'alors chacun de ces pas serait hors de place, que chaque circonstance en ferait ressortir la prétention déplacée, et conséquemment que l'effet en serait complètement ridicule.

Pas.

Aussitôt que le professeur se sera assuré des qualités naturelles, de l'aptitude et de l'habileté de son élève, il lui apprendra les pas de la danse. Les principaux sont : les *grands* et *petits battements*, les *battements sur le coude-pied*, l'*assemblée*, le *jeté*, l'*échappé*, la *glissade*, le *coupé-dessus* et le *coupé-dessous*. Nous ne les décrirons pas ici. Le lecteur en trouvera la description, soit à chaque danse où ces pas sont employés, soit au chapitre V spécialement réservé à la danse théâtrale chorégraphique.

L'élève doit les exécuter, d'abord étant tenu par la main, puis sans soutien, afin d'acquérir l'équilibre. Le professeur doit placer le corps et les bras de son élève dans une position droite, de manière à rendre toutes ses attitudes fermes, souples et gracieuses.

Maintien.

La danse de société exige des pas *terre à terre* et les attitudes les plus simples et les plus naturelles possibles. Les dames doivent danser avec une tenue aimable et gracieuse. Les cavaliers doivent s'occuper constamment de leurs danseuses et tous doivent se mouvoir dans l'ensemble le plus parfait de pas et d'attitude. Il faut également prêter la plus grande attention à la musique, et montrer qu'on en comprend toute l'expression et toute l'harmonie.

On doit tenir les bras légèrement arqués et les laisser tomber naturellement le long du corps.

Quant à la position des jointures et aux inflexions du corps, il sera nécessaire que l'élève se soumette aux mêmes exercices que le danseur de théâtre, afin de donner à sa danse un effet agréable.

Nous observerons ici que, même les amateurs, soit au moment de commencer une danse, soit à la fin de leurs pas et enchaînements, doivent toujours être à la *cinquième* et non à la *troisième* position, comme la plupart des professeurs de danse de société le prétendent. Plus les pieds sont

croisés, plus le départ est vif et la danse mesurée : c'est une conséquence naturelle, et que l'on ne peut obtenir que des élèves que l'on n'a pas habitués à se croiser en troisième position. En outre, cette méthode aide les artistes à pirouetter, et leur donne les moyens d'acquérir cette agréable qualité qui consiste à tourner avec aisance ; celui qui n'a pas les pieds tournés en dehors perd toute la beauté de ses pas. Quant aux mouvements du corps, ils sont presque les mêmes que ceux des danseurs de théâtre, avec cette seule différence, qu'ils doivent leur donner moins d'ampleur, d'élévation, d'élan, en un mot, les adapter à la danse d'un salon. Les jambes doivent s'élever au-dessus de terre, mais très-peu, suivant la seconde position ; les cavaliers, cependant, peuvent les élever un peu plus ; le style particulier de leur danse étant plus nerveux et moins restreint admettra des pas plus élevés. Il n'est pas nécessaire que les bras et le buste soient en mouvement ; ils doivent plutôt, au contraire, demeurer dans un repos gracieux. Maintenez la tête droite et le menton un peu élevé ; inclinez la tête gracieusement, suivant le mouvement du corps et des bras. Que votre contenance exprime l'enjouement et la gaieté, et qu'un sourire agréable erre souvent sur vos lèvres. Tenez les épaules effacées, la poitrine en avant, la ceinture rentrée et les reins fermes et bien soutenus ; que le haut du corps soit un peu penché en avant, car cela donne de la grâce aux attitudes ; que les épaules se meuvent avec élégance et naturel ; que vos coudes s'arrondissent

sans jamais se placer à angles droits ; que vos doigts se groupent de manière à répondre au contour des bras. Les bras servent d'ornement au corps, et doivent en suivre les mouvements avec une élégance aisée. Que le corps se penche, pour ainsi dire, sur les hanches, et que ces dernières se balancent elles-mêmes pour faciliter le mouvement des jambes. Tournez les genoux en dehors ; que le pli en soit liant, et pliez-les bien ; vous aiderez ainsi tous les mouvements de la mesure et des pas. Que les pieds soient constamment maintenus en dehors, et que le coude-pied acquière en même temps un certain degré de souplesse et de force.

De cette façon, l'on a plus de facilité pour courber les pieds en s'élevant sur les pointes et pour les changements de jambe. Les pointes doivent s'appuyer sur le parquet et aider à marquer les pas et la mesure. Enfin, que les pas s'enchaînent bien l'un à l'autre et soient tous exécutés avec une élégance facile et une grâce assurée.

CHAPITRE IV.

Danses de société.

§ 1. LE QUADRILLE FRANÇAIS OU CONTREDANSE.

Autrefois, lorsque la danse de société était un art, la grâce, bien qu'indispensable, ne suffisait pas pour faire un danseur parfait. Chaque figure

avait un pas différent dont la difficulté était réelle pour quelques personnes. Maintenant, une série de glissés en avant et en arrière, voici les seuls pas que l'on emploie dans le quadrille, ce qui rend notre tâche trop facile, puisque nous n'avons plus qu'à décrire les figures, le pas étant le même pour toutes.

Le quadrille se compose de cinq figures : le *pantalon*, l'*été*, la *poule*, la *pastourelle*, et la *finale*.

Pour former un quadrille, chaque cavalier va inviter une dame et retient un autre cavalier, qui a été faire une invitation semblable, pour lui faire vis-à-vis. Ces invitations doivent être faites avant que le signal soit donné pour se mettre en place.

Les quadrilles ne peuvent être formés à moins de deux ou de quatre couples, mais ils se composent d'autant de personnes que le salon ou la pièce dans laquelle on danse peut en contenir. Si le salon est carré, les couples se forment sur les deux faces et dansent deux fois alternativement la figure. Si, au contraire, la pièce est longue, les couples se placent en ligne sur la longueur ; alors, les mêmes personnes dansent quatre fois la même figure, s'il n'est pas convenu que l'orchestre jouera deux fois seulement la figure au lieu de quatre fois. Les dames se placent à droite des cavaliers.

1. *Le Pantalon.*

1° *Chaîne anglaise et balancé.* Deux cavaliers

et deux dames, se faisant vis-à-vis, s'avancent, un couple vers l'autre, en se donnant la main, qu'ils se quittent au moment de traverser, et qu'ils se reprennent en se rejoignant; puis les deux couples reviennent chacun à sa place de la même manière. Alors chaque cavalier balance vis-à-vis de sa danseuse ou plutôt exécute avec elle un chassé-croisé en glissant, le cavalier passant derrière sa dame. Ces deux figures durent seize mesures.

2° *Chaîne des dames*. Les deux dames qui se font vis-à-vis changent de place et se donnent la main droite en passant; elles donnent ensuite la main gauche aux cavaliers qui restent à leurs places. Chaque cavalier, au moment où sa danseuse commence la chaîne, se porte à droite pour offrir sa main gauche à la dame qui vient remplacer sa danseuse, puis quitte la main de la dame et offre la main à sa danseuse qui revient prendre sa place. Cette figure dure huit mesures.

3° *Promenade et demi-chaîne anglaise*. Chacun des danseurs des deux couples donne la main gauche à sa dame et traverse avec le vis-à-vis en obliquant à droite. Pour retourner à leur place primitive, les deux couples se quittent la main, et exécutent une demi-chaîne anglaise en traversant, comme au commencement de la figure. Ces deux figures durent huit mesures.

Les deux couples placés dans l'autre sens du salon exécutent alors à leur tour les mêmes évolutions.

2. *L'Eté.*

• *Avant-deux.* Un cavalier et la dame qui lui fait vis-à-vis marchent deux fois en avant et en arrière pendant quatre mesures, ce qui constitue deux avant-deux.

Traversé et chassé-croisé. Le cavalier et la dame traversent ensuite et exécutent un seul chassé-croisé en obliquant légèrement de droite à gauche. Cette figure dure quatre mesures.

Traversé et balancé. Ils traversent de nouveau et regagnent leurs places. La personne qui est restée à sa place, balance alors avec le danseur qui vient la rejoindre. Ces évolutions remplissent quatre mesures.

Les deux personnes qui sont restées à leur place, dansent alors à leur tour; puis les deux autres couples placés dans le sens transversal de la pièce répètent la figure.

Il est généralement en usage, dans les salons trop petits et où les danseurs sont trop nombreux, d'exécuter cette figure deux à deux, comme nous l'avons décrite, afin de ménager la place; mais on peut la danser aussi les deux couples à la fois. Les avant-deux deviennent alors des avant-quatre; les couples répètent ensemble deux fois la figure, au lieu qu'elle soit dansée une fois isolément par chaque personne.

3. *La Poule.*

Balancé à quatre. Un cavalier et la dame de

son vis-à-vis se dirigent l'un vers l'autre, et traversent. Le cavalier faisant face à la dame de son vis-à-vis, lui offre la main gauche et la main droite à sa danseuse, qui vient le rejoindre, tandis que le vis-à-vis vient rejoindre sa danseuse, à laquelle il offre la main droite. De cette façon les deux couples se trouvent placés en ligne, les cavaliers d'un côté, les dames de l'autre, se faisant face. Dans cette position, les deux couples balancent à droite et à gauche puis traversent en se quittant la main, chacun occupant la place de son vis-à-vis. Cette figure dure seize mesures.

Avant-deux, avant-quatre et demi-chaîne anglaise. Les deux danseurs qui ont commencé la figure font un avant-deux en avant et en arrière; le cavalier vient offrir la main à sa dame et fait avec elle un avant-quatre, puis les deux couples se quittent la main, traversent et balancent en regagnant leur place. Cette figure dure seize mesures.

C'est alors au tour des danseurs qui n'ont pas engagé le balancé à répéter la figure; puis viennent les deux autres couples placés dans le sens opposé.

4. *La Pastourelle.*

Avant-deux. Un cavalier et sa dame, se donnant la main, vont deux fois en avant et en arrière; la seconde fois, le cavalier conduit sa danseuse à la gauche de son vis-à-vis et revient seul à reculons à sa place. Ces avant-deux durent huit mesures.

Deux avant-trois et un *demi-rond*. Le vis-à-vis, qui se trouve placé entre les deux dames, donne la main à chacune d'elles, et tous trois vont deux fois en avant et en arrière, pendant huit mesures; la seconde fois, les dames pivotent en faisant un tour de main et viennent donner la main au cavalier qui a engagé la figure. Le cavalier qui était resté seul, les conduit à son tour deux fois en avant et en arrière, puis le vis-à-vis donne la main aux dames (huit mesures). Les quatre danseurs réunis, forment alors un demi-rond, pendant quatre mesures. Les couples se séparent ensuite, chaque cavalier tenant sa danseuse par la main, et retournent à leur place, en se quittant la main pour traverser et en balançant lorsque chacun a regagné sa place. Cette *demi-chaîne anglaise* et ce *balancé* s'exécutent en quatre mesures.

Le vis-à-vis répète ensuite la même figure, puis les deux couples, qui sont restés en place, l'exécutent chacun à son tour.

Il était d'usage autrefois que le cavalier resté seul exécutât un avant-deux solo; il déployait en cette occasion tout son savoir faire. Ce *cavalier seul*, ainsi que l'on nommait ce pas, ne se danse plus guère que dans la grande intimité.

5. *La Finale ou Galop.*

Cette figure est la plus gaie, la plus vive du quadrille. A l'exception de quelques bals à étiquette où on la *marche*, on la danse générale-

ment en galopant, ce qui lui a valu le nom de *galop*. Le pas du galop se compose d'un *glissé* et d'un *chassé*.

L'orchestre exécute d'abord seul les seize premières mesures. Vers la fin, chaque cavalier passe le bras droit autour de la taille de sa danseuse et lui soutient la main droite dans sa main gauche; le bras gauche de la danseuse est appuyé sur l'épaule du cavalier. Dans les bals à cérémonie, le cavalier ne tient pas sa dame par la taille et la conduit seulement en la tenant par la main.

Les figures se font dans l'ordre suivant :

Promenade. Chaque couple, obliquant à droite, passe à la place de son vis-à-vis et revient à sa place de la même façon (huit mesures).

Deux avant-quatre. En avant et en arrière; la seconde fois, chaque cavalier change de dame et de place (huit mesures).

Chaîne des dames (huit mesures).

Avant-quatre et demi-promenade. Les cavaliers exécutent un seul avant-quatre avec la dame de leur vis-à-vis, puis ils reprennent la leur avec laquelle ils reviennent à leur place sans traverser (huit mesures).

Les deux premiers couples exécutent deux fois ce galop et cèdent alors la place à ceux qui sont placés transversalement.

Lorsque la cinquième figure est terminée, chaque cavalier offre le bras à sa dame, la reconduit à sa place et en prend congé en la saluant sans affectation.

§ 2. LE GALOP.

Il est quelquefois d'usage, mais seulement dans l'intimité et lorsque le nombre des danseurs est un peu diminué, de terminer le quadrille par un *galop général*, auquel tous les couples qui ont dansé le quadrille prennent part. Le pas du galop est le même que celui que nous avons indiqué à la cinquième figure du quadrille ; il se compose d'un *glissé* et d'un *chassé*. Les couples dansent ce galop dans le même sens autour du salon, ou bien en pivotant sur eux-mêmes si la place est restreinte.

Depuis quelque temps, on a introduit dans les salons un nouveau galop, qui tient de la polka pour le pas et du cotillon pour l'exécution ; il est d'un fort joli effet. Les danseurs étant placés en rond autour du salon, la dame toujours à la droite de son cavalier, l'orchestre joue une polka, et les danseurs polkent en rond en se tenant par la main. Lorsqu'ils sont revenus à la place qu'ils occupaient, un des cavaliers qui conduit ce galop frappe dans ses mains ; alors chaque cavalier polke un tour avec sa danseuse jusqu'à ce que les couples soient revenus à leur place. A ce moment, chaque cavalier remet sa danseuse à *sa gauche*, puis, cavaliers et dames, se remettent à polker en rond en se tenant par la main. Sur un nouveau signal, chaque cavalier se met à polker avec la danseuse qui se trouve à *sa droite*. De cette façon, les dames font le tour du salon, les cava-

liers restent à leur place. Il est essentiel que l'ordre des couples ne soit pas interverti. Lorsque chaque dame a retrouvé son cavalier, l'orchestre se remet à jouer un galop, les danseurs exécutent un ou plusieurs tours en galopant et la figure est terminée.

§ 3. LE QUADRILLE CROISÉ.

Ce quadrille ne se danse qu'à huit personnes placées en croix, ou encore en diagonale, si le salon est petit. Les figures sont les mêmes que celles que nous avons décrites pour le quadrille français ordinaire. Toute la différence vient de ce que les couples placés dans l'un et l'autre sens du salon dansent à la fois, mais l'un après l'autre. Les mouvements des danseurs doivent donc être plus prompts et les couples doivent traverser rapidement, se porter près de leur vis-à-vis et y rester jusqu'à ce que les couples transversaux aient fait le même mouvement, puis revenir promptement à leur place de façon à ne pas gêner le retour du couple transversal. La musique et le mouvement de la mesure étant les mêmes que pour le quadrille ordinaire, les danseurs doivent faire leurs évolutions en une fois moins de temps. Aussi l'exécution de ce quadrille est-elle très-vive, et les danseurs des quatre couples doivent-ils bien s'entendre pour ne pas embrouiller les figures.

Nous ne parlerons pas des 1^{re}, 2^e, 4^e et 5^e figures qui ne présentent aucune difficulté, mais nous décrirons la troisième figure où le *balancé* est rem-

placé par un *moulinet à l'anglaise*, que nous retrouverons plus loin dans le quadrille des Lanciers.

Troisième figure. *La Poule*.

Traversé. Un cavalier traverse avec la dame de son vis-à-vis ; pendant ce temps, le cavalier placé dans le sens transversal en fait autant. Les quatre couples se trouvent réunis au milieu du salon, les dames au centre (huit mesures).

Moulinet. Chaque dame donne la main droite à la danseuse qui lui fait vis-à-vis (leurs mains sont donc superposées et placées en croix), puis elles forment un moulinet pendant huit mesures.

Avant-deux, avant-quatre, demi-chaîne anglaise et balancé. A la fin de ces huit mesures, les dames se séparent, donnent la main gauche à leur cavalier, qui est resté en dehors du cercle formé par le moulinet, puis chaque couple se rend à la place occupée par son vis-à-vis. On exécute alors pendant seize mesures un avant-deux, un avant-quatre, une demi-chaîne anglaise et un balancé, comme dans le quadrille ordinaire.

Ensuite l'autre cavalier engage la même figure, puis vient le tour des deux autres couples. De cette façon, le moulinet se fait quatre fois.

Remarquons aussi que, dans la quatrième figure, on remplace les ronds partiels par un grand rond général autour du salon. A la fin des huit mesures qu'il occupe, chaque couple doit se retrouver à sa place.

§ 4. QUADRILLE DES LANCIERS.

Ce quadrille est une importation anglaise qui remonte à une quinzaine d'années. Il a été accueilli avec faveur dans les salons de l'Europe entière, et, depuis, il s'est naturalisé chez nous où il jouit d'une grande vogue.

On ne le danse qu'avec 4 couples, placés en croix ou en diagonale si le salon est petit. Comme le quadrille français, il se compose de cinq figures qui sont : 1° les tiroirs ; 2° les lignes ; 3° le moulinet ; 4° les visites ; 5° les lanciers. Cette cinquième figure a donné son nom au quadrille ; c'est en effet la plus originale. La musique des quatre premières figures se joue quatre fois et celle de la cinquième figure huit fois. Chaque figure se compose de 24 mesures, sauf la troisième qui n'en contient que 16.

1. *Les Tiroirs.*

En avant-deux et tour de mains. Un cavalier (que nous nommerons *premier cavalier* pour la clarté de notre description) et la dame qui lui fait vis-à-vis vont deux fois en avant et en arrière ; la seconde fois, le cavalier offre la main droite à la dame, qui lui donne la main gauche, et ils font un tour sur place en se tenant ainsi (c'est ce que l'on nomme le *tour de mains*), puis ils reviennent chacun à sa place (8 mesures).

Tiroirs. Les deux couples, chaque cavalier don-

nant la main droite à sa dame, s'avancent l'un vers l'autre comme pour la chaîne anglaise. Le premier cavalier et sa dame passent la première fois au milieu, l'autre couple se séparant pour leur faire place; la seconde fois, le second couple passe au milieu pendant que le premier se sépare (8 mesures).

Balancé et tour de mains. Les cavaliers des quatre couples qui composent le quadrille balancent avec les dames qui sont à leur gauche, font un tour de mains avec elles et reviennent à leur place (8 mesures).

Les trois autres couples répètent la même figure dans l'ordre suivant : 1° le couple qui fait vis-à-vis avec le premier cavalier; 2° le couple qui est à sa droite; 3° le couple qui est à sa gauche. Cet ordre est observé dans tout le quadrille; nous le donnons donc ici une fois pour toutes.

2. *Les Lignes.*

En avant-deux. Le premier cavalier va deux fois en avant et en arrière avec sa dame; la seconde fois, il place sa dame devant lui, tournant le dos au cavalier qui lui fait vis-à-vis et s'éloigne un peu en arrière (8 mesures).

Chassé et tour de mains. Alors ce cavalier et sa dame exécutent deux chassés, l'un à droite, l'autre à gauche, puis tous deux font un tour de mains et la dame va se mettre à côté du cavalier placé à sa droite, tandis que le cavalier se met à côté de la dame placée à sa gauche (8 mesures).

Pendant ce temps, le couple de vis-à-vis exécute le même mouvement, la dame à droite et le cavalier à gauche. Les quatre danseurs se trouvent ainsi disposés en deux *lignes* dans le sens opposé à celui dans lequel la figure s'est engagée.

Lignes. Les huit danseurs vont deux fois en avant et en arrière. La seconde fois, chaque cavalier prend de la main *droite* la main *droite* de sa dame et revient avec elle à sa place (8 mesures).

Les trois autres couples répètent la même figure.

3. *Les Moulinets.*

Avant-deux et salut. Le premier cavalier et la dame de son vis-à-vis vont deux fois en avant et en arrière; la seconde fois, sur un point d'orgue de l'orchestre, le cavalier fait un salut et la dame une révérence prolongés, puis chacun revient à sa place (8 mesures).

Demi-moulinet, tour de mains, demi-moulinet, tour de mains. Les quatre dames qui composent le quadrille se réunissent à la fois au centre et les deux vis-à-vis se doanent la main droite (les mains des dames se trouvent ainsi placées en croix et superposées); les cavaliers restent à leur place. Dans cette position, les dames font un demi-moulinet, se séparent pour faire un tour de mains avec le cavalier qui leur fait vis-à-vis, se rejoignent pour faire un autre demi-moulinet et se quittent encore pour faire un autre tour de mains avec leur cavalier et revenir ainsi à leur

place (8 mesures). Pour faire ces deux tours de mains, les dames donnent la main gauche aux cavaliers.

Les trois autres couples répètent la même figure.

4. *Les Visites.*

Visites. Le premier cavalier et sa dame vont se placer devant le couple de droite (ce que l'on nomme *faire visite*) ; les deux cavaliers saluent et les dames font la révérence (4 mesures). Sans s'arrêter, le premier couple va faire visite à celui qui est placé à sa gauche et tous deux font les mêmes saluts et révérences (4 mesures). Pendant ce temps, le couple qui fait vis-à-vis au premier cavalier exécute les mêmes visites avec ceux placés à sa droite et à sa gauche.

Chassé-croisé. Le premier couple fait avec le couple placé à sa gauche un chassé-croisé, l'un à droite, l'autre à gauche, pendant que le couple de vis-à-vis exécute le même mouvement avec le couple placé à sa gauche (8 mesures).

Chaîne anglaise. Le premier couple fait ensuite une chaîne anglaise (comme dans le quadrille français) avec le couple qui lui fait vis-à-vis (8 mesures).

Remarquons que, dans cette figure, les deux couples placés à droite et à gauche de celui qui engage la figure, ne quittent pas leur place ; ils reçoivent les visites, chassent avec les deux couples qui se sont placés devant eux et ne prennent pas part à la chaîne anglaise. Il en est de même

pour le premier couple et son vis-à-vis à la troisième et à la quatrième répétition de la figure.

5. *Les Lanciers.*

Grande chaîne en rond. Les cavaliers se trouvent vis-à-vis de leurs dames et leur donnent la main gauche. Au signal donné par l'orchestre, dames et cavaliers partent à la fois en avant, donnant à la personne qui vient au-devant d'eux la main qui leur reste libre, puis l'autre main, puis l'autre encore (4 mesures). Les dames et les cavaliers doivent alors rencontrer leur vis-à-vis, auxquels ils font, l'une une révérence, l'autre un salut. Puis, les danseurs recommencent la même chaîne avec les mêmes changements de main jusqu'à ce que chaque dame ait rencontré son cavalier auquel elle fait une nouvelle révérence, pendant qu'il lui rend un salut (4 mesures).

Remarquons que, par ces changements de main successifs, les cavaliers et les dames passent alternativement à droite et à gauche les uns des autres. Les danseurs, dans toute cette figure, sauf les chassés-croisés qui se font en chassant, marquent trois temps, comme dans le pas de Polka, sans cependant exécuter le pas de cette danse.

Chassés-croisés. Le premier cavalier, conduisant sa dame par la main gauche, fait avec elle une promenade en obliquant un peu à droite et revient à sa place où tous deux tournent le dos à leur vis-à-vis. Le couple de droite en fait autant et se place derrière le premier couple, puis le

couple de gauche, qui se place à la suite; le couple de vis-à-vis demeure immobile et se trouve naturellement placé à la fin. Cette préparation dure 4 mesures. Dans cette position, les huit danseurs exécutent, pendant 4 autres mesures, un chassé-croisé à droite et à gauche, le premier cavalier passant derrière sa dame.

Lanciers. Par suite du chassé-croisé précédent, les cavaliers se trouvent placés en file d'un côté et les dames de l'autre dans la même position, le premier cavalier et la première dame en tête. Chacun fait alors, pendant 8 mesures, une promenade en dehors, les cavaliers à gauche, les dames à droite; puis, revenus en position, les cavaliers et les dames se font face.

En avant-huit, tour de mains. Les cavaliers se tenant par la main, d'un côté, les dames se tenant aussi par la main, de l'autre, vont deux fois en avant-huit. Puis, tous les danseurs se séparent, les cavaliers font un tour de mains avec leur dame, qui leur fait vis-à-vis, et les quatre couples reprennent leur place (8 mesures).

Les trois autres couples répètent les mêmes mouvements, chacun dans l'ordre que nous avons indiqué après la première figure.

On termine quelquefois ce quadrille par quelques tours de polka.

§ 5. LA VALSE.

La valse, qui nous vient de Suisse et qui est la danse nationale de l'Allemagne, s'exécute à trois

ou à deux temps. La valse *allemande*, la plus répandue et la plus généralement admise dans la bonne société, se danse à trois temps; la valse *russe* ou *sauteuse*, qui dérive de l'allemande, se danse à deux temps, quoique la musique se joue toujours à trois temps.

Valse à trois temps.

La valse à trois temps se compose de deux pas; ils complètent le demi-tour de valse, qui se fait en une mesure, et, répétés dans la seconde mesure, ils forment un tour entier de valse. Ces pas diffèrent l'un de l'autre, quoiqu'ils soient pour ainsi dire entrelacés, de manière à empêcher les pieds de l'un des valseurs de heurter les pieds de l'autre. Ainsi, pendant qu'un cavalier fait un pas, la dame en fait un autre et les tours de valse s'exécutent ainsi de suite sans interruption.

Pour exécuter le pas de la valse à trois temps, le cavalier avance le pied gauche devant la dame (1^{er} temps), ramène le pied droit derrière le pied gauche (2^e temps), puis, se soulevant légèrement sur les pointes, passe le pied gauche devant le pied droit en troisième position (3^e temps). La dame, de son côté, avance le pied droit, ramène le pied gauche et le passe devant le pied droit en se soulevant un peu sur les pointes. Les deux danseurs ont ainsi fait un demi-tour de valse en trois temps ou une mesure. En répétant ce mouvement pendant l'autre mesure, le couple se trouve avoir exécuté un tour entier de valse.

On peut voir par ces détails que cette valse ne se compose que de deux pas principaux, le troisième servant de préparation à la mesure suivante. Ainsi, lorsque l'un des deux valseurs avance le pied droit pour commencer le premier pas décrit ci-dessus, l'autre valseur porte en même temps le pied gauche en arrière pour commencer l'autre pas, laissant au premier la facilité d'avancer le pied; tous les deux exécutent alors un demi-tour, puis l'on répète le pas que l'autre vient d'exécuter dans le second demi-tour, pour achever le tour de valse.

Pour commencer la valse, le cavalier doit passer son bras droit autour de la taille de la dame et lui soutenir la main droite dans la main gauche à la hauteur de la ceinture, le bras gauche de la dame étant appuyé sur l'épaule de son cavalier. Lorsque les deux danseurs sont en place, la dame à la droite de son cavalier, celui-ci part du pied gauche en tournant devant sa danseuse; la dame exécute le mouvement inverse et la valse est engagée. Quelques danseurs ont l'habitude de faire précéder le départ d'une préparation qui consiste à balancer légèrement sur le 3^e et le 1^{er} temps de la mesure.

Pour bien valser, tous les temps doivent être exactement marqués. Les deux danseurs doivent faire attention à ce que chaque demi-tour soit nettement et complètement exécuté, de manière qu'en le terminant, ils se trouvent toujours du côté opposé à celui où ils étaient placés en partant. S'il en était autrement, les valseurs se jette-

raient infailliblement les uns sur les autres, ou sur ceux qui sont au milieu de la salle, ce qui arrive souvent lorsqu'il se trouve de mauvais danseurs dans la société.

Valse à deux temps.

Cette valse, ainsi nommée parce que le pas se compose simplement d'un *glissé* et d'un *chassé* (2 mouvements), se danse sur une mesure à trois temps, quoique d'un mouvement plus précipité que pour la valse à trois temps. Ce serait une erreur de croire que, chaque mesure de la valse contenant trois temps, les danseurs doivent exécuter trois tours en deux mesures. Le glissé se fait plus lentement que le chassé, le premier durant deux temps, tandis que le second ne dure qu'un temps. Cette valse est donc réellement à trois temps et devrait plutôt s'appeler *à deux mouvements*, mais la locution vicieuse a prévalu.

D'après ce qui précède, il nous sera facile d'expliquer le pas de cette valse. Le cavalier, placé un peu plus sur le côté de sa dame que pour la valse à trois temps, et légèrement courbé sur son épaule, glisse le pied gauche en allongeant un peu la jambe, pour que, le pied droit venant à chasser le pied gauche et à prendre sa place, le danseur se trouve avoir exécuté un demi-tour de valse. La dame, de son côté, glisse du pied droit et chasse du pied gauche. Ce même pas étant exécuté à la mesure suivante, les deux danseurs se trouvent avoir exécuté un tour entier de valse.

Les valse à deux ou à trois temps se dansent ordinairement en avant, le cavalier partant du pied gauche et la dame du pied droit. Mais les danseurs qui ne redoutent pas la difficulté, peuvent les valser à droite ou à gauche, en avant ou en arrière, et même sur place, si un obstacle se présente ou s'ils préfèrent ne pas toujours tourner dans le même sens.

§ 6. LA POLKA.

La polka nous vient de la Hongrie, qui elle-même la tenait de la Pologne, ainsi que son nom (*polska*) l'indique. Elle se danse à 2 temps; mais, dans l'enseignement, on décompose le pas en 4 mouvements, qui représentent les 4 croches de la musique. On la valse ordinairement en avant, de gauche à droite pour le cavalier et de droite à gauche pour la dame; mais les bons polkeurs la dansent parfois en sens inverse pour ne pas toujours tourner dans le même sens, ou bien même sur place et en arrière, lorsqu'un obstacle se présente dans un salon trop exigü.

Le pas, qui, disions-nous, se décompose en 4 mouvements, se fait ainsi pour le cavalier :

Levez le pied gauche derrière la cheville du pied droit, sautez légèrement sur le pied droit et glissez le pied gauche en avant (1^{er} mouvement), ramenez le pied droit derrière le pied gauche (2^e mouvement), glissez le pied gauche en avant (3^e mouvement), puis ramenez le pied droit derrière la cheville du pied gauche (4^e mouvement).

Le cavalier vient d'exécuter ainsi un demi-tour avec les trois premiers mouvements de la polka; le quatrième mouvement ne sert qu'à préparer le départ pour la seconde mesure. Cette fois, le cavalier, dont le pied droit se trouve placé derrière la cheville du pied gauche, sautera légèrement sur le pied gauche en glissant le pied droit en avant (1^{er} mouvement), il ramènera le pied gauche derrière le pied droit (2^e mouvement), il glissera le pied droit en avant (3^e mouvement), puis il ramènera le pied gauche derrière la cheville du pied droit (4^e mouvement). Il se trouvera avoir exécuté de cette façon un tour entier de polka.

La dame exécute le même pas que le cavalier, mais en sens inverse, c'est-à-dire que pendant qu'il part du pied gauche, elle part du pied droit et *vice versa*. Elle suit la direction que lui donne son cavalier à droite, à gauche, en avant ou en arrière.

Comme dans la valse et dans toutes les danses qui s'exécutent en tournant, le cavalier passe son bras autour de la taille de sa danseuse, dont le bras gauche repose sur l'épaule du cavalier, et lui soutient la main droite dans sa main gauche, à hauteur de la ceinture.

La polka, qui est extrêmement répandue aujourd'hui en France, ne doit pas se danser par soubresauts; les petits sauts du 1^{er} mouvement se remplacent même dans la bonne société par de petits glissés. Enfin, il est de bon ton de ne pas exagérer la longueur des pas et de les danser même un peu *terre-à-terre*.

§ 7. SCHOTTISCH.

La schottisch, ainsi que son nom l'indique, est originaire d'Ecosse. Elle a été introduite en France à la suite de la polka, avec laquelle elle présente plusieurs points de ressemblance, tant pour la mesure que pour les pas. La mesure est à deux temps comme celle de la polka, mais d'un mouvement un peu plus lent; les temps demandent à être fortement accentués, principalement dans les 3^e, 4^e, 7^e et 8^e mesures, qui marquent huit temps de *sauteuse*.

On peut décomposer la schottisch en deux parties. La première, qui se compose des deux premières mesures, s'exécute avec deux mesures de polka; la seconde, qui se compose des deux mesures suivantes, s'exécute en sautant deux fois alternativement sur chaque pied, ce que l'on nomme *pas de sauteuse*. Le cavalier part du pied gauche et la dame du pied droit.

La schottisch se valse comme la polka, le cavalier et sa dame étant placés de même que pour cette danse. C'est principalement pendant les mesures de sauteuse que les deux danseurs tournent sur eux-mêmes avec le plus de vivacité. Ils doivent faire attention, et surtout les cavaliers, à ne pas blesser ou gêner les danseurs voisins en exécutant les quatre pas de sauteuse, ainsi que le font quelquefois certaines personnes maladroites ou inhabiles. Pour échapper à ce défaut, il suffit de faire ces pas un peu terre à terre et de ne pas

trop lever un pied derrière l'autre, ce qui est toujours un signe de mauvais ton.

§ 8. LA POLKA-MAZURKE.

La mazurka nous vient de la Pologne. Cette charmante danse, dont les figures sont très-gracieuses, mais très-complicquées et variées à l'infini, appartient principalement au domaine de la danse théâtrale. Elle ne pouvait se danser en cet état dans les salons, où la danse facile de pas et de mesure est la seule pratiquée; il a donc fallu la simplifier et la rapetisser selon les besoins du monde. C'est ainsi que s'est produite la *polka-mazurke* ou *mazurke* que nous connaissons.

La polka-mazurke se danse sur une mesure à 3 temps, d'un mouvement modéré. Le pas s'exécute en six temps pendant l'espace de deux mesures.

Un cavalier, tenant sa dame par la taille comme pour la polka, glisse le pied gauche en avant (1^{er} temps), chasse avec le pied droit en même temps qu'il lève le pied gauche (2^e temps), puis ramène le pied gauche à la hauteur de la cheville du pied droit (3^e temps). Pour la seconde mesure, il glisse de gauche à droite avec le pied gauche, qui se trouve levé près du pied droit (4^e temps), chasse du pied droit en levant le pied gauche (5^e temps), puis ramène le pied gauche à plat près du pied droit, en sautant légèrement, tandis que le pied droit se lève et vient se placer près du pied gauche à la hauteur de la cheville (6^e temps).

La dame exécute les mêmes mouvements en sens inverse, c'est-à-dire qu'elle part du pied droit quand son cavalier part du pied gauche.

La polka-mazurke se valse ordinairement en avant, ou se danse en ligne droite, lorsque l'espace est momentanément trop restreint ou qu'il survient quelque obstacle.

Pour valser la polka-mazurke, les danseurs exécutent un tour entier en pivotant de gauche à droite pendant les 4^e et 5^e temps de la seconde mesure, de façon qu'ils se retrouvent au 6^e temps exactement dans la même position où ils étaient placés avant leur départ. Ils parcourent ainsi le salon en rond sans se jeter sur aucun couple de la société, ce qui ne manquerait pas d'arriver s'ils ne prenaient pas soin d'exécuter complètement un tour. Pour danser la polka-mazurke en ligne droite, ce qui équivaut à un mouvement sur place, les danseurs exécutent seulement un demi-tour de gauche à droite pendant les 4^e et 5^e temps de la seconde mesure; ils se trouvent ainsi au 6^e temps dans une position entièrement opposée à celle qu'ils occupaient en partant. Quelques danseurs valsent la polka-mazurke pendant les deux mesures, c'est-à-dire qu'ils n'exécutent à chaque mesure que les 4^e, 5^e et 6^e temps, au moyen desquels ils décrivent un demi-tour par mesure.

§ 9. REDOWA.

La redowa est d'origine parisienne. C'est une imitation ou plutôt un mélange de la valse à deux

temps et de la polka-mazurke. On la joue à trois temps, comme ces deux danses, mais sur un mouvement plus lent que celui de la polka-mazurke. C'est à tort que certaines personnes l'exécutent sur un mouvement plus vif et qui se rapproche de celui de la valse ; elles détruisent ainsi l'effet gracieux du *glissé*, qui est le pas caractéristique de la redowa.

Le cavalier, ayant son bras droit passé autour de la taille de sa dame et soutenant sa main droite de la main gauche, glisse le pied gauche en avant et en le portant de gauche à droite (1^{er} temps) ; il rapporte le pied droit, sur lequel il saute légèrement et lève le pied gauche (2^e temps) ; puis il rapporte le pied gauche, et, sautant un peu sur ce pied, il lève le pied droit derrière le pied gauche (3^e temps). La mesure suivante s'exécute en glissant le pied droit, chassant du pied gauche, et rapportant le pied droit, en tenant le pied gauche levé, prêt à commencer la troisième mesure. La dame, au contraire, exécute la première mesure en glissant du pied droit et la seconde en glissant du pied gauche. Il est très-important de bien plier les jarrets en glissant ce premier pas.

La redowa se valse comme les danses précédentes. On peut, pour faire diversion ou selon la place dont on dispose, varier le pas, tantôt avec la valse à deux temps, tantôt avec la polka-mazurke. Cette dernière danse s'harmonise mieux avec le mouvement de la musique.

Au moment où nous écrivons, on ne danse plus guère la redowa. Il est bien probable que, dans quelques années, elle aura subi le sort de la *Varsoviana* et de la *Sicilienne* (sorte de tarentelle) que l'on avait essayé d'acclimater dans les salons parisiens; aussi ne nous occuperons-nous pas de ces deux danses.

Les dernières nouveautés offertes aux danseurs parisiens ont été le *Quadrille du Prince Impérial* et la *Duchesse*; elles n'ont fait que passer. Il est fort question en ce moment d'un nouveau quadrille inédit, patroné par le célèbre Cellarius et plusieurs professeurs en renom : les *Variétés*. Ses figures n'empruntent rien, dit-on, à ce qui a été fait jusqu'à ce jour, ni aux danses étrangères; c'est véritablement un quadrille national et essentiellement parisien. On le destine à remplacer l'ancien Quadrille français et le Lancier anglais; mais ces deux danses ont poussé de profondes racines dans nos habitudes, et il est à présumer qu'elles résisteront à cette concurrence. Vivra-t-il autant qu'elles? c'est une question dont nous ne saurions préjuger. Ce qui nous ferait croire le contraire, c'est le peu de goût que l'on a aujourd'hui pour la danse. Il faudrait apprendre, et il est si facile de vivre sur ce qu'on sait, sans recourir à l'étude. Souhaitons cependant bonne chance aux *Variétés*; elles viendront grossir le répertoire bien restreint des danses de société.

§ 10. LE COTILLON.

Le cotillon est la danse finale d'un bal. On le danse, soit en valsant, soit en polkant; mais la polka est généralement adoptée, parce que bien des personnes ne valsent pas ou le font d'une manière incorrecte, tandis que, qui ne polke pas aujourd'hui?

Pour danser un cotillon, tout ce qui reste de danseurs dans un salon se forme en couples. Le nombre n'en est pas limité. A cette heure avancée, lorsqu'une grande partie des danseurs s'est déjà retirée et que ceux qui restent ont presque lié connaissance, on oublie la fatigue d'une nuit passée à danser, on retrouve ses forces, enfin on s'amuse!

Un des cavaliers conduit le cotillon et fait exécuter les figures; de lui dépendent l'entrain et l'animation du cotillon. Heureuse la réunion qui rencontre un conducteur intelligent, qui choisit les figures avec goût et n'impose pas aux dames des tours de force souvent inexécutables! Il commande à l'orchestre, qui, d'après ses ordres, varie les danses, s'arrête et reprend. Il doit savoir terminer à temps le cotillon, si l'heure est avancée, l'orchestre fatigué, et s'il voit enfin des traces de lassitude non équivoques. Alors, il annonce la figure du *salut*, qui est la dernière, et qui clôt la soirée.

Nous n'avons pas la prétention d'indiquer ici toutes les figures qui se dansent; elles varient à

l'intini, et souvent elles sont l'œuvre de l'imagination du cavalier conducteur. Après chaque figure, il doit frapper légèrement dans ses mains pour faire arrêter les danseurs et annoncer le commencement d'une autre figure.

Chaque cavalier ayant engagé une dame, se place avec elle au milieu du salon, soit en rond, soit en ligne droite, position qui dépend souvent de la place de laquelle on dispose et que l'on a pris soin de grandir autant que possible.

On commence le cotillon par une promenade, le conducteur en tête, valsant ou polkant avec sa dame et suivi de tous les couples qui répètent leurs mouvements. Après quelques tours de promenade, le cavalier conducteur frappe dans ses mains, les couples s'arrêtent, il ordonne et tous les danseurs exécutent. Nous allons indiquer les figures les plus usitées, mais, nous le répétons, leur variété dépend de l'imagination du cavalier conducteur.

Les Dos-à-dos.

Après la promenade, le couple conducteur se sépare, le cavalier place quatre ou cinq cavaliers en ligne au milieu du salon, la dame amène autant de dames qu'elle place derrière ces cavaliers, mais leur tournant le dos. Au signal donné, tous se retournent à la fois et les dames font la promenade avec les cavaliers qui se trouvent devant elles.

Les Impairs.

Ce cavalier conducteur choisit quatre ou cinq

dames qu'il place en ligne au milieu du salon, puis il amène cinq ou six cavaliers et les place en ligne derrière les dames, mais leur tournant le dos. Il doit toujours y avoir un cavalier de plus qu'il n'y a de dames. Au signal du cavalier conducteur, dames et cavaliers se retournent et dansent ensemble. Le cavalier solitaire revient se placer sur un côté du salon, pendant que les couples font la promenade.

Les Tours de mains.

Après la promenade, les couples se divisent en nombre égal, chacun du côté du salon, puis ils se rapprochent, et les cavaliers placent leurs dames devant eux, sur deux lignes, les dames se tournant le dos. Alors chaque cavalier fait un tour de mains avec la dame placée à la gauche de sa danseuse et ainsi de suite, en tournant autour des deux lignes, jusqu'à ce que les cavaliers aient retrouvé leurs dames. Puis tous les couples font une promenade.

Les Ronds.

Le cavalier conducteur et sa dame vont choisir un couple avec lequel ils se placent au milieu du salon, et tournent de gauche à droite en formant un rond. Les autres danseurs se réunissent et forment un grand rond autour de ce petit, mais en tournant en sens inverse, c'est-à-dire de droite à gauche.

Après quatre tours, le cavalier conducteur donne le signal auquel les couples se réunissent et font une promenade.

Le Coussin.

Le cavalier conducteur fait asseoir une dame sur une chaise placée au milieu du salon et lui remet un coussin, que la dame tient devant elle par un coin. Chaque cavalier va s'agenouiller sur le coussin. Si la dame ne veut pas danser avec le cavalier qui se présente, elle retire le coussin et le cavalier s'agenouille à terre; sinon, elle laisse le genou du cavalier poser sur le coussin, et fait avec lui un tour de promenade.

On peut répéter cette figure et les suivantes autant de fois qu'il y a de dames dans le cotillon.

Le Miroir.

Le cavalier conducteur fait asseoir une dame placée au milieu du salon et lui remet entre les mains un petit miroir. Chaque cavalier vient à son tour se présenter derrière la dame qui voit la figure du cavalier se refléter. Si elle ne veut pas danser avec lui, elle essuie le miroir avec son mouchoir; le cavalier se retire et est remplacé par un autre, et ainsi de suite, jusqu'à ce que la dame, se levant et posant son miroir sur sa chaise, présente la main au cavalier placé derrière elle et fait la promenade avec lui.

L'Éventail.

On place trois chaises au milieu du salon, deux du même côté et celle du milieu en sens inverse.

Le cavalier conducteur choisit une dame qui vient se placer sur la chaise du milieu, puis il amène deux cavaliers qui s'assoient sur les deux autres chaises, en tournant le dos à la dame. Celle-ci remet son éventail au cavalier avec lequel elle ne veut pas danser, et danse avec l'autre, tandis que le cavalier dédaigné les suit en les éventant.

On remplace quelquefois l'éventail par un mouchoir que le cavalier dédaigné agite sur la tête des danseurs, ou encore par un verre de punch ou de Bordeaux, qu'il boit tandis que les danseurs font la promenade.

Le Rond interrompu.

Après la promenade, le cavalier conducteur laisse sa dame au milieu du salon, et lui remet un chapeau ou un bonnet de femme. Tous les cavaliers se réunissent et se donnent la main en présentant le dos à la dame; ils exécutent alors un grand rond autour d'elle en tournant assez vivement. Après un tour ou deux, la dame place sur la tête du cavalier qu'elle choisit le chapeau ou le bonnet qu'elle tient à la main, et danse avec lui au centre, tandis que les cavaliers continuent le grand rond jusqu'au signal du cavalier conducteur.

On peut varier cette figure en faisant tourner les dames autour du cavalier conducteur et dans la même position. Après quelques tours, le cavalier jette une écharpe ou une sortie de bal, dont il s'est muni, sur les épaules d'une dame avec laquelle il danse, tandis que le grand rond continue.

Les Fleurs ou les Animaux.

Après la promenade, le cavalier conducteur va trouver trois ou quatre cavaliers et leur demande à voix basse quelques noms de fleurs ou d'animaux; puis il va trouver autant de dames qui choisissent le nom de fleur ou d'animal qui leur plaît le plus. Elles dansent alors avec le cavalier dont elles ont pris l'emblème.

Le Jeu de Cartes.

Après la promenade, le cavalier conducteur prend les rois, les dames et les valets d'un jeu de cartes. Il fait tirer les rois et les valets à huit cavaliers et remet les dames à quatre dames de la société. Les dames font la promenade avec les rois de leur couleur, tandis que les valets suivent les couples de même couleur en les éventant avec les éventails des dames.

Les Mouchoirs.

Le cavalier conducteur présente son chapeau aux dames qui y déposent leur mouchoir, puis il fait choisir les mouchoirs par autant de cavaliers, qui

dansent avec la dame à laquelle le mouchoir choisi appartient.

La Prison.

Si le local dans lequel on danse est divisé en deux pièces, les cavaliers se retirent dans l'une, dont ils entrebâillent la porte ou soulèvent légèrement la tapisserie, afin de permettre aux dames, restées dans l'autre pièce, de passer leur mouchoir par cette ouverture. Chaque cavalier saisit un des mouchoirs, puis, tous ouvrent la porte, en semblant délivrer les prisonnières, et dansent avec les dames qui tiennent l'autre bout du mouchoir.

Si le bal n'a lieu que dans une seule pièce, on varie ainsi la figure : les cavaliers se retirent derrière les rideaux ou les tapisseries et passent leur main, que les dames saisissent, sensé pour les délivrer. Chaque dame danse ensuite avec le cavalier dont elle tient la main.

Le Colin-Maillard.

On place au milieu du salon une chaise sur laquelle vient s'asseoir un cavalier auquel on bande les yeux. Après un tour de promenade exécuté par les couples autour de lui, un cavalier présente au colin-maillard un objet quelconque que celui-ci doit toucher seulement *du bout du doigt et d'une seule main*, puis il dit ce qu'il croit avoir touché. S'il devine, il danse avec la dame du cavalier qui prend sa place, sinon le cavalier lui

laisse sur les genoux ou sur les bras, même sur la tête, l'objet qu'il n'a pas su deviner et tous les couples recommencent la promenade. A un second tour, un autre cavalier présente un autre objet. Si le colin-maillard devine, celui qui doit le remplacer prend tous les objets dont l'autre était chargé, sinon, il laisse l'objet au cavalier assis. Cette figure dure tant que le colin-maillard peut tenir d'objets, parmi lesquels figurent quelquefois les plus bizarres.

Le Huit.

Après la promenade, quatre couples se forment au milieu du salon; deux restent immobiles et assez éloignés l'un de l'autre, pendant que les deux autres dansent autour d'eux en formant un ∞ . Après un tour de promenade, les deux couples s'arrêtent et se placent comme les deux autres, qui, à leur tour, exécutent la même figure. Tous les couples la terminent par une promenade générale.

Les Serpents.

Première figure.

Après la promenade, tous les couples se forment en rang, les uns derrière les autres, quoique un peu espacés, le couple conducteur le dernier.

Le cavalier conducteur et sa dame commencent la figure en passant entre le couple qui le précède et celui placé en avant de ce dernier; ils serpentent ainsi jusqu'à ce qu'ils soient sortis des

rangs et continuent la promenade. L'avant-dernier couple, qui se trouve maintenant le dernier, passe et repasse entre les couples placés devant lui. Les autres couples répètent la même figure jusqu'à ce que le couple placé en tête se trouve seul ; il continue la promenade jusqu'au signal d'arrêt.

Deuxième figure.

Le cavalier conducteur place les dames du cottillon sur trois rangs, deux par deux ou trois par trois, selon le nombre de danseuses ; puis, il va choisir autant de cavaliers qu'il y a de dames. Les cavaliers se tiennent par la main, le conducteur en tête. Ils font un tour autour des dames en se suivant les uns les autres, puis le cavalier conducteur pénètre avec les autres cavaliers entre le dernier rang des dames et celui du milieu, puis il revient entre celui du milieu et le premier, enfin il arrive devant le premier. Là, il donne le signal ; les cavaliers se séparent et tous dansent avec les dames qui doivent leur faire face.

Dans cette figure, assez difficile à bien exécuter, les cavaliers doivent se disposer de façon à s'allonger en faisant le serpent, pour que le dernier cavalier reste à l'entrée du dernier rang pendant que le cavalier conducteur se trouve en tête.

Les Berceaux.

Après deux tours de promenade, le cavalier conducteur donne le signal et les danseurs s'arrêtent. Le couple conducteur se place au milieu du

salon, et, s'éloignant l'un de l'autre, le cavalier et sa dame forment un berceau sous lequel passent tous les couples jusqu'au dernier en se tenant par la main. Dès qu'un couple a passé, il forme le berceau qui se compose d'autant d'arcades qu'il y a de danseurs. Le cavalier conducteur et sa dame, qui se trouvent alors les derniers, passent à leur tour, et, sortis du berceau, ils font une promenade; le second couple les imite, puis le troisième, et ainsi de suite jusqu'au dernier qui continue la promenade tant que le signal d'arrêt n'a pas été donné.

Le Dais.

Le cavalier conducteur dispose en croix deux écharpes ou deux rideaux attachés par le milieu et en confie les quatre extrémités à quatre cavaliers, qui, les tenant de la main gauche, les élèvent au-dessus de leur tête et tournent doucement. Pendant ce temps, le cavalier conducteur choisit un couple qui danse au milieu des écharpes, tandis que les quatre cavaliers forment le dais avec les écharpes au-dessus de la tête des danseurs.

La Corbeille.

Après la promenade, le couple conducteur se sépare, le cavalier prend avec lui deux dames, tandis que la dame amène deux cavaliers. Les six danseurs, placés en face les uns des autres, le couple conducteur en vis-à-vis, font deux en-avant-six. La seconde fois, le cavalier conducteur lève

les bras de ses deux dames pour laisser passer entre elles et lui les deux cavaliers de face. Ceux-ci passent en effet sans quitter la main de leur dame qui se trouve arrêtée par le cavalier conducteur. Dans cette position, les deux cavaliers qui ont passé sous l'arcade se donnent la main derrière le cavalier conducteur, tandis que les deux dames choisies par lui, se donnent la main derrière la dame de vis-à-vis. La corbeille ainsi formée, les danseurs font un tour de droite à gauche.

A ce moment, le cavalier conducteur passe à reculons sous les bras des deux cavaliers, qui se trouvent derrière lui, et sans quitter les mains de ses deux dames. De même, la dame qui lui fait vis-à-vis passe à reculons sous les bras des deux dames placées en ce moment derrière elle, et sans quitter les mains de ses cavaliers. La corbeille se trouve ainsi reformée et on refait un nouveau tour, mais de gauche à droite.

Enfin les danseurs se séparent, et tous font la promenade, le cavalier conducteur avec sa dame qui lui fait vis-à-vis et chaque cavalier avec chaque dame placée près de lui.

Cette figure est d'un très-joli effet mais d'une grande difficulté, et demande beaucoup d'entente de la part des danseurs qui la composent.

Les Moulinets.

Première Figure.

Les cavaliers, se réunissant par la main de ma-

nière à former un moulinet, présentent la main gauche à leurs dames, et tous le dansent à la fois. Trois couples se détachent du moulinet et dansent dans ses ailes, pendant que les autres danseurs ne font plus que marcher en marquant la mesure. Après deux tours, les danseurs qui forment le moulinet reprennent leur mouvement, et les trois couples, qui s'en sont détachés, tournent autour d'eux en polkant et en se tenant par la main, mais en sens inverse. Après deux nouveaux tours, les trois premiers couples reprennent leurs places au moulinet et les trois autres exécutent la même figure.

La première fois, les dames occupent le centre, et, la seconde, les cavaliers s'y placent, les dames se trouvant en dehors.

Deuxième Figure.

Les danseurs se placent en rond, un cavalier et sa dame alternativement, tous se donnant la main en moulinet. Ils font ainsi deux tours après lesquels chaque dame avance d'un cavalier ; puis, deux nouveaux tours jusqu'à ce que la première dame ait retrouvé son cavalier. La figure se termine ainsi.

Troisième Figure.

Les cavaliers, après un tour de promenade, conduisent chacun sa dame sur un côté du salon, de façon à laisser le plus d'espace libre. Ils se réunissent en moulinet, au centre du salon dans le même ordre où sont placées les dames,

puis ils tournent devant elles. Au premier tour, le premier cavalier se détache et danse avec sa dame autour du moulinet, en ayant soin de ne pas le gêner ; au second tour, le deuxième cavalier en fait autant et ainsi de suite jusqu'au dernier qui continue la promenade.

Quatrième Figure.

Après un tour de promenade, les cavaliers se placent au centre en se donnant la main gauche, et présentent la droite à leurs dames, qui leur donnent également la main droite. Dans cette position, tous forment un moulinet pendant un tour. Au second tour, les dames quittent la main de leur cavalier, se réunissent au centre en se donnant la main gauche, et donnent la droite à leurs cavaliers, placés cette fois en dehors. Les danseurs forment ainsi un second tour, mais en sens inverse. En exécutant cette figure, les dames doivent marcher devant elles, et les cavaliers à reculons. Après le second tour, chaque danseur reprend sa dame et fait une promenade avec elle.

Cinquième Figure.

Après un tour de promenade, chaque couple se met en place comme pour le quadrille. Les dames quittent leurs cavaliers, se réunissent au milieu du salon et font deux tours de moulinet. Au second tour, chaque dame va prendre le cavalier placé à la droite du sien, exécute avec lui un tour de main, et retourne se joindre aux autres

dames qui reforment un nouveau moulinet, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'avancant toujours d'un cavalier, chaque dame retrouve le sien. Alors les couples font une promenade.

Les Lignes.

Première Figure.

Après un tour de promenade, quatre couples seulement commencent la figure. Ils se rangent sur deux lignes, comme pour les *Lanciers*, et vont deux fois en avant-huit. La seconde fois, les cavaliers changent de dames en faisant un tour de mains et les huit danseurs se rangent encore en ligne sur le côté opposé du salon où il recommencent un en-avant-huit. Puis chaque cavalier reprend sa dame et les quatre couples font un tour de promenade.

Si le cotillon se compose de quatre autres couples, ceux-ci répètent la figure à leur tour.

Deuxième Figure.

Après un tour de promenade, chaque cavalier se sépare de sa dame et se place en face d'elle, de manière à former deux lignes, l'une de dames, l'autre de cavaliers.

Le couple conducteur, placé à la tête des lignes, les redescend et les remonte en polkant, puis ils se séparent, la dame fait une révérence au premier cavalier de la ligne qui lui rend un salut; de son côté, le cavalier en fait autant avec la pre-

mière dame de la ligne. Puis, ils se réunissent, font un tour de main entre eux et répètent la même figure avec le second couple, et, ainsi de suite, jusqu'au dernier. Ils se rangent ensuite à la fin de la ligne qui remonte pour leur faire place.

Alors le second couple répète la figure, et ainsi de suite jusqu'au dernier. Lorsque tous les couples l'ont exécutée, ils font ensemble un tour de promenade.

Le changement de Dames.

Tous les couples font une promenade en ayant soin de bien conserver leur place. Au signal du cavalier conducteur, les cavaliers quittent leurs dames et continuent la promenade avec la dame du cavalier suivant, et ainsi de suite, jusqu'à ce que chaque cavalier ait retrouvé sa dame.

Cette figure peut très-bien se faire l'avant-dernière, avant le salut qui clôt la soirée.

Le Salut.

(Cette figure est la dernière du Cotillon.)

On place un fauteuil au milieu du salon. Le cavalier conducteur offre la main à la maîtresse de la maison et la conduit au fauteuil dans lequel elle s'assied. Alors tous les danseurs font la promenade autour d'elle; puis, les couples s'arrêtent; le cavalier conducteur tenant sa dame par la main salue profondément la maîtresse de la maison, et tous les autres l'imitent jusqu'au dernier couple.

Le bal est terminé !

THÉORIE DE LA DANSE THÉÂTRALE.

CHAPITRE V.

Instructions générales pour les élèves.

Vous qui vous dévouez au culte enchanteur de Terpsichore, et qui aspirez à un rang honorable parmi ses adeptes; vous que la nature a doués de toutes les qualités nécessaires pour obtenir votre admission dans ses temples, et qui êtes déterminés à ne rien négliger de ce qui peut vous conduire à la perfection, observez attentivement les instructions suivantes.

Le succès ou la non-réussite, dans toute étude, dépend surtout de la manière dont elle est commencée : il faut donc, avant tout, donner la plus grande attention au choix du maître, afin de ne courir aucun risque de s'égarer avec lui. Tous les professeurs ne sortent pas d'une bonne école, et il y en a peu qui se distinguent eux-mêmes dans l'art qu'ils prétendent enseigner. Plusieurs, quoique d'une habileté ordinaire, loin d'accroître le nombre des bons danseurs, le diminuent journallement par la méthode vicieuse d'enseignement qu'ils pratiquent, et donnent à leurs élèves une foule de mauvaises habitudes qu'il est toujours extrêmement difficile et quelquefois impossible de leur faire perdre entièrement. Ne suivez ni les préceptes de ces théoriciens sans pra-

tique qui sont incapables de démontrer clairement les vrais principes de l'art, ni les thèmes empiriques de ces novateurs qui s'imaginent contribuer à améliorer les règles élémentaires de la danse, tandis qu'ils travaillent de jour en jour à la détruire.

Évitez soigneusement les leçons banales de tels précepteurs, et cherchez à vous mettre sous la direction d'un maître expérimenté, dont les connaissances et le talent vous mènent fidèlement, malgré les difficultés, à la perfection de votre art et à la supériorité sur vos rivaux.

Je vous recommanderai, en premier lieu, un examen attentif de vos dispositions physiques et de votre aptitude morale à l'art que vous voulez apprendre. Pouvez-vous en être passionné? Pouvez-vous placer vos plus chères délices dans son étude et sa pratique? Vous convient-il et lui convenez-vous sous tous les rapports? Si votre for intérieur répond négativement à une seule de ces questions, n'espérez jamais exceller dans votre art, ni même y devenir *passable* ou *tolérable*.

Ne vous laissez pas décourager par les difficultés : il n'est pas d'obstacle qu'on ne parvienne à surmonter par de la persévérance et par un exercice réitéré. Souvenez-vous de l'avis du peintre à ses élèves : *Nulla dies sine lineâ, aucun jour sans tracer une ligne*. Rien de plus important pour la danse qu'une pratique continue; nécessaire même aux maîtres, elle est indispensable aux élèves. Aucun autre art ne demande plus d'exercice; sans cela, le danseur

que l'exercice a rendu parfait ne peut se maintenir à ce degré de perfection; il perd de suite ce qui lui avait coûté tant de peine à acquérir; son équilibre devient moins assuré, ses élans moins élastiques, et il trouve enfin qu'étant moins lesté en tout, il a de nouveau beaucoup à travailler. Il n'en est pas de même pour la musique et pour le chant : une bonne oreille, une belle voix, suffisent ordinairement, avec quelques années d'étude, pour surmonter toutes les difficultés. La peinture n'exige pas autant d'application de la part du maître et de celle de l'écolier, que la danse, qui, ainsi que tous les exercices du corps, ne peut s'acquérir et se conserver que par beaucoup d'étude et d'assiduité. Ne restez donc jamais vingt-quatre heures sans vous exercer. L'élève qui interrompt souvent ses études apporte ainsi lui-même un grand obstacle à ses progrès; toutes les leçons qu'il prend, quand elles ne se suivent pas régulièrement, ne peuvent contribuer à le rendre un bon danseur; et ce serait peu de chose qu'une perte de temps aussi considérable, que je l'engagerais à l'employer d'une manière plus profitable. Gardez-vous cependant de vous jeter dans les extrêmes; car trop d'exercice est aussi préjudiciable que trop peu. L'excès en tout est un défaut, et rappelez-vous cette maxime philosophique : *La moderation est le trésor du sage.*

Soyez sobre et tempérant, si vous voulez devenir un danseur parfait. Pour vous rendre tout-à-fait digne de l'autel de Terpsichore, sacrifiez successivement tout autre plaisir à celui que cette

déesse procure. Ne mêlez aucun autre exercice à celui de la danse : l'équitation, l'escrime, la course, etc., sont les plus grands ennemis des progrès d'un élève de Terpsichore.

Ne vous fiez pas à vos qualités naturelles, et ne négligez pas plus l'étude et l'exercice de la danse que ceux qui ont été moins favorisés que vous par la nature ; car même avec les dons les plus heureux, vous auriez tort d'espérer atteindre à la perfection de votre art, sans étude, sans travail et sans persévérance.

Appliquez-vous particulièrement à étudier la meilleure manière de tenir vos bras et votre corps ; que vos mouvements soient aisés et gracieux, et habituez-vous à remuer vos jambes de façon à conserver toujours une parfaite harmonie entre vos bras et vos jambes. Dessinez vos formes avec goût et élégance, mais sans affectation. Toutes les parties du corps doivent être en harmonie l'une avec l'autre dans leurs mouvements, c'est là le plus haut point de perfection. Dans vos *leçons* et vos *exercices*, regardez également vos deux jambes, afin que l'exécution de l'une ne surpasse pas celle de l'autre. J'ai vu beaucoup de danseurs qui ne dansaient que d'une jambe ; je les compare à ces peintres qui ne peuvent dessiner des figures que d'un seul profil. Des danseurs et des peintres de cette force ne peuvent certainement pas être regardés comme de bons artistes. Le danseur doit s'efforcer de dessiner sa personne d'une manière gracieuse et de varier légèrement son attitude à chaque repos.

Prenez un soin spécial d'acquérir de l'aplomb et de l'équilibre. Sage, correct et très-précis dans l'exécution; brillant et léger dans les pas; naturel et élégant dans toutes les attitudes, un bon danseur doit toujours pouvoir servir de modèle à un peintre ou à un sculpteur. C'est peut-être le plus haut degré de perfection et le but qu'on doit s'efforcer d'atteindre.

Le célèbre Gardel pense que, pour juger le mérite d'un danseur, il faut le saisir quand il se place en attitude, ou dans le moment de son élévation quand il exécute quelques mouvements difficiles. Si, dans sa pose et son exécution, il emploie les principes véritables de l'art; si son corps, ses bras et ses jambes sont dans une harmonie parfaite; si, enfin, toute sa personne est digne d'attirer l'attention du peintre, c'est un danseur parfait, et qui mérite la palme. Gardel prouve, par cette observation, combien étaient profondes ses connaissances dans l'art de la danse, et combien il est difficile d'atteindre la perfection dans cet art.

Ayez une sorte d'*abandon* ou de négligence gracieuse dans vos attitudes, dans vos groupes et dans vos pas; que votre air soit animé et expressif. Les grands temps doivent se faire élégamment et correctement. Point de monotonie dans vos pas et dans vos entrechats. La rapidité donne aux pas un brillant qui rend leur effet plus délicieux.

Soyez vigoureux, mais évitez la raideur; tâchez d'acquérir de la facilité dans vos élans, que vos entrechats soient aisés, précis et bien croisés. La rapidité est très-agréable dans un danseur, mais

la légèreté l'est plus encore ; l'une donne du brillant à l'exécution, l'autre a quelque chose d'aérien qui plaît à l'œil du spectateur. Observez le *ballon*, rien ne peut être plus délicieux que de vous voir bondir avec une élasticité gracieuse dans vos pas, touchant à peine la terre, et semblant à chaque instant sur le point de voler dans l'air. Que votre exécution soit progressive, et ménagée de manière à donner une espèce d'ombre et de lumière à l'exécution. La vivacité et la légèreté sont des qualités essentielles pour un bon danseur ; le spectateur est charmé de lui voir quelque chose de plus que *terrestre*.

Conservez un équilibre parfait dans l'exécution de vos pirouettes, et soignez-en le commencement et la fin. Posez avec assurance et rectitude, en maintenant le corps et les membres dans la position que nous indiquerons dans les chapitres suivants. Efforcez-vous de tourner délicatement sur la pointe des pieds ; car, qu'y a-t-il de plus désagréable à la vue qu'un danseur lourd et maladroit, qui se tortille alternativement sur les talons et sur les pointes, et qui secoue étrangement son corps à chaque tour de pirouette.

Etudiez attentivement vos pas ; essayez de varier sans cesse vos enchaînements, vos figures, vos attitudes et vos groupes : la variété est un des plus grands charmes de la nature : vous ne pouvez plaire longtemps au spectateur qu'en changeant souvent vos compositions. » (DAUBERVAL). Les enchaînements, dans la danse, sont très-nombreux. Chaque bon danseur a un mode particulier

de combiner ses périodes, ses pas, etc. Formez-vous donc un style qui soit à vous; car l'originalité est le moyen de vous distinguer. En copiant les autres, vous pouvez peut-être les surpasser quelquefois, mais le défaut de nouveauté prive votre danse de toute espèce d'attrait.

Il en est de la danse comme de la musique, et du danseur comme des musiciens : notre art n'est pas plus riche en pas fondamentaux que la musique ne l'est en notes; mais nous avons des octaves, des rondes, des blanches, des noires, des temps à compter, et une mesure à suivre; ce mélange d'un petit nombre de pas et d'une petite quantité de notes offre une multitude d'enchaînements et de traits variés; le goût et le génie trouvent toujours une source de nouveauté en arrangeant et en retournant cette petite portion de notes et de pas de mille sens et de mille manières différentes; ce sont donc ces pas lents et soutenus, ces pas vifs, précipités, et ces temps plus ou moins ouverts, qui forment cette diversité continuelle.

Imitez la peinture dans vos combinaisons et vos arrangements; que tous les objets du tableau soient l'un par rapport à l'autre dans une stricte harmonie, que l'effet principal soit enlevé, chaque teinte (si l'on peut se servir de cette expression pour des pas et des attitudes) se fondant ensemble pour former un tout harmonieux et de bon goût. Suivez d'une oreille vigilante les mouvements, les repos et la cadence de la musique, afin que votre danse soit en accord parfait avec

l'accompagnement ; tout dépend de cette union mélodieuse, et lorsqu'elle est parfaite, rien n'est plus séduisant. Il est nécessaire pour l'artiste de mettre ses jambes, son corps et ses bras en harmonie avec le son ; cette harmonie et le talent d'approprier ses pas au temps, à la cadence et au caractère de la musique, sont des qualités essentielles dans notre art, et en sont en quelque sorte la vie. Il n'y a pas un seul œil qui ne suive avec délice le danseur ; il n'y a pas une oreille sensible aux impressions de la musique qui ne soit flattée d'un accord aussi harmonieux et aussi ravissant.

Observez attentivement et examinez judicieusement tout ce qui concerne votre art ; ne rejetez aucun avis, quel qu'il soit, et tirez-en le profit que votre jugement vous indiquera être le meilleur ; ne dédaignez pas même d'apprendre d'un inférieur : un mauvais danseur peut quelquefois avoir dans le style de sa danse quelque chose de bon qui vous a jusqu'alors échappé. Un mince figurant ou même un homme sans goût peuvent donner parfois un conseil salutaire.

Ne craignez pas d'importuner votre maître de questions ; raisonnez librement avec lui de l'art qu'il vous montre ; si vous vous trompez, ne rougissez pas d'avouer votre méprise en le consultant, mais profitez à tous égards de ses opinions, suivez sa direction et mettez sur-le-champ ses préceptes en pratique, afin de les fixer dès lors plus fermement dans votre mémoire.

Ne vous départez jamais des vrais principes,

et ne cessez de suivre les meilleurs guides ; surtout ne vous laissez jamais entraîner par le dangereux exemple de ces misérables baladins qui escamotent des applaudissements à un public peu connaisseur, par des tours de force, des gambades et des pirouettes ridicules. Soyez certains que les lauriers de ces pitoyables farceurs se faneront bien vite.

Le danseur doit se mouvoir avec goût et décence ; que tout chez lui soit naturel et que rien ne soit lascif.

C'est précisément ce que le spectateur doit admirer dans les danseurs de notre classe : l'aisance, l'élasticité, la grâce et la décence doivent toujours être préférées aux mouvements extravagants, aux contorsions et aux grimaces des baladins et des courtisanes.

L'approbation des hommes distingués de l'art, les seuls juges que l'on doive rechercher et consulter, sera toujours un aiguillon suffisant pour un homme de talent, qui ne peut avoir qu'un souverain mépris pour les louanges prodiguées par des fous à chaque parade d'un charlatan.

L'aisance et le moelleux dans l'exécution, je vous le répète, doivent toujours être pour vous le but vers lequel vous devez tendre ; en les acquérant, vous prouverez que l'exercice vous est naturel, que vous avez surmonté les plus grandes difficultés, et que vous possédez à fond votre art.

Quand vous aurez atteint cette qualité, que je puis appeler le plus haut degré de l'échelle de

perfection , chaque suffrage vous sera acquis et vous méritera le nom de danseur accompli.

Examinez bien le style de danse qui vous convient le mieux. Rien ne montre plus le manque de goût d'un danseur que le choix d'un style qui ne va pas à ses moyens : peut-il y avoir rien de plus ridicule aux yeux que l'aspect d'un danseur d'une taille haute et majestueuse, né pour la danse sérieuse, exécutant des pas villageois dans un petit ballet comique? Et d'un autre côté, quoi de plus plaisant qu'un épais danseur, d'une petite stature, s'avancant affublé d'un travestissement mimique, et figurant gravement dans un lent et triste adagio! Les anciens, par la pureté de leur goût, nous ont donné un bel exemple de sévérité à suivre envers les danseurs de cette sorte. Le danseur et l'acteur doivent considérer leurs formes et leurs moyens physiques avant d'adopter un style particulier de danse ou de jeu, afin de ne prendre aucun autre caractère que celui que la nature les a destinés à représenter.

La réunion de plusieurs branches de l'art en une seule personne est blâmable, surtout dans certains danseurs de moyen ordre, qui, par leurs efforts à briguer les premières faveurs de Terpsichore, semblent s'appliquer à dégrader leur art enchanteur. Quant à ceux dont la taille n'est ni très-élevée ni très-courte, et qui d'ailleurs sont doués de l'habileté requise, ils peuvent s'exercer dans toute espèce de genre; la pratique et l'étude peuvent même les faire briller dans des genres différents. Il n'en est pas ainsi d'un danseur de

haute stature : il est forcé d'adopter exclusivement le genre sérieux et héroïque ; quant au danseur au-dessous de la taille moyenne, qu'il se livre à la *pastorale* ou au *demi-caractère*. Vous devez toujours varier votre style suivant votre habillement : il serait de mauvais goût de danser de la même manière sous un costume antique ou romain, ou sous l'habillement rustique d'un moderne villageois. Les hommes de génie, poètes, peintres ou musiciens, ont toujours évité soigneusement la confusion de caractère et d'expression de personnages et de styles différents ; ils en ont toujours étudié la distinction. Suivez leur exemple : une telle imitation de votre part prouvera un excellent jugement et vous aidera puissamment dans vos progrès jusqu'à la perfection.

La musique dansante d'un ballet doit être plus légère, d'un accent et d'une cadence moins prononcés que la musique vocale ; et comme elle doit se prêter à une grande variété de poses, elle doit être très-variée. C'est la musique seule qui peut donner au danseur ou au mime cette chaleur d'expression que les paroles inspirent au chanteur. La musique doit suppléer, dans le langage de l'âme, à tout ce que la danse ne peut exprimer aux yeux des spectateurs par ses attitudes et ses gestes.

Un auteur anonyme dit, en parlant de la musique et de la danse : « Ces deux arts sont frères et se tiennent par la main ; les accents tendres et harmonieux de l'un excitent les mouvements agréables et expressifs de l'autre ; leurs effets

réunis offrent aux yeux et aux oreilles des tableaux animés; ces sons portent au cœur les images intéressantes qui les ont affectés; le cœur les communique à l'âme, et le plaisir qui résulte de l'harmonie et de l'intelligence de ces deux arts enchaîne le spectateur et lui fait éprouver ce que la volupté a de plus séduisant. »

La pantomime a sans doute beaucoup d'expression; mais, sans les accents mélodieux de la musique, elle ne pourrait remuer entièrement l'âme.

CHAPITRE VI.

Enseignement du maître.

NOUVEAU MODE D'INSTRUCTION.

Un danseur, après avoir été élevé dans les meilleures écoles, ne doit s'en rapporter qu'à son exécution pour obtenir le premier rang, et celui qui ne connaît que la théorie de l'art, ne peut jamais être un bon guide. Un artiste doit être au premier rang des danseurs exécutants, avant de prétendre au titre de maître; autrement il ne peut qu'enseigner d'une manière vulgaire; ses leçons n'auront rien de positif et manqueront toujours de force et de rectitude. Incapable d'inculquer les vrais principes d'une bonne exécution, il ne donne à son élève aucun moyen de succès et de distinction. Un danseur, sortant des mains inhabiles d'un tel maître, ne peut rien faire de bien,

puisqu'il n'a pas sucé les vrais principes de l'art, et son exécution restera toujours froide, inexpressive et dépourvue de grâces. Il ne montre au spectateur qu'une peinture dessinée d'une manière incorrecte, d'un faible coloris, sans aucunes nuances de lumière, d'ombres, de plans, et complètement dépourvue d'effet; et s'il ne possède ces qualités de dessin et de coloris, non moins essentielles au danseur qu'au peintre, c'est en vain qu'il espère plaire au spectateur ou l'intéresser.

J'ai vu d'ailleurs des exemples de danseurs élevés à une bonne école, qui, n'étant pas capables, par quelque circonstance particulière, d'atteindre la prééminence au théâtre, se sont mis à enseigner et ont formé d'excellents danseurs. Mais le nombre de ces professeurs est bien faible en comparaison de ceux qui ne s'étant pas distingués par leur exécution, sont incapables de former un danseur fini.

Un maître, auquel beaucoup d'expérience et une longue pratique ont donné des vues plus élevées que celles du vulgaire, doit toujours, avant de commencer un élève, examiner si sa conformation est susceptible des attitudes et des mouvements de la danse; et, dans le cas où l'élève doit prendre de la croissance, s'il possède un port élégant, un maintien gracieux, et une grande flexibilité des membres, car sans ces dons naturels et ces dispositions à faire de rapides progrès dans ses études, l'élève ne pourra jamais non plus acquérir de réputation.

Un acteur fameux avait coutume de dire qu'il était impossible d'exceller au théâtre, sans l'aide de la nature. Ces mots, que l'expérience elle-même a dictés, sont d'une vérité parfaite.

L'âge de huit ans est le meilleur pour commencer les éléments de la danse; le jeune élève est en état de bien comprendre sur-le-champ les démonstrations du maître, qui, parfaitement capable de juger les forces de l'élève, l'instruit de la manière la plus avantageuse.

Dès que le maître a préparé l'élève par les premiers exercices, il doit lui faire étudier sa leçon; il le perfectionne ainsi dans les *temps d'école*, sur les pas principaux de la danse, avant de passer outre, et de lui donner le genre d'exécution qui convient le mieux à son sexe, à ses dispositions et à sa conformation.

Les hommes doivent danser d'une manière différente des femmes; les temps de vigueur, et l'exécution mâle et énergique des premiers seraient d'un effet désagréable chez les dernières, qui doivent se distinguer et nous récréer par des pas brillants et par des mouvements gracieux, par des terre-à-terre élégants et par un abandon décent et voluptueux à la fois dans toutes leurs attitudes.

Hommes ou femmes, dès que la taille est élevée, le maître doit les consacrer à la danse la plus sérieuse et la plus noble; si la taille est moyenne et les formes sveltes et délicates, ce sont des sujets pour le demi-caractère ou genre mixte; si la taille est au-dessous de la moyenne, la con-

formation vigoureuse, les muscles épais, ce sont des élèves pour le genre comique et les pas de caractère. Le maître devrait finir toutes les instructions par inculquer dans l'âme de ses élèves le désir de se bien pénétrer de l'esprit véritable et des charmes de l'art; il faut qu'il marque soigneusement la différence entre chaque espèce de danse, qu'il fixe avec précision chaque exécution, et enfin qu'il familiarise l'élève avec chaque genre de danse et avec le costume qui appartient à chacun d'eux.

Un maître ne peut trop fortement recommander à ses écoliers d'avoir sans cesse devant les yeux les beaux modèles de peinture et de sculpture des grands maîtres; ces chefs-d'œuvre de l'antiquité qui ont échappé à la destruction des siècles, ces exemples entraînants du *beau idéal* dans les beaux-arts, contribueront beaucoup à leur former le goût. Un danseur qui ne sait pas comment se développer, se dessiner lui-même, qui manque de grâces, qui est dépourvu de goût, ne peut jamais faire le moindre plaisir à un connaisseur, ni même à un spectateur instruit.

Si l'élève est doué du génie de la composition et d'une imagination créatrice, le maître habile dans son art lui laissera exercer ses forces dans l'invention et la combinaison des pas, et lui fera connaître les plus beaux dessins de la chorégraphie.

A l'âge de vingt-trois ou vingt-quatre ans, un danseur doit avoir acquis tout le mécanisme de son art et posséder l'exécution la plus brillante

qu'il soit possible d'atteindre. Dans la danse, le talent ne s'estime pas par le nombre des années qu'on a mis à la pratiquer, et cependant un artiste ne devient pas un danseur du dernier rang parce qu'il avance en âge. A quarante ans, un danseur, s'il est d'une bonne école, et s'il a eu soin de se maintenir, par une pratique constante, à la hauteur où il s'est élevé, peut encore être un artiste du premier ordre; nous en avons plus d'un exemple.

Je finirai ce chapitre en recommandant à l'attention du maître et de l'élève l'étude du dessin et celle de la musique comme indispensables à tout bon danseur. Le dessin vous suggèrera des poses gracieuses et élégantes, surtout si vous cherchez ce *beau idéal* qui est le but de notre art. La musique précisera vos pas; vos oreilles s'habitueront au temps et à la cadence de l'accompagnement; et tous vos mouvements seront d'accord avec le rythme du ton. La musique et le dessin vous donnent aussi beaucoup de facilité pour composer; quels que soient d'ailleurs votre génie et la puissance de votre imagination, vos productions ne pourront manquer d'être correctes.

CHAPITRE VII.

Étude pour les jambes.

Dans les diverses attitudes d'un danseur, ses pieds ne doivent pas être tournés entièrement; s'ils entrent en position, ils perdent toute leur

grâce. Efforcez-vous donc d'acquérir de la facilité à tourner vos jambes, et, pour atteindre ce but, ayez beaucoup d'aisance à partir des hanches; que vos cuisses se meuvent librement, et que vos genoux soient bien tournés en dehors. A force d'exercice et d'attention, vous en viendrez à bout sans de trop grands efforts. On n'estime jamais un danseur dont les hanches sont trop contractées, et dont les jambes ne peuvent se tourner entièrement en dehors; ces défauts privent sa danse de son plus grand charme. Mais celui dont les mouvements sont libres et souples, dont le coude-pied, bien détaché, permet à la pointe, vigoureuse et élastique, de se maintenir basse, a vraiment un aspect enchanteur.

Quelques jeunes gens ont reçu de la nature des membres tournés en dehors, et ils ont ainsi un grand avantage sur ceux dont les jambes sont en dedans; ces derniers ne peuvent même raisonnablement espérer devenir bons danseurs, malgré leurs soins et leur travail. L'exercice les aidera à bien tourner leurs pieds et à tendre la plante des pieds un peu en bas, mais les cuisses et les genoux resteront toujours dans leur état naturel.

On peut voir par là combien il est nécessaire à celui qui se voue à l'étude de la danse d'examiner attentivement les formes de son corps et ses moyens naturels, avant de commencer les premières leçons d'un art dans lequel il est impossible de réussir sans plusieurs dons de la nature.

Soyez attentif, en vous exerçant, aux mouvements et aux positions du coude-pied; qu'ils

soient constants dans leur force et leur élasticité, et que jamais l'une des chevilles ne soit plus haute que l'autre; relâcher le coude-pied est un défaut très-grave. Rendez le coude-pied aussi haut et aussi gracieux que possible, et donnez-lui assez de force pour l'exécution des mouvements rapides, vigoureux et élevés. L'action du coude-pied consiste principalement à élever et à abaisser le talon; étudiez-vous surtout à la rendre aisée et forte, car c'est d'elle que dépend l'équilibre de tout le corps. Quand vous vous élancez, le coude-pied porte tout le poids du corps à sa chute, et par un mouvement fort et rapide vous fait tomber sur les pointes.

Le mouvement du genou est inséparable de celui du coude-pied, et il n'en diffère qu'en étant parfaitement tendu, et la pointe du pied basse. Le mouvement de la hanche est une espèce de guide pour ceux du genou et du coude-pied, car il est impossible à ces derniers de se mouvoir si la hanche ne les y détermine. Dans quelques pas, les hanches seules sont en mouvement, comme dans les *entrechats*, *battements tendus*, etc.

Les danseurs qui ont peu de ressort naturel, ou dont les mollets sont pauvres de muscles, sont forcés de recourir à leurs coudes-pieds, qui peuvent suppléer à la faiblesse des autres parties, mais non sans beaucoup de peine et d'exercice. Un exercice journalier peut leur donner aussi de la vigueur et de la rapidité; mais que ces personnes se gardent bien d'interrompre leurs travaux, si elles veulent en tirer quelque fruit.

Que vos pliés soient aisés, précis et élégants : plusieurs danseurs s'imaginent que rien n'est plus propre à devenir liant et moelleux que de plier les genoux très-bas, c'est une grande erreur : des pliés trop bas rendent la danse maigre et insipide. Vous n'acquerez pas plus tôt de l'aisance et de l'élan, en pliant trop qu'en ne pliant pas du tout, et la raison en est facile à saisir, lorsque l'on considère que chaque mouvement de la danse est subordonné à la musique. Quand on plie trop bas, et que l'on emploie à un plié plus de temps que la musique ne le comporte, on est ensuite obligé de se donner un élan subit, ou même une secousse pour rattraper la mesure que l'on a perdue, et cette transaction rapide du plié au tendu est extrêmement rude, et produit, pour le spectateur, un effet aussi désagréable que celui qui résulte de la raideur.

Le moelleux dépend beaucoup d'une flexibilité proportionnée des genoux ; mais le coude-pied, par son élasticité, doit contribuer à la grâce du mouvement, et les reins servent comme d'une espèce de contre-poids au plié, que l'élan ou le coude-pied enlève ou abaisse avec douceur et élégance, le tout étant dans un accord et une harmonie parfaite.

Que l'ouverture qui résulte du plié soit établie sur ce principe, et que son dessin soit strictement conforme à la position du corps et des bras.

Si votre buste est très-long, tâchez d'élever vos jambes plus que ne le prescrivent les règles ordinaires ; s'il est au contraire très court, main-

tenez-les plus bas que la hauteur prescrite ; vous dissimulerez ainsi l'un et l'autre défaut de conformation.

Dans les pas et les temps de vigueur, soyez énergique et fort, mais en même temps prenez garde que ces qualités ne dégénèrent en faute par de la raideur et une tension pénible des nerfs.

Il y a quelques personnes dont les jambes sont très-rapprochées l'une de l'autre ; chez le plus grand nombre, au contraire, les jambes sont arquées naturellement. Je vais donner les moyens de remédier à ces défauts, ou au moins de les pallier : mais il faut d'abord placer la personne les deux pieds en dedans, c'est-à-dire l'un contre l'autre.

Un homme a les jambes closes quand les hanches et les cuisses sont fortement contractées, les genoux épais et paraissant se joindre, et la partie inférieure des jambes, depuis le derrière du mollet jusqu'à la cheville, formant un triangle dont la terre est la base ; le dedans du coude-pied très-gros, le coude-pied haut, et le tendon d'Achille mince, long et bien détaché.

Les jambes arquées ont le défaut contraire. Les cuisses sont trop séparées, les genoux trop distants l'un de l'autre ; les mollets ne se joignent pas, et le jour, qu'on ne devrait apercevoir qu'entre certaines parties, se voit dans toute la longueur des jambes, qui ont alors l'apparence de deux arcs dont les extrémités sont tournées l'une vers l'autre la courbure en dedans. Les personnes

ainsi conformées ont un long pied plat, le dehors du coude-pied saillant, et le tendon d'Achille épais et trop près des jointures.

Ces deux défauts naturels, si diamétralement opposés, prouvent combien les règles de l'instruction doivent varier suivant la conformation de l'élève, et combien il serait préjudiciable de ne suivre pour tous qu'une seule règle uniforme et invariable; car les études de deux danseurs de conformation si dissemblable ne peuvent en aucune manière être les mêmes.

Le danseur dont les jambes sont closes doit s'efforcer d'en séparer les parties qui ne le sont pas assez. Pour y réussir, qu'il s'efforce d'abord de tourner les cuisses en dehors, et de les mouvoir dans cette position, ce qui donnera de la liberté au mouvement de rotation du *fémur* dans la cavité *cotyloïde* de l'os de la hanche. Les genoux, aidés par ce mouvement, suivront la même direction et se mettront enfin à leur place. Les rotules, qui empêchent les genoux de se courber en arrière, tomberont alors perpendiculairement dans la ligne des pointes des pieds; et les cuisses et les jambes deviendront enfin parfaitement droites et maintiendront fermement la stabilité du tronc. En second lieu, il doit conserver une flexibilité constante dans l'articulation des genoux, et faire en sorte que les jambes paraissent avoir plus d'extension qu'elles n'en ont en réalité. C'est l'ouvrage du temps et de la patience, et quand une fois on en a pris l'habitude, il devient presque impossible que ces jambes reprennent leur conformation pri-

mitive et vicieuse sans des efforts pénibles et insupportables.

Le danseur à jambes arquées doit s'efforcer de diminuer l'arc en maintenant les jambes aussi rapprochées que possible ; il lui faut, comme à celui dont les jambes sont closes, contenir bien le mouvement des cuisses en dehors ; il doit de plus maintenir les genoux dans une extension constante, afin qu'ils acquièrent du liant et du moelleux, et que le défaut de raideur soit ainsi masqué. Cependant un danseur de cette conformation ne peut jamais réussir dans la danse sérieuse et héroïque ; il doit se borner au demi-caractère, ou plutôt embrasser la danse pastorale et des pas caractéristiques de genre.

Le danseur à jambes closes est passablement bien dans la danse sérieuse et demi-caractère, et, en général, il est beaucoup plus capable que le précédent ; son exécution a plus d'aisance, ses mouvements plus de délicatesse, de naturel et de grâce ; mais, comme il possède rarement autant de force que l'autre, il est souvent forcé de recourir aux aides du coude-pied. Dans l'exécution des entrechats, il ne peut être brillant, mais toujours correct et élégant. Un tel danseur peut même quelquefois aspirer à la perfection dans chaque genre, pourvu que sa stature n'y mette aucun empêchement.

Le danseur à jambes closes doit conserver une légère flexibilité dans l'exécution, et ne jamais tendre les genoux, excepté pour terminer les pas : par ces attitudes, il dissimule ainsi son défaut

naturel. Le danseur à jambes arquées doit au contraire se donner de la tension autant que possible, en évitant toujours la rudesse à laquelle tend ce genre d'exécution, et en croisant les jambes de manière à faire disparaître en grande partie l'arc qui existe entre elles. Mais, malgré tous ses efforts, il n'aura jamais les mêmes chances de succès que le danseur à jambes closes ; il a trop de force et de vigueur, pas assez de liant dans les muscles, et ses articulations ne peuvent agir avec aisance et liberté. Il est bien entendu que, lorsque le défaut d'être arqué provient de la constitution naturelle des os, il devient impossible d'y remédier, soit entièrement, soit en partie, et il faut alors renoncer à l'art de la danse.

CHAPITRE VIII.

Étude pour les bras.

La position, l'opposition et le port des bras sont peut-être les trois plus grandes difficultés de la danse ; elles demandent donc une étude et une attention particulières.

Noverre, en parlant de l'opposition, dit que « de tous les mouvements exécutés en dansant, l'opposition, ou le contraste des bras avec les pieds, est le plus naturel, et cependant le moins observé. »

« Regardez, par exemple, plusieurs personnes se promener ; vous verrez qu'en plaçant le pied droit en avant, le bras gauche tombe aussi natu-

rellement en avant, et forme ainsi opposition : cela me paraît une règle générale, et c'est en s'y conformant que les danseurs habiles ont acquis la vraie manière de porter leurs bras, en les maintenant en opposition avec les pieds, c'est-à-dire que, lorsque le bras gauche est en arrière, le pied gauche doit être en avant. »

Noverre, suivant moi, ne traite pas de l'opposition avec la clarté et l'exactitude que le sujet requiert; et peu d'écrivains l'ont fait. Cette obscurité qui règne sur un des points les plus importants de la danse, a été dès-lors un sujet de controverse continuelle entre les danseurs de profession.

Tâchons de l'éclaircir un peu. L'opposition d'une partie d'un solide qui se meut à une autre partie, est une loi d'équilibre à l'aide de laquelle les forces de gravitation sont divisées. C'est précisément ce que Noverre veut dire quand il cite comme exemple la marche d'un homme; et lorsqu'il dit plus loin que l'opposition a lieu chaque fois que l'homme ou le danseur porte une jambe en avant, il fait ressortir que si le pied placé en avant est le pied droit, le bras gauche doit naturellement se porter en avant au même instant, tandis que les membres opposés restent en arrière; le tout formant un contre-poids à la déviation du corps de sa ligne de gravité. Cette opposition donne au danseur un aspect très-agréable, parce qu'elle rompt l'uniformité des lignes.

Il y a deux manières de remuer les poignets, en haut et en bas. Lorsque le mouvement doit

être fait en bas, le poignet doit être tourné en dedans, la main se mouvant en demi-cercle et retournant ainsi à sa première position; mais il faut avoir soin de ne pas tourner le poignet avec trop de raideur, car il paraîtrait cassé. Quant au second mouvement, en haut, le poignet doit être arrondi, permettant à la main de se tourner en haut, en faisant un demi-tour; par ce mouvement, la main se trouvera dans la première position par rapport aux bras.

Le coude, aussi bien que le poignet, a son mouvement en bas et en haut, avec cette différence que, lorsqu'on plie le coude, les poignets sont pliés aussi, ce qui empêche les bras de paraître raides et leur donne beaucoup de grâce. Il ne faut pas d'ailleurs plier le poignet, de manière à produire un effet ridicule. On doit observer la même chose pour les jambes quand on plie le genou : c'est alors le coude-pied qui complète le mouvement en élevant le pied, de la même manière que le poignet et le coude.

Ainsi, pour les mouvoir en bas, les bras étant placés en haut, le coude et le poignet doivent être pliés, et quand les bras sont pliés aussi, on doit les étendre pour compléter le mouvement. Ils retournent à la première position où ils étaient d'abord. Quand on fait un mouvement des poignets, ils doivent être pliés, et ensuite tendus comme lorsqu'ils sont accompagnés du mouvement des coudes.

Quant au second mouvement, en haut, les mains étant placées en bas, les poignets et les coudes

doivent être pliés et formant un cercle ; les deux bras forment en même temps un mouvement exactement semblable, puis retournent à leur première position.

Un danseur qui porte bien ses bras et qui les meut d'une manière gracieuse, suivant les vraies règles de l'art, prouve qu'il a étudié à une bonne école, et que son exécution est invariablement correcte. Peu d'artistes se distinguent par un beau style d'exécution des bras, et ce défaut provient généralement, soit de la médiocrité des principes qu'ils reçoivent dans une mauvaise direction, soit même de leur propre négligence. Ils s'imaginent, ainsi que j'en ai vu plusieurs, que, s'ils possèdent une exécution brillante des jambes, ils n'ont pas besoin d'y ajouter une belle position des bras, et s'exemptent ainsi du travail que demande une étude si importante.

Quand les bras accompagnent exactement chaque mouvement du corps, on peut les comparer au cadre qui donne du relief à la peinture. Si le cadre ne s'accorde pas avec la peinture, quelque bien qu'elle soit, elle perd sans doute beaucoup de son effet. Il en est de même pour un danseur : quelque grâce qu'il déploie dans l'exécution de ses pas, si les bras ne sont pas souples et en parfaite harmonie avec les jambes, jamais sa danse n'aura ni grâce ni agrément, et il fera toujours l'effet d'un tableau sans cadre ou mal ajusté dans la bordure.

Si la nature ne vous a pas favorisé de bras arrondis, vous ne sauriez y faire trop d'attention

afin de suppléer par l'art à ce que la nature vous a refusé : c'est une des perfections nécessaires auxquelles l'esprit de tout homme qui désire devenir artiste doit tendre constamment. Faites en sorte d'arrondir vos bras assez pour que les pointes des coudes soient imperceptibles. Le manque d'attention, à cet égard, conduit au manque de souplesse et d'élégance, et au lieu de présenter à l'œil des contours arrondis et gracieux, on ne laisse voir qu'une série de lignes anguleuses privées de goût et de grâce, désagréables au spectateur, et l'on communique à toutes ses attitudes une apparence grotesque et caricaturale qui ne peut être qu'un objet ridicule pour le peintre.

Que la saignée du bras soit au niveau de la paume de la main, les épaules basses et toujours sans mouvements, les coudes arrondis et bien supportés et les doigts gracieusement groupés. La position et le port des bras doivent être souples et très-aisés. Ne leur laissez faire aucun mouvement extravagant, et surtout ne leur permettez pas la moindre raideur. Gardez-vous surtout de les secouer par l'action et la réaction des jambes ; c'est une grande faute et elle suffit pour faire perdre à un danseur le mérite que lui donne la perfection du jeu de ses jambes.

Il faut observer cependant que, dans les arabesques, la position des bras sort de la règle générale ; c'est en conséquence au danseur à la rendre aussi gracieuse que possible.

CHAPITRE IX.

Étude pour le corps.



POSITIONS, POSES, ATTITUDES, DÉMARCHE.

Le corps doit être, en général, droit et d'aplomb sur les jambes, excepté dans certaines attitudes, et spécialement dans les arabesques, où il faut s'incliner en avant ou en arrière, suivant la position adoptée. Il faut toujours avoir soin qu'il pèse également sur les cuisses : la poitrine doit être saillante, et la ceinture rentrée autant que possible ; conservez dans l'exécution une légère courbure, mais beaucoup de fermeté dans les reins et laissez tomber les épaules, la tête haute et la contenance animée et expressive.

Le danseur qui veut charmer les yeux du spectateur doit déployer toute l'élégance que son imagination peut lui inspirer, dans l'ensemble de son port, le développement aisé des membres et la grâce de chaque attitude. Mais qu'il se garde, dans la danse, de l'affectation, qui gâterait tout. Par une attention soutenue vers ces deux points essentiels, il fera ressortir le brillant de sa danse à son plus grand avantage, et ne manquera jamais de recueillir le fruit de son travail.

L'élégance de la partie supérieure du corps doit être principalement recherchée, car c'est en elle que consiste un des principaux mérites du

danseur. Portez le buste gracieusement, imprimez à ses mouvements d'opposition un certain abandon et ne laissez ainsi perdre, en aucune manière, la beauté de la pose et la pureté de dessin de ses lignes.

La tête, les épaules et le buste doivent être maintenus et encadrés par les bras, qui doivent en suivre les mouvements avec assez de précision pour que le tout présente un *ensemble* gracieux, et nous avons déjà remarqué que les jambes doivent naturellement participer à l'harmonie de leurs mouvements. Autrement votre danse manquera toujours d'expression, et votre position deviendra insipide, ainsi que votre attitude.

Ne laissez jamais la tête clouée perpendiculairement sur vos épaules, mais inclinez-la légèrement, soit à droite, soit à gauche, soit que vos yeux s'élèvent ou s'abaissent, ou se dirigent en avant; car il est essentiel que la tête ait un mouvement naturel de vivacité, et qu'elle ne paraisse pas inactive et pesante.

Dans quelques-unes des premières positions de la danse, la tête est de face; on nomme ces positions *poses d'attitude*.

Efforcez-vous de maintenir le corps dans un équilibre parfait; que les extrémités ne se départent jamais de la ligne perpendiculaire qui tombe du centre des clavicules entre les chevilles des deux pieds.

Le creux de la nuque doit correspondre perpendiculairement avec les pieds; si l'on met une jambe en avant, il se trouve en arrière de la per-

pendicularité du pied; si l'on meut la jambe en arrière, il se trouve en avant, changeant ainsi de place suivant chaque variation de position.

Le danseur doit acquérir, outre un port gracieux, un aplomb exact, en formant contre-poids avec chaque partie du corps; c'est ainsi qu'il deviendra capable de faire porter le corps sur une seule jambe, ou d'obtenir un style d'attitude élégante sur les deux jambes.

Le poids d'un homme qui repose sur une seule jambe est divisé en deux parties égales au point qui supporte le tout; et dès qu'il se meut, la ligne centrale de gravité passe exactement par l'axe de la jambe qui reste posée à terre.

Celui qui porte un fardeau en dehors de l'axe du corps doit nécessairement ajouter de son propre poids, une quantité suffisante pour former un contre-poids de l'autre côté, et déterminer ainsi un équilibre parfait autour du centre de gravité; mais, dans certaines attitudes que le danseur forme en s'élevant de terre et dans les arabesques inclinées, le centre de gravité ne doit pas être placé de la même manière.

Un danseur, quelle que soit sa direction, doit maintenir avec soin son centre de gravité sur la ligne qui le supporte.

Cette position particulière, que l'on nomme *attitude*, est la plus élégante, mais en même temps la plus difficile que la danse comprenne; c'est, suivant moi, une espèce d'imitation de l'attitude tant admirée du Mercure de J. Bologne. Un danseur qui étudie cette attitude, et qui l'exécute

bien, ne peut manquer d'être remarqué comme un homme qui a acquis les meilleures notions de son art.

Rien de plus agréable à l'œil que ces charmantes positions que nous nommons *académiques*, et qui dérivent de quelques bas-reliefs antiques, de plusieurs fragments de peinture grecque et des peintures à fresque du Vatican, exécutées d'après les beaux cartons de Raphaël.

Les ornements, dits *arabesques* en peinture, sont ordinairement composés de plantes, d'arbustes, de branches légères et de fleurs dont les peintres enrichissent des compartiments, des frises, des panneaux, etc. En architecture, ce sont des feuillages, des tiges dont les frontons et les entablements sont souvent embellis. Le goût de ces ornements nous vient des Maures et des Arabes, dont ils ont conservé le nom.

Les professeurs de danse ont aussi introduit ce terme dans leur art, pour exprimer des groupes pittoresques, formés de danseurs et de danseuses, entrelacés de mille manières différentes par le moyen de guirlandes, d'anneaux, de cerceaux entourés de fleurs, et quelquefois d'anciens instruments champêtres, qu'ils tiennent dans leurs mains. Ces attitudes enchanteresses, et ainsi diversifiées, nous rappellent ces bacchanales délicieuses que l'on voit sur d'antiques bas-reliefs; et par leur légèreté aérienne, leur variété, leurs agréments et les nombreux contrastes qu'elles présentent successivement, elles ont en quelque sorte rendu le mot *arabesque* naturel et propre à

l'art de la danse. Je puis me flatter d'être le premier qui ait donné l'explication précise de cette expression appliquée à notre art, explication sans laquelle ce mot semblerait une dérision de celui employé originairement par les peintres et les architectes, et qui leur appartenait exclusivement.

Les danseurs doivent apprendre, dans ces peintures et ces sculptures pudiques, la vraie manière de se tenir avec goût et grâce ; c'est à cette pure source de beautés où doivent puiser tous ceux qui désirent se distinguer par la pureté et la correction du dessin. Dans les groupes de bacchanales ci-dessus mentionnés, j'ai introduit avec succès diverses attitudes, arabesques et groupes dont l'idée m'est venue en voyant les peintures, les bronzes et les marbres provenant des fouilles d'Herculanum, et qui en ont rendu l'aspect plus pittoresque, plus caractéristique et plus animé. Ces monuments précieux de la science des anciens ont été souvent proclamés les meilleurs modèles à suivre pour les peintres et les sculpteurs, et ils ont, suivant moi, rendu un égal service aux danseurs.

On exécute plusieurs attitudes et arabesques sur un pied ou sur deux. Les attitudes, les poses et les arabesques peuvent varier à l'infini. Le moindre changement dans la pose du corps, dans les oppositions des bras ou les mouvements des jambes, peuvent, en se combinant heureusement, produire une immense diversité. C'est au bon goût du danseur à décider de la meilleure manière de les combiner et de les changer, en les ap-

propriant au style et au caractère de sa danse. Ces attitudes s'emploient beaucoup, en les modifiant, dans les enchaînements des groupes.

Que le corps reste en repos dans l'exécution des pas ; qu'il soit ferme et inébranlable, quoique souple et facile, suivant le jeu des jambes et des bras ; gardez-vous surtout de la raideur. Celui qui secoue son corps en dansant, qui élève les épaules à chaque mouvement des jambes, qui courbe ou relâche les reins pour faciliter l'exécution des temps, et qui montre ainsi, par des contorsions, toute la peine qu'il éprouve dans son exécution, est incontestablement un objet de ridicule, et le nom de grotesque lui appartient, car il ne mérite pas celui de danseur.

J'ai vu maintes fois des exemples de ce mode vicieux de danse, et je ne puis l'attribuer qu'à la négligence des maîtres, qui, impatients de produire leurs élèves en public, les abandonnent à eux-mêmes avant qu'ils aient achevé leurs études.

Le public, par ses applaudissements trop indulgents, ou par son manque de goût, accroît aussi considérablement le nombre de ces mauvais danseurs, ou, pour mieux dire, de ces sauteurs, qui se trouvant ainsi très-encouragés, s'imaginent aussitôt qu'ils ont atteint la perfection de leur art.

De si misérables danseurs doivent être bannis du théâtre et relégués sur les tréteaux, comme n'ayant d'autre savoir que celui de propager le mauvais goût.

Démarche.

Une manière gracieuse de marcher sur le théâtre est d'une grande importance pour le danseur, quoique plusieurs artistes la négligent, soit dans les moments de repos, soit dans leur entrée en scène pour l'exécution d'un pas. Cette négligence est un grand défaut, d'abord parce qu'elle choque l'œil, et ensuite parce qu'elle ôte toute illusion pour l'exécution qui suit.

Une belle démarche est très-utile, car c'est en elle que consiste la première qualité d'un bon danseur : un port gracieux. Tenez toujours vos jambes bien étendues dans les mouvements ou pas, vos cuisses parfaitement tournées en dehors, et tout le bas des jambes également tourné en dehors ; que vos pas ne dépassent jamais la longueur d'un pied. Evitez la raideur des mouvements, qui ne doivent être ni trop lents ni trop vifs, car ces extrêmes sont également déplaisants. Ne séparez pas de côté vos jambes l'une de l'autre ; portez la tête haute et la ceinture assurée, ce qui donne au corps une élégante position ; que la poitrine soit un peu en avant, les épaules effacées, et les bras tombant naturellement.

CHAPITRE X.**Étude des divers pas de la danse théâtrale.**

Ce chapitre n'est que la suite ou pour mieux dire le développement de notre chapitre III.

Nous y renvoyons le lecteur pour ne pas nous répéter ici ; toutefois nous l'avertissons que, dans nos premiers chapitres, spécialement réservés à la danse de société, nous n'avons pas traité le sujet avec toute l'importance que comporte l'étude de la danse théâtrale. Nous compléterons donc par quelques considérations générales l'exposition des principes de la danse, et nous décrirons spécialement les divers pas employés le plus fréquemment dans les ballets. La combinaison des exercices élémentaires et des principaux pas de la danse est ce qu'on appelle ordinairement une *leçon*.

L'élève s'exerce d'abord à plier les genoux dans toutes les positions, à exécuter les grands et les petits battements, les ronds de jambe sur terre et en l'air, les petits battements sur le coude-pied, etc. Il passe ensuite aux temps de courante, simples et composés, aux coupés à la première, à la seconde et composés, aux attitudes, aux grands ronds de jambe, temps de chaconne, grands fouettés de face et en tournant, au quart de tour, au pas de bourrée et aux divers mouvements des différentes sortes de pirouettes. Ces exercices tendent à former un bon danseur et à lui donner les moyens de réussir. La leçon se termine par l'exécution des pirouettes, des temps terre à terre et des temps de vigueur.

L'élève, dans les premiers exercices, doit poser ses mains sur un appui, de manière à se tenir droit et à employer alternativement l'une et l'autre jambe. Quand il a acquis un peu de facilité, il n'a pas besoin de la main pour se soutenir, et

il doit s'exercer alors à acquérir de l'aplomb et de l'équilibre, qualités essentielles à un bon danseur. Il acquerra également, par ce moyen, la force et l'agilité nécessaires pour exécuter toute espèce de pas. Il devra répéter journellement cet exercice pour s'y fortifier, car le talent le plus rare a lui-même besoin, pour atteindre la perfection, d'une application et d'une étude constantes.

Mais, lorsque l'élève est capable d'exécuter tous les exercices de la leçon, il ne doit pas s'imaginer qu'il est arrivé au but où il tendait. Pour devenir un danseur fini, il doit perdre cet air d'écolier qu'il a nécessairement contracté, et c'est par la hardiesse et l'aisance de son exécution qu'il montre enfin qu'il est maître en son art. Que toute son attention soit alors dirigée, s'il veut plaire aux spectateurs, sur l'élégance des positions, la grâce des mouvements, l'expression animée de ses traits, et sur cet abandon aimable qui doit accompagner toute espèce de danse. Ces qualités constituent un véritable danseur parfait, et elles sont entraînant pour le spectateur.

Temps.

On appelle *temps* un mouvement de jambe. Que vos grands temps soient hardis, libres et dégagés ; exécutez-les avec précision, et, en les commençant, soyez droits et fermes sur vos jambes.

Pas.

Les pas sont les divers arrangements des jam-

bes qui se meuvent ou qui sautent en ligne droite ou en cercle. On appelle généralement *pas*, une combinaison de ces mouvements arrangés sur un air. Les pas sont souvent combinés pour deux, trois personnes ou plus; on les nomme alors pas de deux, de trois, de quatre, de cinq, etc.

Dans tous les pas terre à terre, vous ne sauriez avoir trop d'agilité dans le coude-pied ni trop baisser les pointes des pieds; l'un donnera beaucoup de brillant à votre exécution, et l'autre la rendra légère et gracieuse.

Un véritable danseur doit donner à ses pas, en quelque sorte, de l'ombre et de la lumière, et en marquer distinctement chaque variation par une grande exactitude d'exécution. Dans toutes les élévations, développez une vigueur nerveuse, et que vos pas d'élévation contrastent agréablement avec la rapidité de vos terre-à-terre, sans jamais oublier d'ailleurs, de régler le choix de vos pas sur le genre de danse que vous avez adopté, comme d'après votre constitution.

Dans les enchaînements, que la variété et la nouveauté soient votre but constant; étudiez-en soigneusement la composition, et faites tout ce que votre goût vous indiquera pour être agréable. N'y mêlez jamais de pas élevés ou difficiles, qui exigent de la force pour les exécuter, et gardez-vous aussi d'y mettre de la froideur par des poses trop longues; l'un ou l'autre de ces défauts détruirait tout l'effet d'ensemble d'un enchaînement correctement exécuté par une musique vive et entraînante.

Battements.

Le *battement* consiste dans le mouvement de la jambe qui est en l'air pendant que l'autre jambe supporte le corps. Il y a trois espèces de battements, savoir : les *grands battements*, les *petits battements* et les *battements sur le coude-pied*.

Les premiers se font en détachant une jambe de l'autre, et l'élevant à la hauteur de la hanche dans toute son étendue. Après l'exécution du battement, les jambes se placent de nouveau en cinquième position. On les croise derrière ou devant. Les grands battements forcent le danseur à tourner complètement ses jambes en dehors, et lui donnent beaucoup de facilité pour les mouvements des cuisses, pour les hauts développements et l'exécution des grands temps. Les grands battements se font en avant et en arrière.

Les *petits battements* se font de la même manière; mais, au lieu d'élever la jambe en l'air, on la détache seulement un peu de l'autre jambe sans que les pointes quittent la terre. Ces battements rendent la jambe légère, parce que l'élève est obligé d'en redoubler les mouvements.

Petits battements sur le coude-pied.

C'est la hanche et le genou qui préparent ces mouvements; la hanche guide la cuisse dans son ouverture, et le genou, par sa flexion, achève le battement en forçant la partie la plus basse de la jambe de croiser, soit en avant, soit en arrière de

la jambe qui reste à terre. Supposons que vous posiez sur le pied gauche, la jambe droite en seconde position et le pied droit touchant la terre avec le talon ; croisez devant la jambe gauche en pliant le genou et l'ouvrant de côté, pliez le genou de nouveau en croisant le pied en arrière, ouvrant aussi de côté, et ainsi de suite pour exécuter plusieurs de ses battements l'un après l'autre ; augmentez graduellement la rapidité des mouvements jusqu'à ce qu'elle soit telle que l'œil ne puisse la suivre. Ces battements sont d'un très-joli effet et donnent beaucoup de brillant au mouvement des jambes. On doit aussi en exécuter beaucoup en laissant les deux jambes sur les pointes.

Ronds de jambe.

Pour commencer les ronds de jambe en dehors, prenez la position indiquée pour les petits battements. Supposons que ce soit la jambe gauche qui pose à terre pendant que la droite, en seconde position, est préparée pour le mouvement et faites-lui décrire un demi-cercle en arrière, ce qui porte les jambes à la première position, et continuez alors sur ce mouvement jusqu'à ce que le cercle soit complet, finissant à la place d'où le pied est parti : c'est ce qu'on nomme techniquement un rond de jambe.

Les ronds de jambe en dedans se commencent à la même position ; mais la jambe droite, au lieu de commencer le cercle en arrière, le commence en avant. Quand l'élève a exécuté les ronds de

jambe sur terre, il doit s'exercer à les exécuter en l'air, en élevant la jambe qui supporte le corps sur la pointe du pied.

Entrechat.

L'*entrechat* est un pas léger et brillant. Pendant son exécution, les jambes du danseur se croisent rapidement, et retombent, soit à la cinquième position, soit en attitude sur une jambe, comme dans l'*entrechat* à cinq, à neuf, la cabriole, les brisés et les ronds de jambes en l'air. Tous ces pas, finissant alors sur une jambe, doivent aussi se terminer par quelques-unes des attitudes ou arabesques indiquées précédemment. Les *entrechats* commencent généralement par un assemblé, un coupé ou un jeté ; le corps s'élançant alors en l'air, les jambes passent à la cinquième position pour se croiser et se couper. Dans les *entrechats*, vous pouvez couper quatre, six, huit, dix, et même douze fois, si vous avez assez de force pour battre ces *entrechats*. Quelques danseurs passent des *entrechats* à quatorze ; mais il faut pour cela des efforts d'un effet désagréable, et qui ne produisent rien autre chose sur le spectateur que l'étonnement de la force extraordinaire des muscles d'un sauteur. Quand un danseur s'efforce de passer des *entrechats* à un trop grand nombre de coupés, il ne peut plus les finir à temps, et son corps, saccadé par des mouvements trop rapides, présente des contorsions désagréables à l'œil du spectateur. Les *entrechats* les plus élégants sont à six, l'en-

trechat à six ouvert fait par une ouverture au troisième coupé, et l'entrechat à huit.

Les entrechats suivants : entrechat à cinq dessus, entrechat à cinq dessous ; brisé de côté dessus et dessous, en arrière et en avant ; entrechat à cinq de côté et en arrière ; sissonne battue en avant, et sissonne battue en arrière ; entrechat à quatre sur une jambe, entrechat à sept en avant et en arrière ; la cabriole à un et à deux temps, la cabriole italienne en avant et en arrière ; les deux ronds de jambes en dehors et en dedans, etc., peuvent être faits en tournant, excepté l'entrechat à cinq de côté et en arrière, l'entrechat à sept en avant, et la cabriole. L'entrechat à six se fait en tournant.

Il ne faut pas encourager nos danseurs à faire ces efforts violents, qui, quoique naturels, sont loin d'être gracieux. L'entrechat doit se faire avec aisance ; la force du coude-pied et la tension des mollets donnent, en le faisant, une impulsion suffisante au corps ; mais la facilité et l'élégance ne peuvent s'acquérir que par l'étude et une pratique constante.

Nous avons déjà dit que l'on pouvait diviser les danseurs d'après la conformation de leurs jambes, en deux espèces : les *danseurs clos* et les *danseurs arqués*. Comme cette conformation influe sur la manière de battre l'entrechat et de croiser les jambes, nous allons présenter quelques observations relatives aux danseurs de ces deux classes.

Danseurs clos. La contraction des muscles oc-

casionnée par les efforts de l'élan raidit chaque articulation et force chaque partie à revenir à sa place naturelle ; les genoux, ramenés alors en dedans, reprennent leur forme primitive, qui s'oppose tout-à-fait aux battements de l'entrechat. Plus les jambes se réunissent à l'extrémité supérieure et se séparent à l'extrémité inférieure, plus elles sont incapables de battre ou de croiser ; elles restent donc sans mouvement pendant l'action des genoux, qui paraissent en conséquence se frotter étrangement l'un contre l'autre ; et l'entrechat, alors, n'étant ni jeté, ni battu, ni croisé aux pieds, ne peut avoir ni la rapidité, ni le brillant qui en font le principal mérite. Une bonne méthode d'étude, des soins et du temps, sont les seuls moyens de remédier à ce défaut.

Danseurs arqués. Ces danseurs sont nerveux, rapides et brillants dans tous les pas qui exigent plus de force que d'agilité : nerveux et légers, par rapport à la direction de leurs faisceaux musculaires et à l'épaisseur et à la résistance de leurs ligaments articulaires ; rapides, parce qu'ils croisent plus du bas que du haut, leurs jambes n'ayant que très-peu de distance pour le battement ; et brillants, à raison du jour que l'on aperçoit à travers les jambes croisées ou non croisées. Ce jour est précisément ce que l'on peut appeler le *clair-obscur* de la danse ; car si le temps de l'entrechat n'est ni croisé ni battu, mais au contraire caché ou frotté l'un contre l'autre, il n'y a pas de jour pour faire valoir l'ombre, et les jambes, trop rapprochées, présentent une masse peu distincte,

sans brillant et sans effet. Ces danseurs sont ordinairement peu déliés, parce qu'ils comptent principalement sur leur force de corps, et c'est cette force qui les empêche le plus d'acquérir du liant et de l'aisance.

Léonard de Vinci nous donne une bonne définition de l'action de l'homme qui saute, et du moyen qu'il emploie pour s'élancer de terre ; il fait voir la force et l'impétuosité des bras et des épaules dans leurs mouvements, et la manière dont ils enlèvent le corps après eux ; il fait ressortir la position du corps, courbé et restant gracieusement sur les hanches et sur les genoux, ce qui, par un plié, prépare à donner l'impulsion et à faciliter l'élan du coude-pied. Il faut beaucoup d'étude pour exécuter ces mouvements avec grâce ; car, sans cela, rien n'est d'un effet plus bizarre.

« La nature instruit et agit d'elle-même, sans le secours de la raison. Quand une personne veut sauter, elle élève rapidement ses bras et ses épaules, qui sont mus alors simultanément en même temps que le haut du corps, et ils restent élevés aussi longtemps qu'ils sont soutenus par ce mouvement du corps (dont les reins sont courbés), et par l'impulsion des jointures ou ressorts des cuisses, des genoux et des pieds. Cette extension se fait en deux directions, en haut et en avant ; le mouvement destiné à jeter le corps en avant, agit ainsi au moment de l'élan, et celui qui doit l'élever lui fait décrire un grand segment de cercle, en rendant le saut encore plus rapide.

« Quand l'homme s'élançe en hauteur, sa tête est trois fois plus courbée que ses talons avant que les plantes quittent la terre, et deux fois plus que ses hanches. Cela s'explique par les trois angles que l'on fait en sautant : le premier, quand le tronc est assemblé en face des cuisses ; le deuxième, quand les cuisses, du côté du jarret, sont réunies aux jambes ; le troisième existe d'avance aux jointures des jambes et des coudes-pieds. » (*Leon. di Vinci, Tratt. di Pittura.*)

Pirouette.

Les *pirouettes* doivent leur naissance à l'avancement surprenant de la danse dans ces derniers temps. Elles étaient inconnues à Noverre et à nos anciens maîtres, qui croyaient impossible de faire au-delà de trois tours sur le coude-pied. Les meilleurs danseurs du jour prouvent le contraire, par leur élévation perpendiculaire assurée, par l'équilibre constant qu'ils conservent après avoir achevé ; de sorte qu'on peut dire que l'exécution des *pirouettes* est réellement extraordinaire. Tous les connaisseurs, j'en suis sûr, reconnaîtront la vérité de ce que j'avance ici ; ils savent par expérience combien il faut de travail pour se soutenir sur une jambe, et ils comprendront combien il est plus pénible de le faire sur les pointes : imaginez donc quelle difficulté il doit y avoir à tourner dans une telle position sans la moindre secousse dans aucune partie du corps.

On peut raisonnablement regarder MM. Gardel

et Vestris comme les inventeurs des pirouettes : ce dernier, en les perfectionnant et les diversifiant, les a mises en vogue. Les danseurs qui les ont suivis, ont perfectionné les pirouettes, et en ont perfectionné quelques-unes d'une manière merveilleuse.

Une pirouette de trois à quatre tours à la seconde position et terminée dans cette même position ou en attitude, offre la plus grande preuve de l'aplomb du danseur.

Les pirouettes demandent beaucoup d'exercice et d'étude. Celui que la nature a favorisé d'un jarret souple et vigoureux peut toujours les exécuter avec grâce; mais celui qui a de la raideur dans les hanches, dont les jambes ne sont pas assez souples pour s'ouvrir avec facilité, et qui ne peut en conséquence jamais bien tourner sur le coude-pied, ne réussira jamais complètement dans les pirouettes : un tel danseur doit abandonner sagement toute prétention à se distinguer dans les pirouettes élevées. Il en est de même des danseurs arqués et de ceux qui sont d'une complexion trop vigoureuse : la force de leurs muscles les prive de flexibilité et de liant, et leur corps est toujours désuni pendant qu'ils tournent. Les danseurs sveltes et clos sont beaucoup plus propres à ce genre de pas que ceux dont nous venons de parler; leurs membres sont plus souples, plus liants et en général plus tournés en dehors, trois qualités essentielles pour une bonne pirouette.

La plante du pied est la vraie base sur laquelle

toute notre machine est supportée. Un sculpteur travaillerait en vain s'il tentait d'asseoir une statue sur une base mobile et sans aplomb ; la statue tomberait et se briserait. Par la même raison, un danseur ne doit pas vaciller sur ce point de support, mais il doit faire usage de tous les doigts des pieds comme d'autant de branches ou racines qui, en s'étendant, embrassent le terrain sur lequel il appuie et maintiennent son corps en équilibre ; il doit, en quelque sorte, s'attacher au plancher et s'y soutenir ferme et d'aplomb ; s'il néglige ce soin, sa pirouette sera loin d'être agréable ; son pied se déformera et ira, en avant et en arrière, de l'orteil au petit doigt. Ce mouvement de vacillation, occasionné par la convexité des doigts de pied dans cette position, empêche toute stabilité, et les coudes-pieds, vacillant aussi, l'équilibre se perd entièrement.

Que votre corps soit bien d'aplomb sur les jambes avant de commencer une pirouette, et placez vos bras de manière à donner une force nouvelle à l'impulsion qui vous fait tourner, en même temps qu'ils servent de contre-poids au corps qui tourne sur les pointes.

Avant le commencement d'une pirouette, soit en dedans, soit en dehors, le danseur doit poser suivant l'attitude ou l'arabesque par laquelle il lui convient de terminer son enchaînement.

Les attitudes adoptées ordinairement dans l'exécution des pirouettes sont celles de la seconde position et sur le coude-pied. Mais pourquoi les artistes se borneraient-ils ainsi à ces positions du

corps pendant l'exécution de leurs pirouettes ? Quand un bon danseur a acquis une fois une manière facile de tourner sur les pointes, un peu d'exercice le rend capable de tourner en arabesque ou dans toute autre attitude. Je fus un des premiers à m'écarter de la route battue à cet égard, et, possédant une grande facilité dans l'exécution des pirouettes, j'obtins quelques succès dans cette nouvelle manière, que j'inventai et dont voici un aperçu : tourner trois fois à la seconde position, placer alors les jambes et les bras en arabesque, et donner trois ou quatre fois plus de rapidité à la pirouette, en la terminant dans la même attitude. Quand cette pirouette est correctement exécutée, elle est d'un effet très-gracieux.

Une autre très-belle pirouette, aussi de mon invention, est la suivante : ayant tourné quelque temps en seconde position, changez en arabesque, étendez le corps et inclinez-le en avant le plus possible, tandis que la tête et les bras suivent gracieusement ce mouvement. Cette pirouette a quelque chose de magique ; car, comme il semble à chaque tour que le corps est sur le point de tomber, on est tenté de croire qu'un pouvoir invisible soutient le danseur qui contre-balance l'excentricité de la ligne de gravité par la position des bras et de la jambe, et la grande rapidité du mouvement. Je regarde cette pirouette comme la plus difficile que l'on puisse exécuter.

Jouant un jour le rôle de Mercure, je pris, en tournant dans une pirouette, l'attitude de la statue de Mercure de J. Bologne; cette belle position

est très-difficile à garder. A moins qu'un danseur ne soit naturellement cambré, il ne peut jamais bien prendre cette position, et tout l'effet de la pirouette est perdu. La jambe qui est en attitude doit être tendue, et par son mouvement accompagner le contour arrondi de la position du corps. Pour rendre l'attitude encore plus gracieuse, que le bras gauche du danseur s'étende en portant le caducée; il prévient ainsi l'angle désagréable que présente le coude, et donne plus d'élégance à sa pirouette. Dans le geste expressif de l'action, la position est commandée et ne peut alors se modifier.

Je terminerai en disant à l'élève qu'il peut pirouetter en toute espèce d'attitude et d'arabesque, pourvu que le dessin du corps, celui des bras et des jambes soient gracieux, et que chaque mouvement soit naturel et exempt d'affectation.

On peut terminer les pirouettes dans toute sorte de position, d'attitude ou d'arabesque. Voici quelques pirouettes d'espèce différente : *pirouettes à petits battements, sur le coude-pied; pirouettes à rond de jambe; à la seconde avec grand rond de jambe; avec fouetté, pirouette en attitude, en arabesque; pirouette sur le coude-pied et en attitude, pirouette renversée, pirouettes composées, etc.*

CHAPITRE XI.

**Observations sur la danse sérieuse,
la danse de demi-caractère et la danse comique.**

C'est en vain qu'un danseur se destine au genre sérieux ou héroïque, s'il n'est pas doué de belles formes symétriques et d'une stature élevée, qualités indispensables pour ce genre de danse. Ceux qui sont modelés comme les statues d'Apollon, d'Antinoüs, de Vénus ou de Diane, sont les seuls auxquels conviennent parfaitement la danse sérieuse ; mais leurs formes sont trop majestueuses pour le demi-caractère et la pastorale.

Tous ceux qui veulent se distinguer dans cette espèce d'exécution doivent être d'un port noble, élégant et élevé, rempli de grâces et de dignité, mais exempt de toute affectation. Le genre sérieux est le genre le plus difficile ; il demande des études approfondies, et ne peut être apprécié dignement que par les connaisseurs et par les hommes d'un goût pur et délicat. Les danseurs héroïques, quand ils excellent dans leur art, sont toujours les plus applaudis, et l'exécution correcte d'un adagio est la pierre de touche d'un bon danseur et le *nec plus ultra* de notre art.

Il est vraiment à regretter que le plus beau style de danse soit tellement négligé maintenant, qu'on puisse dire en quelque sorte qu'il est complètement abandonné. La cause de ce fâcheux

abandon doit être attribuée principalement à cette confusion des genres qui ternit à présent l'art de la danse, au manque de persévérance et d'étude de la plupart des danseurs, et à ce mauvais goût si apparent chez la plupart de ceux qui fréquentent le théâtre. Nos maîtres, ainsi que nous l'avons observé, étaient parfaits en ce genre, mais ils ont eu bien peu de successeurs.

Un danseur héroïque devrait être parfaitement proportionné des jambes, avoir un coude-pied bien formé, et beaucoup d'aisance et de flexibilité dans les hanches ; sans ces qualités essentielles il ne peut réussir dans la carrière qu'il veut parcourir. Dans tout autre genre de danse, ces qualités ne sont pas aussi essentielles et ne doivent pas être portées au même degré de perfection, et l'on n'exige pas d'un danseur, demi-caractère ou comique, la précision et la correction que l'on attend toujours d'un artiste héroïque. Ce danseur doit se distinguer surtout par la dignité de la partie supérieure du corps, par la combinaison la plus harmonieuse du mouvement des bras, et par le fini parfait de son exécution suivant les meilleures règles de l'art.

Ce genre de danse comprend les plus beaux développements, tous les grands temps, et les pas les plus nobles ; le danseur doit apporter la plus grande attention à l'élégance de son dessin, à la correction de ses poses, et à la grâce de ses attitudes et de ses arabesques. Les pirouettes les plus belles, en seconde position, en attitude ou sur le coude-pied, les entrechats et tous les au-

ET COMIQUE.

Principalement les temps d'élévation, sont nécessaires dans ce genre. On voit, par cet aperçu, que l'exécution de la danse héroïque est plus compliquée que celle de nos prédécesseurs, et qu'un artiste en ce genre doit posséder maintenant une perfection plus grande que l'on ne l'exigeait autrefois.

Le danseur demi-caractère doit être d'une moyenne stature et de proportions sveltes et élégantes. Ceux qui sont doués des proportions du *mercure* de *Canova* ou de son *Hébé*, sont bien partagés pour ce charmant genre de danse.

Le demi-caractère est un mélange de chaque style; ceux qui s'y consacrent doivent user de tous les temps et de tous les pas que possède l'art de la danse. L'exécution d'ailleurs doit être noble et élégante, les temps d'abandon exécutés avec quelque restriction, et une certaine dignité aimable doit accompagner toujours cette danse. Un danseur demi-caractère est principalement appelé aux rôles de *Mercure*, *Pâris*, *Zéphyr*, *Faune*, et à représenter la grâce et l'élégance des manières d'un troubadour, etc.

Le genre comique et pastoral doit être le domaine des danseurs de moyenne stature qui ont du jarret et sont d'une constitution vigoureuse; et si un danseur possède, avec des formes athlétiques, une taille un peu au-dessus de la moyenne, il sera parfaitement placé dans les pas de caractère, qui, pour la plupart, appartiennent au genre comique. Suivant moi, le vrai type de ce genre est l'imitation de tous ces mouvements naturels que l'on a nommés *danse* de tout temps et

chez tous les peuples. Pour offrir une peinture exacte de la vie pastorale, le danseur, dans son exécution, doit copier en mime les pas, les attitudes, la simplicité de manières, et quelquefois même la gaité rustique des mouvements villageois, qui, inspirés par le son d'instruments agrestes et animés par l'entourage et la vivacité de leurs compagnons chéris ou de leurs maîtresses adorées, donnent tout essor à leur âme, sans la moindre contrainte, et s'abandonnent entièrement aux plaisirs de la danse. L'élève qui veut exceller dans ces imitations doit étudier la nature et les peintres qui ont le mieux transporté sur la toile ces intéressantes images.

Tous les danseurs du genre comique doivent étudier des pas de caractère, et imiter chaque espèce de danse particulière à tel ou tel pays, en donnant à leurs attitudes et à leurs mouvements le vrai type national de la danse qu'ils exécutent. La correction que les artistes demi-caractère doivent posséder n'est pas si rigoureuse que celle que l'on exige des danseurs du genre comique ou pastoral.

Composition des Pas.

Je terminerai par quelques avis qui ne seront peut-être pas inutiles aux jeunes artistes lorsque, ayant réussi à triompher des premières difficultés de leur art, ils désireront s'adonner à la composition des pas.

Pourquoi ne suivraient-ils pas l'exemple de

Dupré, afin de hâter leurs progrès dans cette branche d'études? Ce célèbre danseur avait l'habitude de danser impromptu sur des airs familiers; il se rendait ainsi plus habile à créer sur-le-champ des pas et des enchaînements, et il habituait ainsi son oreille à saisir avec la plus grande rapidité la mesure et le rythme de la musique.

Cet exercice serait extrêmement utile pour développer le génie d'un jeune danseur. Ses premiers essais seraient probablement incorrects, et même quelquefois peu gracieux, mais dès qu'il aurait une fois le fondement de ses pas, si je puis m'exprimer ainsi, il pourrait ensuite les corriger et y faire tous les changements convenables jusqu'à la perfection. J'ai souvent mis en pratique ces improvisations, et j'ai quelquefois eu le bonheur de produire ainsi quelque chose de passable : cet exercice m'a servi fréquemment à composer avec facilité des pas que j'avais à exécuter en public, et surtout quand j'avais peu de temps pour en soigner la combinaison.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages.
PRÉFACE.	v
CHAP. I ^{er} . Histoire de la danse.	1
CHAP. II. Utilité de la danse.	8
CHAP. III. Principes de la danse.	11
Positions.	13
Salut.	13
Pas.	15
Maintien.	16
CHAP. IV. Danses de société.	18
§ 1. Quadrille français.	18
2. Galop.	23
3. Quadrille français croisé.	26
4. Quadrille des lanciers.	28
5. Valse.	33
6. Polka.	37
7. Schottisch.	39
8. Polka-mazurke.	40
9. Redowa.	41
10. Cotillon.	44
THÉORIE DE LA DANSE THÉÂTRALE.	
CHAP. V. Instructions générales pour les élèves.	59
CHAP. VI. Leçons du maître. Nouveau mode d'instruction.	70
CHAP. VII. Etude pour les jambes.	74
CHAP. VIII. Etude pour les bras.	81
CHAP. IX. Etude pour le corps. Positions, poses, attitudes, etc.	86
CHAP. X. Etude des divers pas de la danse théâtrale.	92
CHAP. XI. Observations sur la danse sérieuse, la danse de demi-caractère et la danse comique.	107