704
679

LA DANSE



DANSE DES LANTERNES POLYCHROMES

RAOUL CHARBONNEL

LA DANSE

COMMENT ON DANSAIT
COMMENT ON DANSE

TECHNIQUE

DE Mme BERTHE BERNAY, PROFESSEUR A L'OPÉRA

NOTATION MUSICALE

DE MM. FRANCIS CASADESUS ET JULES MAUGUÉ

Illustrations de M. VALVÉRANE



PARIS

GARNIER FRÈRES ÉDITEURS

6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

GV1601
.C6

16861
10

AVANT-PROPOS

Le célèbre professeur de danse, Marcel, s'écriait autrefois dans un élan d'admiration, contemplant les savantes évolutions d'une de ses élèves :

« Que de choses dans un menuet ! »

La danse, en effet, qui, pour un observateur superficiel, ne paraît être que le plus futile des divertissements, révèle aux yeux du chercheur et de l'érudit, le caractère et les mœurs d'un peuple. Elle est comme le langage, la traduction vivante et matérielle d'un état d'âme qu'elle exprime par le jeu varié des gestes et des attitudes.

Aussi bien l'histoire de la danse est un peu l'histoire de l'humanité. Brutale et désordonnée à l'origine, elle s'assouplit à la règle et à la discipline avec les progrès de la civilisation. Elle cesse d'être une saltation inconsciente et comme la simple manifestation de l'allégresse publique, pour devenir une esthétique savante et réaliser cet idéal artistique de l'union étroite de la beauté et du mouvement.

Telle est très certainement l'évolution de l'art chorégraphique chez les peuples modernes. Cependant il est une civilisation très ancienne, où cette évolution paraît s'être faite en sens opposé. Nous voulons parler ici des danses chinoises, reflétant à l'origine, dans leurs moindres détails, le caractère élevé d'une philosophie supérieure, et qui, plus tard, aux regrets des savants et des érudits, comme Kong-Fou-Tsée, s'abaissèrent à n'être plus qu'un divertissement licencieux.

A l'aube naissante de l'humanité, lorsque l'homme men par les fauves et par les éléments, habitait les cavernes, la da ne fut et ne pouvait être qu'un pas guerrier par lequel l'hom exprimait sa joie du danger évité et de la victoire chèrem remportée sur l'ennemi.

Plus tard, à l'époque que l'écrivain sociologue, M. Cheyss appelle *Age de l'Herbe*, l'homme nomade, ayant conscience d'u puissance supérieure à ses forces, témoigne sa piété et reconnaissance par des chants et des danses.

Le premier objet de son culte est l'astre qui brille (Ze l'éclaire et le réchauffe. C'est vers lui qu'il se tourne, dev lui qu'il se prosterne. Incapable encore de traduire son am et sa foi par le langage de la prière, il les exprime par le l gage du geste, et c'est ce qui explique qu'à l'origine de tou les civilisations nous trouvons les danses religieuses.

Aussi est-ce avec raison que A. Baron, dans ses *Lettres la danse*, exprime l'opinion suivante :

« Presque toutes les fois qu'on trouve le mot *danse* chez anciens, il faut traduire par geste, déclamation, pantomi comme musique n'est le plus souvent que philosophie, théc gie, poésie. Que si l'on dit que l'actrice *dansait* bien son r dans la tragédie de *Médée*, que l'écuyer tranchant découpait viandes en *dansant*, qu'Héliogabale et Caligula *dansaient* discours ou une audience, cela veut dire que l'actrice, l'écuy l'empereur, déclamaient, gesticulaient, se faisaient enten dans une langue non articulée. »

Nous retrouvons, aux premiers âges de la civilisation h doue, ce caractère de piété et de reconnaissance envers dieux dans les rites en l'honneur de Vichnou, au nombre d quels figuraient des danses religieuses exécutées dans les te ples de Jagernath.

Les danses hébraïques, dont l'origine vint du pays que juifs avaient fui, conservèrent, en partie seulement, ce caract

essentiel; mais chez ce peuple, elles prirent surtout la forme des manifestations spontanées de la joie publique destinées à célébrer l'anniversaire d'une victoire ou d'un événement heureux. Cependant, les danses exécutées après le passage de la mer Rouge, celle de David devant l'arche, celle des Tabernacles nous apparaissent encore comme empreintes de l'idée religieuse, et se traduisent en actions de grâces.

Pendant longtemps l'Égypte ne connut que les danses religieuses exécutées pour fêter le Soleil et la Lune. Ce ne fut que plus tard, lorsque l'influence de l'Hellade commença à se faire sentir sur les rives du Nil que la célébration du culte d'Osiris, sous la forme du Bœuf Apis, donna lieu à des danses d'un caractère moins réservé.

Mais ce fut surtout en Grèce, dans ce merveilleux pays qui semble avoir été créé par le plus artiste des démiurges, que la danse se manifesta dans toute sa splendeur. Danses liturgiques, danses guerrières, danses profanes, toutes, portent l'empreinte d'un art si parfait, que tout ce qui sera fait par la suite ne semblera qu'une imitation plus ou moins fidèle de la chorégraphie grecque.

En passant par Rome la danse se modifia profondément. La perfection de la beauté plastique qui était l'unique but poursuivi par les Grecs, ne fut ici qu'un prétexte. Ce que les Romains prisaient avant tout dans la danse, c'était son côté licencieux; aussi les ballets du Bas-Empire et surtout les trop fameuses Bacchanales atteignirent-ils bientôt un tel degré d'immoralité que des lois furent jugées nécessaires pour réagir contre ces mœurs de la décadence.

Au moment de l'invasion romaine, les danses du peuple, en Gaule, consistaient presque uniquement en rondes et branles. Seuls les druides et druidesses pratiquaient des danses sacrées lors de la cueillette du gui et pendant les fêtes d'Hésus, dieu de la guerre, et Bénélus, dieu du soleil et de la musique.

Le moyen âge, avec ses productions littéraires d'une si vive originalité, ses fêtes brillantes, ses costumes étranges, sera certainement pour le lecteur une période intéressante.

La Renaissance amena le goût des ballets somptueux en même temps qu'elle vit éclore ces danses si gracieuses que les Médicis introduisirent à la cour de France.

Après un temps d'arrêt sous le règne de Louis XIII, la danse reprend son essor pendant le Grand Siècle. Avec Louis XV et Louis XVI nous la voyons, devenue plus libre, participer à toutes les fêtes et à toutes les réunions. Nos ancêtres se livrent à l'étude du pas français dans les bals splendides et luxueux où la Révolution les surprit insouciants...

Après avoir, dans une sorte de revue rétrospective, fait revivre les danses anciennes, après en avoir montré les origines et les transformations, nous avons étudié les danses modernes, si nombreuses et si diverses. Nous n'avons pas négligé le chapitre si intéressant de la chorégraphie scénique où nous voyons la science et l'art collaborer à la réalisation de spectacles féeriques, l'ingénieur et l'artiste unir leurs efforts et obtenir des effets toujours plus merveilleux, l'électricité transformer, pour ainsi dire, l'art de la féerie, et faire naître comme sous la baguette magique d'une fée des enchantements rapides et fugitifs.

Puis, abandonnant la scène, nous pénétrons parfois dans les coulisses des théâtres de danse où nous recueillons sur l'existence de nos gracieuses ballerines des détails aussi curieux que suggestifs.

Certes, de nombreux ouvrages ont déjà été publiés sur ce sujet, mais une lacune restait, croyons-nous, à combler. Si savantes, en effet, et si minutieuses que fussent les recherches des auteurs qui ont écrit sur la danse, les œuvres parues jus-

qu'à ce jour se bornaient le plus souvent à des développements purement techniques ou simplement à des notes pittoresques. L'œuvre d'ensemble faisait défaut. Pour rendre une pareille publication véritablement utile et intéressante, il était indispensable que le texte, la technique et le dessin fussent constamment en communion étroite : c'est là le but que nous avons cherché à atteindre.

D'autre part, estimant que dans une étude de cette nature, la partie musicale offre un intérêt tout spécial, et qu'elle y doit occuper une place importante, nos collaborateurs F. Casadesus et J. Maugué ont poursuivi la tâche délicate de reconstituer, avec des éléments épars et souvent incomplets, la notation des danses anciennes dans leur intégralité.

Le lecteur pourra ainsi se faire une idée exacte du rythme et de l'allure de ces danses, de même qu'il lui sera facile de se les représenter, grâce aux explications qu'il trouvera dans le texte et aux illustrations étudiées avec une attention consciencieuse par M. Valvérane.

Enfin, pour faciliter encore la reconstitution et l'exécution de toutes ces danses, M^me^ Bernay, l'éminent professeur de danse à l'Opéra, dans une technique aussi exacte que savante a, de concert avec le dessinateur qui les a dessinées, décrit les positions principales de la danseuse dans les danses les plus importantes de chaque époque. Cette partie de l'ouvrage, qui ne sera pas des moins appréciées, permettra ainsi de rendre plus vivante la description de toutes ces danses aux rythmes et aux mouvements si divers, qui, comme dans un véritable kaléidoscope, vont passer devant les yeux du lecteur.

LA DANSE

LES DANSES ANTIQUES

CHAPITRE Ier

DANSES CHINOISES

La Chine, berceau de la morale et de la philosophie, fut aussi le berceau de la danse (1). On peut même dire que la danse chinoise s'est présentée, dès son apparition, comme une branche de la psychologie et de la morale. Cette conception élevée d'un art qui nous paraît aujourd'hui consister en sauts ou gambades, exécutés avec plus ou moins de grâce et de souplesse, est bien faite pour nous surprendre. C'est que les anciennes danses chinoises sont un mode de l'expression des sentiments qui agitent le cœur humain, une analyse fine et délicate des évolutions de la pensée, une véritable *psychique mimée*; aussi la cadence de la musique qui sert à régler le mouvement des danseurs est-elle, en général, grave et lente.

Les anciennes danses étaient, pour le spectateur, une morale en action, qui lui enseignait à aimer le bien et le beau, et à s'éloigner du mal; mais ce caractère moralisateur disparut peu à peu, et dès l'époque de Kong-Fou-Tsée (Confucius), les danseurs laissant de côté la partie la plus intéressante de leur art, celle que nous appel-

(1) Notre mot danse est désigné dans la langue chinoise par le caractère *ou*.

lerons partie philosophique, se contentèrent de suivre en cadence l'air joué, sans tenir compte de l'expression mimique qui faisait tout le charme des danses d'autrefois. Aussi voyons-nous le souvenir de ces danses exciter le regret des philosophes chinois, qui auraient voulu les conserver avec leur caractère élevé, estimant qu'elles devaient être la reproduction des actes les plus nobles de l'homme et que, sous une allégorie agréable et facile à saisir, il devait s'en dégager un enseignement moral.

Il est aisé de comprendre que les Empereurs aient essayé de profiter de l'influence toute particulière que la danse avait sur l'esprit du peuple, de ses chefs, voire même de ses princes; et de fait, ils en firent un véritable moyen de gouvernement. Graduellement, en effet, les intrigues des ballets et des danses avaient eu pour but de montrer au spectateur la soumission constante due au souverain ; les danses religieuses elles-mêmes atteignaient indirectement ce résultat, car l'Empereur n'était autre qu'une émanation des esprits célestes.

L'art chorégraphique fut de bonne heure enseigné dans les collèges, au même titre que les lettres et les sciences : il devint partie intégrante de l'éducation des grands personnages et des officiers.

Pendant deux ou trois ans, généralement de treize à seize, on leur apprenait le maintien et les révérences ; de seize à vingt ans, ces jeunes gens passaient dans un autre collège où on leur enseignait, en même temps que les exercices militaires, un art de la danse plus perfectionné. Sans doute cet art avait pour but d'en faire des hommes du monde, mais il avait aussi pour objet, étant donné le caractère des danses chinoises, de les rendre courtisans dévoués et serviteurs fidèles de l'Empereur.

A ce système original destiné à inculquer aux jeunes gens qui devaient occuper les hautes fonctions de l'Empire, le respect absolu du souverain et de la puissance impériale, se rattachaient deux mesures spéciales dont l'Empereur se servait pour récompenser le zèle des hauts personnages ou blâmer au contraire leur inactivité.

C'est ainsi qu'au moment de la présentation d'un vice-roi à la Cour les danses exécutées en son honneur étaient nombreuses et variées, s'il avait gouverné avec sagesse ; mais s'il avait mal rempli sa charge, elles étaient courtes et ne réunissaient qu'un petit nombre de danseurs.

Le peuple jugeait ainsi, sans discours, sans message, du mérite d'un gouverneur de province par les fêtes auxquelles donnait lieu sa présence au Palais impérial.

D'autre part, le droit d'avoir des danseurs était attaché non à la personne, mais à la fonction, et dès l'époque la plus reculée de l'Empire chinois le génie organisateur de ce peuple avait introduit des règles hiérarchiques pour fixer l'exécution de la danse.

Au palais de l'Empereur on voyait huit danses différentes, avec huit personnages par danse, c'est-à-dire un ensemble de soixante-quatre danseurs. Les rois de provinces avaient six danses de six danseurs ; les princes et les ministres quatre danses de quatre danseurs; enfin les lettrés deux danses de deux danseurs. Les danseurs ne pouvaient être accompagnés par d'autres instruments que le *kin* et le *tambour*. L'*Yao* ne vint qu'un peu plus tard. Quant à la direction de la danse, elle était confiée à des docteurs en musique.

GAMME CHINOISE



Une nouvelle preuve du caractère politique, moral et économique des anciennes danses chinoises nous est certainement fournie par leur désignation même.

Elles représentaient en effet :

Les travaux du labourage ;

Les joies de la moisson ;

Les fatigues de la guerre ;

Les plaisirs de la paix.

DANSES CHINOISES (1)





(1) Les termes *nord* et *midi* placés à l'endroit indicatif des mouvements sont propres à la direction de la danse : *nord*, partant du nord au midi, et *midi*, en sens inverse. Au nom intégral de la note est souvent adjoint celui d'un instrument, soit à percussion soit autre suivant les habitudes du temps.

Reconstituer la musique s'appropriant directement à la danse chinoise antique est complètement impossible, il n'existe nulle trace de cette primitive manifestation musicale, toutes bribes, tous vestiges réédifiés s'appliquent et engendrent une mélodie indicative et précèdent chaque danse en lui servant d'énoncé. *(Voir préface musicale.)*

F. C., J. M.

Elles sont au nombre de huit :

La Porte des nues, en l'honneur des esprits célestes ;

La Grande tournante, employée lorsque l'Empereur offrait les sacrifices sur l'autel rond ;

La Simultanée, lorsqu'il les offrait sur l'autel carré ;

La Cadencée, l'une des plus gracieuses, exécutée dans les sacrifices aux quatre sortes d'astres ;

La Vertueuse, danse grave et majestueuse, destinée à honorer les esprits des montagnes et des rivières ;

La Bienfaisante, en l'honneur des ancêtres femmes ;

La Grande guerrière, en l'honneur des ancêtres hommes, et destinée à exciter des transports belliqueux, ou à célébrer quelque victoire ;

L'Agitation des eaux, qui servait dans les sacrifices aux esprits terrestres et à la fête des ancêtres, lorsqu'on célébrait les neuf principales vertus. Dans ce dernier cas on exécutait neuf variations sur neuf rythmes différents.

Cette danse imitait, affirme M. Compan, dans son *Dictionnaire de la Danse* « le mouvement des eaux agitées par un doux zéphir ».

Les philosophes chinois font de ces danses le plus grand éloge, surtout en parlant de la *Cadencée*, qui paraît avoir été la plus en vogue.

Les Chinois possédaient encore six autres danses, qui faisaient partie de l'éducation des enfants, remontant aux premiers temps de la monarchie, et auxquelles on avait donné le nom de *petites danses*.

Les cinq premières tiraient leur nom de quelque objet que le danseur tenait en main pendant qu'il exécutait son pas.

C'étaient :

La danse du Drapeau ;

La danse des Plumes ;

La danse du Foang-Hoang ;

La danse de la Queue-de-Bœuf ;

La danse des Armes.

La sixième prenait le nom de *Danse de l'Homme* parce qu'elle s'exécutait les mains libres.

La danse du Drapeau se pratiquait en l'honneur des esprits de la

DANSES CHINOISES

AGITATION DES EAUX DU CONFLUENT





terre et des moissons; les danseurs tenaient en main des bandelettes de différentes couleurs.

Ceux qui exécutaient la danse des Plumes, destinée à célébrer les esprits des quatre parties du monde, portaient des plumes blanches au bout d'une baguette.

Dans les temps de sécheresse on pratiquait la danse du Foang-Hoang, sorte d'oiseau mystérieux auquel les Chinois attribuaient le don d'arroser la terre; les danseurs portaient alors une baguette ornée de plumes de cinq couleurs.

La cinquième de ces petites danses, celle des Armes, servait à honorer les esprits de la guerre; les exécutants tenaient d'une main un bouclier, de l'autre une hache.

Enfin, la danse de la Queue-de-Bœuf, dans laquelle les danseurs agitaient une sorte de queue de bœuf, et la danse de l'Homme s'exécutaient dans des circonstances analogues.

Parmi ces danses, celle des Armes, celle des Plumes, et surtout celle de la Queue-de-Bœuf avaient, d'après les plus anciens auteurs de ces époques lointaines, une importance toute particulière.

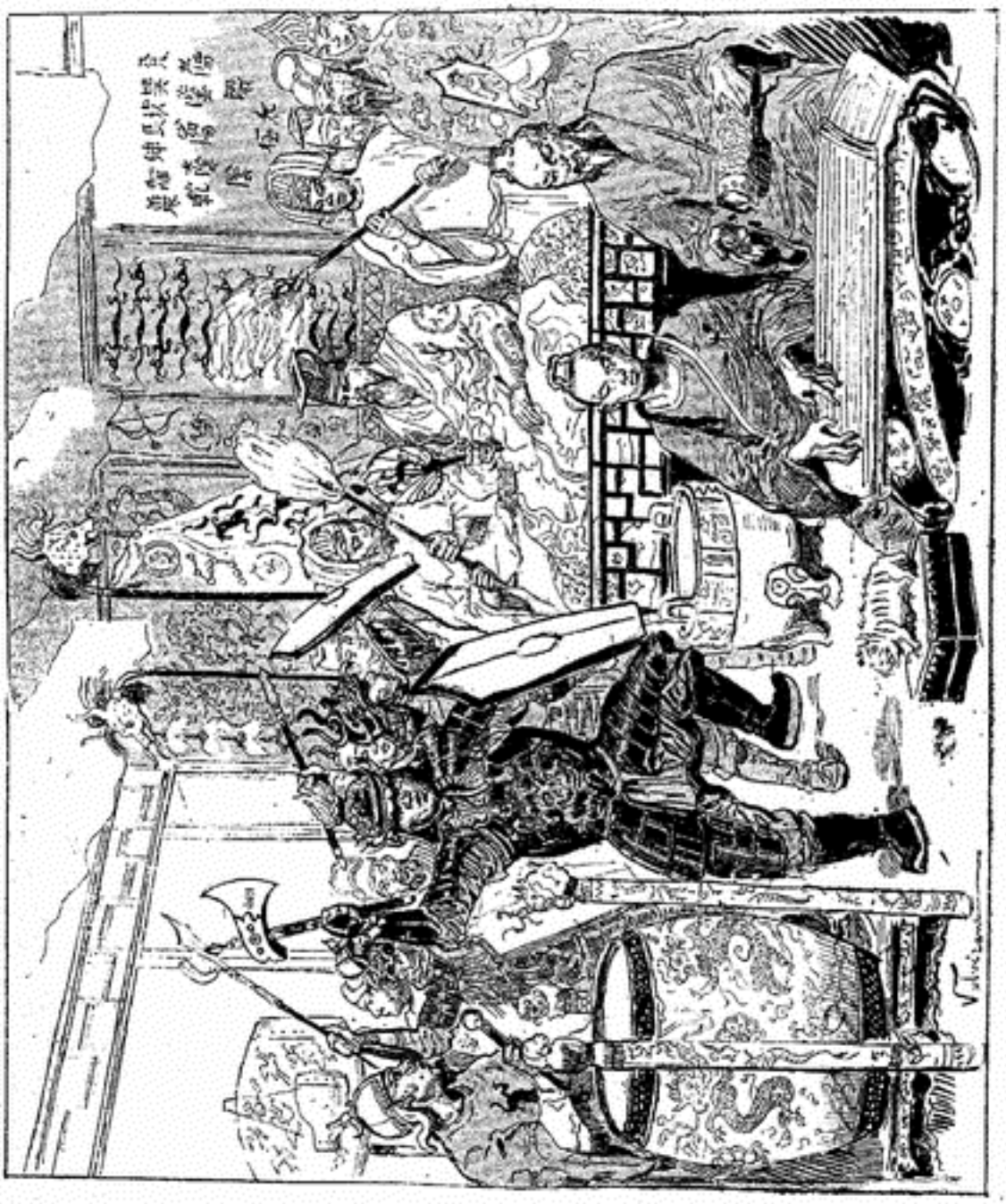
Pour l'exécution de la dernière le nombre des danseurs était indéterminé. Ils étaient dirigés par quatre maîtres, mandarins inférieurs, avec, sous leurs ordres, deux gardes-queue, deux scribes chargés de recueillir tout ce qui concernait les usages de cette danse, deux surnuméraires et vingt élèves.

Il existe encore de nos jours une cérémonie pendant laquelle, à plusieurs reprises, les danseurs s'avancent vers le Trône impérial en faisant claquer des fouets. Peut-être faut-il y voir, comme M. de La Fage l'a fait remarquer, un vestige de l'ancienne danse de la Queue-de-Bœuf.

La danse des Armes, appelée aussi danse du bouclier (*Ping-Vou*) était moins importante. Elle n'exigeait que deux maîtres (mandarins inférieurs), deux gardes d'armes, deux scribes et vingt disciples. Elle présentait cette particularité que l'un des danseurs demeurait isolé et immobile en tête du groupe qui heurtait en cadence haches et boucliers ; mais, bientôt, il exécutait des évolutions variées, pendant que le groupe des danseurs demeurait à son tour inactif.

L'histoire rapporte que Kong-Fou-Tsée, le grand philosophe chinois, trouvait à cette danse un caractère trop guerrier, et n'aimait guère le rythme saccadé et bruyant qui accompagnait les cris des

danseurs et le cliquetis étincelant des armes. Sa danse favorite était celle des plumes dont il préférait la douce mélodie ; elle ne pouvait être exécutée que par les fils mêmes de l'empereur.



Ping-Vou, danse du bouclier.

Les Chinois excellaient aussi dans l'art de composer et de régler les ballets ; les empereurs eux-mêmes s'y adonnaient.

Le plus ancien ballet qui nous soit parvenu a été, en effet, composé par l'empereur Ou-Wang ainsi que la musique qui l'accompa-

gnait. La description nous en est révélée par un fragment de dialogue entre Kong-Fou-Tsée et Pin-Mou-Kia.

Ce ballet n'était autre chose qu'une pantomime en 6 actes, destinée à célébrer l'avènement glorieux de Ou-Wang sur le trône du Céleste-Empire.

Dans la première partie, Ou-Wang, né dans une province septentrionale, marchait vers le midi à la rencontre de son adversaire Tcheou-Wang, dernier empereur de la dynastie des Kang; les danseurs paraissaient au nord, puis s'éloignaient vers le sud, en figurant la marche triomphale de Ou-Wang et de son armée.

La deuxième partie représentait une bataille meurtrière, dans laquelle les danseurs, excités par un rythme guerrier, simulaient la brillante victoire remportée par Ou-Wang sur Tcheou-Wang. Puis le rythme se ralentissait et les danseurs simulaient, par leurs attitudes, la vigilance et l'activité des ministres auxquels Ou-Wang avait, en son absence, confié le soin des affaires publiques.

Après la défaite de son rival, le vainqueur avait peu à peu soumis les provinces méridionales à sa domination ; dans la troisième partie, les danseurs se dirigeaient alors plus au sud, figurant la marche glorieuse de Ou-Wang.

Le couronnement de l'œuvre du nouvel empereur avait été la fixation précise des limites de l'empire ; aussi dans la quatrième partie du ballet les danseurs se rangeaient en ligne, figurant ainsi les limites assignées ; puis, afin de donner l'idée de la puissance et de l'habileté de Ou-Wang, ils faisaient sur eux-mêmes de nombreuses évolutions, mimant les peines et les fatigues de sa conquête.

La cinquième partie montrait Tcheou-Kong-Tong et Kao-Koung-Che, l'un à droite, l'autre à gauche du souverain ; cette figure rendait ainsi l'hommage dû aux deux conseillers de l'empereur, qui avaient le plus contribué par leur activité à la soumission des provinces du sud, et par leur sage administration au repos et à la paix de l'empire.

La sixième partie était l'apothéose, la consécration de la toute-puissance de Ou-Wang, l'image du respect et de la soumission complète de chaque province du Céleste-Empire ; les danseurs, dans une attitude grave et solennelle, *immobiles comme des montagnes* (suivant l'expression chinoise), tenant en main le *kan*, figuraient le repos du souverain et de son peuple.

DANSES CHINOISES

LES TROIS JOIES DE LA VIE

MÉLODIE.

Harmonisation en forme de canon d'un chant primitif chinois suivant la gamme.





L'histoire nous a transmis en outre les noms de quelques danses usitées sous les premières dynasties qui ont occupé le trône du Céleste-Empire depuis Woang-Ty, et dont le trait commun est un caractère essentiellement religieux.

Comme on le voit, l'imagination de l'auteur s'était donnée libre carrière dans la composition de ce ballet.

On a également conservé la relation d'un ballet-pantomime représenté au Palais impérial vers la fin du siècle dernier, et qui revêt encore un caractère plus marqué d'originalité et de symbolisme.

L'action dramatique avait lieu à la fois sur trois scènes superposées.

Le but de l'auteur était de figurer le mariage de la Terre et de l'Océan et aussi, croyons-nous, la reconnaissance par ces éléments de la puissance impériale.

On voyait apparaître successivement la variété des productions et des habitants de la Terre; c'étaient des dragons, des tigres, des éléphants, des aigles, etc.; c'étaient aussi des arbres d'essences diverses et d'autres richesses de la Terre. Animaux et choses étaient représentés par des danseurs déguisés, imitant les allures et les cris des bêtes, le frémissement des feuilles au souffle du vent, ou la rigide immobilité du roc.

L'Océan répandait aussi sur la scène les richesses de son empire, et pêle-mêle se heurtaient les baleines, les dauphins, les marsouins, les coquillages, les éponges, etc.

Après avoir dansé séparément, les productions terrestres et maritimes se réunirent dans un ballet général, puis se séparèrent pour faire place à la baleine, qui semblait être l'acteur principal de cette scène, sans doute parce que la baleine est l'animal le plus puissant. Elle s'avança vers la loge de l'empereur, s'inclina devant lui, puis, de sa gueule ouverte, lança sur le parterre une masse d'eau qui disparut rapidement, grâce à des ouvertures pratiquées dans le plancher.

Les anciennes danses chinoises nous sont parvenues en plus grand nombre que les ballets ; cela tient à ce que ces derniers étaient des représentations extraordinaires offertes à la Cour et à un public d'élite pour la célébration de quelque solennité. Les danses, au contraire, étaient plus fréquentes ; elles étaient, en outre, soumises à des règles fixes, dont la tradition fut conservée avec un soin jaloux jusqu'à l'époque de Kong-Fou-Tsée. Depuis, on y attachait moins d'importance. Cependant, certaines des règles observées

autrefois dans la chorégraphie ancienne se retrouvent dans la danse moderne.

Aujourd'hui encore, longtemps avant le commencement de l'action, on bat le tambour afin d'avertir le spectateur et de fixer son attention. Lorsque l'auditoire est ainsi préparé, les danseurs font quelques pas en avant afin que le public distingue plus nettement les mouvements et les évolutions auxquels ils vont se livrer.

En ce qui concerne l'accompagnement musical, certaines règles et certains usages anciens ont également subsisté.

Le début de chaque danse est toujours accompagné d'une musique très lente, dont le rythme va s'accélérant. Lorsque la danse s'achève, les musiciens jouent dans un mouvement précipité, et les danseurs se retirent en toute hâte, sans doute pour ne pas interrompre brusquement l'action musicale portée à ce moment à son maximum d'intensité.



Musicien chinois.

Les instruments employés dans les danses anciennes étaient le *kin*, le *tambour*, l'*yao* — sorte de flûte à trois trous du genre de notre galoubet — et enfin le *kao*, qui avait donné son nom à une danse.

Le *kao* avait à peu près la forme de notre chiffre 2 ou d'un S renversé; le danseur le tenait à la main, et il y a tout lieu de présumer que c'était un instrument de percussion.

Quelquefois aussi, les danseurs portaient de petits boucliers munis d'une clochette.

Nous avons dit que le droit d'avoir des danseurs constituait une véritable prérogative du rang et de la fonction. Les Chinois poussèrent plus loin encore l'amour et le respect de la danse; c'est ainsi qu'à la Cour, les héritiers du trône étaient les seuls danseurs en titre. Des mandarins dirigeaient leurs pas et leurs évolutions; ils étaient chargés de leur remettre les accessoires nécessaires à l'exécution de chaque danse.

Les enfants des princes et des hauts personnages imitaient naturellement ceux du souverain et s'exerçaient tantôt aux danses *Kanko* et *Ouan-ou*, qui exprimaient les actions des guerriers et les manœuvres militaires, tantôt aux danses *Yu* et *Yo*, qui représentaient les habitudes paisibles des lettrés, des hommes aimant l'étude.

Au corps des danseurs du palais était attaché un *maître de la petite musique* — ce qui rappelle *les petits violons* de Louis XIV — chargé spécialement d'assigner à chaque danseur la place qu'il devait occuper.

Ce fonctionnaire était assisté d'un petit mandarin qui enseignait à battre convenablement le tambour pendant les danses.

Des maîtres surnuméraires veillaient à l'observation de la mesure, et à la conservation du caractère spécial de chaque danse.

Des surnuméraires de second ordre exerçaient aussi les danseurs. On les convoquait au son du tambour, et ceux qui ne répondaient pas immédiatement à l'appel étaient punis d'une manière assez étrange : on leur faisait boire une tasse de vin, debout, en présence de toute la classe ; et s'ils paraissaient prendre peu de goût aux arts qui leur étaient enseignés, les maîtres avaient le droit de les frapper.



Un danseur.

La plupart de ces usages dataient de la dynastie des Tcheou, qui régna de 1122 à 255. Ils se perdirent en grande partie sous les règnes suivants.

Alors, écrit M. Adrien de La Fage, dans son *Histoire générale de la Musique et de la Danse* « les danses cessèrent d'offrir des tableaux susceptibles d'élever l'âme, d'occuper dignement les esprits sérieux, et, peu à peu, prirent un caractère de volupté et d'immodestie contre lequel les moralistes firent de vaines réclamations ».

Bien qu'il soit vrai de dire que les danses chinoises ont perdu de nos jours ce caractère de dignité et de haute moralité si remarquable que nous n'hésitions pas à faire de l'art chorégraphique une

branche de la philosophie, il existe, cependant, aujourd'hui encore, certaines danses aux évolutions pleines de gravité et de distinction, d'élégance et de charme. Ce sont celles qui sont exécutées à la Cour par des mandarins danseurs attachés à la personne de l'Empereur. Elles procèdent toutes du même type : les mandarins danseurs s'avancent deux à deux, exécutant d'abord, des bras et des jambes,



Mandarins danseurs.

quelques mouvements réglés par la cadence d'une musique très lente ; puis ils tournent sur eux-mêmes, et, tandis que les musiciens exécutent un crescendo entraînant, ils augmentent peu à peu leur vitesse de rotation, jusqu'au moment où ils s'arrêtent net devant les marches du trône impérial, et s'inclinent profondément devant leur souverain, auquel le but de cette cérémonie est de rendre hommage. Les mouvements cadencés des bras et des jambes signifient, paraît-il, que les danseurs mettent à la disposition de l'Empereur toute leur activité et toute leur énergie.

Quant au mouvement de rotation qu'ils exécutent avec une grande rapidité, peut-être veut-il dire qu'ils sont disposés, sur l'ordre de leur souverain, à porter sur tous les points du monde sa domination et son empire.

Ces danseurs sont tous vêtus d'une manière uniforme.

D'élégants colliers à gros grains leur descendent sur la poitrine et leur costume diffère seulement par le bouton qui orne leur bonnet. Ce bonnet est recouvert d'une soie écrue très fine, et, à sa partie supérieure, se trouve fixé une sorte de couvre-nuque qui retombe sur les épaules.

Ils forment un corps qui se recrute parmi les fils des premiers mandarins de l'empire.

En dehors des danses exécutées en groupes, il existe en Chine des pas *solos*. Généralement, alors, le danseur accompagne ses mouvements d'une chanson, et tient à la main un objet en rapport avec l'esprit de la danse; quelquefois cependant, cet accessoire est délaissé.

L'usage de chanter en dansant était, du reste, général autrefois, et l'on cite même, comme une exception, le ballet de Ou-Wang, dont nous avons déjà parlé, et dans lequel les chanteurs se trouvaient au fond de la scène et accompagnaient les danseurs.

Parmi les danses les plus en vogue aujourd'hui à la Cour impériale, il en est une dont le décor tient du merveilleux. Que l'on se figure des centaines de danseurs et de danseuses, vêtus de longues tuniques de couleur olive, portant à la main des lanternes polychrômes, sur lesquelles sont dessinés des caractères d'écriture; aux lueurs étranges de ces lanternes aux mille couleurs qui enveloppent de leur tonalité, toujours diverse, cette théorie de danseurs, les caractères tracés sur les lanternes se rapprochent au milieu de gracieuses évolutions pour former des mots et des figures de tout genre (1).

Les danseurs les plus réputés viennent de Sou-Chou-Fou, cette ville dont les Chinois expriment la délicieuse situation en disant que le *Paradis est dans les cieux et Sou-Chou-Fou sur la terre*.

(1) Cette idée de former des lettres au moyen de lanternes a été souvent imitée en Europe, notamment à l'Opéra de Paris.

Cette cité est, en effet, l'école des poètes, des comédiens et surtout des danseurs.

Il ne faudrait pas croire que la Cour et les hauts personnages de l'Empire se réservent les plaisirs de la danse. On s'y exerce quelquefois dans les familles chinoises ; mais l'enceinte de la maison marque la limite de la liberté donnée à ce divertissement.

Ajoutons que l'on ne connaît en Chine ni les réunions de sociétés ni les bals publics.

CHAPITRE II

DANSES HINDOUES

Les Hindous se sont fait, dès l'origine, une véritable conception métaphysique de la danse. Ils ont observé et étudié le mouvement régulier et normal des corps célestes qui se communiquent l'un à l'autre la lumière ; ils ont admiré cette remarquable affinité des astres qui règle leurs éternelles révolutions dans un cycle toujours identique ; et cela leur est apparu comme la danse la plus parfaite et la plus harmonieuse (1).

Aussi, dès la plus haute antiquité, les Hindous commençaient chaque journée par une danse en l'honneur du soleil, qui, à leurs yeux, symbolisait la puissance suprême. Tournés vers l'Orient, ils gardaient d'abord un silence respectueux ; puis, cherchaient à imiter, dans une série de mouvements pleins de gravité, la marche majestueuse de l'astre du jour.

La religion pratiquée sur les bords du Gange, si féconde en poétiques légendes, a rattaché, en quelque sorte, à la danse tout le système des divinités auxquelles Brahm, ou l'âme du monde, a communiqué partie de son essence éternelle. Dans un mythe gracieux, elle place la danse à l'origine même de ces divinités :

« Toute joyeuse d'être créée, Rhavani témoignait son allégresse et célébrait son créateur en sautant et bondissant dans les airs. Tandis qu'une douce et innocente ivresse animait de plus en plus ses mouvements, elle vit s'échapper de son sein trois œufs d'où sortirent les trois dieux : Brahma, Wichnou et Siva. »

Dans une autre fiction, nous voyons Tachounada frappant en

(1) Dans Crischna et dans le Cycle des divinités qui en dépendent, les Hindous ont personnifié tout le système astronomique.

cadence de ses pieds légers l'œuf de Brahma (le globe terrestre), soutenu par la tortue au large dos.

Les prêtres, dans le but d'exhorter les fidèles à la dévotion et à la piété, font de ces danses, auxquelles prennent part d'innombrables danseuses, un tableau enchanteur dont la divine contemplation sera la récompense des mortels qui auront observé les préceptes sacrés.

Enfin, nous dit La Fage, « les traditions religieuses de l'Inde nous montrent Wichnou, dont la seconde incarnation eut pour but de



Apsarasa.

rendre au monde quelques-uns des biens devenus la proie des eaux à la suite d'un déluge, faisant sortir de la mer une foule d'objets précieux et de divinités subalternes parmi lesquelles se trouvait Rhemba, que l'on nomma l'*apsarasa* par excellence — c'est-à-dire la Danseuse ». Elle était accompagnée de six cents millions d'*apsarasas* dont la beauté et la grâce doivent charmer les loisirs de la Cour céleste, et contribuer à la félicité des élus de Brahma par leurs danses mystiques et la mélodie de leurs voix psalmodiant des hymnes d'une douce et lente harmonie.

Ne pourrait-on comparer ces chants gracieux et mystiques au concert éternel de louanges que, dans la religion catholique, les

anges et les archanges font entendre pour glorifier le Seigneur et honorer les saints et les élus ?

Lorsque les apsarasas furent transportées aux cieux, revêtues des habits les plus magnifiques, ornées des joyaux les plus précieux, douées d'une jeunesse éternelle et de toutes les qualités qui semblaient solliciter l'amour, aucun des dieux pourtant ne voulut les prendre pour femmes, parce qu'à leur sortie de la mer elles n'avaient point été soumises à la purification sacrée. Elles sont ainsi demeurées vierges, et, selon quelques auteurs, resteront telles durant l'éternité !

Il était fort naturel que, les apsarasas étant destinées à célébrer les divinités hindoues (Siva, Wichnou et Indra), les Brahmanes aient songé à réunir dans les pagodes des groupes de jeunes danseuses consacrées à leur culte.

On les désigne communément en Europe par le nom portugais de *balladières*, balliadères, ou enfin bayadères ; leur nom indien est *devadaschies* ou *devadasi*, mot qui signifie *esclave de dieu* (de *deve*, divinité, et *deschie*, esclave). Il existe aussi d'autres danseuses qui n'appartiennent à aucun temple; elles sont ambulantes, et exercent leurs talents dans des sociétés privées ; leur nom est *natch* (c'est-à-dire danseuses) ou *daatscheries*, ou bien encore, dans quelques pays comme Ceylan et le Siam, *arambhé* (*de Rhambé*, déesse de la danse, une des cinq concubines d'Indra, dieu de l'atmosphère, qui eut d'elle deux filles : Nandrie, la luxure, et Bringie, le plaisir).

Les devadaschies qui appartiennent à un temple, sont élevées très jeunes dans l'art de la danse, et placées, dès l'âge de cinq ans, dans des sortes de séminaires attenant au temple même, où, sous la direction de vieilles bayadères, elles apprennent à lire, à chanter et à danser.

Bien que les danses qu'elles doivent exécuter ne soient, comme nous le verrons, que l'exaltation de l'amour et la représentation de scènes luxurieuses, qui font des devadâsi de véritables courtisanes sacrées, les parents n'hésitent pas à confier aux brahmanes leurs plus belles filles ; ils les voient sans répugnance quitter la maison paternelle ; car les prêtres ont persuadé au peuple que ce sacrifice était doux et agréable à la divinité, et que c'était lui rendre hommage que d'épouser une bayadère de préférence à toute autre

femme. Il est à remarquer même que les danseuses jouissent d'un privilège spécial, celui de savoir lire et écrire.

« La principale occupation des *devadaschies*, dit M. J. Haafner (1), est de danser devant l'image de la divinité qu'elles servent, et de chanter ses louanges, soit dans son temple, soit dans les rues, lorsqu'on porte l'idole dans des processions publiques et solennelles. Il y a une grande différence entre les danseuses du principal temple et celles que l'on fait appeler pour danser devant les convives aux festins et autres réjouissances. Parmi ces dernières, on en trouve de différentes classes et de différentes espèces, telles, par exemple, que les *nataks*, les *kaans*, les *koutenies*, les *southredaries*, etc... »



Bayadère Koutenie.

Ce sont elles qui assistent aux mariages au cours desquels elles répandent sur les épaules de la mariée le safran consacré à Lakmi, déesse de la joie, dont elles représentent l'aimable intervention.

C'est seulement lorsque les devadaschies ont atteint l'âge de neuf ans qu'a lieu la consécration définitive, en présence des parents et des invités. Cette cérémonie s'appelle la *prise de collier;* elle est célébrée avec un grand luxe. Conduite à la pagode, la novice donne des preuves de ses talents; puis, après les présents d'usage, elle est introduite dans l'intérieur du temple où elle se prosterne devant l'idole. Un Brahmane la relève; et le père prononce la formule solennelle :

« Seigneur, je vous offre ma fille; daignez la recevoir à votre service. »

Désormais elle est *épouse de dieu.*

La nouvelle devadâsi prend alors le collier des femmes mariées. Elle ne peut plus rentrer au sein de sa famille ni même la fré-

(1) *Voyages dans la péninsule occidentale de l'Inde*, édité chez Arthus-Bertrand, Paris, 1811.

quenter; elle fait partie du corps des bayadères, que la pagode nourrit, habille, couvre d'ornements précieux et de riches parures, mais à la condition de lui appartenir exclusivement.

Toutes ces richesses sont la propriété de la pagode; les danseuses n'en ont que la jouissance.

Elles peuvent cependant, en apparence, se constituer un pécule, grâce aux rétributions qu'elles reçoivent dans les maisons riches où elles sont autorisées à danser; mais on ne leur laisse que peu de chose de ces gratifications volontaires; et encore ce reliquat est-il employé à l'achat de bijoux et d'ornements qui reviennent toujours à la pagode.

Il existe aussi des troupes de danseuses profanes, fréquentant les grandes villes, et destinées à l'amusement des riches. Elles sont libres « et vivent en troupe, parcourant le pays, partageant leurs benéfices avec les musiciens qui les accompagnent; d'autres sont sous la conduite d'une *daïja*, ou ancienne danseuse, qui s'approprie tout le bénéfice et ne donne aux filles de sa troupe que la nourriture et le vêtement. D'autres encore sont les véritables esclaves de ces vieilles duègnes, qui se les sont appropriées par achat ou par adoption, et les ont fait instruire dans leur art, pour avoir, par ce moyen, quelque ressource dans leur vieillesse (1) ».

L'étiquette exige, dans certains cas, que les personnes de marque se fassent accompagner, pour les visites d'apparat, d'un certain nombre de ces danseuses.

C'est surtout dans ces assemblées particulières, que les bayadères emploient toutes les ressources de l'art dans le but d'augmenter l'éclat de leurs charmes; les ornements les plus gracieux, les parures les plus brillantes, les bijoux les plus précieux, les parfums les plus capiteux, les fleurs les plus belles se mêlent en des gammes odorantes de couleurs qui captivent les sens.

Leurs cheveux, d'un noir de jais, aux reflets bleus, lissés et parfumés d'huile aromatique, descendent jusqu'aux hanches en une longue tresse ornée de fleurs ou de plaquettes d'or disposées à des intervalles réguliers, et se terminant par une houppe de soie et d'or filés.

Sur le sommet de la tête scintillent des bijoux, ou un *tschormka*,

(1) J. Haafner, op. cit.

sorte de disque doré. Les cheveux sont disposés en bandeaux sur le front ; quelques chaînettes d'or tombent, le long des tempes, pour se mêler à la tresse. Les oreilles et le nez sont percés d'anneaux d'or. Les bras et les jambes, ainsi que les doigts des pieds et des mains, sont chargés de bijoux et de joyaux. Le cou est garni de plusieurs *chikols* (chaînettes d'or).

Les bayadères ont aussi l'habitude de se farder ; celles de l'Inde méridionale se frottent avec le souchet ou safran dans le but d'éclaircir leur teint beaucoup plus bronzé que celui des bayadères du nord, qui ont toujours passé pour les plus belles.

Leur sein est l'objet de soins continuels ; c'est l'un des trésors les plus précieux de leur beauté ; et pour éviter qu'il ne se déforme, elles l'enferment dans deux étuis d'un bois très léger et très souple, capables de se prêter à tous les mouvements du corps, et recouverts d'une feuille d'or parsemée de brillants.

« C'est la parure la plus recherchée, la plus chère à la beauté. On la quitte, on la reprend avec une facilité extraordinaire, et ce semblant de cuirasse, qui protège la gorge, n'en cache point les palpitations, les soupirs, les molles ondulations.

« Certaines croient encore ajouter à l'éclat de leur teint et à l'expression de leur regard en formant autour de leurs yeux un cercle noir qu'elles tracent avec une aiguille teinte de poudre d'antimoine. »

Le costume que portent ces belles filles s'harmonise à merveille avec leur beauté. Il se compose d'un large pantalon de soie rayée, serré étroitement aux hanches et descendant jusqu'aux chevilles.

Elles se couvrent aussi d'une sorte de manteau d'étoffe légère et transparente tombant, en avant, en plis gracieux, tandis qu'avec un art infini elles savent le disposer par derrière de façon qu'il dessine exactement les hanches. Ce manteau ou *pagne* est retenu à la taille par une ceinture d'argent battu. Ajoutez à cela une sorte d'écharpe de gaze ou de mousseline blanche ou bariolée, qui dissimule à peine le sein pour couvrir de ses plis soyeux le buste et les reins ; elles s'enveloppent de ce voile avec une adresse remarquable et le font flotter autour d'elles, durant les danses, comme un nuage très léger d'où s'échappent des parfums enivrants.

Dans l'intimité, elles se parent d'un collier de fleurs naturelles

appelées *mogris*, qui ressemblent au jasmin double, mais dont l'odeur est infiniment plus forte et plus agréable.

Prêtes ainsi à offrir le spectacle de leurs gracieuses évolutions, les jeunes bayadères se tiennent rassemblées en groupes, le visage couvert de leurs voiles.

L'orchestre fait entendre des sons mélancoliques et monotones;



Le Chelembikharem (maître des ballets).

les instruments les plus employés sont : le *tourté* (cornemuse à deux tuyaux); le *magassarem* (hautbois); le *carna* (flûte sans trous); le *talan* (deux bassins de cuivre); le *matalam* (tambour petit et long); le *dool* (tambour grand et long).

Le *chelembikharem* (maître des ballets) donne alors le signal de la danse.

Les bayadères se découvrent en même temps ; puis elles commencent à se mouvoir, sur un rythme assez lent, s'entremêlant avec un art singulier de la forme et de la grâce des attitudes. Les jambes ne servent guère qu'à déplacer le corps, mais toujours selon la cadence indiquée par l'orchestre, auquel s'ajoutent les chants et les battements de mains des *dajias* ou anciennes danseuses.

Les bras expriment les sentiments les plus délicats qui animent les danseuses ; avec une science consommée de l'art de la mimique, les doigts s'agitent doucement ou, au contraire, très vite selon l'expression qu'elles veulent rendre. Mais ce sont les yeux brillants, cerclés de noir et rendus ainsi plus grands et plus beaux, qui réflètent leurs désirs ou leur nonchalance, qui, tour à tour, donnent l'impression de la colère, du mépris, de la haine, de l'amour. A l'aide des mouvements de la tête, des lèvres, du nez, des muscles du visage ou du cou, elles expriment les plus violentes passions comme aussi les sentiments les plus subtils.

L'intrigue des actions qu'elles miment avec un art si parfait, est souvent fort compliquée ; pour en saisir toutes les nuances, le spectateur devrait connaître la signification d'un grand nombre de gestes de convention aussi difficiles à retenir que le vocabulaire d'une langue très étendue.

L'éternel pivot de ces intrigues est l'amour et ses succédanés ; tantôt, c'est un amant qui offre ses vœux à sa maîtresse ; tantôt, une vieille femme porteuse d'un message amoureux ; tantôt, une duègne surprenant le cœur d'une jeune fille dans l'intérêt de son mandant ; tantôt, un rendez-vous tardif auquel toute craintive arrive une jeune ingénue. Tout y exprime l'amour, ses voluptés ou ses fureurs ; les attitudes provocantes ou lascives, le chant et le son des instruments, dans un crescendo progressif, atteignent au diapason d'une folie amoureuse.

Ces observations s'appliquent surtout aux danses profanes ; mais la danse religieuse elle-même n'a pas d'autre objet que la peinture de l'amour ; cette peinture est seulement plus décente. « La religion, dit Jorat, présentant sans cesse, dans les livres les plus sacrés, des nymphes de toute sorte s'empressant autour des dieux, éperdues d'amour au souvenir des bienfaits qui signalent la présence des immortels, elles apportent toutes les grâces imaginables dans leurs

témoignages de respect, d'affection et d'adoration, et méritent ainsi de participer à la divine essence. »

Les bayadères n'ont-elles pas aussi à peindre ces tableaux si fréquents dans la religion des Indes, où les dieux sont contrariés dans leurs amours par des êtres malfaisants dont ils finissent toujours par être vainqueurs, mais après de longues alternatives de crainte et d'espérance, après que la beauté dont ils sont épris s'est trouvée exposée à des dangers fréquents et terribles?

Il n'est donc pas étonnant que les *Devadâsi* aient acquis dans la traduction des phases de ces petits drames d'amour une science particulière et une connaissance parfaite de la pantomime amoureuse : de fait, elles y excellent et savent, par degrés, amener le spectateur à partager avec elles les joies ou les douleurs d'un moment. D'abord, elles agitent doucement la tête, qu'elles penchent légèrement avec une grâce féline; les muscles du visage expriment l'agitation intérieure de leur être; leurs yeux sont mouillés d'une suave langueur qui semble peu à peu les envahir; de longs soupirs soulèvent leur sein ; la gorge palpite.

Successivement, elles paraissent passer par les plus charmants préludes et les plus délicates nuances de la volupté suprême : molle résistance, refus agaçants, concessions, faveurs; puis les larmes, les soupirs, le délire, jusqu'à ce qu'enfin, ivres de volupté, elles semblent succomber sous le poids du plaisir qui embrase tous leurs sens.

Ces danses de bayadères sont généralement désignées sous le nom de *tchéga;* elles ont un certain rapport avec le *fandango* ou le *bolero;* cependant une différence notable les sépare; les jambes jouent, dans ces danses epagnoles, un très grand rôle; nous avons vu, au contraire, que les bayadères ne s'en servaient que pour se déplacer.

Des scènes du même genre sont mimées en Égypte par les *ahoualem* et les *gawasi,* mais avec plus de licence encore que dans l'Inde. Les bayadères ne découvrent, en effet, aucune partie du corps ; cependant, celles qui sont appelées dans les maisons particulières prennent plus de liberté et les spectateurs se plaisent à les voir exagérer les attitudes provocantes et les regards troublants; mais on doit les considérer alors non plus comme des danseuses, mais comme des courtisanes.

On a discuté quelquefois le talent des bayadères. Quelques voyageurs anglais ont prétendu ne voir, dans leurs mouvements convulsifs, qu'un spectacle immoral et ridicule. William Jones, au contraire, déclare que les danses hindoues ont atteint, dès l'origine, une excellence et une perfection qui n'ont jamais pu être surpassées, ni même égalées.

Nous reproduisons ci-dessous le remarquable récit d'une tchéga, à laquelle assistait M. Louis Jacolliot, auteur d'un livre plein d'originalité et de couleur locale. Ces impressions vécues permettront au lecteur d'émettre lui-même un jugement.

« La vraie bayadère, on le conçoit, ne peut danser en public. Devant exalter les sens, qu'elle satisfait après, il lui faut l'ombre et le mystère; il faut qu'elle s'exalte par degré, que sa taille frissonne sur ses hanches, que sa gorge bondisse, que tous ses muscles tressaillent, que son corps se cambre sous l'excitation matérielle d'une extase frénétique. Tantôt, elle s'en va à demi-courbée, les cheveux épars sur ses épaules nues, rampant sur la natte du salon, tordant ses membres comme une chatte lascive, dardant sur ceux qui la regardent ses grands yeux noirs, avec des éclairs pleins de feu, qu'elle sait rendre humides de langueur et de désirs. Tantôt, elle envoie ses élans aux cieux, comme une vierge inspirée, dans des poses splendides d'invocation et d'ardeur. Tantôt, c'est une folle en délire, se pâmant sous des plaisirs inconnus, comme les filles de Louvain ou les inspirées du cimetière Saint-Médard. Puis à cela succèdent tout à coup les inflexions du corps les plus séduisantes, les plus molles, les plus provocantes, avec des temps d'arrêt sur celles qui font le mieux valoir la cambrure des hanches, la souplesse de la taille et des mouvements, et la richesse de l'ensemble.

« ..... Nous ne parlions plus, enfoncés que nous étions dans le rêve poétique ou matériel, suivant les tendances et les organisations, quand tout à coup, sur un signe du rajah, un rideau tissé de soie et de fils d'argent se souleva comme par enchantement, et quatre bayadères, ravissantes de grâce, de beauté, de jeunesse, parurent, et, à l'instant, ravivèrent nos yeux alanguis, qui, déjà à demi fermés, se préparaient au sommeil. Figurez-vous ce grand salon, mélange d'arabesques musulmanes et d'architecture indoue, où le soleil ne pénètre jamais. Partout une lumière mystérieuse et discrète, et, à six pas de nous, quatre femmes, à peine âgées de quinze ans, belles

comme le sont les races de l'Himalaya, lascives par tempérament, dont tous les gestes, toutes les attitudes ont été formés dès l'enfance par un maître savant dans l'art d'émouvoir les sens ; quatre femmes aux yeux noirs largement fendus, aux longs cils humides, les cheveux épars, la gorge nue, le reste du corps à peine recouvert d'une gaze de soie frangée d'or, venant animer cette obscurité et ce



Une Tchéga.

silence sans les troubler. On eût dit quatre apparitions fantastiques, quatre houris du paradis d'Indra, descendues pour venir révéler aux hommes le secret perdu de la forme la plus pure et de la beauté la plus exquise. Elles se mirent à danser. Prenez les poses les plus gracieuses consacrées par l'art et les tableaux des maîtres, faites-leur succéder des élans de bacchantes enivrées par des libations et de mystérieux parfums ; puis représentez-vous ces femmes se traînant à vos

genoux, souples et caressantes, l'œil noyé, éperdues de langueur, le sein palpitant d'excitations fiévreuses, les membres tressaillant sous l'action du haschisch, comme aux approches d'une crise nerveuse, et vous aurez une faible idée du spectacle étrange et fascinateur qui se déroulait devant nous.

« ..... La danse doit toujours finir, pour ces prêtresses de l'amour, par l'épuisement complet de toutes leurs forces. Si elles résistent aux premières exaltations, à ces spasmes qu'une longue habitude leur fait presque se procurer à volonté, elles se mettent à tourner sur elles-mêmes avec une incroyable rapidité, jusqu'à ce que, n'en pouvant plus et prises de vertige, elles tombent anéanties et demi-nues sur le parquet. »

La danse tient aussi une grande place dans le système dramatique des Indiens ; par exemple, dans les *nâtyasârakas*, pièces dont le sujet est encore l'amour et le plaisir, ou dans les *prasthânas*, œuvres du même genre, mais où sont mis en scène les personnages de catégories inférieures, — le héros et l'héroïne y sont presque toujours des esclaves. — Cette appropriation du drame aux différentes castes est un trait caractéristique du théâtre indien.



Naiché.

On cite encore le *hallisâ*, pièce en un acte, dans laquelle figurent dix femmes et un seul homme.

Un orchestre accompagne ces divertissements. Il est dirigé, comme nous l'avons vu, par le *chelembikharem*, dont le rôle consiste à chanter de temps à autre et à marquer la mesure au moyen de cymbalettes, l'une de cuivre et l'autre d'acier. Cet instrument s'appelle *tal* ou *talous*.

Quand l'exécutant ne prononce pas de paroles spéciales, il répète sans cesse ce mot, avec une rapidité toujours croissante. Il se porte sur les pas des danseuses en se baissant près d'elles pour les animer et arrive lui-même, par degrés, à un véritable état de convulsion que partagent souvent les bayadères.

Notons, en terminant, une classe spéciale de danseuses indiennes

DE LA MUSIQUE ADAPTÉE A LA DANSE HINDOUE (1)

RECONSTITUTION DE LA MÉLOPÉE HINDOUE ACCOMPAGNANT LA DANSE ET TIRÉE DU SYSTÈME DE " NARAYAN "

Echelle de Narayan dérivée du ton d'ut.



Les notes comportant un signe sont susceptibles d'altérations.

TABLEAU DE NOTES

APPELLATION HINDOUE SUIVANT PLUSIEURS VERSIONS

Dénomination moderne.			
Si	Nishada ou Nikhad représente le cri de l'éléphant.		
La	Dhaïvata ou Dhyvut	—	du cheval.
Sol	Panchama ou Punchum	—	du kœl.
Fa	Madhyana ou Muddhum	—	du coolung (oiseau).
Mi	Gandhara ou Guandhur	—	de la brebis.
Ré	Rishabba ou Rikhub	—	du pupècha.
Do	Shadja ou Shaya, ou Kukruj	—	du paon.

(1) A titre de curiosité nous avons cru devoir établir un tableau de noms de notes et l'aperçu d'une échelle empruntée au système de Narayan.

Cette échelle est utilisée à la reconstitution d'une mélopée sur laquelle nous plaçons une psalmodie et que nous mesurons de rythmes propres à la danse Hindoue. F. C., J. M.

(Voir préface musicale.)

DANSE HINDOUE

SYSTÈME DE NARAYAN (SUSTHAVATY) " PARTANT DE *Ré* ", IDENTIQUEMENT A CELUI RAPPORTÉ AU TON D'UT ET PARTANT DE *La*



qui vivent en troupes et parcourent les villes et les villages ; elles s'appellent *naichés*, du nom de la danse fort ancienne qu'elles exécutent avec l'accompagnement de la *vina* et du *sitar*.

Les Serpents danseurs.

Les Indiens prennent un grand intérêt au spectacle de la danse des serpents, qui leur est offert dans les rues et sur les places par ceux qui font métier de charmeurs.

A côté des industries bizarres qui s'étalent dans l'Inde aux yeux des Européens visitant ces parages, celle de montreur de serpents n'est pas la moins extraordinaire. C'est surtout à Jouanna que ces curieux impresarios abondent.

Le reptile qu'ils emploient est le cobra capello (serpent coiffé), qui se trouve sur la côte de Coromandel.

Sa longueur est de trois à quatre pieds, et sa couleur est jaune avec des taches noires ; sa forme ressemble à celle des autres serpents d'Orient, avec cette différence qu'il a sur la tête une espèce de poche qui n'est guère visible lorsqu'il est au repos, mais qui s'enfle rapidement lorsqu'il est excité par la colère ou par le plaisir.

La qualité qui distingue ce serpent est sa passion pour la musique.

Les Indiens qui gagnent leur vie en les montrant au public sont aussi ceux qui les capturent. Comme la méthode qu'ils emploient est assez peu connue, le récit de ce qui se passa un jour chez le gouverneur de Pondichéry intéressera certainement le lecteur.

« Pendant que l'on était à dîner, un domestique vint avertir la famille qu'un grand *cobra capello* était entré dans la cave. On donna aussitôt l'ordre de chercher un de ces hommes qui font profession de prendre des serpents.

« Quand il arriva, chacun se rendit avec lui à la cave. Il commença par examiner le lieu et s'assura que le reptile était caché. Puis il s'accroupit et se mit à jouer d'un instrument ressemblant à un flageolet.

« Au bout d'une minute un *cobra capello*, d'environ un mètre de long, sortit de dessous une natte et se plaça près de l'homme en se dressant et imprimant un mouvement de vibration à l'extrémité

de son corps; en même temps il enflait sa poche, signe évident du plaisir que l'animal ressentait. Lorsque tous les assistants eurent satisfait leur curiosité, le Malabar, saisissant rapidement l'animal par le bout de la queue le mit dans un panier vide.

« Mais avant de l'admettre dans la troupe des danseurs, il était nécessaire de lui enlever les moyens de nuire. Il fut donc mis en liberté, puis, provoqué par des coups qu'on lui donnait à l'aide d'un morceau de drap rouge fixé au bout d'un bâton. A la fin, agacé, il s'élança sur le drap, qu'on secoua avec tant de force que ses dents furent arrachées. On le prit encore une fois par la queue et on le remit dans le panier.

« Les paniers dans lesquels on garde les serpents danseurs, sont plats et ronds et attachés comme des échelles à chaque extrémité d'un bambou qui est porté sur les épaules. Celui qui les expose en public commence par ranger les paniers devant lui, en demi-cercle, et fait sortir les serpents l'un après l'autre.

« Au son de l'instrument, l'animal se dresse, sa poche se gonfle, il se balance à gauche, à droite, s'allongeant, se repliant, suivant le rythme de la musique.

« Un œuf dur est ordinairement la nourriture et la récompense de ces danseurs peu fréquentables. »



Serpent danseur.



IMP. DRAEGER, PARIS

DANSE ASTRALE

CHAPITRE III

DANSES ÉGYPTIENNES

Les danses égyptiennes nous sont connues surtout par les hiéroglyphes des fameuses pyramides ; ils représentent, en général, des cérémonies particulières et des fêtes de famille.

Mais quelques auteurs nous ont conservé la description de certaines danses égyptiennes. C'est ainsi que Platon et Lucien nous montrent leur ressemblance avec les danses connues en Grèce et qui, plus tard, furent introduites en Italie.

La danse la plus fameuse de toute l'Égypte, célébrée en l'honneur d'Osiris, était celle du *bœuf Apis*. Ce bœuf devait présenter de nombreuses particularités : son poil devait être noir; il devait porter sur le dos l'image d'un aigle, sur la langue celle d'un scarabée; les poils de la queue devaient être doubles, et sur le côté droit devait se trouver l'empreinte blanche d'un croissant. Ajoutons qu'il devait avoir été conçu par une génisse et d'un coup de foudre.

Ce phénomène était nourri pendant quarante jours dans la vallée du Nil, et servi par des jeunes femmes dont le costume était celui de la simple nature.

La cérémonie se célébrait à Memphis en grande pompe. Le bœuf Apis était conduit processionnellement par les prêtres d'Osiris à travers la ville; des femmes nues ou à peine recouvertes de gazes légères précédaient et suivaient le cortège.

Le but de cette solennité étant de célébrer Osiris, les acteurs peignaient les diverses phases de sa vie par des mouvements très lents ou au contraire passionnés, pendant que retentissaient les trompettes en éclatantes fanfares ou que l'on entendait la douce harmonie des harpes sonores et des lyres : ils mimaient ainsi la naissance du dieu, les épisodes de son enfance, ses amours et son

mariage avec Isis. Puis, c'était Osiris conquérant les Indes, et à son retour en Égypte, donnant la mort à ses frères perfides et jaloux; c'était aussi la sagesse de son règne, et l'essor d'une civilisation bienfaisante dont il dota sa patrie. Celle-ci, reconnaissante, l'adorait comme une divinité; et c'était le moment le plus solennel, celui où toute la magnificence égyptienne s'étalait dans une merveilleuse apothéose. La procession arrivait à la porte du temple, les voix se mêlaient, les acteurs sur un rythme large se prosternaient, et, au fond du temple, la statue d'Osiris apparaissait, colossale, dominant la foule qui l'adorait.

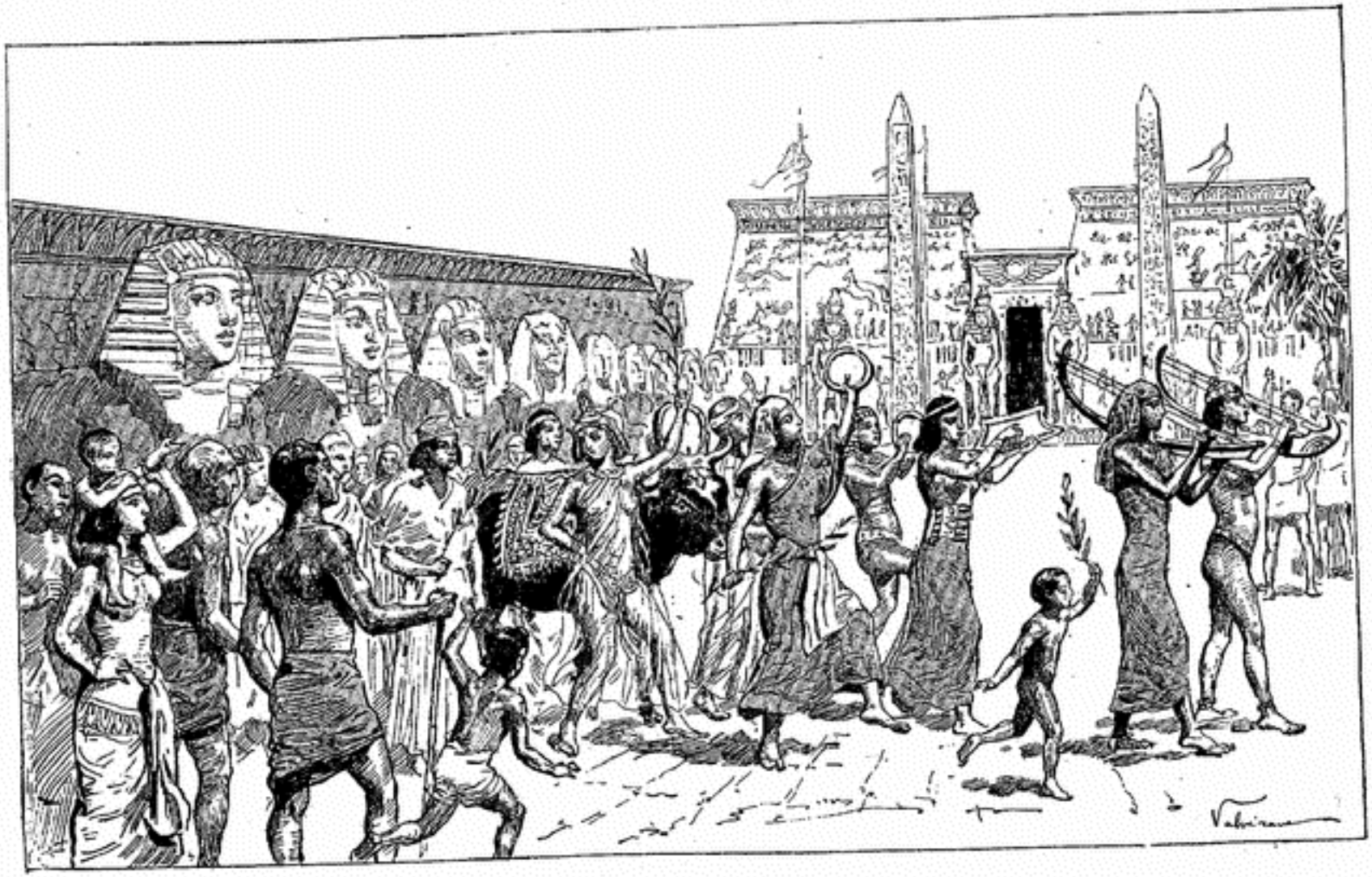
M. de Cahussac, dans son livre intitulé : *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse*, donne, sur le ballet d'Osiris, les détails les plus intéressants. Le lecteur pourra trouver aussi quelques renseignements techniques sur l'origine présumée de cette cérémonie dans un ouvrage, déjà cité, de M. de la Fage, *Histoire générale de la musique et de la danse.*

Un savant archéologue, M. Rosellini écrit dans son *I Monumenti dell Egitto,* que les danseurs ne paraissaient dans les fêtes religieuses, que lorsqu'il s'agissait de la célébration de funérailles.

De fait, les recherches faites en ce siècle ont fait découvrir des vestiges de bas-reliefs où des cérémonies de ce genre sont représentées : dans l'une d'elles, notamment, on peut voir six danseuses vêtues de tuniques jaunes et coiffées d'un ornement de forme conique, dont on a remarqué la reproduction sur les monuments funéraires.

Cela cependant ne suffirait pas à confirmer l'opinion de M. Rosellini. Une autre constatation paraît lui enlever sa valeur : Osiris était chez les Égyptiens le dieu des trépassés; il était dès lors naturel que l'on s'adressât à lui dans les cérémonies funèbres, et que des prières et des danses fussent leur accompagnement obligé. Mais rien ne permet de supposer que la danse religieuse n'est point sortie du cadre funèbre que lui impose arbitrairement M. Rosellini. La vraisemblance porte à croire, au contraire, qu'elle était en honneur dans les processions.

Wilkinson dit, peut-être avec un peu d'exagération, qu'elle était généralement employée pour honorer les dieux. Et il ajoute : « Le fait est évident et se reconnaît dans les mouvements où sont reproduites des panégyries ou processions; des hommes et des femmes



Promenade du bœuf Apis.

y figurent, marchant en cadence et prenant diverses attitudes réglées par les instruments. »

La vérité, est, croyons-nous, entre ces deux opinions adverses. Car il faut bien reconnaître que les reproductions de panégyries trouvées sur les monuments égyptiens offrent une parfaite ressemblance avec celles des fêtes privées; c'est donc que les danses religieuses ne revêtaient pas un caractère particulier. Mais il est certain, d'autre part, que la danse figurait dans les processions en l'honneur des dieux; seulement, elles ne furent jamais que des réjouissances publiques où la règle avait souvent peine à vaincre le désordre, et elles se pratiquaient en dehors des véritables cérémonies ordinaires du culte.

Les Égyptiens ont admis, de bonne heure, deux types de danses : l'une *mimique;* l'autre *ballatoire,* sorte de gymnastique consistant surtout en exercices de grâce et de souplesse.

La première classe était certainement la plus attractive; c'était le divertissement préféré des nobles et des grands; il est juste de reconnaître que les mimes égyptiens ne le cédaient en rien à ceux de la Grèce, qu'ils possédaient à fond l'art de séduire par le geste, et de reproduire ainsi avec vérité les plus subtiles manifestations des sentiments ou des passions humaines; les femmes surtout excellaient dans la peinture de l'amour; leurs attitudes voluptueuses, leurs sourires finement étudiés, leurs regards noyés inspiraient le charme et l'admiration.



Danseurs sautant.

Ces danses étaient connues depuis fort longtemps; car on en retrouve des traces qui remontent au règne d'Aménophis, c'est-à-dire à quatorze cent cinquante ans avant l'ère vulgaire.

Hermès, conseiller d'Osiris, fut, paraît-il, l'inventeur de la mi-

mique. Les Grecs le considéraient tout au moins comme un philologue, et Platon dit de lui que, lors de son passage sur la terre, il « fixa et précisa les articulations du langage en établissant la division des lettres en voyelles, consonnes et muettes ». Il donna, ajoute Diodore, dans sa *Bibliothèque historique*, « des noms à divers objets qui n'en avaient point avant lui, apprit à tracer des caractères, observa les cours des astres et institua le culte des sacrifices ».

Du langage à la danse mimique il n'y avait qu'un pas ; car celle-ci n'est qu'un langage muet. Aussi, toujours suivant Diodore, Hermès enseigna-t-il aux hommes l'*eurythmie*, c'est-à-dire l'art de la cadence vocale, ainsi que celui de la représentation des attitudes et des gestes, c'est-à-dire la danse.

D'autre part, Lucien attribue à Orphée et Musée l'introduction de la danse dans les mystères. Or, nous savons que tout ce qui, chez les Grecs, se rattache à ces deux noms célèbres, fut emprunté à l'Égypte, ainsi que cela eut lieu pour la *danse astronomique*.

On se proposait d'y représenter les mouvements célestes et l'harmonie de l'univers.

« Le mouvement du monde étant circulaire — dit M. Bonnet, dans son *Histoire de la danse* — on dansait en rond autour de l'autel, placé au milieu du temple, comme le soleil au centre de la sphère céleste, et l'on reproduisait ainsi le signe zodiacal, c'est-à-dire la série des douze signes dans lesquels l'astre du jour fait sa révolution annuelle. »

La danse en rond fut bien évidemment connue avant que l'on ne découvrît le mouvement circulaire des astres. On l'y appliqua seulement. Mais il faut avouer que les rondes exécutées ainsi ne donnaient qu'une idée bien simpliste de cette grandiose conception qu'est la majestueuse révolution des corps célestes.

Cependant, fait remarquer M. Compan, dans son *Dictionnaire de la danse*, « ces postures variées, ces pas divers, ces figures bien dessinées semblent bien représenter l'ordre, le cours des astres et l'ensemble harmonieux de leurs mouvements périodiques ».

La danse mimique effleurait surtout les sujets mythologiques, et cette coutume ne tarda pas à engendrer chez certains auteurs, confondant le sujet et l'objet, l'idée d'expliquer quelques légendes par la danse.

C'est ainsi que Lucien fait du Protée égyptien un habile panto-

mime; c'est sous ce jour aussi que Virgile paraît le représenter dans ses *Géorgiques*.

.... Il fuit, il prend la forme
D'un tigre furieux, d'un sanglier énorme,
Serpent il s'entrelace et lion il rugit;
C'est un feu qui pétille, un torrent qui mugit.

Les Égyptiens s'attachaient d'autant plus aux représentations mimiques, qu'ils n'avaient point, comme les Grecs, d'autres spectacles publics. Ils n'avaient rien qui ressemblât à une véritable action dramatique ; aussi les ballets et les danses étaient-ils devenus pour eux une véritable nécessité.



Jongleuses.

« Les riches, dans l'intérieur même de leurs familles, se dédommageaient de l'absence des théâtres, en faisant exécuter chez eux, des divertissements dans lesquels la musique et la danse s'unissaient pour charmer à la fois leurs yeux et leurs oreilles. Quant aux gens moins favorisés de la fortune, ils s'efforçaient, selon leurs moyens, d'imiter les plus opulents. »

Les instruments employés dans les danses et ballets égyptiens étaient la harpe, la guitare, la lyre, la flûte double, les tambours, et des cymbales aux formes diverses où s'alliaient plusieurs métaux. Le tambour était employé de préférence lorsqu'il s'agissait de fêtes et réjouissances dans lesquelles on devait parcourir les rues.

On employait aussi comme instrument de percussion celui dont la partie la plus apparente se présentait sous la forme d'une tête. Cet instrument consistait généralement en une tige tantôt droite,

tantôt recourbée et surmontée soit, comme nous le disions, d'une tête, soit d'un emblême en métal très sonore. Quelquefois la tige était double et avait deux têtes à son extrémité. Il est même possible que dans la tête de ces instruments on ait placé des balles de sureau pour augmenter encore l'éclat du son. Il suffisait alors d'agiter l'instrument pour le faire résonner; autrement il fallait qu'il fût frappé pour produire un son.

Enfin, pour rendre le rythme plus sensible et la cadence plus marquée, on y joignait fréquemment des battements de mains.

En examinant attentivement certains vestiges de ces lointaines époques, on demeure surpris de la ressemblance existant entre les attitudes des danseurs égyptiens et celles de nos danseurs modernes.

M. Maurice Emmanuel, étudiant les poses des danseuses grecques, dans son ouvrage sur la « *Danse grecque antique* » a fait cette remarque qu'elles rappellent étrangement les mouvements et les gestes de nos *étoiles*. Nous croyons que cette constatation trouve mieux encore sa place lorsqu'il s'agit des danses égyptiennes; car elles n'ont peut-être pas une mimétique aussi finement étudiée. Un bas-relief de Beni-Hassan prouve certainement que la *pirouette* y était connue; un autre, trouvé à Thèbes, nous montre un personnage détaché du sol dans une position qui paraît indiquer un *entrechat* (1).

Les exhumations de monuments conservés en partie, sur lesquels figurent des danseurs, nous permettent de comprendre la façon dont les Egyptiens exécutaient habituellement leurs ballets. La note dominante est la symétrie. Soit que les danseurs formassent un couple ou un ensemble, qu'ils se réunissent en chœurs, ou que leurs pas fussent des *solos*, d'autres groupes ou d'autres exécutants isolés imitaient leurs marches et leurs attitudes.

« Les Égyptiens paraissent avoir surtout goûté un certain pas où les deux exécutants, habituellement des hommes, s'avançaient l'un vers l'autre, chacun se tenant sur un pied, et exécutaient ainsi une série de mouvements convenus.

« Une particularité assez curieuse de la danse égyptienne, c'est

(1) Les hiéroglyphes figurent généralement la danse par une figure humaine surmontant une jambe, ou seulement par une jambe.

que les danseuses, placées vis-à-vis, prenaient des positions semblables, mais de côté différent, c'est-à-dire que la jambe ou le bras *droit* de l'un répétait la position analogue de la jambe ou du bras *gauche* de l'autre. Ces danseurs se donnaient et se quittaient la main, soit en abaissant les bras, soit en les élevant; ils tournaient ainsi face à face ou dos à dos, et quelquefois, se tenant sur un pied, ils frappaient la terre avec le talon de l'autre, changeant alternativement de jambe... »

La guitare et la flûte double accompagnaient plus spécialement les *solos*.

Une peinture de Thèbes représente un groupe de sept danseuses musiciennes. Trois d'entre elles, fléchissant un genou, s'asseyent sur le talon, et, dans cette position, chantent en marquant la mesure avec les mains. Elles sont suivies d'une quatrième qui danse en jouant de la photinge ; enfin, trois autres, debout derrière la précédente, exécutent des mouvements uniformes.



Danseuses égyptiennes.

D'autres peintures nous montrent à quel point les Égyptiens étaient enthousiastes de ces exercices : elles représentent en effet des personnages traînés par des esclaves dans une sorte de chaise, pendant qu'autour d'eux danseurs et danseuses les charment de leurs gracieuses évolutions. Peut-être faut-il voir dans ces peintures une part d'exagération ; il n'en est pas moins vrai que tous, grands ou petits, riches ou pauvres, aimaient passionnément la danse et qu'elle constituait leur spectacle favori.

On peut se demander si les Égyptiens connurent et pratiquèrent les danses guerrières, comme la *pyrrhique* et la *memphitique*, qui devaient avoir en Grèce une place prépondérante. Les peintures et les bas-reliefs de Beni-Hassan représentent bien des personnages dansant les armes à la main ; mais nous croyons qu'il s'agissait

seulement d'une manifestation de joie et de gaîté chez des soldats; il est fort douteux, en tous cas, que les Egyptiens aient fait de ces danses des exercices habituels.

Le caractère dominant de leur danse est au contraire l'étude des mouvements gracieux, de l'appropriation du geste et de l'attitude au sujet. C'est l'avis exprimé par Plutarque dans ses *Questions de table;* c'est ce qui résulte aussi des *Historiæ Augustæ Scriptores* de Julius Capitolinus, assurant que les mimes égyptiens étaient les plus réputés. Nous savons enfin que Bathylle, le célèbre pantomime qui avec Pylade tint Rome sous le charme, était d'Alexandrie.



Danseuse.

Le costume des danseurs égyptiens de l'antiquité était fort peu compliqué. Ils avaient ordinairement pour tout vêtement un simple caleçon. Quant aux danseuses, on les voyait souvent vêtues d'une robe très longue qui leur tombait jusque sur les pieds. Cette robe était parfois serrée au-dessus des hanches au moyen d'une très étroite ceinture formée de boucles rappelant les grains d'un chapelet. Les plis flottants laissaient toute liberté de suivre, sous l'étoffe, les mouvements des jambes ; d'autres n'avaient qu'une courte jupe semblable à celle des danseuses de nos théâtres ; la plupart étaient absolument nues.

Certains auteurs prétendent que les prêtres n'autorisaient pas les femmes à danser nues dans les processions religieuses, et que, à la suite de ces interdictions, les danseuses parurent en public dans un costume plus décent. Cette explication est peu probable; car les prêtres eux-mêmes paraissaient entièrement nus dans les cérémonies du culte.

Nous croyons plutôt qne l'antique Égypte connut, comme la moderne, deux classes de danseuses; les unes jouissant d'une certaine estime et rappelant les *ahouâlem,* les autres étalant au contraire leurs talents et leurs charmes de la façon la plus impudique.

Le lecteur trouvera à ce sujet des renseignements plus étendus dans les *Lettres sur l'Égypte* de Savary, dans l'ouvrage de

M. Villoteau intitulé : *De l'état actuel de l'art musical en Égypte ;* dans *Egypt and Mohamed-Ali*, de S. John, dans l'*Aperçu général sur l'Égypte*, de Clot-Bey.

Il est même fort possible que les Égyptiens aient connu des danses analogues à celles des *gawasis*, qui ont aujourd'hui un grand succès; certains auteurs anciens font le tableau de danses lascives qui paraissent beaucoup s'en rapprocher. Les instruments mêmes qui servaient à l'accompagnement de ces danses anciennes sont à peu près identiques à ceux que l'on emploie actuellement.

Exécutée encore dans la plupart des villes de l'Égypte, la danse des *gawasis* y est très en vogue.

En voici la description :

« L'action exprime, généralement, avec l'absence de toute décence, les diverses émotions que peuvent occasionner dans l'âme, les progrès d'une passion amoureuse.

« D'abord, ces gestes, ces mouvements, faiblement marqués, ne semblent avoir d'autre objet qu'un plaisir innocent; puis, devenant plus sensibles par degrés, on ne tarde pas à y reconnaître l'image des sensations les plus voluptueuses.

« L'expression de la figure et le maintien de la danseuse caractérisent successivement toutes les gradations de la passion soulignée par les mouvements lascifs du corps.

« On voit naître l'inquiétude, puis la mélancolie; le trouble, l'agitation du cœur leur succèdent, et bientôt, le désordre répandu dans tous les sens, révèle l'ultime étreinte. A l'ivresse, au spasme final, on devine que le désir est satisfait. A cet état succède bientôt un abattement accompagné de honte; mais ce sentiment ne tarde pas à se dissiper, la confiance renaît et la scène se reproduit avec plus de force encore que la première fois.

« Ainsi se continue cette pantomime d'une licence excessive, cette danse d'une lascivité poussée à ses dernières limites, jusqu'à ce que les spectateurs en soient rassasiés et se retirent, ou que la danseuse soit lasse. » (La Fage).

Le même auteur nous donne une très exacte notion de ce violent combat livré entre l'amour et la pudeur, et dont l'amour sort toujours vainqueur.

« Suivant que les mouvements de la danseuse et le cliquetis des castagnettes sont plus ou moins modérés, plus ou moins égaux et

plus doux, ou plus prononcés, plus vifs et plus intermittents, au dégré d'éclat des sons qui bruissent avec fracas ou simplement murmurent, on sent l'égalité ou l'inégalité du combat, on juge que le plus fort triomphe et jouit de son avantage, tandis que le plus faible succombe et se soumet à la discrétion du vainqueur. »

Au cours de ces danses, paraissent quelquefois des bouffons qui parodient les attitudes voluptueuses des *gawasis;* mais ils ne sont point admis chez les gens de bonne compagnie. On exige même dans les cénacles de ce genre que les danseuses aient le visage voilé, ce qui diminue singulièrement l'expression des divers sentiments qui les animent. Car le spectateur ne peut apercevoir que leurs yeux; encore sont-ils en partie dissimulés par le déplacement du voile à la suite des mouvements de la danseuse.

Outre les *gawasis*, il existait en Égypte des troupes de danseuses profanes *ambulantes;* Horace (*Satire II*) prétend même qu'elles vinrent jusqu'à Rome, où les précédait leur renom de volupté et de lascivité. Elles allaient ainsi, à travers le monde habité et connu, gagnant leur vie au son du tambour; souvent, elles étaient accompagnées de danseurs, et tout ce peuple grouillant se dispersa jusqu'en France, où sa réputation ne fut pas longue à s'établir. Bodin cite, en effet, au nombre des citoyens inutiles et que l'on devrait chasser du territoire, ces Egyptiens nomades qui s'en vont par tous pays, semant le désordre et l'amour de la luxure.

Ces troupes d'ambulants se retrouvent encore dans l'Égypte moderne.

Les personnes de condition enseignaient autrefois à leurs esclaves l'art de la danse, qu'elles-mêmes ne pouvaient exécuter sans déroger.

Wilkinson, dans un livre précieux intitulé : *Manners and Customs*, raconte qu'en faisant ainsi instruire dans la danse et la musique des esclaves placés sous leur surveillance immédiate, les classes dirigeantes avaient pour but de conserver toutes les convenances. On pouvait ainsi, dit-il, « arrêter tout geste, toute parole susceptible de blesser la bienséance et maintenir les divertissements de famille dans les limites d'une sage gaieté qui jamais ne devait descendre jusqu'à la bouffonnerie. »

Mais le peuple n'observait pas la même retenue; il prenait un

plaisir non dissimulé à suivre les gestes indécents, quelquefois même lubriques des bouffons qui venaient s'exhiber à leurs yeux. Leurs saltations et leurs grimaces éhontées semblaient parodier les danses sérieuses.

Ces ridicules et grotesques imitations contribuaient à rendre la danse plus méprisable aux yeux des castes supérieures.

Bien plus moderne était la *danse des Guêpes*. Voici ce qu'en dit M. de La Fage :

« La danseuse feint d'avoir été piquée par un de ces insectes et de le chercher dans ses vêtements en criant :

« *Ah! la guêpe! Ah! la guêpe!*

« Dans le but apparent — mais qui n'est qu'un prétexte — de la saisir, la danseuse se dépouille peu à peu, jusqu'à ce qu'elle n'ait plus sur le corps qu'une pièce d'étoffe légère qu'elle laisse flotter et s'entr'ouvrir de temps en temps. Elle se rhabille ensuite, toujours en mesure et en subordonnant tous ses mouvements à la musique.....

« Rien de plus voluptueux que le cliquetis argentin des cymbalettes, castagnettes ou crotales d'airain que tiennent à chaque main les danseuses. Elles savent si bien modifier la force du son et varier le rythme en l'adaptant à la situation, qu'elles se trouvent toujours en parfait rapport avec le sentiment qu'elles veulent peindre et dont elles exécutent la pantomime.

« Tout en produisant cet agréable cliquetis, elles développent, étendent, élèvent, abaissent mollement leurs bras, comme si elles sollicitaient un embrassement; puis, toujours sans interrompre le son, elles les rapprochent de leurs figures et presque sur leurs yeux baissés, qui expriment la pudeur et la honte, comme si elles voulaientse dérober aux regards des curieux. »

Malheureusement, elles exécutent en dansant certaines modulations désagréables de leurs voix rauques et haletantes.

Cette danse est généralement accompagnée, outre le tambour ordinaire, du son du *darrabouka*, sorte de tambourin sur lequel frappent en cadence des ménétriers ou de vieilles danseuses que l'âge contraint à ce rôle.

Comme la plupart des ballets égyptiens, *la guêpe*, nous l'avons vu, exige des exécutantes des poses lascives et des attitudes provocantes, auxquelles elles doivent leur réputation de prostituées, qui

semble d'ailleurs bien méritée. Ce ne sont pas, du reste, ces attitudes qu'on leur reproche, mais seulement le fait que les Égyptiens considèrent comme l'indécence suprême, de paraître en public à visage découvert.

Les voyageurs prétendent que les Européens s'habituent très vite à ces mœurs, et que les femmes européennes s'exercent même dans l'intimité aux danses des *gawasis* ou font venir chez elles des groupes d'*ahouâlem*, qui reproduisent leurs danses habituelles avec encore plus de raffinement et de délicatesse.



Musicien égyptien

CHAPITRE IV

DANSES HÉBRAÏQUES

A l'époque où le peuple d'Israël ne se composait encore que d'une famille de pasteurs nomades, les danses hébraïques ne furent que l'accompagnement ou la conséquence des chants d'allégresse qui célébraient la gloire du Seigneur. Plus tard seulement et à l'imitation des Égyptiens, des danseuses de profession charmèrent les loisirs du roi et de ses sujets ; de même, la danse idolâtre du Veau d'or fut une réminiscence de l'adoration du bœuf Apis.

Après le passage de la mer Rouge, la sœur de Moïse, Mariah, à la tête des femmes, remercia le Seigneur par ses danses et ses chants. (*Exode.*) Selon le père Menestrier, les Israélites dansèrent en cette circonstance un *ballet d'actions de grâces* sur l'air du *Cantique de Moïse* (1). Le père Antoine Millieu, un autre Jésuite, rapporte les mêmes faits et décrit le costume de Mariah; il nous montre aussi Moïse disposant les chœurs d'hommes et de femmes et remplissant les fonctions de chef d'orchestre.

Avant même la sortie d'Égypte, les Juifs pratiquaient la danse : la preuve en est dans ce reproche adressé par Laban à Jacob, qui a déserté furtivement la réunion où il se trouvait : « Je t'aurais accompagné, dit Laban, avec des tambourins et des cymbales. » (*Genèse.*) Il s'agissait bien évidemment de danses auxquelles ces instruments auraient servi, tout comme nous les voyons, plus tard, accompagner les danses joyeuses de Séila et de ses belles compagnes allant au-devant de Jephté, victorieux des Ammonites.

D'une façon générale, les femmes israélites formaient sponta-

---

(1) P. Menestrier, *Des Ballets anciens et modernes.*

DANSES EGYPTIENNES-HÉBRAÏQUES [1]

Mouv[t] modéré

Rythme de CROTALES ou de petitesCymbales.

Thême en tierces pour Flûte double puisé au cantique des cantiques orchestré à la façon Egyptienne







(1) Les danses égyptiennes et hébraïques sont similaires. Le procédé orchestral est uniforme. Les thèmes issus des psaumes de David, du Cantique des Cantiques peuvent être appropriés à l'orchestique égyptienne en raison des influences subies par la secte hébraïque s'initiant à l'art égyptien lors de son séjour à Alexandrie. (*Voir préface musicale.*)

F. C., J. M.


rallenti
mf
mf

nément des chœurs et des ballets pour la célébration d'un événement heureux, à l'imitation des fêtes qui avaient lieu dans les familles à l'occasion des naissances ou des mariages ; les réjouissances agricoles étaient également accompagnées de danses et de chants. « On a même prétendu que la racine du mot qui, en hébreu, a le sens de *fête*, se trouvait dans celui qui sert à désigner la *danse*. » (La Fage.)

David lui-même, le roi-prophète « *dansait avec ardeur devant l'Éternel*, dit l'Écriture, *et il était ceint d'un éphod de lin* ». L'éphod étant une simple ceinture très étroite, le héros juif dansait donc entièrement nu devant l'arche sainte, lorsqu'on la transporta de la maison d'Obed-Edome à son propre palais. Sa femme Michol, fille de Saül, l'accueillit à son retour par cette raillerie : « Qu'il s'est montré grand aujourd'hui, le roi d'Israël, en se découvrant et en exposant sa nudité aux esclaves de ses sujets, comme ferait un bateleur ! »

L'histoire ajoute qu'en punition de cette raillerie, Michol fut frappée de stérilité.

D'après les *Septante* (1), la *Vulgate* (2) et *Josèphe* (3), les chanteurs étaient divisés en sept chœurs, et David s'accompagnait du *kinnor ;* quelques auteurs disent de la flûte.

Au moment du nouveau transport de l'arche dans le magnifique temple de Jérusalem construit sous le règne de Salomon, les fêtes, les danses, les cantiques d'actions de grâces furent plus nombreux encore ; notons cependant que Salomon n'y figurait pas avec l'absence complète de vêtements qui avait attiré à son père David les railleries de Michol.

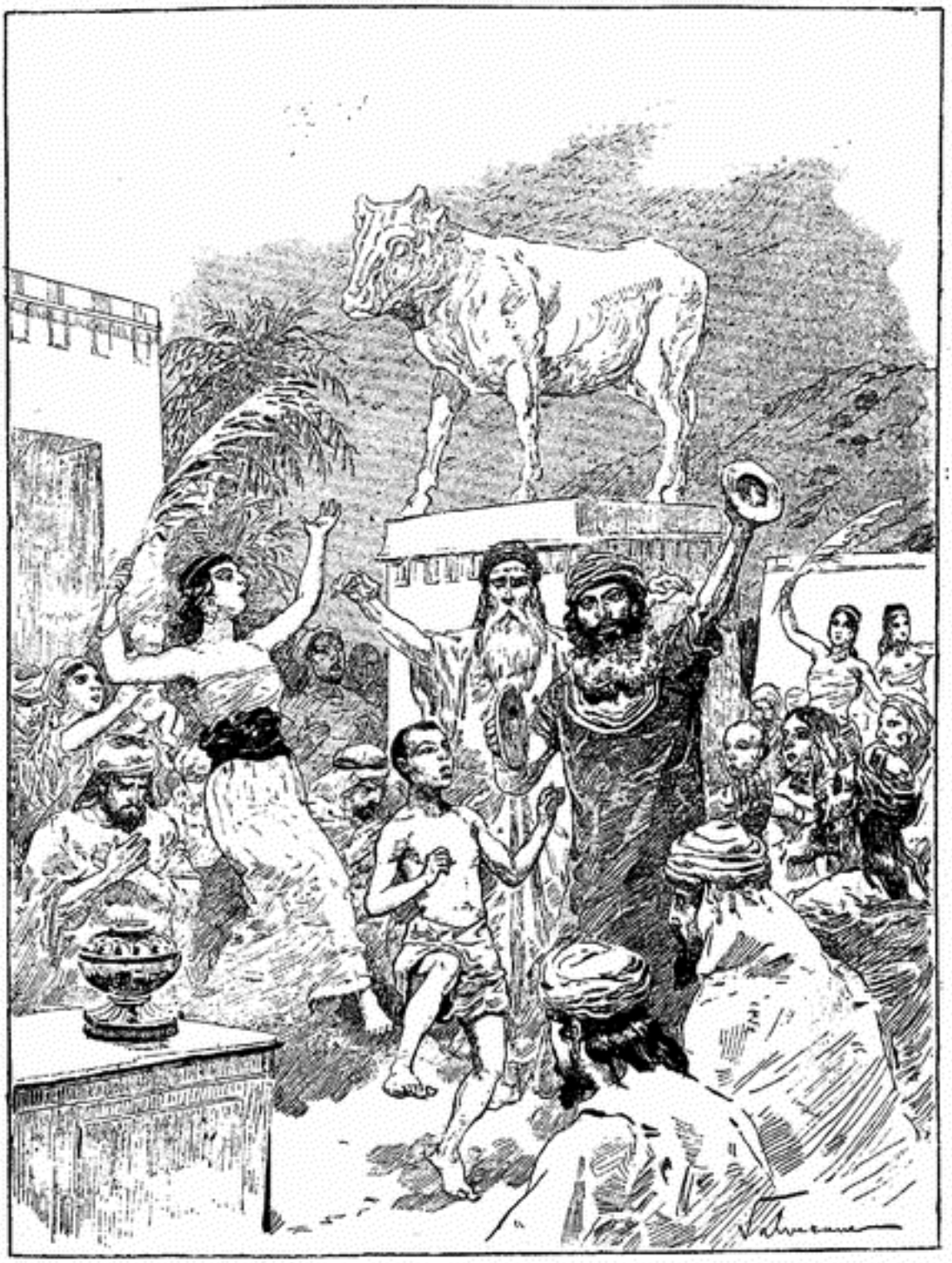
Des danses participant du même caractère furent instituées par Judas Machabée, fils de Matathias, pour remercier le Seigneur de lui avoir accordé la victoire sur les généraux d'Antiochus Epiphane, et en souvenir de la purification du temple qui suivit son entrée triomphale à Jérusalem ; ces fêtes étaient annuelles et se perpétuèrent jusqu'à la destruction de la capitale des Hébreux.

---

(1) Traduction grecque de l'Ancien Testament faite sous les auspics du Sanhédrin juif d'Égypte, composé de 72 membres (en nombre rond 70 : *septante*).

(2) Traduction latine de la Bible, œuvre de S. Jérôme.

(3) Antiquités judaïques, en 20 livres.



Danse du Veau d'or.

Le caractère semi-religieux des fêtes hébraïques a fait croire, souvent, que la danse faisait partie du culte. Cela n'est pas complètement exact; une ancienne description de la *Scénopogie*, ou fête

des tabernacles, nous montrera l'importance de l'élément religieux dans la danse.

En cette solennité, l'allégresse publique était extrême, et l'on disait proverbialement : « Qui n'a pas vu la joie de la maison de Hascioavah n'a de sa vie connu la joie. » On ne sait trop ce qu'était cette maison de Hascioavah ; peut-être une maison commune, ou bien un petit monument n'ayant d'autre objet que l'institution même de la fête dont le Thalmud donne la description suivante :

« Quand devait commencer la fête, on se rendait avant le jour à la maison de Hascioavah. Chacun portait dans sa main des rameaux de myrte, de saule et de palmier auxquels on attachait des citrons. Là se trouvaient quatre candélabres de vingt-cinq mètres d'élévation, au dire des rabbins, et sur le sommet desquels étaient des vases destinés aux sacrifices : c'était donc des sortes de tourelles ou fanaux, accompagnés chacun de quatre échelles. Un nombre égal de jeunes prêtres qui devaient être prochainement initiés tenaient en leurs mains des vases d'huile contenant chacun quinze litres, et, montant aux échelles, ils en versaient chacun le contenu. Les anciennes ceintures et les fémoraux des prêtres servaient à fabriquer des mèches qu'ils allumaient aussitôt : pas une maison à Jérusalem qui ne fût éclairée par les feux de la maison Hascioavah. Bientôt s'organisait une immense panégyrie formée de toute la multitude. Les prêtres et les lévites chantaient les louanges du Très-Haut et l'on se dirigeait en masse vers la maison du Sei-



Danse aux flambeaux.

gneur. Quatre hommes pieux et renommés pour leurs bonnes œuvres dansaient avec des flambeaux allumés, chantant des hymnes et des cantiques. Les lévites en faisaient autant, et l'on entendait sans cesse résonner le son des kinnors, des nébels, des cymbales, des trompettes et des autres instruments de musique. Au moment où l'on arrivait sur les quinze degrés qui séparent l'atrium des femmes de celui des hommes, les lévites s'arrêtaient pour entonner un cantique. Au chant du coq, deux prêtres, debout vers la porte supérieure, faisaient entendre les trompettes en plusieurs manières différentes. Lorsque les hymnes étaient achevés, on sortait vers l'orient, puis aussitôt on se retournait vers l'occident et l'on disait : « Nos pères tournaient jadis le dos au temple du Seigneur et la face vers l'orient. Ils se prosternaient et adoraient le soleil. Nous, c'est vers Dieu que nous nous tournons, vers lui que nous portons nos regards. »

Il est à remarquer que les prêtres eux-mêmes ne participaient pas aux danses, et que celles-ci ne formaient que la partie accessoire de ces sortes de processions, comme du reste cela se produisit aussi aux premiers temps du culte catholique.

Ces chants et ces danses étaient peut-être destinés à rappeler le souvenir de David devant l'arche; peut-être n'étaient-ils que le témoignage de la joie et de l'allégresse publique en un jour de fête. Quoi qu'il en soit, nous y retrouvons les vestiges des fêtes païennes où le chœur des musiciens était suivi également d'un chœur de danseuses portant des tambours; et nous pensons que les panégyries des anciens Hébreux n'étaient qu'une imitation de celles que célébraient les Égyptiens en faveur de Bacchus-Osiris.

Les étroites ressemblances que les fêtes hébraïques présentaient avec les danses du pays que les Juifs avaient fui, ont fait supposer à certains auteurs que ceux-ci adoraient Bacchus. C'est une opinion erronée, mais elle n'avait rien d'absurde à l'époque où on l'émettait; nous savons en effet que les femmes israélites dansaient en agitant des thyrses, comme faisaient les Bacchantes : c'est de cette façon qu'elles célébraient la délivrance de Béthulie dans les fêtes anniversaires établies par Judith.

Souvent aussi les danseurs et danseuses étaient porteurs de rameaux de palmiers, notamment dans la cérémonie des tabernacles, que nous avons décrite. Cet usage ne se perdit pas; Jésus, à son

entrée à Jérusalem, marchait sur les rameaux qui jonchaient la terre. D'autre part, Philon, le Platon juif, dans son livre de *L'ambassade à Caïus*, assure que la même chose se renouvela pour le tétrarque Agrippa. Ces coutumes, nées certainement du long contact avec le peuple égyptien, ont été la cause de l'erreur que nous signalons.

Moins excusable est l'erreur de ceux qui prétendent voir dans les fêtes israélites des manifestations purement religieuses. Jamais, au contraire, les danseurs ne pénétraient dans l'intérieur du temple. Lors du transport de l'arche à Jérusalem, lors de l'inauguration du temple de Salomon, des fêtes avaient eu lieu cependant auxquelles se mêlaient les danses et les chants ; mais elles n'étaient pas empreintes de ce caractère d'ordre et de gravité qui est le propre des processions religieuses, où tout est organisé et prévu à l'avance, où chaque assistant a sa place marquée. Au lieu de cela, le désordre, les acclamations d'une foule houleuse, la spontanéité des actions de grâce et de l'allégresse publique.

D'autres fêtes destinées à célébrer des victoires importantes ou l'anniversaire d'actions illustres participaient moins encore du caractère religieux; les prêtres n'y assistaient que pour représenter l'intervention de Dieu ; elle avaient une origine toute patriotique ; telle *la fête des Lumières* instituée par Judas Machabée; telle encore la fête de la délivrance de Béthulie. Toutes ces cérémonies set erminaient par de somptueux festins, où danseurs et musiciens charmaient les convives.

« Lorsque le goût du luxe se répandit chez les Hébreux, il y eut sans doute dans la Palestine, comme en Égypte et en Syrie, des *almehs* et des *gawasis*. Il est probable aussi que les danseuses de profession furent communes à Jérusalem sous le règne de Salomon. L'expression de *chanteurs* et *cantatrices*, employée par l'Ecclésiaste, et qui, dans la Bible, signifie le plus souvent *musiciens* et *musiciennes*, peut aussi désigner l'union de la danse et de la musique. Il est même peu probable qu'un prince aussi fastueux et aussi luxurieux que l'était Salomon, fort sage d'ailleurs en ses écrits — « faites ce que je vous dis et non ce que je fais » — ait négligé de procurer à son immense sérail, à ses harems peuplés des plus jolies filles de l'Orient, et de se donner surtout à lui-même l'agrément de contempler la voluptueuse expression des attitudes

gracieuses, lascives, les mouvements passionnés qui sont l'essence même de la mimique des Orientaux. Cet opulent monarque a certainement dû s'accommoder très volontiers de ces vaines jouissances



Le roi David dansant devant le Tabernacle.

dont il prêchait le néant à ses sujets avec une éloquence si magnifique. »

Les Israélites n'étaient pas, du reste, insensibles aux charmes des

DANSES ÉGYPTIENNES-HÉBRAÏQUES

RYTHME DE LYRE

VOIX

partie mélodique imitée du cantique de Moïse








3
3
D.C.ad lib.

belles danseuses; l'anecdote suivante, rapportée par Josèphe (*Antiquités judaïques*) en est la preuve :

Au temps où la Judée était tributaire du roi d'Égypte, Joseph, neveu du grand sacrificateur Onias, et chargé de la collection des impôts, se rendit, accompagné de son frère Solim, à la cour de Ptolémée. Dans les réjouissances qui suivirent le festin royal, une danseuse d'une grande beauté apparut aux yeux éblouis de Joseph; il s'en éprit follement, et se répandit en lamentations sur le sort implacable qui l'empêchait de l'épouser, car elle n'était pas juive. Cependant, il songea du moins à jouir de ses faveurs. Son frère, qu'il avait prié de l'aider dans ce dessein, avait remarqué l'état d'ivresse où Joseph se trouvait; il en profita pour substituer sa propre fille à la belle danseuse. Le lendemain, Joseph avouait à son frère sa passion grandissante, et le désir plus violent encore qu'il avait de la prendre pour femme, comme aussi la crainte de voir ce désir repoussé par le roi. Solim lui expliqua alors sa méprise, et le subterfuge qu'il avait employé pour l'arracher aux atteintes d'une passion funeste. Joseph épousa sa nièce qui lui donna un fils, le célèbre Jean Hircan.

En Palestine, du reste, comme en Egypte, les grands festins étaient agrémentés par le spectacle de jeunes et belles danseuses aux séduisants costumes.

Tout le monde se rappelle l'aventure du roi Hérode-Antipas, fils de l'Ascalonite, tellement subjugué par la manière dont sa nièce, fille de Hérode-Philippe, avait dansé en sa présence, qu'il promet par serment de lui donner ce qu'elle demanderait, fût-ce même la moitié de sa tétrarchie. A l'instigation de sa mère Hérodiade, qui croyait avoir à se plaindre de saint Jean, elle demande que la tête du précurseur de Jésus lui soit apportée dans un bassin. Hérode y consent à regret, parce que, dit le second évangéliste, il aimait Jean et se plaisait à l'entendre. Les serments faits aux courtisanes sont toujours ceux que les souverains accomplissent avec le plus d'exactitude. Hérode se croyant lié par le sien, aima mieux commettre un meurtre qu'un parjure et il ajouta la mort de Jean à ses autres crimes.

Ce qu'il est intéressant pour nous de constater dans cette tragique aventure, c'est que la fille d'Hérode-Philippe fit montre de ses talents au festin offert par Hérode-Antipas, le jour anniversaire de



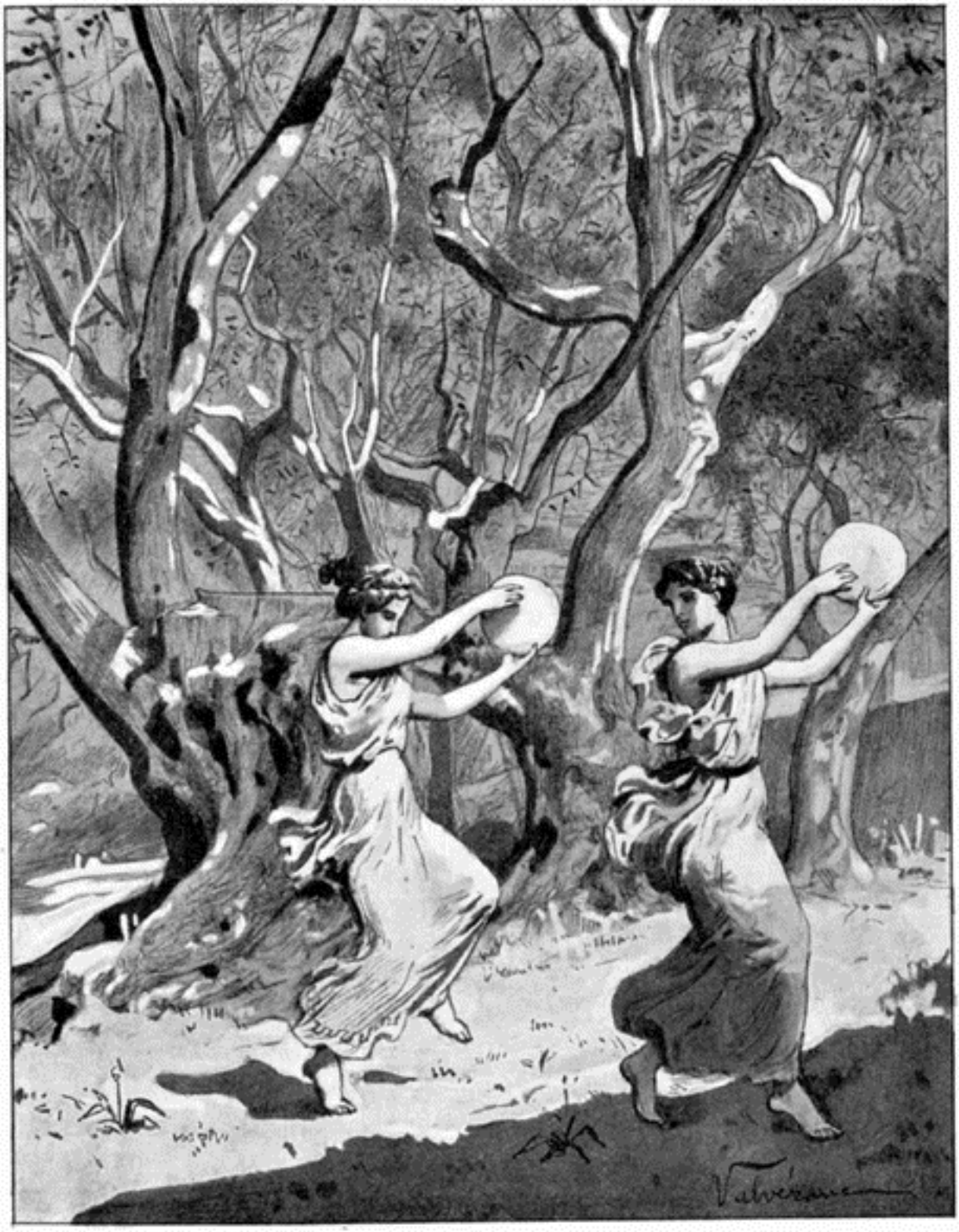
Salomé.

sa naissance, non pas seulement devant les membres de sa famille, mais en présence de convives étrangers, comme les chiliarques ou tribuns et les grands de la cour du tétrarque. Ce n'était donc pas une véritable réunion privée; et cette remarque nous autorise à conclure que la danse n'était pas tenue en mépris chez les Israélites, comme elle l'était chez les Égyptiens; que les jeunes filles de Judée s'adonnaient à cet art dont elles avaient fait un divertissement; que même les filles des grands personnages ne dédaignaient pas cet amusement, et qu'elle se faisaient, au contraire, gloire d'y exceller.

Certains auteurs ont prétendu tirer de ce fait cette autre conclusion que les danseuses de profession n'étaient pas appelées pour égayer la fin des grands repas; que ce divertissement était réservé aux seules jeunes filles qui assistaient au festin. C'est là une déduction que rien n'autorise à notre avis; car, si l'histoire garde le silence au sujet de la présence, au festin d'Hérode, des danseuses en titre, il est permis de supposer que la nièce du tétrarque de

Galilée s'offrit à la vue des convives, soit en compagnie de ces danseuses, soit avant, soit enfin après leurs exercices ; si même la royale danseuse avait seule charmé les assistants, à l'exclusion des *professionnelles*, on ne pourrait prétendre, sans tirer des prémisses du raisonnement une conclusion qui n'y est pas virtuellement contenue, que les danseuses en titre n'existaient pas en Palestine. Au contraire, et dès une époque fort ancienne, les danseurs et les danseuses de profession se rencontraient, comme nous l'avons vu déjà, dans les fêtes et les banquets. Même ils n'y jouissaient pas d'une très chaste renommée, si nous en croyons les reproches de Michol à David, tels que les rapportent les Septante et la Vulgate.

Nous ne saurions trop insister en terminant ce chapitre, sur ce fait que les danses israélites ne furent pas, comme beaucoup l'ont affirmé, exclusivement religieuses. L'élément religieux n'y entre au contraire que pour une faible part. C'est pour avoir négligé cette observation que Dom Rivet commet à cet égard une erreur grossière. « Les idolâtres, dit-il, semblables à des singes, ont par une gauche imitation changé en superstitions les danses sacrées dont il est question dans l'Ecriture. » Or, nulle part, l'Écriture ne fait même allusion à des danses *sacrées*.



DANSES GRECQUES.

CHAPITRE V

DANSES GRECQUES

Les Anciens ont longuement discuté sur l'origine de la danse en Grèce.

Théophraste, cité par Athénée, dans son *Banquet des Sophistes*, prétend qu'un joueur de flûte, nommé Andron, et venant de Catane (Sicile), est le premier qui ait cherché à accompagner de mouvements cadencés le rythme de la flûte.

Lucien attribue l'invention de la danse à Rhea, qu'on identifie avec Cybèle; elle l'enseigna à ses prêtres, qui, au dire de l'auteur, employèrent cet art à sauver Jupiter, menacé dans sa vie par son père Saturne.

Le célèbre écrivain est plus judicieux, à notre avis, lorsque, sans assigner à la danse une origine aussi vague, il se contente d'affirmer qu'elle a existé de toute antiquité : « On ne doit pas croire, dit-il, que la saltation soit une invention moderne, née récemment, ou même que nos ancêtres aient vu éclore. Ceux qui ont parlé avec vérité de l'origine de cet art disent qu'il prit naissance au temps même de la création de toutes choses et qu'il est aussi ancien que l'Amour, le plus ancien des dieux. »

Ce qui est certain, c'est que les danses grecques participent du même caractère que les danses antiques auxquelles nous avons consacré nos premiers chapitres. Le danseur y est avant tout un pantomime; la cadence est quelque peu sacrifiée à l'imitation, le rythme à la vérité des attitudes. M. Maurice Emmanuel, dans son remarquable ouvrage : « *La danse grecque antique* », si minutieusement documenté, fait ressortir ce trait essentiel de la danse grecque, et conclut ainsi : « Toujours, partout, le danseur grec imite. »

« Bien moins que chez les peuples modernes, écrit le même auteur, la danse et la mimique étaient séparées chez les Grecs. Pour eux, l'association des deux arts est étroite, constante. Ils ne voient pas dans la danse un simple prétexte à s'agiter suivant un certain rythme, à prendre d'élégantes poses, à dessiner de beaux mouvements. Ils veulent que toute gymnastique soit un signe, un langage; avant d'avoir créé la pantomime proprement dite, ils attachent une signification mimétique, ou tout au moins symbolique, aux mouvements en apparence les plus désordonnés. Pour pénétrer dans l'esprit de leur danse, il faudrait connaître toutes les intentions qu'elle impliquait. »

La danse grecque n'est donc pas autre chose qu'une sorte de conversation animée et muette; le rythme n'est qu'un agrément destiné à reposer l'esprit, à charmer les sens du spectateur.

Un mot de Simonide caractérise nettement la portée de cette observation. « La danse, dit-il, est une *poésie muette*. »

On peut dire aussi que la danse grecque est *naturaliste* au sens *strict* du mot, c'est-à-dire qu'elle répond au besoin de l'homme de s'agiter en mesure et d'exprimer des sentiments naturels par des attitudes variées et sans le secours de la parole. « Le jeune animal, dit Platon, ne peut rester en repos; il saute, il s'agite sans cesse avec un plaisir visible, comme s'il voulait dépenser en mouvements inutiles des forces surabondantes. C'est à un besoin semblable que l'homme obéit lorsqu'il danse. Mais, tandis que l'animal n'a pas conscience de l'ordre ou du désordre dans le mouvement, l'homme a reçu des dieux, avec le sentiment du plaisir, celui du rythme et de l'harmonie. »

Ce besoin semble avoir été plus impérieux encore chez les Grecs que chez les autres peuples; chaque cérémonie est un prétexte à exécuter des danses variées, tour à tour joyeuses ou tristes, licencieuses ou graves; on danse partout : dans les temples en l'honneur des dieux; dans les rues en suivant les processions religieuses, ou les funérailles; dans les maisons, après ou pendant les festins, à l'occasion des mariages, ou des naissances; dans les camps, où les soldats s'exercent à la *pyrrhique;* à la guerre même, où les Lacédémoniens allaient en dansant. Chez ce peuple, qui paraît être, parmi les Grecs, celui qui cultiva l'art de la chorégraphie avec le plus d'assiduité, la danse terminait tous les exercices. « Un joueur de

flûte s'asseyait au milieu d'eux, jouant de son instrument, frappant du pied pour marquer la mesure, et les danseurs suivaient en ordre dans des poses guerrières ou amoureuses. L'un des deux airs qu'ils chantaient à cette occasion prenait son nom de Vénus et de l'Amour, comme si ces deux divinités eussent assisté à ces ébats; l'autre donnait aux danseurs quelques préceptes de leur art. Ils agissaient de même dans une danse dont le nom grec se traduit en français par « ronde dansée en se tenant par la main ». C'était une sorte



Ronde sacrée (1).

de branle ou farandole composé de garçons et de filles, disposés alternativement; à peu près ce jeu où l'on voit encore se livrer de nos jours les enfants ou les jeunes gens, dans les rues de nos villes, les places de nos villages, au milieu des champs. Le garçon menait

(1) Ronde de jeunes gens et de jeunes filles, et musicienne au centre.

Cette ronde s'exécutait avant les danses guerrières; c'est, en quelque sorte, une farandole; le premier et le dernier danseur tenaient une couronne de laurier, et c'étaient eux qui conduisaient et fermaient cette ronde parce qu'ils avaient plus de force à retenir cette chaine humaine. Le pas est très simple, se sont des jetés et sisoles sur chaque pied alternativement; cette ronde était généralement accompagnée par une musicienne qui jouait de la lyre. L. B.

la danse d'un pas mâle et belliqueux; la jeune fille le suivait d'une marche plus douce et plus modeste: ce qui faisait voir dans cette danse comme un assemblage de ces deux vertus, la Force et la Tempérance.

« Les Thessaliens avaient l'art de la danse en si haute estime que leurs principaux magistrats en empruntaient leur nom. En effet, ils s'appelaient d'un mot qui signifie « qui mènent à la danse ». Cette inscription se lisait sur toutes leurs statues, aussi bien que celle qui se traduit ainsi : « Le peuple a fait ériger ces statues en l'honneur d'Ilation, pour avoir bien dansé au combat. »

La danse était aussi très en honneur à Athènes. On y pratiquait cet árt dans nombre de cérémonies : les jeux *Pythiens*, les *Néméens*, les *Isthmiens*, les *Agraulies* (en l'honneur de la fille de Cécrops), les *Aloennes* (en l'honneur de Cérès) : les *Amarytiennes* en l'honneur de Diane) ; les *Anacées* (de Castor et Pollux) ; les *Androgénées* (fêtes funèbres) ; les *Anthesteries* (fêtes de Bacchus); les *Apaturies* (en l'honneur de Jupiter et de Minerve) ; les *Boreasmies* (fêtes destinées à apaiser Borée) ; les fêtes en l'honneur des *citoyens morts au combat*, celles *de la terre*, *des dieux étrangers*, etc...

Les auteurs sont unanimes à reconnaître dans leurs ouvrages l'excellence de l'art chorégraphique, son influence moralisatrice, ou ses rapports étroits avec les autres sciences comme la mathématique, la poésie, et même la philosophie. Des personnages graves, comme Socrate, y trouvent même tant de charmes qu'ils n'hésitent pas à s'y adonner et à prendre des leçons auprès de célèbres danseurs.

Homère nous montre sans cesse ses héros célébrant leurs victoires par des danses guerrières. Il loue Mérion, l'un des amants d'Hélène, de son habileté dans cet art « où il excellait si bien, qu'il s'acquit ainsi l'estime des Grecs et celle même des Troyens. »

Dans son huitième livre de l'*Iliade*, le poète donne du bouclier d'Achille une remarquable description :

« Vulcain, le divin boiteux, cisela sur le bouclier d'Achille une danse semblable à celle qu'autrefois Dédale avait inventée dans la ville de Cnosse pour la belle Ariane. On y voyait de jeunes garçons et de jeunes filles qui dansaient en se tenant par la main. Les filles portaient des robes fort légères, avec des couronnes sur la tête, et les garçons étaient vêtus de tuniques d'une étoffe lustrée, ayant à

leur côté des épées d'or soutenues par des baudriers d'argent. Tantôt, d'un pied savant et léger, ils dansaient en rond et se donnaient le même mouvement que donne un potier à sa roue lorsque, étant assis, il essaye de la main si elle tourne aisément; tantôt ils se partageaient en plusieurs files qui se mêlaient les unes avec les autres. Ces danseurs étaient environnés d'une foule de peuple qui prenait un grand plaisir à ce spectacle, et au milieu du cercles qu'ils formaient il y avait deux sauteurs qui chantaient et faisaient des sauts merveilleux. »

Dans l'*Odyssée*, Homère nous fait assister aux fêtes brillantes que les Phéaciens donnèrent en l'honneur d'Ulysse à la cour d'Alcinoüs.

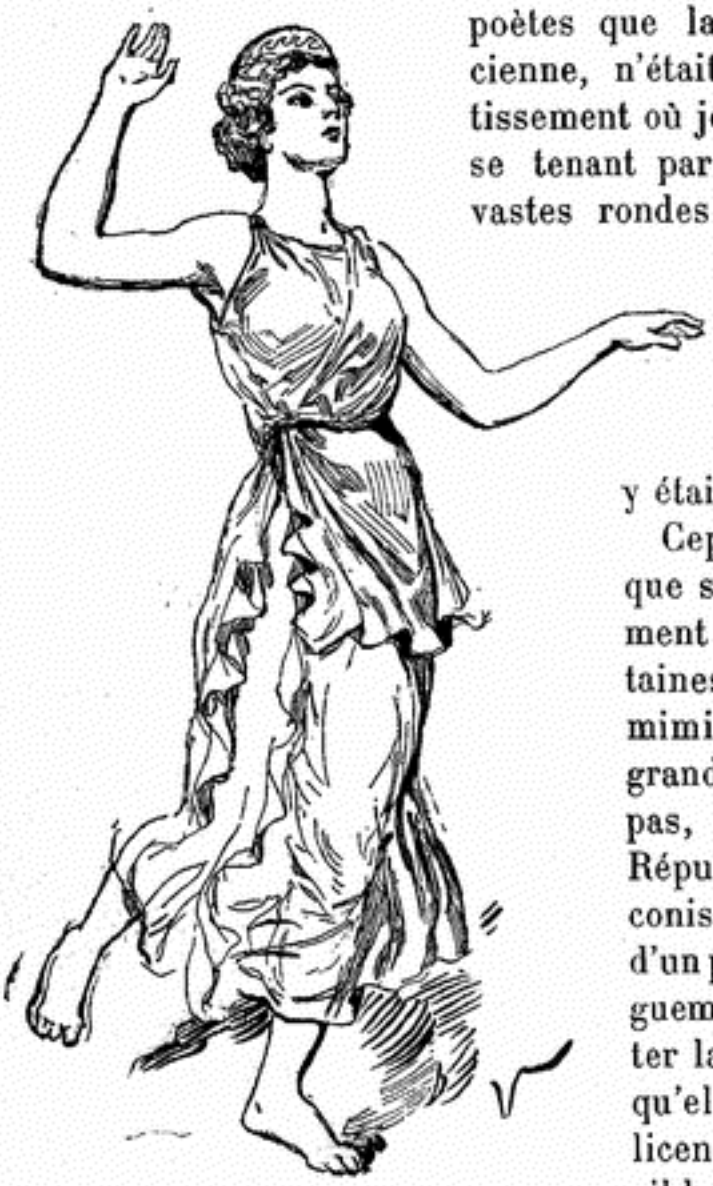
« Tout d'abord, dit-il, les juges qui président à ces sortes de jeux et qui sont chargés du soin de tout ce qui peut y avoir rapport, se levèrent au nombre de neuf et commencèrent par préparer une place spacieuse dont ils aplanirent le terrain. Ensuite, un hérault ayant apporté une lyre harmonieuse à Demodoque, celui-ci se plaça au milieu d'une troupe de jeunes hommes, excellents danseurs, qui se mirent à danser avec tant de légèreté qu'Ulysse ne pouvait regarder sans admiration la mobilité brillante et éblouissante de leurs pieds. »

Le poète décrit aussi un exercice familier à ces mêmes Phéaciens; il consiste à lancer, en se courbant en arrière, une balle qu'un danseur cherche à recevoir dans ses mains avant qu'elle ne touche le sol, et avant que lui-même ne se retrouve sur ses pieds. Demodoque accompagnait cet exercice des accords de sa lyre en chantant les amours de Mars et de Vénus.

Hésiode, dans ses poèmes si pleins d'élégance et de simplicité, nous donne l'idée de ce qu'étaient les danses grecques à cette époque ancienne, dans sa description du *bouclier d'Hercule*, dont Virgile s'inspira pour le bouclier d'Énée : « On avait représenté sur ce bouclier une ville environnée de tours et fermée de sept portes d'or, dont les habitants n'étaient occupés que de fêtes et de danses. On y voyait des hommes qui, sur un char magnifique, conduisaient une mariée à son époux. Les chants de l'hyménée se faisaient entendre, et des flambeaux, portés par de jeunes filles qui marchaient devant et qui étaient dans la fleur de leur beauté, répandaient au loin la lumière. Des troupes de danseurs venaient ensuite.

Les uns promenaient leurs lèvres délicates sur des chalumeaux dont le son éclatant faisait retentir les échos d'alentour. Les femmes menaient une sorte de ronde au son des lyres, et de jeunes hommes dansaient et chantaient au son de la flûte en riant et folâtrant. »

Il ressort des citations de ces deux poètes que la danse grecque, très ancienne, n'était en somme qu'un divertissement où jeunes filles et jeunes gens, se tenant par la main, exécutaient de vastes rondes en chantant et en riant, puis se séparaient et parcouraient la plaine en longues théories qui se rejoignaient ensuite. Le rythme et la cadence y étaient quelque peu délaissés.



Danseuse.

Cependant l'art chorégraphique se perfectionna progressivement par l'introduction de certaines règles harmoniques et mimiques. Platon le tient en grande considération et n'hésite pas, dans sa conception de la République parfaite, à le préconiser comme moyen d'éducation d'un peuple. Il en parle très longuement et cherche à réglementer la danse, car il ne faut pas qu'elle dégénère en amusements licencieux et devienne ainsi nuisible au lieu d'être utile.

Après avoir montré, comme nous l'avons vu, que la saltation est un besoin naturel à l'homme, il établit une classification de la danse, qu'il fait reposer sur les définitions suivantes : il appelle *cadence*, l'ordre et la proportion qui s'observent dans les divers mouvements du corps ; ce même ordre et cette même proportion par rapport aux sons, constituent l'*harmonie ;* il en conclut que la danse doit être l'union de la cadence et

de l'harmonie. La danse peut, à son avis, être *imitative* ou simplement *gymnastique;* la première a plus de noblesse et de dignité, lorsqu'elle est l'expression des sentiments généreux s'unissant aux plus hautes manifestations de la poésie et du chant; c'est de cette danse que Platon espère les meilleurs effets sur les cœurs des citoyens, qu'elle excitera à l'amour du Bien et du Beau. Il cite des exemples de danses imitatives : celle des Curètes, où les danseurs représentaient des guerriers armés; celle aussi qui était destinée à honorer Castor et Pollux chez les Lacédémoniens.

Ces exemples le conduisent à diviser en deux classes les danses imitatives :

1° Celles qui ont pour but d'honorer les dieux et les héros, et de leur témoigner ainsi la reconnaissance et l'admiration auxquelles ils ont droit;

2° Celles qui sont instituées en vue d'imiter les attitudes des guerriers et qui constituent de véritables exercices militaires avec le javelot, l'arc et les diverses armes d'un combattant grec.

Outre ces deux genres de danses, que Platon juge d'une très grande utilité dans la République, il en est une troisième qu'il appelle *danse douteuse* ou suspecte, telle que celle des Bacchantes et de leur cortège composé de nymphes, d'Égipans, de Silènes et de Satyres, qui tous ensemble imitaient les ivrognes, sous prétexte d'accomplir certaines expiations ou purifications religieuses. Le grand philosophe bannit absolument d'un État bien policé, ce genre de danse, comme n'étant convenable ni à la paix ni à la guerre et ne pouvant servir qu'à la corruption des mœurs.

Il se plaint, ailleurs, des innovations qui de son temps s'introduisaient tous les jours dans les danses grecques : changements qui n'étaient nullement autorisés par les lois et qui n'avaient leur source que dans le raffinement et la multiplication des voluptés susceptibles des plus diverses variations. Il déplore, comme un désordre répandu dans toutes les villes de la Grèce, la licence que chacun se donnait de changer, selon les caprices de son goût, la cadence et l'harmonie dans la danse, de tenir école de ces nouveautés, sans considérer si elles n'étaient pas plus propres à incliner les cœurs au vice qu'à les disposer à la vertu.

Aristote ne considérait la danse que comme une pure imitation où l'harmonie était un élément négligeable.

Mais personne n'a mieux caractérisé l'*orchestique grecque* que Plutarque au dernier livre de ses *Symposiaques*. Elle se compose, suivant lui, de trois éléments : le *pas ou la marche*, la *figure* et la *démonstration*. La marche est le mouvement des jambes destiné à déplacer le corps ; la figure est une disposition momentanée de tous les mouvements du danseur, comme la représentation d'une attitude ; la démonstration n'est autre chose que la désignation des objets ou des personnes que le danseur veut imiter ou auxquels il veut faire allusion. Plutarque s'efforce de faire comprendre cette division par une comparaison empruntée à la poésie :

« De même que les poètes, lorsqu'ils veulent peindre ou imiter, se servent d'expressions figurées et métaphoriques, et qu'ils n'emploient, au contraire, que les noms propres lorsqu'ils n'ont en vue que d'indiquer simplement les personnes et les choses, de même les danseurs se servent des gestes, des figures et des attitudes pour imiter, et de simples lignes ou démonstrations pour désigner ou montrer quelque personne ou quelque chose. »

Ces extraits et ces analyses tirés des auteurs grecs nous permettent d'affirmer que la danse était considérée comme une récréation à la fois utile et agréable. Des personnages célèbres se sont même donnés le plaisir de s'y essayer, comme Socrate au festin de Xénophon :

« De même, Eschyle et Sophocle, tous deux illustres par leurs dignités militaires et civiles, ne dédaignèrent pas de paraître sur la scène, de danser en public. Pour le comprendre, il faut songer à la sagesse, à la gravité des danses théâtrales dans la Grèce de l'antiquité.

« Sophocle put, après la victoire de Salamine, danser au son de la lyre autour des trophées. Il put y prendre le masque d'une des suivantes de Nausicaa. Une noble et modeste harmonie dirigeait tous ses mouvements et ne servait qu'à faire ressortir, dans un riant exercice, ses grâces et sa beauté.

« On a vu des danseurs grecs être ambassadeurs ou généraux et reparaître ensuite pour danser dans les chœurs. Ces chœurs, de danse et de chant, dans toutes les tragédies, — si l'on en excepte peut-être les *Bacchantes* d'Euripide, où ils partageaient l'ivresse des fêtes de Bacchus, — avaient toujours quelque chose de grave, d'élevé, de majestueux. Représentant l'opinion morale du poète et

des spectateurs, ils portaient l'empreinte de leur origine sacrée ; au milieu des plus violentes passions, ils ne perdaient de vue ni la dignité ni la beauté.

« Les chorèges étaient choisis parmi les premiers citoyens de



Cortège de Bacchus-Dyonisiaque (1).

l'Etat, et la noblesse de ces fonctions s'élevait encore par la dignité du reste de leur vie. »

Les sculpteurs grecs les plus habiles figèrent dans leurs marbres,

(1) Des deux nymphes qui accompagnent Bacchus-Dyonisiaque, enfant, celle de gauche marche et semble ne faire que des mouvements de bras ; son corps est appuyé sur le pied de la jambe gauche qui vient de se poser à plat à terre, c'est la quatrième : le pied droit est sur la demi-pointe prêt à se lancer en avant, pour faire un autre pas. Le corps est de face et un peu rejeté en arrière, le bras gauche est en attitude ; cette main qui tient l'amphore, et que nous nommerons *geste de verser*, pourra se baisser jusqu'à la seconde demi-hauteur, pour verser dans la coupe que Bacchus a dans la main droite. Le bras droit est en quelque sorte au premier temps du bras, la main presque devant la poitrine et le coude au-dessous de l'avant-bras. La tête est presque de profil à gauche par opposition à l'épaule droite qui est légèrement effacée. Le pas marché doit être assez rapide si l'on en juge par le vol du voile qui est sur l'épaule gauche, et le mouvement de la tunique. La nymphe de droite semble faire un changement de pied, elle est légèrement

aux formes pures, les attitudes des danseurs ; sur les vases antiques que nous possédons encore, se déroulent les théories des danseuses aux costumes légers, aux poses gracieuses. Tous ces vestiges ne sont-ils pas le témoignage vivant de l'admiration du peuple grec pour cet art, sans le secours duquel une cérémonie soit religieuse, soit même profane leur paraissait incomplète ; toutes les fêtes, toutes les solennités se terminaient par des danses aux caractères divers et appropriés aux circonstances.



Il n'est donc pas étonnant que ces danses fussent nombreuses et variées ; tantôt graves, sérieuses et modestes, tantôt au contraire gaies, folâtres, licencieuses même ; quelquefois avec accompagnement de la flûte ou de la lyre, quelquefois soutenues seulement par les chants et les battements de mains ; les unes exécutées séparément par chacun des deux sexes, d'autres où les danseuses se mêlaient aux danseurs.

---

soulevée de terre ses pieds sont en quatrième croisée ; la jambe gauche va recevoir le poids du corps, ce dernier est presque de face, l'épaule droite est un peu en avant, la gauche légèrement effacée, le bras droit est baissé à la demi-hauteur jusqu'au coude, qui est plié et tombant : la main droite est au premier temps du bras. Le bras gauche est en seconde depuis l'épaule jusqu'au coude ; l'avant-bras est au-dessus du coude presque au premier temps du bras, mais très écarté. La tête est presque de profil à droite. Le groupe formé par le faune et la bacchante semble sauter ; ils sont enlacés, la bacchante est appuyée sur l'épaule du faune, ce dernier la tient par la taille, du bras droit. Tous deux ont la jambe gauche à la demi-hauteur en quatrième devant croisée. Leur corps est appuyé sur la jambe droite, le bras droit de la bacchante est en position d'attitude, il n'est pas tout à fait arrondi, mais la branche de vigne qu'elle tient dans la main continue le mouvement d'attitude. Le faune a le bras gauche en seconde jusqu'au coude, l'avant-bras un peu élevé. Le mouvement des jambes indique qu'ils vont faire un jeté sur la jambe gauche. Les deux bacchantes qui forment le troisième plan de ce groupe font un jeté sur la jambe droite. La bacchante qui tient les cymbales a la position d'arabesque ouverte, la jambe gauche est à la demi-hauteur. Le corps est appuyé sur la jambe et le pied droits ; ce dernier est sur la demi-pointe, le corps est un peu penché en arrière et à gauche, le bras droit est en attitude, le gauche en seconde sans être tout à fait ouvert. L'autre bacchante est dans une position croisée, le corps sur la jambe droite, mais un peu cambré, appuyé sur le pied gauche qui est sur la demi-pointe ; le bras gauche est en position des bras ouverts, main tendue, le bras droit doit être en seconde, mais comme on ne le voit pas, le corps étant tout à fait de profil, il se trouve caché par lui, ce dernier est cambré en arrière, l'épaule droite tout à fait effacée.

L. B.

Aussi leur classement est-il l'objet des longues dissertations des anciens auteurs grecs. Nous épargnerons au lecteur les considérations pour lesquelles nous acceptons la division des danses en quatre classes, telle que la présente Athénée.

Cette division est la suivante :

I. Danses religieuses.

II. Danses dramatiques. { *Tragique : Emmélèia.* / *Comique : Cordace.* / *Satirique : Sikinnis.*

III. Danses lyriques. { *Pyrrhique.* / *Hyporchème.* / *Gymnopédique.*

IV. Danses particulières.

I. Danses religieuses.

La danse religieuse se subdivise ainsi :

Lorsqu'elle n'est que la manifestation publique d'une joie exubérante et que s'y mêlent les propos grossiers d'une foule en délire, c'est Bacchus qu'on célèbre, et la danse exécutée en son honneur prend le nom de *dyonisiaque*. Plus grave, quoique souvent aussi fort bruyante, était la *corybanthiaque* dansée en l'honneur de Jupiter.

Outre ces danses génériques, d'autres étaient consacrées au culte des dieux et en particulier à Minerve et Apollon ; on y voyait paraître des chœurs de jeunes garçons qui dansaient et chantaient au son de la flûte ou de la lyre.

Quantité d'autres danses particulières prenaient leur nom des divinités que l'on y célébrait, des pays où elles florissaient, ou bien encore des danseurs célèbres qui les avaient créées. Les plus

---

Notice sur les danses grecques. — La Rome antique s'instruisait au genre musical grec, usageait son système comprenant sept modes échafaudés sur chaque degré de la gamme de *La,* avec toutes ses notes naturelles, et dont voici les noms : Hypodorien, Hypophrygien, Hypolydien, Dorien, Phrygien, Lydien et Mixolydien.

Nos thèmes grecs harmonisés portent tous le titre indicatif de leur origine modale. (*Voir préface musicale.*) F. C., J. M.

importantes de ces danses secondaires étaient celles que l'on consacrait à Hercule, *Tetranicos et Callinicos*. Cette dernière était célébrée en mémoire de Cerbère enchaîné par Hercule.

« Mais c'était surtout dans les fêtes consacrées au dieu de la lyre que les Grecs se plaisaient à déployer tout ce que le goût et la magnificence pouvaient réunir de charme et d'éclat.

« Chaque année, de brillantes théories, députées de toutes les parties du territoire, se rendaient à Delphes, à Délos, dans tous les lieux où s'élevaient les temples d'Apollon.

« Ces députations arrivaient au son des instruments. Le lin, la pourpre et l'or contribuaient à leur parure. Les vaisseaux qui les amenaient étaient couverts de fleurs et ceux qui les conduisaient en couronnaient leur front.

« Partout on entendait des chants harmonieux, partout on voyait des danses gracieuses.

« La joie éclatait de toutes parts et elle était d'autant plus expressive que, dans ces solennités, chacun se faisait un devoir d'oublier les soucis et les chagrins qui auraient pu l'altérer.

« Pendant qu'un chœur d'adolescents chantait des hymnes en l'honneur de Diane, des jeunes filles exécutaient des danses vives et légères. Elles tenaient des guirlandes de fleurs et les attachaient d'une main tremblante à l'antique statue de Vénus que Thésée consacra dans le temple. D'autres formaient diverses évolutions dans lesquelles elles représentaient les courses et les mouvements de l'île sainte, pendant qu'elle roulait au gré des vents sur les flots de la mer.

« Astérie était le nom de l'errante Délos, avant que Phébus y vît le jour et la rendit stable, et le doux poète Callimaque s'écrie :

« Astérie, île parfumée d'encens, les Cyclades semblent former « autour de toi une élégante ceinture! Jamais Hespérus aux longs « cheveux n'a vu la solitude et le silence régner sur tes bords, mais « toujours il y entend résonner des concerts. Les jeunes hommes « y chantent l'hymne fameux que le vieillard de Lycie, le divin « Olen, rapporta des rives du Xante, et les jeunes filles y font « retentir la terre de leurs pas cadencés. »

« Sur les rives fleuries du Ladoa, les vierges d'Arcadie dansaient autour du laurier sacré ; elles y suspendaient des bandelettes et des couronnes, tandis que l'une d'elles, s'accompagnant de la lyre,



FÊTES D'APOLLON.

chantait sur un mode doux et mélancolique les amours malheureuses de Daphné et de Leucippe, les vaines poursuites d'Apollon, sa colère, son désespoir, enfin le sort funeste de la nymphe qui coûta des pleurs au dieu lui-même.

« Près de Thèbes, en Béotie, on célébrait avec pompe les solennités d'Apollon Isménien.

« Là, sous d'ingénieux emblèmes, le fils de Latone était révéré comme roi des astres et dieu du jour. Le ministre de son temple devait être noble, jeune et beau. Il paraissait dans les pompes sacrées, vêtu d'une robe magnifique, les cheveux flottants sur les épaules, une couronne d'or sur le front. Il était suivi d'un chœur de jeunes filles qui portaient ainsi que lui des lauriers à la main et qui dansaient en chantant des hymnes. »

II. Danses dramatiques.

Elles se présentent sous un jour tout particulier et empreintes d'un certain caractère d'originalité : elles s'exécutaient sur cette partie du théâtre qu'on nommait *orchestra* et qui était fort différente de notre orchestre moderne.

Quelquefois, dans le but d'animer les danseurs, les musiciens joignaient aux sons des instruments habituels un bruit cadencé résultant du choc de sandales de bois ou même de fer contre le sol; mais le plus souvent cette pratique était négligée et les danses s'exécutaient tantôt avec l'accompagnement des seuls instruments, tantôt avec les chants des chœurs de l'orchestre. Des bas-reliefs retrouvés récemment, nous montrent l'exactitude de ces observations.

Ces danses, plus spécialement imitatives, étaient généralement en parfaite adéquation avec l'expression des paroles et des chants répétés par les chœurs.

Autrefois, le danseur évoluait en s'accompagnant de la voix, mais on s'aperçut, à ce que rapporte Lucien de Samosate, que le mouvement gênait la respiration, et les rôles furent partagés ; les danseurs laissèrent au soin des chœurs l'accompagnement vocal.

Citons tout d'abord, au nombre des danses dramatiques, l'*Emmélèia*, danse solennelle par laquelle on célébrait les actions des

dieux ou les mystères de la nature. Plus encore que les autres danses grecques, elle semble avoir été toujours en parfaite harmonie dans tous les éléments qui la composaient : musique, chants ou hymnes sacrés, graves évolutions des danseurs, tout était admirablement lié et présentait une aimable cohésion de lignes, de formes, d'attitudes. Le nom même de cette danse (Emméléia signifie parfait



Dyonisiaque (1).

accord de mouvements nobles et élégants) évoque dans l'esprit une belle *modulation* dans tout le jeu des personnages.

Eu égard à sa dignité, Platon admettait l'utilité de l'Emméléia,

(1) Les trois bacchantes qui dansent devant l'autel du dieu exécutent la chiromonie; les bras font beaucoup plus de mouvements que les jambes. Les deux bacchantes qui tiennent les torches, les font évoluer autour de leur tête; celle qui tient les cymbales accompagne les mouvements des deux autres, elle-même exécute les pas de ses deux compagnes. La bacchante de gauche est posée d'aplomb sur sa jambe gauche, le pied à plat; les jambes ont une position de quatrième. Le pied droit est sur la demi-pointe à

« car, disait-il, elle avait, seule parmi les danses pacifiques, tout le sérieux et toute la noblesse qui conviennent à la représentation des sentiments exprimés par le chœur et à l'action représentée ».

M. de Laulnaye, dans son ouvrage sur la *Saltation théâtrale*, parle assez longuement des danses religieuses en Grèce. Les remarques suivantes que nous détachons de cet ouvrage s'appliquent surtout à l'Emméléia :

« Ces danses remontaient à la plus haute antiquité. L'opinion commune en attribue l'invention aux Satyres, ministres de Bacchus. Il paraît certain que ce fut Eschyle qui, le premier, environ cinq siècles avant notre ère, introduisit la saltation dans les chœurs tragiques, et sut les mettre en action. Cette saltation était appelée Σχηματιδμός, de Σχῆμα « contenance », parce qu'elle peignait les attitudes, le caractère, les affections des personnages des chœurs. Le sommeil, la lassitude, le repos, le penser, l'admiration, la crainte, toutes les *pauses* ou *suspensions* étaient aussi de son ressort. »



Danseuse.

La *Cordace* était, à l'encontre de l'Emméléia, une danse vive, légère, bouffonne ; elle dégénérait souvent en divertissements grossiers.

Voici dans quels termes en parle Anarchasis :

« On célébra le jour suivant la naissance d'Apollon. Parmi les

terre, le corps est un peu cambré, la tête rejetée en arrière. Nous la voyons de profil. Le bras droit est en position d'arabesque, sauf la main qui tient la torche; le bras gauche est bas, le coude touche presque la hanche, la main est au premier temps du bras, elle passera entre ses deux compagnes. Ces deux dernières font un jeté en avant, leurs deux pieds gauches sont posés à plat; les deux pieds droits sont prêts à se soulever à la demi-hauteur; pourtant ils sont encore sur la demi-pointe à terre : le corps, lorsque leurs deux pieds droits seront à la demi-hauteur, se portera tout à fait sur la jambe droite. Les bras de celle qui tient les torches, sont à peu près posés comme ceux de la bacchante de gauche; le bras droit est en arabesque, mais un peu raccourci, le bras gauche est absolument au premier temps des bras; nous voyons son visage tout à fait de profil, la tête est un peu penchée à droite. La bacchante qui tient les cymbales a donc les jambes comme la première bacchante de droite, mais le corps est presque de face : l'épaule droite est effacée, la tête de face et droite, les bras depuis les épaules jusqu'aux coudes sont au premier temps des bras, cependant ces deux derniers sont tombants; les avant-bras sont hauts de façon à frapper les cymbales devant le visage. L. B.

ballets qu'on exécuta, nous vîmes des nautoniers danser autour d'un autel et se frapper à grands coups de fouets. Après cette cérémonie bizarre, dont nous ne pûmes deviner le sens mystérieux, ils voulurent figurer les jeux innocents qui amusaient le dieu dans sa plus tendre enfance. Il fallait, en dansant les mains derrière le dos, mordre l'écorce d'un olivier que la religion a consacré. Leurs chutes fréquentes et leurs pas irréguliers excitaient parmi les spectateurs les transports éclatants d'une joie qui paraissait indécente, mais dont ils disaient que la majesté des dieux n'était point blessée. »

La Cordace n'avait été tout d'abord que la manifestation de la joie innocente du peuple des champs aux jours des fêtes agricoles. Mais, peu à peu, la licence s'introduisit dans ces jeux et ces exercices. Aristophane raconte qu'ils devinrent même si indécents, qu'il se vante de les avoir proscrits de plusieurs de ses pièces. Théophraste, dans ses *Caractères*, caractérise ainsi l'homme sans honte et sans vergogne : c'est celui qui danse la cordace sans être ivre. Démosthène, dans sa seconde *Olynthienne*, fait le portrait de l'homme corrompu et joint ensemble ces trois vices : la dissolution, l'ivrognerie et la danse de la Cordace.

La *Sikinnis* était un troisième genre de danse théâtrale ; elle était satirique. Ceux qui se livraient à ce divertissement cherchaient par des attitudes grotesques et ridicules à parodier les danses sérieuses.

Elle était très en usage dans les triomphes, et les danseurs semblaient affecter les gestes compassés, les poses étudiées des triomphateurs et de ceux qui décernaient les honneurs du triomphe. Elle avait donc l'allure d'une parodie politique.

Si elle était restée dans ses limites primitives, elle aurait été un miroir aux ridicules et à la bêtise humaine, et la pantomime y eut été forcément jointe à un certain talent ; mais bientôt elle s'abaissa à ne plus être que l'accompagnement licencieux de grotesques chansons d'ivrognes ou de poésies érotiques ; elle perdit tout son charme, en même temps que le rôle enviable qui semblait lui être réservé de corriger les hommes en les faisant rire d'eux-mêmes.

Il y avait une autre sorte de Sikinnis qui ressemblait à une *pastorale*. Les danseurs étaient vêtus de peaux de bêtes et figuraient des Silènes ou des Satyres aux attitudes bouffonnes. Elle était, paraît-il,

DANSES GRECQUES

DANSES PROFANES DESTINÉES AU THÉATRE

SPÉCIMEN DE DANSE TRAGIQUE (EMMÉLÉIA) EN MODE HYPOLYDIEN



destinée à effacer l'impression d'effroi produite par une tragédie; c'est généralement, en effet, après un spectacle dramatique émouvant que cette danse avait lieu.

En dehors de ces danses génériques, les Grecs possédaient de véritables pantomimes, comme nous les comprenons aujourd'hui, où, avec une science consommée du geste et de l'expression, les danseurs représentaient, dans leurs détails les plus intéressants et les plus étudiés, les actions humaines sans avoir recours au chant ni à la symphonie.

Zosime, historien du v^e^ siècle, auquel nous devons une *Histoire romaine* en six livres, prétend à tort que la pantomime a pris naissance sous Auguste; Suidas, lexicographe grec du x^e^ siècle, reproduit la même erreur dans son *Lexique historique*. Cette danse est très ancienne; elle fut en honneur dès les premiers temps de la Grèce antique. La vérité est que, sous Auguste, elle prit un nouvel essor, qu'elle se perfectionna grâce à l'habileté de deux célèbres pantomimes : Pylade et Bathylle, que nous retrouverons à Rome. Athénée dit de ces acteurs qu'ils « joignaient une grande intelligence à leur réel talent de comédiens, à la science approfondie de leur art et à la connaissance parfaite de tous les secrets de leur métier ». Il ajoute qu'ils surent, en s'inspirant des danses grecques que nous avons citées (danse tragique, danse comique et danse satirique), créer un nouveau type de saltation : la *danse italique*.

Nombreuses étaient les qualités nécessaires au pantomime; nombreux aussi les sciences et les arts qu'il devait connaître pour arriver à exprimer parfaitement, grâce aux gestes, un état d'âme aux subtiles évolutions. Lucien de Samosate cite en détail les connaissances dont le pantomime ne peut se passer. Selon lui, il fallait qu'un danseur de cette espèce sût parfaitement la poésie et la musique, qu'il eût quelques notions de la géométrie et même de la philosophie, qu'il empruntât de la rhétorique le secret d'exprimer les passions et les mouvements divers de l'âme, qu'il prît de la peinture et de la sculpture les gestes et les attitudes, en sorte qu'à cet égard il ne le cédât ni à Phidias ni à Apelle; mais surtout il avait besoin d'un grand fonds de mémoire, qui devait lui rappeler fidèlement les principaux événements de la Fable et de l'histoire ancienne, lorsqu'il était question de les représenter, car c'était ordinairement à ces deux sources qu'il puisait son sujet.

SPÉCIMEN DE DANSE COMIQUE (CORDACE) (MOUVEMENTÉE SEMBLABLEMENT A LA GAILLARDE) EN MODE HYPODORIEN.



« Il devait savoir exposer aux yeux, par les gestes et le mouvement du corps, les conceptions de l'âme et les sentiments les plus cachés, garder partout la bienséance, être subtil, inventif, judicieux et avoir l'oreille très fine, pour juger de la cadence, soit des vers, soit de la musique. La perfection de son art consistait donc à imiter si bien ce qu'il voulait représenter, qu'il ne fît pas un geste, n'eût pas une posture qui n'y eût rapport, sans jamais quitter le caractère du personnage qu'il jouait. En un mot, le pantomime faisait profession d'exprimer les mœurs et les passions des hommes, et de contrefaire tantôt le furieux, tantôt l'affligé, tantôt l'amoureux, tantôt le colère, et quelquefois tous ces états en même temps. »

Le plus grand nombre des pantomimes portaient le nom des divinités ou des héros dont les aventures étaient représentées : telles, par exemple la danse de *Saturne dévorant ses enfants*, de la *Naissance de Jupiter*, de *Vénus*, de *Diane*, d'*Apollon*, de *Pan*, de *Mercure*, de *Silène*, de *Cybèle*, d'*Hercule*, des *Nymphes*, des *Grâces*, des *Titans*, d'*Œdipe*, du *Cyclope*, du *Jugement de Pâris*, de *Glaucus*, d'*Adonis*, d'*Ajax*, d'*Hector*, de *Danaé*, de *Léda*, etc., etc.

Jean Meursius, philologue et historien du XVI^e^ siècle, compte deux cents de ces danses particulières, qu'il divise en danses privées et danses publiques (1). Nous ne fatiguerons pas nos lecteurs de leur énumération fastidieuse.

Quelques-unes de ces pantomimes avaient pris le nom des acteurs qui les avaient créées : tel était le *Pyladeios*, où Pylade excellait.

III. Danses lyriques

Parmi les danses lyriques en honneur dans la Grèce antique, figurent au premier plan les danses guerrières. Ce sont des exercices militaires exécutés soit par un seul danseur, soit par deux, soit enfin par un groupe de personnages, sur un rythme vif et entraînant.

(1) Meursius (né en 1579, à Lordun, près de la Haye, mort en 1639). *Glossarium græco-barbarum.*

Lorsque l'on connaît l'affection particulière des Grecs pour tous les exercices capables de donner ou de conserver au corps sa vigueur, son agilité et sa souplesse, on comprend que les danses militaires fussent celles qu'ils préféraient. De fait, elles étaient en grand nombre. Les plus importantes sont groupées sous le nom générique de *pyrrhiques*.

On est loin d'être d'accord sur l'étymologie de ce mot; quelques auteurs prétendent qu'il vient de Pyrrhus, fils d'Achille, le premier,



Pyrrhique.

disent-ils, qui ait dansé tout armé aux funérailles de son père; d'autres font d'un certain Pyrrhicus, Crétois ou Lacédémonien, l'inventeur de cette danse; quelques-uns déclarent que l'étymologie en doit être cherchée dans le mot grec πῦρ « feu », qui exprimerait suivant eux le feu de l'action et la vivacité des attitudes. Enfin le Scoliaste de Pindare, assure que pyrrhique vient du mot πυρά qui signifie « bûcher » et que ce mot fut appliqué à la danse militaire en souvenir d'Achille qui le premier l'exécuta autour du bûcher de Patrocle. Aristote exprime la même opinion.

Ajoutons que certains auteurs donnent à la pyrrhique une ori-

gine beaucoup plus ancienne; ils en attribuent l'invention à Minerve qui l'enseigna à Castor et à Pollux.

Denys d'Halicarnasse prétend qu'elle est due aux Curètes de l'île de Crète, ou Corybantes.

Il est difficile de se prononcer sur la valeur de ces nombreuses opinions, dont quelques-unes doivent être cependant écartées comme purement fantaisistes. L'étymologie incertaine de la pyrrhique montre bien que cette danse est très ancienne, et qu'elle fut



Danse pyrrhique guerrière (1).

pratiquée en Grèce dès les premiers temps. Homère cependant n'y fait jamais une allusion directe; mais la description de certaines danses guerrières que nous rencontrons dans l'Iliade et l'Odyssée présente avec la pyrrhique une si étroite ressemblance, qu'il nous faut conclure à la pratique déjà usitée de cette danse.

(1) Ces cinq guerriers font des pas marchés; le corps est posé au milieu des deux jambes, mais de façon à laisser la jambe de derrière venir facilement en avant. Le pas marché est posé en quatrième. Lorsque la jambe gauche passera devant, le corps s'appuiera un instant dessus.

Ces guerriers semblent marcher assez rapidement; ils sont tous les cinq en ligne, c'est-à-dire, épaule à épaule. Le bras qui tient le bouclier est en quelque sorte au premier temps du bras, mais l'avant-bras est développé ouvert; le bras droit est à la demi-hauteur.

L. B.

Les Lacédémoniens s'y adonnaient avec passion. Ils y exerçaient leurs enfants dès l'âge de cinq ans.

La pyrrhique était un véritable simulacre de combat, où le danseur prenait tour à tour les attitudes de l'attaque ou de la défense. Les spectateurs l'animaient en chantant une poésie vive et légère, dont le pied dominant était le *pyrrhicius*, composé de deux syllabes brèves, sorte d'iambe qui convenait parfaitement à cette danse rapide, où les acteurs déployaient une activité dévorante.

Dans son livre sixième de l'*Expédition de Cyrus*, Xénophon décrit quelques-unes des danses guerrières usitées en Grèce. Le récit en est intéressant et le lecteur trouvera sans doute à le lire, un certain agrément.

« Le festin étant fini, dit-il, les libations faites et l'hymne chanté, deux Thraces tout armés commencèrent à danser fort légèrement au son de la flûte. Après s'être escrimés quelque temps de leurs épées, l'un tomba comme blessé d'un coup qu'il venait de recevoir, et les Paphlagoniens jetèrent un grand cri. Le vainqueur ayant dépouillé le vaincu, sortit chantant victoire ; l'autre fut emporté comme mort par ses compagnons, quoiqu'il n'eût pas le moindre mal et que tout cela ne fût qu'un jeu.

« Ensuite, les Enianes et les Magnésiens dansèrent en contrefaisant le laboureur, et, mettant bas les armes, l'un d'eux fit semblant de semer et de labourer, tournant souvent la tête, comme un homme qui a peur. Mais aussitôt qu'il vit un soldat avancer, il prit les armes et combattit devant la charrue, le tout en cadence et au son de la flûte. A la fin, le soldat victorieux emmena la charrue et le laboureur ; quelquefois, c'est le soldat qui est emmené lui-même par le paysan qui l'attache avec ses bœufs et le chasse devant lui les mains liées derrière le dos.

« Un Mysien vint après, portant de chaque main un petit bouclier et contrefaisant tantôt deux combattants et tantôt un seul, avec quantité de pirouettes et de culbutes, ce qui faisait un spectacle très agréable. Il dansa ensuite à la mode de Perse, frappant ses boucliers l'un contre l'autre, se laissant tomber sur les genoux, puis se relevant, le tout en cadence, au son de la flûte. Après lui, entrèrent les Nautinéens et quelques autres Arcadiens, couverts d'armes et fort lestes, qui chantaient des hymnes, sautaient et

dansaient, comme dans les processions publiques, animés par la flûte, qui jouait un air belliqueux. Les Paphlagoniens s'étonnaient de voir que toutes nos danses se fissent avec les armes, et ils trouvaient cela très difficile. Mais le Mysien, voyant leur étonnement, persuada à un Arcadien qui avait une baladine, de lui permettre d'amener cette femme, et il la fit entrer parée et armée d'un bouclier léger. Elle dansa la pyrrhique avec beaucoup d'agilité, ce qui lui attira de grandes acclamations, principalement des Paphlagoniens qui demandaient si les femmes parmi nous allaient à la guerre. On leur répondit oui et qu'elles avaient chassé le roi de Perse de son camp. »

Nous trouvons chez le même auteur le récit d'un festin que Seuthe, prince de Thrace, offrit aux Grecs, et au cours duquel il fait la description d'une pyrrhique dansée par les Cérafontins :

« Après le repas, entrèrent les Cérafontins qui sonnèrent la charge avec des flûtes et des trompettes de cuir de bœuf cru, sur lesquelles ils imitaient la cadence de la lyre ; et Seuthe lui-même se levant, poussa un cri de guerre et dansa avec autant de vitesse et de légèreté que s'il eût évité un dard. »

Comme nous l'avons dit plus haut, la pyrrhique est la désignation générique d'une grande variété de danses guerrières. Quelques auteurs la séparent de la *Memphitique*, où, bien qu'armés de boucliers, d'épées et de javelots, les danseurs ne se livraient pas à des mouvements aussi belliqueux. Mais cette danse offre des rapports si étroits avec la première, que nous n'hésitons pas à maintenir notre classification.

Enumérer toutes les variétés des danses guerrières dérivées de la pyrrhique serait une œuvre sans intérêt pour le lecteur. Nous nous bornerons à citer les trois principales :

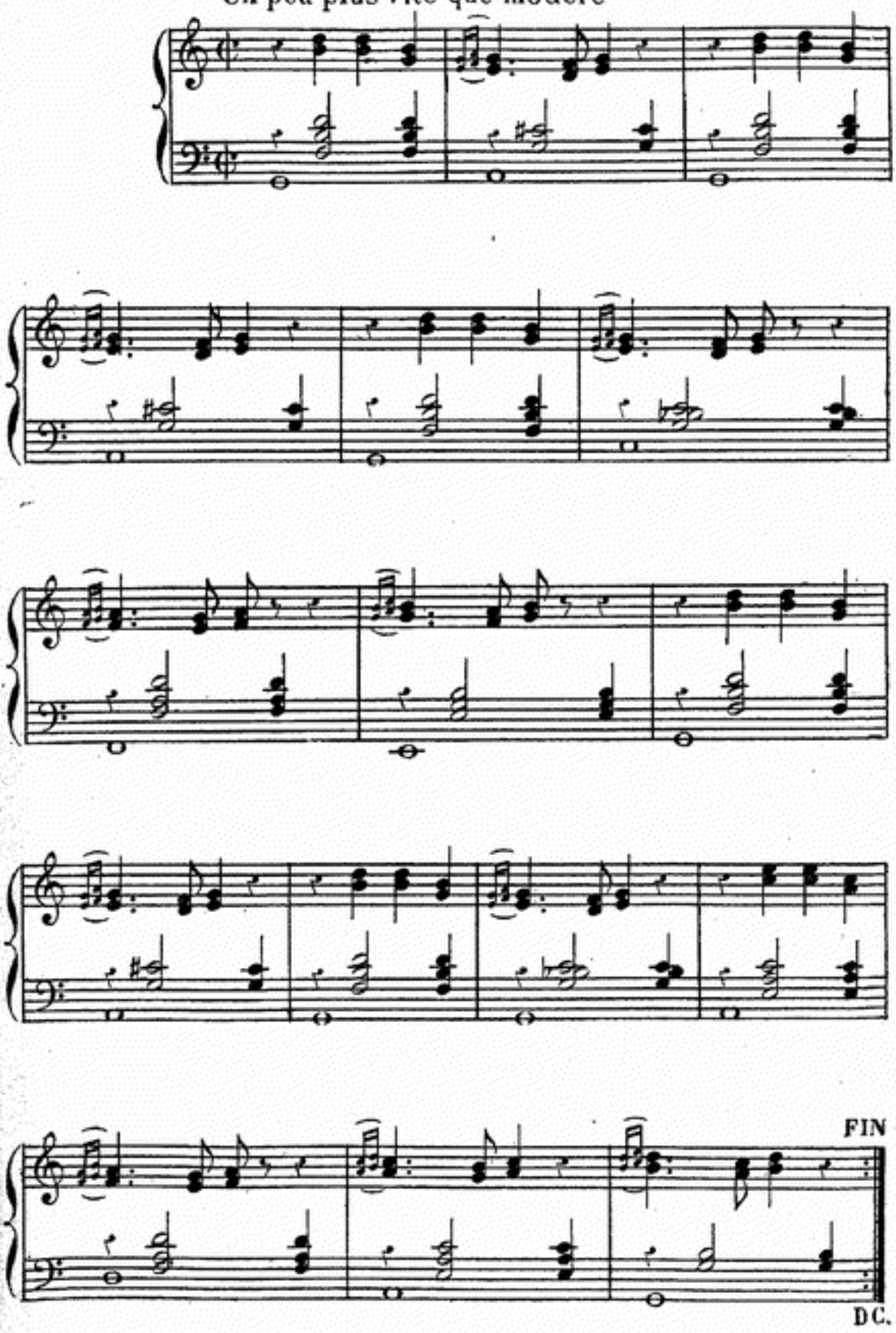
La *Télésias*, pratiquée surtout en Macédoine. La *Berekyntiake* et l'*Epicredias*, dansées chez les Crétois.

La *pyrrhique* ne conserva pas toujours son caractère fougueux ; elle finit à la longue par se transformer, comme les autres danses grecques qui, généralement graves et solennelles à l'origine, perdirent peu à peu, sous l'influence des mœurs plus légères, leur forme primitive, pour évoluer dans le sens d'un simple divertissement.

Aux premiers temps héroïques de l'Hellade, elle était exécutée

SPÉCIMEN DE DANSE SATIRIQUE (SIKINNIS) (MOUVEMENTÉE SEMBLABLEMENT A LA BOURRÉE OU AU BRANLE) EN MODE PHRYGIEN

Un peu plus vite que modéré



par des jeunes gens armés, vêtus d'une tunique écarlate, et portant, attachée à la ceinture, une épée ou une lance. Les musiciens eux-mêmes portaient un costume militaire ; ils étaient coiffés d'un casque garni d'aigrettes et de plumes.



Danseuse (pyrrhique).

La danse était divisée en quatre parties :

La *posidine* simulait la poursuite rapide d'un ennemi vaincu ou la fuite précipitée devant le vainqueur ;

La seconde partie, appelée *xyphisme*, donnait l'impression du combat acharné ; les acteurs portaient des coups de lance, frappaient avec l'épée et lançaient le javelot ; ou bien ils cherchaient à éviter les coups portés par l'ennemi ;

Dans la troisième partie, les danseurs exécutaient des sauts fréquents et à une grande hauteur, de façon à pouvoir franchir dans la réalité les obstacles naturels ;

La *tétracome* était le couronnement de l'œuvre ; les mouvements exécutés y étaient graves et majestueux, pour marquer sans doute l'estime et l'admiration des Grecs pour ceux qui se conduisent noblement à la guerre.

Ainsi composée, cette danse était si en honneur chez les peuples de la Grèce, que les poètes lui consacraient leurs conceptions les plus belles, que, sous les doigts du sculpteur, elle s'animait et semblait vivre sur les bas-reliefs ; que les sages daignaient abandonner, pour l'exécuter, leur gravité solennelle, et que Platon la considère comme le moyen d'éducation le plus utile pour un peuple guerrier.

Laissons, du reste, la parole à M. Ferdinand Fouque, qui, dans un article remarquable publié à la *Revue française* (juillet 1857), cite les nombreux vestiges que les fouilles ou les recherches ont fait apparaître sur ce sujet :

« Un chœur de jeunes gens l'exécutait (*la pyrrhique*) au son de la flûte aux petites *Panathénées*. Elle était brodée sur le péplos

DANSES PROPRES AUX FÊTES PUBLIQUES

MODÈLE DE PHYRRIQUE (ÉNOPLIÈNNE) (DANSE GUERRIÈRE) EN MODE DORIEN.



consacré à la Vierge athénienne ; car sur cette bannière blanche, brochée d'or, des jeunes filles avaient représenté à l'aiguille tous les détails de la Gigantomachie. Lucrèce, dans son poème de la *Nature des choses*, indique la danse armée des Curètes et des Corybantes ; Apollonius de Rhodes, dans ses *Argonautiques*, décrit cette même danse à propos d'un sacrifice expiatoire. On les représentait dans les fêtes de la Grande Mère, la Mère Nature. Elle était sculptée sur le soubassement du trône de Demeter et de Despoina, à Acacesium, en Arcadie. Un bas-relief antique du musée Pio Clementino en est nécessairement une copie. Elle rappelle à la mémoire, d'une manière symbolique, l'une des plus grandes révolutions religieuses. Les tambours tonnent, les cymbales retentissent, les cors éclatent en menaces, les flûtes phrygiennes répandent la terreur. Les Curètes s'avancent ; ils sont nus. Leurs boucliers d'airain, remplis de murmures, jettent des éclairs. Leurs panaches terribles s'agitent étincelants. Ils jouent avec des chaînes, ils bondissent, et, se frappant en mesure, ils contemplent avec joie leur sang qui ruisselle. »

M. Ferdinand Fouque ajoute, en ce qui concerne les transformations de la pyrrhique :

« Il paraît que la pyrrhique fut adoucie dans la suite, mais avec beaucoup de goût et de génie. Du temps d'Athénée, elle n'était plus qu'une danse bachique, où l'on figurait les exploits de Bacchus, son expédition dans l'Inde et la mort de Penthée. Les danseurs, au lieu d'armes offensives, ne portaient que des thyrses, des férules et des flambeaux. Cette danse appartenait à la poésie lyrique. Des bacchants, couronnés de feuilles de pin, parés des peaux saintes des tigres et des panthères, dansaient avec des *Ménades*, la tête renversée en arrière et dont la chevelure flottait au vent. Les thyrses s'agitaient, les flambeaux menaçaient, on y voyait les cymbales, le tambour sonore et la corbeille mystique. Des têtes de lions superbes précisaient le sujet. Euripide, dans le chœur des *Bacchantes*, avait indiqué les mouvements de cette pyrrhique nouvelle. Le sujet de la mort de Penthée, sujet merveilleux et tragique, s'y prêtait d'une manière admirable.

« Simple, grave et austère, la pyrrhique avait autrefois préparé, pour les âmes fortes des citoyens, des instruments énergiques et dociles, en formant des corps sains et vigoureux. Le caractère tou-

chant, tumultueux, indéfinissable, qu'elle reçut dans la suite, ne servit qu'à la rendre propre à émouvoir doucement les cœurs, à les troubler et à détruire en eux toute puissance. Elle descendit plus bas encore : elle tomba jusqu'à la licence; et Apulée nous décrit une pyrrhique bonne tout au plus à remuer les sens des voluptueux et à enflammer une jeunesse effrenée. »

Quelques auteurs, comme Athénée et Eustahe, rattachent à la pyrrhique une danse qui cependant en était très distincte : la *Cheironomie*. Le danseur n'y était pas armé ; il gesticulait en mesure avec les mains. Xénophon, du reste, en fait une danse différente des danses guerrières, lorsqu'il met ce propos dans la bouche de Charmide, l'un des convives de son *festin* : « Étant de retour au logis, je ne dansai pas à la vérité, ne l'ayant jamais appris; mais je me mis à *gesticuler des mains* (*il emploie alors le terme de Cheironomie*), car c'était un exercice dont j'étais instruit. »

La Cheironomie ne fut donc pas une véritable danse, bien qu'elle nécessitât des mouvements des bras et des jambes, parce qu'elle n'était assujettie à aucune cadence. Mais elle s'introduisit dans les divers chœurs ou ballets militaires, comme aussi dans les danses dramatiques, dont elle forme l'élément le plus attractif : la pantomime.

Athénée cite encore, au nombre des danses lyriques, celles que l'on appelait *Hyporchêmes;* elles étaient consacrées à Apollon et exécutées par des hommes et des femmes qui dansaient en s'accompagnant de la voix. Elles rappelaient les *Pœnes*, également consacrées à Apollon. Selon Lucien, les poèmes qui étaient composés pour ces danses s'appelaient *hyporchemata*. D'après Eunapius, Aristophane fut le premier qui les introduisit au théâtre et les accommoda au caractère mordant et satirique de ses œuvres.

« On les regarde, dit M. de Laulnaye, comme les premiers essais de la saltation grecque ; elles dataient des temps les plus reculés. C'étaient, ainsi que leur nom l'indique, des chants entremêlés de danses, ou plutôt dont on expliquait le sujet par des gestes mesurés. Car on doit l'observer ici, le premier emploi de la saltation fut d'être unie à la poésie. Toutes deux, développées par cette union, se prêtaient un secours mutuel. Athénée dit expressément que, dans l'origine, les poètes faisaient usage des figures de la saltation, mais qu'ils ne les employaient que comme signes représentatifs des

images qu'ils peignaient dans leurs vers. Les Hyporchêmes, qui toutes avaient un caractère noble et grand, étaient communes aux hommes et aux femmes. Leur origine est incertaine. Les uns veulent qu'elles aient pris naissance chez les Déliens, qui les chantaient autour des autels d'Apollon. D'autres en font honneur aux Crétois, à qui, disent-ils, Thalès les enseigna. Pindare, qui nous parle de celles des Lacédémoniens, a composé plusieurs Hyporchêmates. »

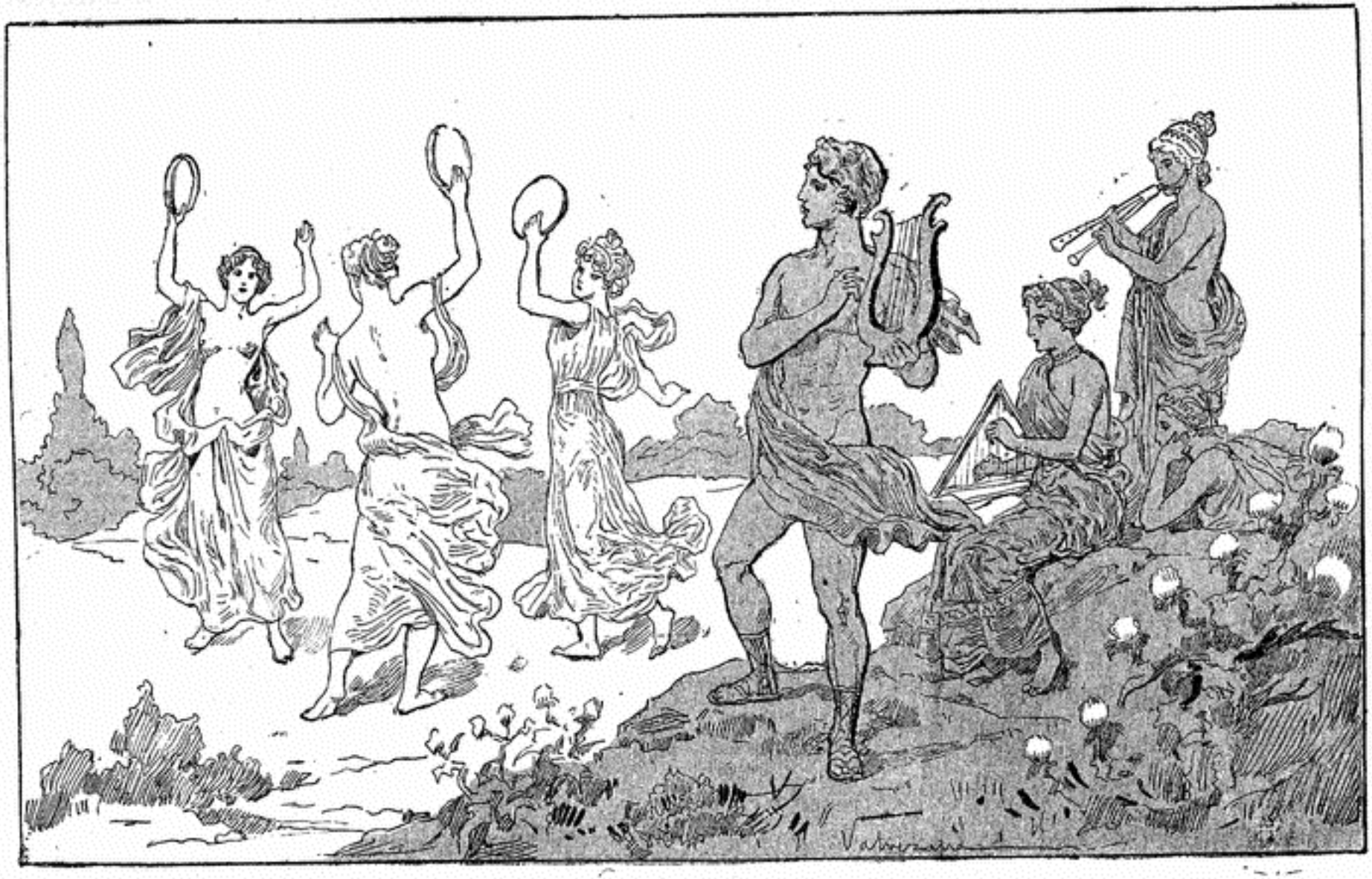
La dernière des danses lyriques signalées par Athénée est la *Gymnopédie*, célébrée soit en l'honneur d'Apollon, soit en l'honneur de Bacchus, et fort en usage chez les Lacédémoniens. Les danseurs formaient deux chœurs distincts : celui des jeunes garçons et celui des hommes faits. Complètement nus, ces personnages s'animaient en chantant des poésies guerrières, comme celles de Thaletas et d'Alcman, ou les *pœanes* du Lacédémonien Dionyfodote; ils étaient dirigés par les meilleurs danseurs, qui portaient sur la tête des couronnes de palmes appelées *thyréatiques*, en mémoire de la victoire remportée par les Lacédémoniens à Thyrée.

Comme la pyrrhique, la Gymnopédie devait développer la force et l'adresse. Souvent celle-ci n'était que le prélude de la première.

Notice. — *Danse hyporchême.* — Le jeune homme qui joue de la lyre chante les poésies consacrées à Apollon. Les trois danseuses sont accompagnées par les deux musiciennes; elles-mêmes frappent en cadence sur leur tambourin.

Les deux danseuses du centre ont le corps appuyé sur la jambe droite, le pied gauche sur la demi-pointe. Leur corps est penché en arrière; celle de gauche est penchée à gauche, elle frappe sur le tambourin de la main gauche; le bras gauche est en attitude, mais un peu ouvert. L'autre a également la tête à gauche de profil; son corps est penché à droite, le bras droit est en seconde demi-hauteur, mais très ouvert; le bras gauche est en attitude basse, le coude tombant. La troisième que nous voyons de face est d'aplomb sur les deux jambes qui sont en quatrième à terre, le corps est un peu en arrière, la tête de face, les deux bras en couronne, mais pas tout à fait arrondis. Elles ont accompli un tour sur elles-mêmes à droite; elles se disposent à faire une ronde sur la droite.

L. B.



Danse hyporchême (voir notice page 92).

IV. Danses particulières.

Athénée range dans cette classe les danses qui ne procèdent pas d'un type défini, aussi bien que celles qui étaient célébrées dans les familles à titre d'anniversaires et à l'arrivée d'un événement remarquable.

On dansait à la naissance d'un citoyen, à son mariage, à sa mort. La danse des funérailles était la plus brillante, surtout lorsqu'il s'agissait d'un homme célèbre par sa fortune, sa naissance ou son rang. Le char funèbre était entouré d'un groupe de jeunes danseurs, tandis que des jeunes filles le précédaient et que les prêtres, psalmodiant leurs cantiques, accompagnaient la dépouille mortelle. Des pleureuses, aux longs manteaux noirs, fermaient la marche.



Danse du Voile (1).

Certaines danses n'étaient que la manifestation d'une joie intense : telle, par exemple, l'*ascoliasme*, qui consistait à sauter d'un seul pied sur des outres pleines d'air et frottées d'huile. Telles encore étaient les

(1) Le voile jouera un grand rôle, par les mouvements que cette danseuse fera avec ses bras, et qui peuvent varier à l'infini. Il évoluera gracieusement autour d'elle, elle s'en enveloppera même le visage et le corps. Le mouvement qu'elle nous donne est composé pour les jambes et les pieds d'une quatrième ouverte à terre, les jambes sont presque tendues; cependant le genou droit est un peu plié, le corps est appuyé dessus. Elle semble prendre l'élan à droite pour sauter sur la jambe droite; le pied gauche est prêt à se lever, il est sur la demi-pointe. Le mouvement de la tunique, qui est soulevée sur le pied gauche, suit l'élan du corps à droite. Le bras gauche est en seconde position demi-hauteur, la main tient le voile en dessus; le bras droit est presque à la position d'attitude sauf que le bras est en seconde et arrondi depuis le coude seulement, la main tient le voile en dessous, et en arrière. Le corps est de face, la tête presque de profil, un peu rejetée en arrière. Pour prendre l'élan de cette pose elle est partie du premier temps des bras, le voile lui entourant la ceinture pour le lancer dans chaque position indiquée plus haut. L. B.

danses étrangères que les Grecs avaient introduites dans leur pays : celle des Perses, des Thraces, des Scythes, des Italiens, etc... Citons aussi celle des nautoniers de Délos, où, après avoir mordu l'écorce d'un olivier, les acteurs dansaient autour d'un autel, en se frappant à grands coups de fouet.

Xénophon, dans son *Festin*, nous donne la description des danses exécutées pour la célébration d'un mariage.

« Après qu'on eut desservi, fait les libations et chanté l'hymne, on vit entrer un Syracusain accompagné d'une joueuse de flûte fort bien faite, d'une danseuse, du nombre de celles qui font des sauts périlleux, et d'un beau petit garçon qui dansait et qui jouait parfaitement de la lyre. La danseuse s'étant présentée au bout de la salle, l'autre fille commença à jouer de la flûte, et quelqu'un s'étant approché de la danseuse lui donna des cerceaux jusqu'à douze. Elle les prit et en même temps elle dansa, les jetant en l'air avec tant de justesse que lorsqu'ils retombaient dans sa main, leur chute marquait la cadence. Ensuite, on apporta un grand cercle garni d'épées la pointe en dedans, au travers desquelles cette danseuse fit plusieurs culbutes, et ce ne fut pas sans effrayer les spectateurs, qui craignaient qu'elle ne se blessât. Mais elle s'en tira avec toute la hardiesse possible et ne se fit aucun mal. Après cela, le petit garçon se mit à danser, et, par ses gestes et ses mouvements, parut encore plus aimable à toute la compagnie. Cela inspira l'envie de danser à une espèce de bouffon ou de parasite qui était du repas, et qui, s'étant levé de sa place, fit quelques tours à travers la salle, imitant la danse du petit garçon et celle de la jeune fille. D'abord, il s'y prit de telle manière qu'en tous ses mouvements il paraissait extraordinairement ridicule. Et comme la jeune fille s'était renversée, touchant ses talons de sa tête, pour faire la roue, le bouffon, qui voulut essayer la même chose, se plia en devant, tâchant de faire la roue en cette posture. Comme on avait beaucoup loué le petit garçon, sur ce qu'en dansant il donnait de l'action à tout son corps, le bouffon demanda un air plus gai à la joueuse de flûte, et il se mit à remuer les bras, les jambes et la tête en même temps, jusqu'à ce que, n'en pouvant plus, il se coucha sur un lit. Ensuite, on apporta un fauteuil au milieu de la salle, et le Syracusain ayant paru. « Voici, dit-il, Ariane qui va entrer dans sa chambre nuptiale, et Bacchus,

qui a fait un peu la débauche avec les dieux, la viendra trouver incessamment ; après quoi ils se divertiront tous les deux le plus agréablement du monde. » Alors, Ariane, parée de tous les ornements qu'ont d'ordinaire les nouvelles mariées, entra dans la salle et se mit dans le fauteuil. Un moment après parut Bacchus, et en même temps on joua sur la flûte un des airs consacrés aux fêtes de ce dieu. Ce fut alors que l'on admira l'habileté du Syracusain dans son art, car Ariane, ayant entendu cet air, ne manqua pas de faire connaître par ses gestes combien elle était charmée de l'entendre. Mais elle se garda bien d'aller au-devant de son époux et ne se leva pas même de son fauteuil, quoiqu'elle fît assez paraître qu'elle ne se retenait qu'avec peine. Bacchus, l'ayant aperçue, s'avança vers elle en dansant d'un air passionné, etc. »

Il ne faudrait pas croire, d'après le récit de ces divertissements, que les grands personnages prissent part, au cours des festins, à ces exercices de mimes et de bouffons. Ils se contentaient d'admirer les évolutions des baladins payés pour danser. Cependant, dans la chaleur de la débauche, ils se laissaient parfois aller à se mêler à la troupe des danseurs de profession.

Hérodote raconte, à ce propos, dans son sixième livre, l'histoire singulière d'un jeune Athénien de qualité, qui manqua un mariage très avantageux pour s'être livré à des danses de cette nature.

Clisthène, prince de Sicyone, avait une fille nommée Agariste, qu'il s'était proposé de marier au plus brave de tous les Grecs. Il fit donc publier aux Jeux Olympiques, par un héraut, que quiconque se croirait digne d'être le gendre de Clisthène se rendît à Sicyone dans soixante jours, ou même plus tôt, et que ce prince avait résolu de marier sa fille un an après ces soixante jours écoulés.

Tous les Grecs considérables, ou par eux-mêmes ou par leurs ancêtres, vinrent à Sicyone, où Clisthène leur avait fait préparer un stade et une palestre pour s'y exercer. Parmi ce grand nombre de prétendants, il en vint deux d'Athènes : Mégaclès, fils d'Alcméon, et Hippoclide, qui était fils de Tissandre et qui passait pour le plus riche et le plus beau des Athéniens.

Tous étant arrivés dans le terme prescrit, Clisthène s'informa d'abord de leur pays et de leur naissance ; après quoi, il les retint un an auprès de lui, pour éprouver leur courage, leur vivacité, leur

SPÉCIMEN DE L'HORMUS EN MODE HYPOLYDIEN.



savoir et leurs mœurs, tantôt les prenant en particulier, tantôt les entretenant tous ensemble, et conduisant même les plus jeunes dans des lieux d'exercices pour y être témoin de leur adresse. Mais il les éprouvait surtout dans les festins, car, pendant le séjour qu'ils firent chez lui, il les traita magnifiquement.

De tous ces prétendants, les Athéniens étaient le plus de son goût, et principalement Hippoclide, qui lui paraissait homme de cœur et dont les ancêtres étaient issus des Cypsèles de Corinthe.

Le jour était arrivé où Clysthène devait nommer un gendre; il fit immoler cent bœufs et donna un grand festin aux courtisans de sa fille et à tous les Sicyoniens. A la fin du repas, les rivaux commencèrent à discuter entre eux sur la musique, le premier sujet que fournissait la conversation; puis on en vint à parler de la danse. Comme on continuait à boire, Hippoclide, qui appelait à lui l'attention de tous les autres, commanda au joueur de flûte de lui jouer un air grave, sur lequel il exécuta la danse appelée *Emmélèia*, paraissant fort content de lui-même. Mais Clisthène, qui l'observait, commençait à en avoir mauvaise opinion. Ensuite, Hippoclide, après s'être reposé quelque temps, se fit apporter une table sur laquelle il dansa d'abord des danses lacédémoniennes, puis des danses athéniennes, et, enfin, appuyant sa tête sur la table et tenant ses pieds en haut, il se mit à gesticuler des jambes comme il faisait auparavant des bras.

Quoiqu'à la première et à la seconde danse, Clisthène eut déjà conçu de l'aversion pour un gendre si peu modeste, il dissimula néanmoins et ne voulut point éclater. Mais quand il le vit en cette posture, il ne put se contenir davantage, et, s'adressant à lui, il s'écria :

— Fils de Tissandre, tu as dansé ton mariage hors de cadence.

A quoi le jeune homme répondit :

— Hippoclide ne s'en soucie pas.

Cette expression, dans la suite, passa en proverbe chez les Grecs.

Une des danses particulières les plus pittoresques était l'*Hormos*, dansé en l'honneur de Diane et qui réunissait toute la jeunesse de Sparte. Elle avait été, dit-on, inventée par Lycurgue; adolescents et vierges se tenant par la main sillonnaient les rues en un *collier* gracieux, figurant par leurs entrela-

cements une chaîne qui s'étend et se resserre. Bien que danseurs et danseuses fussent entièrement nus, il y avait dans ce divertissement tant de modestie et de retenue, qu'il n'offensait pas la pudeur ; la grâce et la décence des jeunes filles s'alliait agréablement à la vigueur des jeunes gens. Du reste, les femmes de Lacédémone étaient admises aux exercices du gymnase ; elles y exécutaient même une danse originale qui s'appelait *bibasis* et consistait à frapper en cadence avec les talons les formes qui distinguent la Vénus Callipyge.



Danse de l'innocence (1).

Lycurgue qui est, au dire de Plutarque, le promoteur de ces jeux, répondit un jour à ceux qui lui reprochaient de laisser paraître en public des danseuses nues : « Mon but est qu'en faisant les mêmes exercices que les citoyens, les femmes égalent les hommes par la force, la santé, la vertu, la générosité de l'âme et qu'elles s'habituent à mépriser l'opinion du vulgaire. »

Cette pratique avait eu des inconvénients autrefois ; Hélène s'était montrée sans aucun voile en dansant en l'honneur de Diane ; Thésée et Pâris, qui l'avaient admirée, l'enlevèrent tour à

(1) Danse particulière en l'honneur de Diane. Le corps est de face, l'épaule gauche légèrement effacée, le buste un peu cambré, la tête, penchée à droite, est appuyée sur les deux mains qui tiennent le voile dans lequel le corps est à demi enveloppé. Les bras pliés depuis le coude sont levés au-dessus des épaules; ce mouvement est un dérivé des bras en couronne; s'ils étaient allongés nous aurions ce dernier mouvement dans son complet. Le corps est appuyé sur la jambe gauche, le pied gauche est sur la demi-pointe, la jambe droite est soulevée de terre à la demi-hauteur en quatrième croisée; le mouvement du voile indique que cette danseuse vient d'accomplir un tour en dehors, c'est-à-dire sur la droite, et le pied droit soulevé de terre laisse à supposer qu'elle va faire un jeté en avant. Ses voiles tomberont petit à petit et elle achèvera nue sa danse. L. B.

tour. Lycurgue, voulant détruire l'abus, interdit ce spectacle aux étrangers. Dès lors, les jeunes Spartiates furent entourées de l'estime de leurs concitoyens, pour lesquels la grâce et la décence de ces filles toutes nues n'excitait que le respect.

La danse grecque, qui a inspiré aux poètes, aux peintres, aux sculpteurs, tant de chefs-d'œuvre, qui a préoccupé l'esprit du législateur, acquis l'estime du sage et du philosophe, provoqué l'admiration des foules, suscité leur enthousiasme pour les danseurs et les mimes de talent, cette danse grecque fut peut-être l'une des plus remarquables manifestations du génie de ce peuple. Aussi les Romains n'eurent-ils qu'à tourner les yeux du côté de l'Hellade pour y recueillir les merveilleuses poésies qui y accompagnaient la danse, les chants et les hymnes qui animaient les acteurs, et cette mimétique qui fut chez les Grecs une science approfondie et révèle la connaissance parfaite de l'âme humaine. Le bronze, le marbre et la toile aussi bien que les traditions, leur avaient conservé le souvenir de ces grandioses créations, alors que depuis longtemps le génie qui les avait inspirées n'existait plus !



GLADIATRICES

CHAPITRE VI

DANSES ROMAINES ET BYZANTINES

Déjà l'Hellade avait porté au loin la renommée de ses fêtes brillantes, que Rome, à peine aux premiers âges de la civilisation, cité guerrière et belliqueuse, s'occupait seulement à former des défenseurs à l'âme forte et courageuse.

Numa Pompilius, proclamé roi, l'an 40 de Rome, institua une danse d'un caractère primitif et qu'il consacra à Mars. Il créa, à cet effet, douze prêtres danseurs, choisis parmi les plus nobles familles de la Cité.

Ces nouveaux fonctionnaires — qu'on nomma *saliens* parce qu'ils jetaient du sel dans le feu lorsqu'on brûlait les victimes — jouissaient, dit-on, d'un revenu considérable. Ils portaient une sorte de hoqueton brodé, sur lequel se fixait un plastron d'airain. D'une main ils tenaient un bouclier, de l'autre un javelot. Ils allaient ainsi, dansant et chantant, devant les autels consacrés au dieu de la Guerre.

Mais la danse, proprement dite, fut longtemps inconnue à Rome, si l'on ne veut donner ce nom aux bonds irréguliers des Saliens.

Tant que l'antique cité resta libre et vertueuse, cet art y fut ignoré, et les historiens latins vont même jusqu'à affirmer que c'était une honte pour un citoyen Romain que de se livrer à cet exercice.

A. Claudius, Licinius, Celius ont été déshonorés pour s'y être adonnés.

Cicéron fait de vifs reproches au consul Gabinius pour avoir dansé en public. Il défend Muréna, accusé de la même faute, en disant que l'énormité du délit en détruisait la vraisemblance.

Les mœurs commencèrent à dégénérer du jour où les vierges et les jeunes gens de Rome allèrent, dans des écoles d'histrions et de baladins, apprendre les « *arts prestigieux et déshonnêtes* » ; elles entrèrent en pleine décadence quand les patriciens eux-mêmes y envoyèrent leurs enfants.



Danse antique,
d'après une peinture d'Herculanum.

C'est à ce sujet que Scipion s'écrie : « J'ai vu avec horreur, dans une école de danse, plus de cinq cents jeunes garçons et jeunes filles, et, dans ce nombre — ce qui m'attriste pour la République — le fils d'un candidat, un enfant qui n'avait pas plus de douze ans, dansant aux cymbales, exercice qu'un esclave libertin ne pourrait faire sans déshonneur. »

Horace, que l'on ne peut accuser d'un rigorisme outré, blâmait les jeunes Romaines qui, même avant l'hymen, se faisaient initier aux mouvements lascifs des danses ioniennes.

Salluste, dans son *Catilina*, n'est pas moins catégorique : « Aux yeux des Romains, dit-il, il était indigne d'une honnête femme d'avoir acquis une habileté marquée dans le chant ou dans la danse. »

Les Etrusques introduisirent à Rome les danses grecques que les Romains ne surent malheureusement que parodier.

Le perfectionnement de la beauté plastique qui était le but principal de la chorégraphie grecque ne joua ici qu'un rôle des plus secondaires. Ce que les Romains prisèrent surtout dans les danses de l'Hellade ce fut leur côté licencieux, qu'ils cherchèrent même à accentuer ; c'est ainsi que la danse de l'hymen, autrefois célébrée à Cyrrha, était devenue chez les Romains une véritable obscénité. La danse de Flore, elle-même, si simple, si naïve dans son principe, s'était transformée, au bout de quelque temps, en un spectacle des

plus indécents : les femmes s'y montraient nues aux regards d'une foule en délire, et si, moins hardies que le peuple, elles rougissaient de paraître ainsi devant Caton, ce dernier se vit bientôt obligé de se retirer, pour ne pas priver ses concitoyens des plaisirs qui leur étaient devenus une nécessité.

Les Romains ne respectèrent pas non plus la célèbre danse des Vendanges.

Amyot nous l'avait ainsi décrite : « Cependant, Dryas dancea une dance de vendanges, faisant des mines, comme s'il vendangeast le raisin, le portast dans des paniers, le foulast dedans la cuve, entonnast le vin dedans les vaisseaux, et comme s'il eust bu du vin nouveau : tout ce qu'il fit si proprement et de si bonne grâce, approchant du naturel, qu'ils cuidaient voir devant leurs yeux les vignes, les cuves, les tonneaux, et Dryas beuvant à bon escient. »

Tacite nous donne la parodie que l'on fit de cette danse.

« Ce fut dans des jardins magnifiques, aux portes de Rome, que Messaline et sa Cour imitèrent, à la lueur des torches, la fête des vendanges.

« On y voyait les pressoirs remplis et les raisins foulés par les belles Romaines qui, couvertes de peaux de bêtes, appelant Bacchus à grands cris, se livraient à une chorégraphie échevelée. Au milieu d'elles, paraissaient Messaline et Silius, son amant; elle, les cheveux en désordre, agitant le thyrse sacré, lui, couronné de lierre et se livrant à tous les écarts d'une ivresse simulée. »

Ce fut dans le même décor que quatorze siècles plus tard, les Borgia organisèrent des spectacles, qui, en dépravation, égalèrent, et surpassèrent même les excès de la Grèce et de Rome.

Les trois genres de la danse grecque : l'*Emmélèia*, la *Sikinnis*, la *Cordace*, modifiés et transportés à Rome, prirent le nom de *danse italique*.

L'*Emmélèia*, consacrée dès son origine à la tragédie, conserva vraisemblablement son caractère. Mais la *Sikinnis*, cette danse bachique, vive et guerrière, la *Cordace*, spécialement destinée à la Comédie ancienne, qui ne s'accordait qu'avec la pétulance des satyres et qu'un honnête homme n'eût osé exécuter de sang-froid, subirent des déformations analogues aux danses que nous venons de citer.

L'*Hormos*, la célèbre danse de Lycurgue, avait également subi, en s'introduisant à Rome, une fâcheuse évolution. Il n'y était plus question de cette dignité et de cette décence qui faisaient tout son charme. Les Romains n'y virent qu'un plaisir licencieux, et trop souvent elle fut le signal de débordements inqualifiables.

Les *Lupercales* paraissent avoir été la véritable danse nationale de l'antique Rome. Elles se célébraient le 15 des Calendes de mars en l'honneur du dieu Pan. Les Luperci, ou flamines de ce dieu, entièrement nus et frottés d'huile, parcouraient en procession animée les rues de la cité. Ils dansaient à une vive allure et frappaient la foule avec de fortes lanières de cuir. Les femmes, prétendent certains auteurs, recherchaient cette flagellation, qui devait les rendre fécondes et leur procurer une heureuse délivrance.



Masques

C'est aux *dionysiaques* des Grecs que les Romains empruntèrent le thème des fêtes consacrées à Bacchus et appelées *bacchanales*. Ils y prirent rapidement un tel plaisir que d'annuelles elle devinrent mensuelles. Elles étaient célébrées la nuit, aux lueurs vacillantes des torches portées par les danseurs, et les cris de la foule hurlante se mêlaient aux sons éclatants des tambours et des cymbales.

Ces *bacchanales* n'échappèrent pas au sort commun des danses auxquelles Rome donna la naturalisation. A l'origine, les femmes, seules, étaient admises à y danser; mais, par la suite, les hommes y prirent part, et cette promiscuité eut pour résultats des scandales tels que le Sénat fut contraint d'intervenir et par un senatus-consulte dut prohiber ces cérémonies indécentes.

Quant au ballet, son introduction à Rome est assez caractéristique pour mériter d'être contée.

« Lucius Anicius, général romain, ayant vaincu les Illyriens, donna des jeux publics pour célébrer sa victoire... rapporte Polybe (*livre 30*). Il appela de la Grèce les plus habiles artistes pour construire un vaste théâtre dans le Cirque.

« Il y fit paraître ensemble tous les plus habiles joueurs de flûte. Les ayant placés à l'avant-scène, avec le chœur des danseurs, il leur ordonna de jouer tous en même temps.

« Déjà les danses s'exécutaient en mesure, et avec tous les mouvements convenables au rythme ; mais il leur envoya dire que les airs de flûte ne convenaient pas à ses desseins et qu'il leur ordonnait de jouer la charge ; comme ils ne comprenaient pas ce qu'on voulait dire, un des licteurs leur fit entendre, par signe, de se séparer pour revenir ensuite les uns contre les autres, afin de représenter ainsi un combat.

« Les joueurs de flûte ne l'eurent pas plutôt compris, qu'ils prirent un autre rythme et tout ne fut plus que confusion.

« En effet, ces chœurs changèrent de forme, transportant leur milieu aux extrémités ; les musiciens jouèrent des airs de flûte qu'on ne comprit plus, se séparèrent pour revenir tour à tour avec leurs instruments, les uns sur les autres ; les diverses parties du chœur tâchaient d'en suivre et marquer la mesure par le bruit de leurs pieds, et, marchant en plusieurs groupes au milieu de la scène, se portaient les uns contre les autres, pour se retirer en tournant le dos.

« Bientôt un des acteurs du chœur, se retirant seul, se présenta en levant les bras, comme pour lutter contre un des musiciens qui venait précipitamment à lui ; ce fut alors que les spectateurs jetèrent un cri général et que tout retentit du bruit qui était l'expression de la joie. Ces deux champions étaient encore aux prises, lorsque deux danseurs parurent à l'orchestre ; quatre pugiles y montèrent aussi au son des cors et des cornets, et tous luttant ensemble, ce fut pour l'assemblée un spectacle impossible à décrire. »

Les Romains avaient conservé aussi la danse grecque des funérailles, mais ils y avaient ajouté une pratique curieuse ; celle de représenter la vie du défunt dans tous ses actes apparents ou dissimulés, dignes d'éloge ou de blâme. Un histrion, appelé *archimime*, était chargé de ce rôle ; c'est à lui qu'il appartenait de lever le masque de l'hypocrisie, et de montrer dans tout ce qu'elle avait eu d'odieux ou de ridicule, l'existence du riche ou du puissant que l'on conduisait à sa dernière demeure ; c'est lui qui célébrait les actions vertueuses de l'humble et du pauvre, ou la charité et la compassion des grands. Cependant, il faut avouer que la plupart du temps, il

ne se servait du masque qui recouvrait son visage et rappelait exactement les traits du défunt, que pour exécuter sur le thème de ses passions ou de ses habitudes, de grossières bouffonneries destinées à en montrer le ridicule.

Cette singulière pantomime funèbre était un composé des souvenirs de l'ancienne Grèce et de l'introduction à Rome de l'orchestique étrusque. La civilisation de l'Etrurie était déjà en effet en plein développement, que Rome commençait à peine à se ressaisir des événements précipités qui accompagnèrent la naissance de la République. Quantité de danses étrusques sont reproduites sur des fresques et des bas-reliefs, que des fouilles récentes ont fait découvrir, et leur ressemblance parfaite avec les danses romaines suffiraient à prouver que la grande cité italique emprunta à ses voisins l'art de la chorégraphie, si nous n'avions aussi, pour confirmer cette vérité, les nombreux écrits des auteurs latins à ce sujet.



Mimes étrusques.

Rome donna asile aux *Ludions* d'Étrurie, que l'on appela du mot toscan *hister* (histrions) qui signifie « saltateur ».

C'est également aux Étrusques que les Romains avaient pris les *Atellanes*, pièces satiriques, différentes de celles des Grecs surtout par le choix du sujet.

C'est à eux aussi qu'ils durent la perfection que l'on remarque dans leurs pantomimes.

Voici comment l'on raconte l'avènement de cet art nouveau dans la cité romaine :

Livius Andronicus, grec de Tarente, amené à Rome comme esclave par Livius Salinator, qui l'affranchit ensuite, avait composé les premières pièces régulières qu'aient eues les Romains; c'était un bon poète qui a laissé une traduction de l'Odyssée; c'était aussi un excellent comédien et il jouait lui-même dans ses pièces. Mais le malheur voulut qu'il perdît la voix; il s'ingénia alors à exprimer par ses gestes les idées qu'il animait autrefois de sa diction. Cet essai plut au peuple; il fut perfectionné par Esope, qui acquit dans la pantomime d'immenses richesses, et par Quintus Roscius, grand ami de Cicéron, lequel prit de lui des leçons d'action oratoire, et plaida pour lui contre C. Fannius Chéréa (*discours conservé*) (1). Mais l'art de la mimique ne devait atteindre son apogée qu'avec les célèbres acteurs Bathylle, d'Alexandrie, et Pylade, de Samos. Bathylle, très doux de caractère, excellait dans l'expression des passions amoureuses; Pylade était un tragique. Tous deux avaient été esclaves. Bathylle se consacrait aussi à la poésie; il fut même un très mauvais poète. Un jour qu'il s'était attribué les vers du cygne de Mantoue, Virgile, l'ayant appris, résolut de le confondre, et le défia d'achever l'hémistiche suivant:

Sic vos non vobis..... etc.

Juvénal, dans ses satires, montre les dames romaines si éprises de Bathylle qu'elles ne pouvaient, à son apparition sur la scène, modérer l'élan de leur passion.

« Pylade et Batylle avaient été amis. Bientôt comme il n'est que trop ordinaire, ils devinrent rivaux. Bathylle mourut le premier. Doué de mœurs douces et d'un génie souple, il excellait à peindre les grâces et la volupté. Il devait être supérieur dans le genre que nous nommons *demi-caractère*.

« Resté seul, Pylade se montra fier, arrogant. Tout entier à l'étude de son art dont il avait développé la théorie dans ses écrits, jaloux de son talent, il dédaignait également la faveur du prince et les suffrages du peuple. Deux fois banni de Rome, il fut toujours rappelé.

(1) On raconte que Roscius et Cicéron luttaient à qui des deux réussirait le mieux à rendre la même pensée, le premier par le geste et la pantomime, le second par la parole.

« Ses ennemis voulurent lui opposer un certain Hylas, son élève, croyant trouver en lui un second Bathylle. Les deux rivaux représentèrent le rôle d'Agamemnon. Hylas mit dans son rôle une affectation à la fois de grandeur et de puérilité, et Pylade la noblesse naturelle du roi des rois. Les applaudissements du public proclamèrent Pylade vainqueur, et lui, se tournant vers son élève :

— Jeune homme, lui dit-il, nous avions à peindre un roi qui commandait à vingt autres. Tu l'as fait long, je l'ai fait grand ! »

Mais sa rivalité avec Bathylle avait excité à Rome les passions de la foule. On était ou Bathylien ou Pyladien. « En parcourant l'histoire des troubles qu'excitèrent ces deux histrions, dit M. de Laulnaye, on croit lire celle de ce peuple léger dont les querelles sur la musique ont été si longues, si opiniâtres, et surtout tellement vides de sens, qu'on ignorait encore sur quels points roulait la dispute, lorsque le philosophe de Genève écrivit cette fameuse lettre à laquelle on n'a point fait de solide réponse. »



Masques.

Les triomphes de ce Pylade l'avaient grisé à un tel point que sa hardiesse était devenue proverbiale. Un jour, dit Suétone, il montra du doigt un des spectateurs qui l'avait sifflé. Un autre jour, représentant Hercule furieux, il lança des flèches sur les spectateurs, et comme quelques-uns d'entre eux protestaient, Pylade s'arrêta dans son action, et, ôtant son masque, leur cria : « Fous, c'est un furieux que je représente. »

Cette insolence qui était devenue une habitude, les troubles que sa rivalité avec Bathylle avaient suscités dans Rome, forcèrent Auguste à bannir Pylade. Mais celui-ci, profond observateur, osa dire à l'Empereur : « César, tu es ingrat ! que ne laisses-tu le peuple se divertir de nos querelles ! elles l'empêchent de prendre garde à tes actions ! »

Auguste était trop habile pour ne point sentir la vérité de ces paroles. Il réfléchit, et rendit Pylade à ses fanatiques admirateurs.

Il fit plus. Il le combla d'honneurs et le nomma *décurion*.



MIME ROMAIN.

Hylas, au contraire, fut, par son ordre, flagellé en public.

Le public accueillait ces mesures par la manifestation de sa joie, ou de son humeur. Car il aimait ardemment le théâtre. C'était sa passion principale. Il prenait aux drames et aux comédies le même intérêt puissant que notre public si naïf, si sensible, ou si railleur des *poulaillers*.

Un jour, le rôle d'Hercule était rempli par un nain. « Voilà bien le fils, s'écrie un spectateur, mais je ne vois pas le père. »

Une autre fois, c'est un grand diable de six pieds de haut qui s'apprête à escalader les murs de Thèbes. — « Laisse-là ton échelle, lui crie-t-on, et enjambe la muraille. »

La corpulence ou la maigreur d'un comédien était le signal des lazzis.

Mais lorsque l'action commençait et que les pantomimes savaient, par leurs attitudes, exprimer clairement les pensées les plus subtiles, les sentiments les plus délicats, les choses les plus obscures, c'étaient, sur tous ces gradins, les applaudissements de vingt mille spectateurs.

Lucien nous montre quel était l'enthousiasme de ce public, et il semble le partager. Pour justifier les éloges qu'il fait de la pantomime, il raconte ce qui arriva un jour au philosophe Demetrius, qui ne voyait en elle qu'un accompagnement inutile de la musique et le désir d'amuser et de surprendre les spectateurs par l'éclat des ornements et la beauté des masques :

Un célèbre pantomime, qui excellait en son art, pria ce philosophe de ne le point condamner sans l'avoir vu, et, après avoir imposé silence aux voix et aux instruments, il représenta devant lui les amours de Mars et de Vénus, exprimant le Soleil qui les découvrait, Vulcain qui leur dressait des embûches et qui les prenait dans les filets l'un de l'autre, les dieux qui accouraient au spectacle, Vénus toute confuse, Mars étonné et suppliant, et le reste de la fable, de telle sorte que le philosophe, incrédule tout à l'heure, s'écria qu'il lui semblait voir la chose même, non pas une simple représentation, et que cet homme avait les *mains parlantes*.

Lucien ajoute encore qu'un prince de Pont étant venu à la cour de Néron pour quelques affaires, et, ayant vu ce pantomime danser avec tant d'art, encore que ce prince n'entendît rien de ce que l'on chantait, mais qu'il ne laissât pas de comprendre tout, il avait prié

l'empereur, en partant, de lui faire présent de ce danseur; à quoi Néron lui ayant demandé à quel usage il le destinait; c'est, répondit le prince étranger, que j'ai pour voisins des Barbares dont personne n'entend la langue, et cet homme, par ses gestes, me servira à merveille de truchement.

André Chénier, dans un poème peu connu : les *Principes des Arts*, nous donne cette impression de fièvre qui s'emparait des spectateurs romains, partisans ou adversaires d'un histrion, et cette sorte de guerre civile qui résultait des disputes au sujet de sa valeur artistique.

La scène, en factions, divisa les Romains,
Arma des *bleus*, des *verts* les imprudentes mains.
Deux fois la Macédoine, en désastres féconde,
Avait vu leurs aïeux risquer le sort du monde;
Les enfants des consuls et des triomphateurs
Combattaient maintenant pour le choix des acteurs.
Au ridicule aspect de ces partis aux prises,
Soit que Néron craignît de nobles entreprises,
Et le soudain réveil des peuples enhardis,
Soit qu'il voulût punir ses rivaux applaudis,
On vit les histrions, chers à Rome en délire,
Bannis par l'histrion qui gouvernait l'empire;
Mais, sous d'autres tyrans ils furent rappelés,
Enivrés de faveurs, de richesse accablés,
Et Rome, au sein des jeux se consolant des crimes,
Veuve de ses héros, chanta ses pantomimes.

Tibère, Caligula, Néron avaient, en effet, tour à tour, banni et rappelé les danseurs célèbres. Ceux-ci n'en avaient acquis que plus d'audace, car ils se savaient indispensables; ils étaient le moyen par lequel l'empereur apaisait son peuple et détournait son attention des affaires extérieures ou même des honteuses débauches qui souillaient son palais.

Trajan eut cependant la force de réagir; il chassa ces indignes bouffons adorés comme des dieux; il réforma peu à peu les mœurs du théâtre.

Il ne se doutait pas à ce moment que le poète Berchoux, juge de paix et auteur de cette boutade :

« Qui nous délivrera des Grecs et des Romains? »

lui infligerait à ce sujet un blâme cruel dans les très mauvais vers qui suivent :

Des bals et des ballets le goût se conserva
Jusqu'au règne du prince adopté par Nerva.
Trajan, que la patrie osa nommer son père,
Méritait peu, je crois, ce bienfait populaire,
Puisque sous son auspice, à Rome, on vit périr
Un art qu'il dédaigna de faire refleurir.
Il dédaigna la danse ou ne fit rien pour elle,
Sous son autorité soi-disant paternelle.

Il ne faudrait pas croire que le règne de la danse finit à Trajan. Elle fut pratiquée davantage encore sous ses successeurs : c'est ainsi que Constance, ayant chassé les philosophes de Constantinople sous prétexte de famine, y conserva trois mille danseurs.

Cependant, elle n'était plus l'art subtil et gracieux que les Grecs avaient transmis à Rome, mais l'accompagnement avilissant des brutalités du cirque.

Ne vit-on pas, un jour, un danseur pantomime qui, voulant imiter Ajax furieux, déchira l'habit du joueur de flûte, maltraita le personnage qui jouait Ulysse et se livra ainsi à mille extravagances?



Saltateur.

Les représentations chorégraphiques et *mimétiques* étaient devenues de sanglants spectacles : si l'on figurait la mort de Dédale, de Lauréolus ou d'Orphée, on y exécutait trois malheureux dont l'un était étouffé par un ours, l'autre déchiré par des gladiateurs habillés en bacchantes, le troisième dévoré par un vautour.

On était loin des danses sévères de l'antique Rome, plus loin encore des ballets grecs aux évolutions pleines de charme, et des pantomimes étrusques où la science et l'étude du geste étaient la préoccupation unique de l'acteur.

DANSES BYZANTINES

CHOROVODNAHYAH DE SEMÉNOFF (STYLE HYPOPHRYGIEN)



NOTICE. — Byzance utilisait le système grec dans sa modalité, avec cependant une allure plus barbare dans les formes rythmiques.

Le chant populaire russe actuel approprié à la danse se rapproche fort du genre byzantin archaïque qu'il affirme. (*Voir préface musicale.*) F. C., J. M.

CHOROVODNAHYAH D'ASTRAKHAN (STYLE HYPOLYDIEN)



Danses byzantines.

Aux premiers temps de la domination romaine, Byzance fut le théâtre de danses aussi nombreuses que variées.

Religieuses, patriotiques ou simplement privées, elles n'étaient que la copie ou l'habile adaptation des danses grecques.

Elles s'y célébraient à toutes les fêtes, à toutes les cérémonies ; chaque bourgade avait les siennes.

Leurs noms viennent tantôt de celui des bourgades où elles étaient exécutées, tantôt des parures et des ornements portés par les danseurs, tantôt du lieu où elles avaient été créées, mais surtout des divinités auxquelles elles étaient consacrées. Citons, au pre-

CHOROVODNAHYAH PRAMZEENAH (STYLE HYPOPHRYGIEN)



mier rang, les danses de *Jupiter*, d'*Apollon*, de *Vénus*, de *Mercure*, de *Bacchus*, de *Cérès*, des *Nymphes*, des *Satyres*, cette dernière appelée les *Tourbillons de poussière*, parce que les danseurs nombreux qui l'exécutaient précipitaient leurs pas et soulevaient la poussière des routes ; la danse des *Grâces* était, au contraire, très calme ; des jeunes filles, sans autre costume que celui de la nature, faisaient des gestes gracieux et aimables, pendant que les hommes se livraient à des danses animées qui duraient toute la nuit. Celui qui résistait le plus à la fatigue et au sommeil recevait en prix une guirlande de fleurs et un gâteau de miel qui s'appelait charisio, d'où le nom de *charisies* que prirent ces danses originales, d'*Angelos*, messager, dont les danseurs portaient le costume. N'oublions pas les bruyantes *amagogies* ou danses consacrées à la

joie; la danse des *femmes*, d'où les vierges étaient exclues; celles des *fêtes d'Hyacinthe :* les esclaves y prenaient part, et, dans ces jours de réjouissances, les affranchis suspendaient leurs chaînes à des arbres sacrés. Nommons aussi les danses du *voleur*, du *combat*, de la *fuite*, celles du *retour*, de la *chevelure*, de la *porte d'or*, qui toutes étaient encore des danses dramatiques apportées par les Grecs à leurs voisins, c'est-à-dire des espèces de ballets dans le genre de ceux appelés de l'*incendie du monde*, des *heures*, des *éléments* et des *saisons*.



Il nous faut parler aussi des danses qui s'exécutaient spontanément, soit au milieu des places publiques de Byzance comme à Athènes, soit à la fin des travaux champêtres dans les plaines verdoyantes et ensoleillées de la féconde Asie.

Ajoutons encore le nom de quelques autres de ces danses, caractérisées par les attributs des danseurs. La danse des *vases sacrés ;* celle du *hibou*, consacrée à Minerve; celle du *lion*, à la fois terrible et ridicule; la danse des *flûtes*, des *bâtons*, des *javelots*, de la *coupe de verre*, des *corbeilles* étaient à peu près du même genre, ainsi que la *pourprée*, danse en l'honneur de Diane, et dans laquelle les danseuses étaient vêtues de robes de pourpre ; la danse noble et grave nommée *diadème*, par les Arcadiens, parce que ceux qui l'exécutaient avait le front ceint de cet ornement.

On cite aussi la *bucolique*, espèce de *sikinnis*; la danse des *fleurs*, où l'on répétait ce refrain : *Où sont les violettes, où sont les roses?* la danse des *moissons*, des *vendanges*, du *pressoir*. Ces peuples de l'antiquité avaient aussi des danses domestiques, dans lesquelles on célébrait les événements heureux arrivés dans la fa-

mille : la naissance d'un enfant, le retour du père dans son foyer, la venue d'un hôte illustre, les fêtes de l'hyménée : celles-ci recevaient de la danse la meilleure part de leur éclat. Une troupe légère de jeunes filles et d'adolescents, le front paré de fleurs, paraissaient au milieu du festin, et commençaient sur un mode doux et tendre une danse gracieuse et mesurée. Peu à peu le mouvement devenait plus rapide ; des pas pressés, des figures animées peignaient aux yeux des convives les transports et l'ivresse de la plus douce des passions.

Dans les festins, les danses étaient exécutées par les convives, et souvent par de jeunes *anlétrides*, dont la triple profession était de servir la danse, la musique et l'amour.

Nous ne parlerons point des danses périlleuses connues sous le nom de *cybistiques*, où les saltateurs, appuyés sur les poignets, la tête en bas, imitaient avec leurs pieds tous les gestes qu'on faisait avec les mains. La danse *des douze cerceaux d'airain*, celle des *épées nues*, la *roue*, et tous ces exercices, abandonnés aujourd'hui aux saltimbanques, étaient de ce genre. Ils avaient appartenu, d'abord, spécialement à des danseurs de profession d'Athènes, de Sparte et de Lacédomone, que les Grecs appelaient *cibystères ;* mais, quelque estime que leurs concitoyens eussent pour la danse, ils se seraient crus déshonorés si, dans l'ivresse d'une orgie, ils eussent voulu rivaliser avec cette espèce de danseurs.

Ces danses affectent généralement deux types distincts : les unes sont accompagnées d'un rythme que module la musique instrumentale ; dans les autres la voix seulement règle la mesure du pas.

Ces dernières ont une origine fort curieuse.

Une jeune fille du bourg d'Anthéla, la belle Eryphanis, aimait un chasseur nommé Ménalque. Elle n'avait pu toucher son cœur. Entraînée par sa passion, elle le suivait dans les bois et sur les montagnes, en chantant à demi-voix des vers qu'elle avait composés et dans lesquels elle se plaignait de l'indifférence du beau chasseur. La malheureuse amante mourut enfin de douleur et d'amour. Ses jeunes compagnes avaient retenu ses chansons si souvent répétées ; elles se plurent à les redire, et, tandis qu'elles chantaient, l'une d'elles, par une espèce de danse accompagnée de gestes, représentait les courses d'Éryphanis suivant l'insensible Ménalque, la douleur de la jeune fille et sa mort prématurée.

Cette danse vient de la Grèce. Introduite à Byzance, elle parut si agréable que des poèmes doux et champêtres furent composés sur les malheurs d'Éryphanis et chantés par les voix harmonieuses des chœurs de danseuses. Les costumes étaient recherchés et étudiés avec raffinement. Ils se composaient en général d'une robe de couleur en étoffe légère, quelquefois même transparente, qui flottait et s'entr'ouvrait par instant sur l'éclatante nudité des femmes. Ces vêtements portaient des noms divers : *lana pena* (sorte de cachemire) ; *krocota* (tunique de couleur safran) que Bacchus avait porté le premier ; la *krisopasos* (robe enrichie de plaquettes d'or) ; la *phénicia* (en pourpre tyrienne). Ces renseignements nous sont fournis par Julius Pollux, sophiste et grammairien grec, auteur de l'*Onomasticum*, lexique en 10 livres.



A Byzance, comme en Grèce, comme à Rome, la danse suivit l'évolution dont nous avons plusieurs fois déja indiqué la marche. Elle servit de prétexte aux débordements d'une foule qui n'avait plus d'autres passions que les jeux ignobles du cirque ou le spectacle des vices de l'humanité. C'est l'époque ou Justinien s'éprend follement de la courtisane Théodora, qui dansait aux applaudissements d'une populace en délire, et qui devint impératrice d'Orient.

M. Paul Gruyer nous la fait apparaître sous son véritable jour ; on se figure généralement qu'elle exécutait des danses tragiques. Il n'en était rien.

« Le ballet byzantin, dit M. Gruyer, procéda directement de

celui du Bas-Empire romain, avec plus de faste encore, si c'est possible, avec la même impudeur effrontée et le même amour pour les Léda et les Pasiphaé. Théodora excellait, paraît-il, dans ces sortes de rôles et faisait la joie des spectateurs qui se pâmaient de rire dès que la future impératrice paraissait sur la scène. Car sa figure n'avait rien de majestueux, au contraire ; c'était une comique, quelque chose comme Judic ou Yvette Guilbert. Elle avait surtout, dit-on, une grimace irrésistible, mais elle se montrait dans une simplicité de costume évidemment exagérée. »



Danseuse byzantine.

CHAPITRE VII

DANSES GAULOISES ET DANSES DU MOYEN AGE

Les danses usitées en Gaule avant l'invasion romaine, étaient religieuses ou guerrières.

Les premières avaient lieu surtout au moment de la cueillette du gui ; les druides et druidesses dirigeaient ces danses d'un caractère grave et primitif; souvent ils s'y mêlaient eux-mêmes. Des fêtes étaient également célébrées en l'honneur de Bénelus, l'Apollon gaulois.

Les danses guerrières se rattachaient au culte d'Hésus, le *Terrible* dieu des Gaulois, qui présidait aux combats, ainsi qu'aux chants des bardes. C'est ce dieu que les savants modernes considèrent comme un conquérant venu de l'Orient, et qui aurait introduit le *druidisme* dans la Gaule. Les danses exécutées en son honneur ne se terminaient pas sans effusion de sang; elles représentaient des combats acharnés, où les acteurs excités par degrés, jusqu'à la fureur, se faisaient d'horribles blessures.

L'une des plus intéressantes est la *danse des glaives*, commune à plusieurs peuples barbares.

Des épées nues et des glaives tranchants étaient fichés en terre. De jeunes danseurs sautaient par dessus ces faisceaux avec une extraordinaire habileté.

« Ils commençaient sur des glaives dans leur fourreau, plantés en rond sur trois rangs; ensuite sur des épées nues, puis, tenant ces glaives à main tendue, ils les rapprochaient, les croisaient, en tournant doucement en cercle et en formant une figure, nommée *rose*, dont la circonférence présentait alternativement les pointes

et les poignées des épées. Les retirant et les élevant, ils rompaient cette figure et formaient une autre rose quadrangulaire sur la tête de chacun de leurs compagnons. Ils finissaient en frappant leurs glaives les uns contre les autres avec beaucoup de force et en sautant en arrière avec une grande vitesse. Des chants, ou le son des flûtes, réglaient leurs mouvements. La mesure était d'abord lente et grave, puis plus vive, et elle parvenait en s'accélérant à la plus grande impétuosité (1). »

Des danses plus pacifiques et plus curieuses avaient lieu au



Danse des Glaives.

solstice d'été. A cette époque, on se réunissait soit sur les places publiques, soit dans les champs; de grands feux étaient allumés, autour desquels hommes et femmes dansaient en chantant ; ils chantaient les actions des héros, la noble descendance de certaines familles, la gloire des combattants morts à la guerre ; ils célé-

(1) La tradition de cette danse celtique s'est conservée en Écosse, où l'on exécute le *Chillie gallum*. Au lieu d'être fichées en terre, les épées reposent simplement sur le sol.

braient aussi la pudeur des femmes, et le respect qui devait entourer l'épouse vertueuse.

Les Gaulois avaient sur ces sujets divers quantité de petits poèmes accompagnés de danses. Dans l'un d'entre eux, les jeunes filles et les jeunes gens sont séparés en chœurs distincts. Ceux-ci commencent alors à révéler les défauts des femmes, leur coquetterie, leurs caprices, leurs mensonges et leur tyrannie ; ils les montrent inactives, avides de plaisir, babillardes et trompeuses, etc. Les jeunes filles, sur les conseils de leurs mères, répondent à ces reproches en rappelant les vices des hommes, leur passion pour le jeu, les querelles, les festins, l'ivrognerie, leurs mauvaises fréquentations, etc. Dans d'autres poèmes, les acteurs faisaient la critique et la satire souvent très mordante des diverses classes de la société; ils représentaient les fourberies du marchand, la grossièreté de l'artisan, la brutalité du marin, la mauvaise foi du paysan, l'avarice de l'intendant, la vanité du conquérant, etc. ; en sorte que ces chants mêlés de danses nous apparaissent comme une morale en action destinée à instruire la jeunesse, et à la détourner des vices et des ridicules auxquels l'homme est exposé. On y rendait un hommage public à la vertu ; les mauvaises actions y étaient blâmées, les passions désordonnées succombaient sous les satires acerbes, et sous les rires qu'elles soulevaient ou le dégoût qu'elles faisaient naître.

La Gaule, conquise par Rome, accepta difficilement les nouvelles mœurs qu'elle y importait. Nos pères préféraient aux pantomimes et aux bacchanales, déjà en décadence du reste, leurs fêtes simples et champêtres, dans lesquelles les jeunes gens s'exerçaient à des jeux d'adresse et cherchaient à développer leur vigueur et leur courage.

Cependant, les grandes villes, où le germe de la corruption avait déjà pénétré, accueillirent favorablement les danses licencieuses de Rome, et leur donnèrent dans les cirques une place importante. A Divodure, à Bibracte, à Lugdune, à Tolosa, sous l'effort des empereurs romains, ces exercices s'étaient même développés et perfectionnés. Après l'anéantissement de Rome par Totila, vers l'an 56 de notre ère, ces cités restèrent le dernier refuge des danses romaines.

Que l'on songe maintenant aux mœurs essentiellement diverses des innombrables essaims de ces barbares qui envahirent tour à tour la Gaule et l'Italie ; que l'on pense à ces luttes de castes et de religions, plus longues encore que celles d'une conquête ; à l'esprit souvent intransigeant de ces peuplades qui s'établissent dans un nouveau pays et cherchent à y faire pénétrer leur langue et leurs coutumes ; et l'on comprendra que les souvenirs de la danse antique, de la mimétique, des chœurs grecs et romains qui souvent atteignirent à la perfection artistique, se soient effacés peu à peu sous l'effort des nouveaux conquérants.

Cependant les Francs et les Goths se sont distingués par une culture intellectuelle plus avancée que les autres barbares du Nord. Dans les empires qu'ils fondèrent en Gaule, les arts éperdus trouvèrent un asile.

Ces peuples n'étaient point dépourvus du génie de la civilisation. Plus éclairés que les Suèves, les Alains et surtout les Vandales, ils laissaient aux nations soumises les jeux qui leur étaient chers et se contentaient de se livrer aux leurs, qu'ils croyaient plus propres à entretenir le courage de l'homme et les forces de son corps. Leurs ancêtres avaient eu des danses guerrières auxquelles la pyrrhique grecque avait peut-être servi de modèle. Comme eux ils célébraient des fêtes solennelles en l'honneur de leurs dieux et de leurs héros. On y voyait également des mimes représentant des danses guerrières, et dansant au bruit de petites sonnettes d'airain.

Jusqu'à la mort de Clotaire, la danse fut entièrement délaissée. Les fils de ce prince, moins emportés par leur effervescence guerrière, s'essayèrent à copier gauchement les manières de leurs sujets romains, et voulurent donner des fêtes semblables à celles de l'antique Rome. Voici à la suite de quels événements le fils aîné de Clotaire, Caribert, roi de Paris, prit un goût tout particulier aux exercices de la chorégraphie :

Sa femme Inghoberghe, voyait avec douleur son cher époux courir sans cesse les champs et les bois et la délaisser pour se livrer entièrement aux plaisirs de la chasse. Ses charmes naturels ne suffisant pas à retenir Caribert, elle pensa à donner des fêtes où des danses gracieuses seraient accompagnées des hymnes et des mélodies les plus agréables. Elle réussit malheureusement au delà de ses désirs : parmi les danseuses que l'on avait choisies fort belles,



Branle.

deux sœurs, Markowèfe et Méroflède, filles d'un lite du domaine royal, attirèrent plus particulièrement l'attention du roi; il s'en éprit follement, et en fit ses concubines. Inghoberghe, jalouse, fit venir un jour leur père sous les fenêtres du palais, et lui ordonna de carder de la laine; puis elle appela Caribert, et lui montra cet artisan, dans le but de lui inspirer du mépris pour les deux sœurs. Ce moyen ne fut pas plus heureux que le précédent; car le roi s'irrita et répudia la malheurense Inghoberghe. Il épousa ensuite Méroflède. Pus tard, après avoir épousé une autre femme, Théodehilde, fille d'un berger, il offrit la couronne à Markowèfe, bien qu'elle eût déjà reçu le voile de religieuse. Il fut excommunié pour bigamie.

Cependant la Gaule devenue chrétienne mêlait encore aux mystères de cette religion le souvenir vivace des coutumes druidiques ou des rites barbares; la superstition que tant de cultes divers imposaient encore à ces peuples, contraignit les législateurs chrétiens à sanctifier une foule d'usages; il eût été dangereux de procéder à l'introduction définitive d'une religion nouvelle; la temporisation s'imposait. C'est ainsi que les prêtres encouragèrent certaines danses païennes plus en harmonie avec l'esprit nouveau, comme celles par exemple qui se célébraient aux premiers jours du printemps autour des lieux consacrés par le souvenir de quelque divinité.

« Les nombreuses fêtes que le culte chrétien savait diversifier, les vieilles croyances revêtues de nouveaux symboles, réunissaient les païens et les fidèles. Ce fut presque sans interruption que les fontaines miraculeuses, les arbres sacrés, les grottes mystérieuses virent encore les danses égayer leurs rives, leurs ombrages et leurs profondeurs. Ces danses que l'on nommait *baladoires*, avaient acquis un nouveau degré d'intérêt depuis que la religion chrétienne s'était étendue. A l'exemple des prêtres et des lévites, le sacerdoce de la nouvelle loi formait des danses sacrées pour honorer les mystères.

« Lorsqu'après les persécutions il établit les rites du culte nouveau, on disposa les temples de manière à y introduire des danseurs, qui, par leurs évolutions, donnaient de la pompe et de l'éclat aux cérémonies du culte. Ainsi, dans toutes les premières

églises on établit un terrain élevé auquel on donna le nom de chœur. C'était une espèce de théâtre séparé de l'autel, où se plaçaient les danseurs, et, quoique l'usage auquel il était destiné soit depuis longtemps aboli, cette partie de nos temples en a conservé le nom.

« Alors chaque fête eut ses hymnes, son office et ses danses. Tous les fidèles dansaient en l'honneur de Dieu, et, si l'on en croit Scaliger, le docte des doctes, les premiers évêques ne furent nommés *prœsules* que parce qu'ils « menaient » la danse dans les jours solennels. »

Cependant ces danses se ressentaient encore de leur caractère profane, et, bien que les prêtres se fussent efforcé de les consacrer au service du culte, elles tendirent de plus en plus à leur point de départ, et rapidement la dissolution et la débauche s'y glissèrent, si bien que le pape Zacharie dut, par un décret, abolir ces fêtes indécentes, en 744. Les rois allèrent plus loin encore et qualifiant la danse d'œuvre impie, sur les conseils des prêtres intransigeants, l'interdirent à l'avenir en tous lieux publics.

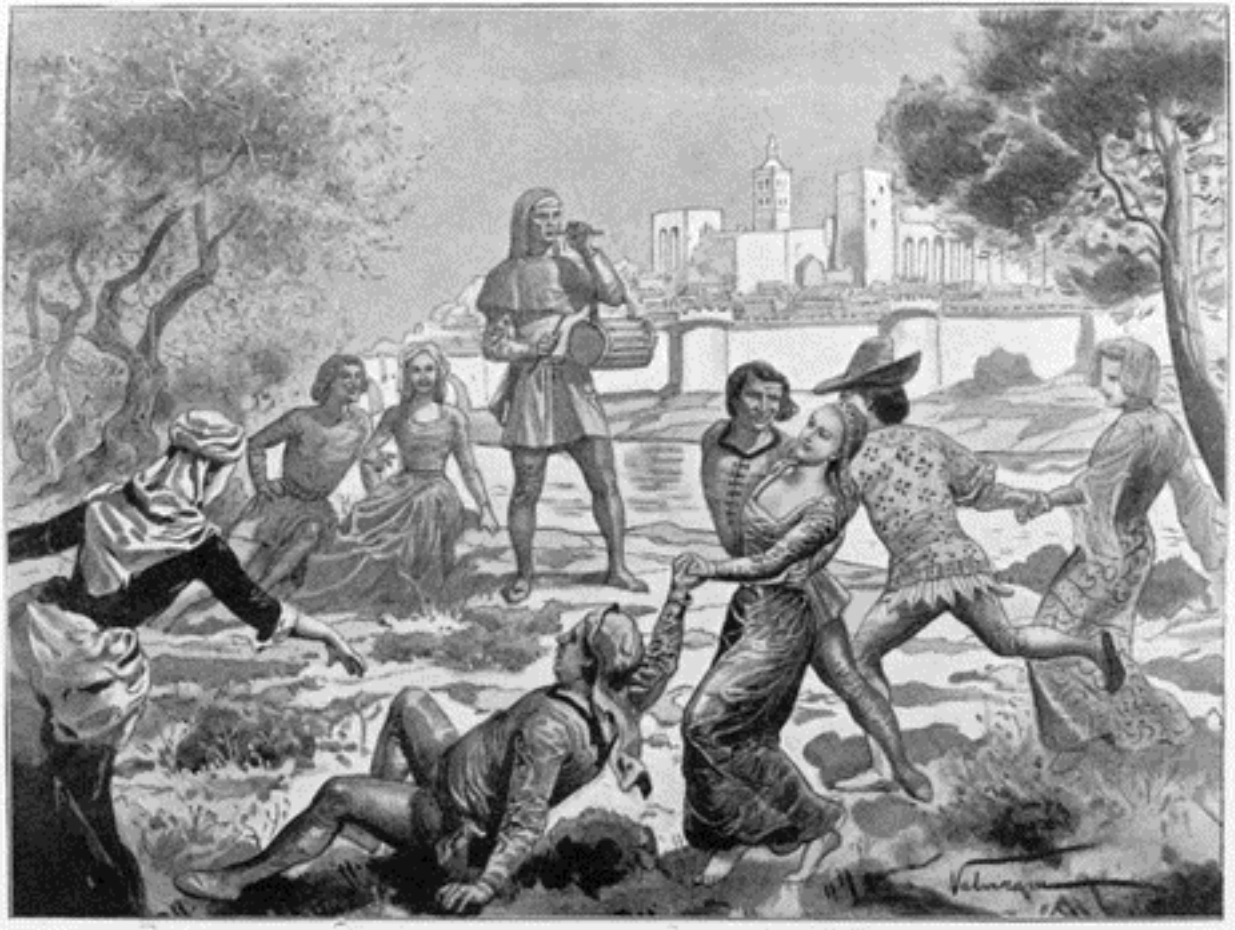
Ces prohibitions subsistèrent jusqu'au XVI^e^ siècle.

La réaction avait suivi son cours. Les conciles, les ordonnances des papes et des évêques se succédèrent, toujours plus sévères, anathématisant tous les danseurs. Cela n'empêcha point les vénérables prélats, réunis en 1562, à Trente, dans le but d'affermir les fondements de la religion catholique, de donner un festin somptueux, suivi de bal, où le sévère Philipe II, les cardinaux et les évêques dansèrent fort galamment avec les dames allemandes, espagnoles et italiennes invitées à cette fête.

Cependant, malgré les prohibitions édictées par le pape Zacharie, on continuait en Espagne, à danser dans les églises, devant le Saint-Sacrement, et les évêques de Valence, de Séville et de Tolède encourageaient ce mode de louer le Seigneur.

Il ne faudrait pas croire que la très catholique Espagne n'ait connu que des danses religieuses d'un caractère grave et majestueux; on y jouait aussi dans les églises et dans les couvents des sortes d'*entremets* accompagnés de danses licencieuses et de couplets inconvenants. Cela s'appelait *farsas santas y piadosas*, c'est-à-dire farces saintes et pieuses.

Pour la Nativité, à la Fête-Dieu, pendant la Semaine Sainte, les



FARANDOLE DU MOYEN AGE.

églises retentissaient de cantiques appelés villancicos. C'étaient quelquefois des poésies très légères que les fidèles chantaient en dansant.

Danses populaires

Il ne faudrait pas croire que les décrets et les ordonnances des rois, des papes et des évêques aient eu pour résultat de bannir complètement du sol de France, la gaieté et l'entrain des fêtes et des danses où, pour un instant, s'envolent les soucis et les tourments de la vie. Ainsi poursuivie et traquée, indignement chassée des manoirs et des châteaux, des églises et des places publiques, elle se réfugia dans les villages, et, là, au contact des champs, et de la vertu un peu primitive des serfs et des vilains, elle se refit une sorte de virginité. Ce n'étaient plus les brillantes et luxueuses fêtes d'autrefois, les orgies romaines, les ballets gallo-romains, où sous prétexte de louer Dieu, on se livrait aux pires licences des fêtes grecques de la décadence; mais, au contraire, des rondes ravissantes et simples, où villageois et villageoises, se tenant par la main, parcouraient au milieu des chansons et des éclats de rire, les champs, les bois et les prairies semées de fleurs. Et pendant que les hauts barons et les nobles chevaliers « *menaient grande chère en beaux états, se faisaient souvent rompre bras et jambes en champ clos* », Jacques Bonhomme esquissant un pas de branle, disait dans un sourire narquois : « Ce sont jeux de princes. »

Il avait raison, Jacques Bonhomme, de se rire des jeux grossiers de ses seigneurs et maitres, et de tourner en rond à satiété avec les belles filles, de danser les menuets, les bourrées, les branles et les farandoles jusqu'à perdre haleine.

La danse préférée du paysan était le branle, sorte de farandole où les danseurs se tenaient par la main en se donnant un mouvement continuel.

Chaque province avait les siens.

Il y en avait de gais, qui n'étaient véritablement que des danses de caractère, tels que le *branle des sabotiers*, le *branle des lavandières*, où l'on se frappait dans les mains comme si on lavait du

BRANLE DES LAVANDIÈRES

DANSÉ AU BORD DE LA RIVIÈRE DE SEINE, A PARIS



AIR DU BRANLE DE BOURGOGNE



AIR DU BRANLE GAY



AIR DU BRANLE COUPÉ

NOMMÉ « CASSANDRE »



linge, le *branle des chevaux*, celui *des oies*, dans lesquels les danseurs imitaient, par des mouvements ou des poses grotesques, les sauts et les attitudes de ces animaux. Ces danses excitaient la gaieté au plus haut degré ; elles avaient lieu aux noces et dans les réunions où régnaient l'enjouement et la liberté.

Celui des *brandons* remontait à une époque très reculée ; c'était une vieille danse gauloise, exécutée généralement le premier dimanche de Carême, autour de feux de joie que l'on allumait sur les places publiques. Dans certaines villes, elle avait subi une transformation.

Les jeunes gens portaient des torches de sapin, ou des flambeaux de paille allumés, sous les fenêtres des plus jolies filles de la ville. On y dansait au son des instruments, et l'on proclamait à haute voix les charmes de ces jeunes beautés, le nom de leurs amants, ou de ceux qu'on jugeait dignes d'elles. Ces indiscrétions, autorisées par l'usage, eurent souvent des suites diverses. Elles servaient, il est vrai, de prétexte aux amants timides pour déclarer leur amour ; mais aussi la malignité y trouvait une occasion favorable pour nuire à la réputation des belles. Les rixes continuelles que faisaient naître ces réunions nocturnes déterminèrent plus d'une fois les magistrats à les défendre, et la Révolution les a fait totalement oublier.

Citons encore quelques espèces de branles : le *branle à mener*, où chacun menait la danse à son tour, puis allait se ranger à la suite des autres après en avoir exécuté les diverses évolutions ; le *rond de Rouchard ;* la *boulangère ;* le *branle de sortie*, sorte de galop final ; le *branle aux flambeaux*, où les danseurs tenaient un flambeau allumé d'une main, et conduisaient leurs dames de l'autre.

DANSES D'UN CARACTÈRE RELIGIEUX OU SYMBOLIQUE

Danse macabre

Personne n'ignore que les *Danses des morts*, très en vogue au moyen âge, consistèrent en immenses tableaux ou peintures exécutés sur les murs des églises, dans les charniers et cimetières, dans les couvents, sur les ponts, etc. Leur origine paraît être l'ancienne *Chorea Machabæorum*, cérémonie instituée par les ecclésiastiques, et dans laquelle des dignitaires de l'Eglise ou même du monde, conduisant ensemble la danse, en sortaient à tour de rôle dans le but de montrer que chacun de nous, puissant ou humble, doit subir la mort. On avait conservé très certainement au moyen âge le souvenir de cette danse ; car nous pouvons lire dans un texte de 1453, la phrase suivante :

« ...Quatuor simasias vini exhibitas illis qui *Choream Machabæorum* fecerunt. »

Il est permis de supposer que les malheurs et le martyre des sept Machabées Eléazar et de leur mère, avaient inspiré l'idée de cette danse où chacun des personnages disparaissait à son tour ; et que, plus tard, afin de rendre cette idée plus frappante, on avait imaginé de faire conduire la danse par un squelette humain représentant la mort.

« Qui peut douter, dit Peignot dans ses *Opuscules*, qu'on ne se soit proposé, dans ces représentations, toutes grotesques qu'elles sont, de rappeler aux hommes la fragilité de la vie, l'indispensable nécessité de mourir, l'incertitude de l'heure fatale, et l'inflexibilité de la mort qui ne respecte ni âge, ni sexe, ni condition. »

La mort entraîne dans l'abîme tous ceux qu'elle effleure de ses doigts décharnés ; c'est le Pape, l'Empereur, le Roi, les puissants de ce monde qu'elle guette et qu'elle surprend sur leurs trônes, brisant comme un hochet le sceptre qu'ils tiennent en leur main ; c'est aussi le pauvre, l'humble qu'elle fauche avec sa souffrance, et qui disparaît à regret lui aussi, parce qu'à force de souffrir, il avait fini par aimer sa misère ; c'est le vieillard, tremblant à son approche, qu'elle enlève brutalement

comme si elle l'avait oublié; c'est la femme qu'elle entraîne avec sa beauté et ses illusions; c'est l'enfant qu'elle emporte, sans souci de la douleur d'une mère.

A quelle époque aurait été exécuté le premier tableau représentant cette danse? Un savant archéologue, M. l'abbé Valentin Dufour établit qu'il remonte à 1424, et fut peint sur les murs du Charnier des Innocents à Paris. On lit, en effet, dans le *Journal d'un Bourgeois de Paris sous Charles VI et Charles VII*, les lignes suivantes:

« *Item, l'an mil quatre cents vingt-cinq fut faite la Dance macabre aux Innocents, et fut commencée environ le moys d'aoust et achevée au caresme ensuivant.* »



Le carillonneur des trépassés (danse macabre).

Le même auteur dit encore qu'en 1429, un fameux prédicateur, nommé frère Richard, prêchait sur un échafaud haut d'environ une toise et demie. « *Il avait le dos tourné vers les Charniers des Innocents, encontre la Charonnerie, à l'endroit de la Dance macabre.*

« *Le Journal du règne de Charles VI*, écrit M. l'abbé Valentin Dufour, nous a donné la date exacte de son apparition sous les Charniers (1424). Avant cette époque, on ne rencontre aucune composition qui ait pu lui servir de modèle; après, au contraire, on la trouve souvent imitée : c'est donc une production essentiellement propre au XV^e^ siècle. »

Dulaure, auteur de l'*Histoire de Paris*, possédait un document relatif au ballet des morts, et où figuraient deux pièces distinctes : la *Danse Macabre* et la *Danse des Femmes :*

Dans la première pièce, un ange ouvrait la scène, et, en vers latins, exposait des peintures qui excluaient, disait-il, le luxe, la pompe et les vanités de ce monde; puis suivait le prologue dont voici la première strophe :

Créature raisonnable
Qui désire vie éternelle,
Tu as ici doctrine notable
Pour bien finir vie mortelle.
La danse macabre s'appelle,
Que chacun à danser aprent.
A l'homme et femme est naturelle
Mort n'épargne petit ne grant.

Les cardinaux, les princes, les évêques, appelés par la Mort, se plaignent amèrement du coup qui va les frapper, et regrettent les jouissances de ce monde.

La Mort, s'adressant à un abbé, lui dit :

Abbé, venez tost. Vous fuyez?
N'ayez pas la chère esbahie;
Il convient que la mort suyez:
Combien que moult l'avez haye.
Commandez à Dieu l'Abbaye,
Que gros et gras vous a nourry.
Tost pourriez à peu d'aye
Le plus gras est premier pourry.

L'abbé se résigne; mais le chanoine, auquel la Mort adresse une pareille apostrophe, regrette ses prébendes, son surplis blanc et son amusse grise. Le moine vient à son tour, et dit qu'il renonce avec peine à son cloître. Il avoue avoir commis « maint vice » dont il n'a pas encore fait pénitence. L'amoureux, l'avocat, le médecin, le ménétrier, le curé, paraissent aussi l'un après l'autre. La Mort reproche au curé d'avoir mangé les vivants et les morts, et lui annonce qu'à son tour il sera mangé par les vers :

Le vif et mort souliez manger,
Mais vous serez aux vers donné.

Le laboureur, le clerc, l'enfant, le docteur, etc., paraissent sur la scène; aucun n'échappe au coup fatal, et la pièce se termine par une moralité.

Dans la Danse des Femmes, la Mort se montre d'abord à la reine, qui paraît fort étonnée de sa visite, puis à la duchesse qui dit :

Je n'ai pas encore trente ans,
Hélas ! à heure qui commence
A savoir que c'est du bon temps,
La mort vient tollir ma plaisance.
J'ay des amys, argent, chevaux,
Solas, esbats, gens à devis, etc.

La régente exprime ainsi ses regrets de quitter les plaisirs de ce monde :

Quand me souviens des tambourins,
Nopces, festes, harpes, trompettes,
Menestriers, doulcines, clarins,
Et des grandes chères que j'ai faites... etc.

La femme de l'écuyer, voyant la mort approcher, se lamente en disant qu'elle avait acheté à la foire du Lendit, du drap pour le faire teindre en écarlate; que, de plus, elle devait avoir une robe verte pour les premiers jours du mois de mai. La Mort dit à la *bourgeoise* que ni ses « beaux gorgias empesés », ni sa large ceinture ne pourront arrêter ses coups. La marchande, la veuve, la nouvelle épouse, la femme « mignotte » qui dort jusqu'au dîner, la fille, la *femme théologienne*, bissensut avec regret le même sort. La femme de village, seule, quitte sans se plaindre une vie qu'elle a passée dans les privations et les malheurs. La garde des femmes en couches, la religieuse, la sorcière apparaissent aussi sur la scène.



Danse macabre.

La danse macabre et celle de la femme sont représentées toutes deux au-dessus des arcades qui composent la nef de la chapelle de Kermaria-an-Isquit (Côtes-du-Nord). Les peintures datent de 1450. Des inscriptions placées en

dessous des vingt-trois personnages représentant les vivants, reproduisent à peu près les réponses et les apostrophes de ces personnages au Mort, telles qu'on les trouve dans les huitaines de la Danse des Innocents. Quelques-unes seulement restent lisibles aujourd'hui; le temps a effacé les autres. — Nous donnons ici la transcription de ces textes anciens.

LE CARDINAL

J'ay bien cause de m'esbahyr,
Quant je me voy de si près pris;
La Mort m'est venue envayr,
Plus ne vestiray vert ne gris.
Chapeau rouge ne chappe de pris
Me fault laisser à grant destresce;
Je ne l'avoye pas apris :
Toute joye fine en tristesce.

LE MORT

Venés, noble Roy couronné,
Renommé de force et prouesce;
Jadis fustes environné
De grans pompes, de grant noblesce;
Mais maintenant toute haultesce
Laisserés; vous n'êtes pas seul.
Poy aurés de vostre richesce :
Le plus riche n'a que ung linseul.

LE ROY

Je n'ay point apris à dancer
A danse et note si sauvage;
Hellas ! on peut voyer et panser
Que vault orgueil, force, lignage.
Mort destruit tout, c'est son usage.
Ausci tost le grant que le mandre;
Qui mains se prise plus est sage :
A la fin fault devenir cendre.

LE MORT

Patriarche pour basse chère
Vous ne povés estre quitté.
Vostre double croix qu'avés chère
Ung aultre aura; c'est équitté.
Ne pansés plus en dignitté,

Jé ne serés Pappe de Romme;
Pour rendre compte estes cité;
Folle espérance déchoit l'omme.

LE PATRIARCHE

Bien perchoy que mondains honneurs
Moult décheit, pour dire le voyr;
Mes joyes tournent en douleurs
Et que vault tant de honneur avoir?
Trop hault monter n'est pas savoir:
Haulx estas gattent gens sans numbre;
Mès pou le veulent parcevoir:
A hault monter le faitz encombre.

LE MORT

C'est de mon droit que vous mainne
A la danse, gent Connestable;
Les plus fors, comme Charlemainne,
Mort prant: c'est chose véritable.
Rien n'y vault chère espuentable,
Ne forte armure, en cest asaut.
D'un coup, j'abas le plus estable:
Rien n'est d'armez quant mort asault.

Ce sont les seules inscriptions que l'on puisse déchiffrer. Mais elles suffisent certainement à donner une idée de ces versets qui accompagnaient les danses macabres, peignant tour à tour le désespoir ou la résignation de ceux que la Mort enlève à ce monde.



Danse macabre.

L'Allemagne, la Suisse et l'Angleterre ont copié les danses des morts peintes en France, et surtout la plus ancienne, celle du Charnier des Innocents. Celles de Nuremberg en Allemagne et de Lucerne en Suisse sont les plus célèbres; cette dernière est encore très apparente; elle a été peinte par Meglinger, au XVI^e^ siècle, sous les combles de la toiture du *Sprenerbrücke*, pont en bois sur la Reuss; elle compte trente-six tableaux.

On s'est souvent demandé si les personnages de ces scènes macabres étaient des êtres vivants ou seulement des personnages peints. « J'incline, dit Dulaure vers cette dernière opinion. L'ange, dans le manuscrit que je possède, ouvre la scène par ce vers latin :

Hæc pictura decus, pompam luxumque relegat.

M. Paul Gruyer est d'un avis tout différent, lorsqu'il fait le récit si imagé et si coloré du ballet des morts :

« Imaginez des arcades basses de bois ou de pierre où sont des piles d'ossements rangées comme des cotrets ; au milieu, un carré de plein air, planté de croix où sont les fosses communes. C'est un charnier. En temps ordinaire, des marchands de toute sorte étendent leurs étalages sous ces arcades ; on y amène jouer les enfants. Mais aujourd'hui, jour de fête, la ville endimanchée se bouscule dans le milieu du charnier, tandis qu'on a fait évacuer les arcades où sera représenté le Ballet des Morts, que l'on voit danser avec un plaisir toujours nouveau. Chacun grignote ses provisions en attendant l'heure ; on a pris les enfants sur les bras pour qu'ils ne soient pas écrasés et qu'ils voient mieux ; il y a du monde aux fenêtres de toutes les maisons qui ont la chance d'avoir vue sur le charnier. La fête se prépare dans la chapelle.

« Rataplan, plan ! Un acteur déguisé en mi-cadavre, mi-squelette, apparaît en tapant deux tambours plats qui lui sont accrochés sur le ventre ; un autre le suit, qui tourne de la vielle, puis un autre sonnant de la trompette, puis tout un orchestre verdâtre et décharné, soufflant de la flûte et du hautbois, pinçant de la guitare, râclant du violon, battant des cymbales ; chaque musicien va s'accoter à un pilier. Le public ne se sent pas d'aise et le ballet commence.

« Voici d'abord nos Premiers Parents, vêtus de feuilles de figuier et tenant à la main la pomme fatale ; ils pleurent amèrement et se désolent. Un ange, avec une épée garnie d'étoupe allumée, qui est le glaive flamboyant de la Genèse, est devant eux. Maintenant, c'est la Mort, montée sur une rosse étique, un grand rasoir au poing pour couper les gorges ; et derrière elle commence le défilé dansant des morts entraînant les vivants. L'Homme Noir ouvre la marche en soufflant dans son cor, et c'est, à sa vue, une grande hilarité et des quolibets sans fin sur la couleur de sa peau. Un cadavre le suit en

sautillant; il donne la main à un homme qu'à son diadème, à son long manteau brodé d'or, on reconnaît pour un empereur. L'Empereur donne l'autre main à un second cadavre qui, tout en sautillant aussi, tire le Pape, la tiare en tête, puis c'est un Cardinal, puis un troisième cadavre, puis un Roi, et puis un cadavre alternant toujours avec un vivant, des Ducs, des Duchesses, des Comtes, des Comtesses, des Chanoines, des Curés, des Chevaliers, des Marchands, des Courtisanes, des Bourgeois, des Fous de cour, Cupidon, des Artisans, des Gueux, toute l'échelle sociale jusqu'à l'Hérétique et au Juif. La file fait maintenant le tour des arcades et se referme; la musique résonne, le public bat des mains et la ronde s'ébranle. La voilà qui s'accélère peu à peu; les cadavres tirent les vivants, qui semblent résister, et le bastringue fait un bruit d'enfer. Ça tourne, tourne, tourne, et ça se met à chanter, à hurler ; vite, plus vite, toujours plus vite ! La Mort galope en tête sur sa haridelle; on n'aperçoit plus qu'un tourbillon où chacun se distingue à peine à ses insignes, jusqu'à ce que s'ouvre une grande trappe, symbole du tombeau, où chaque personnage fait successivement la culbute; à chaque tour il en tombe un, jusqu'à ce que tous y aient disparu au milieu des plaisanteries et des rires du public. Mais, comme la Mort jouit de son triomphe, l'Ange du Seigneur apparaît soudain, la désarçonne et la terrasse. C'est la fin, l'apothéose. »

Ballet ambulatoire de la Fête-Dieu, à Aix-en-Provence.

Parmi les fêtes restées célèbres dans les annales du moyen âge, l'une d'elles se faisait remarquer par le luxe déployé, par le grand nombre des acteurs et des figurants, et aussi par la folle gaieté qu'elle ne manquait point de faire naître : nous voulons parler du *Ballet ambulatoire de la Fête-Dieu*, dû à l'initiative de René d'Anjou, comte de Provence, et qu'il institua dans sa bonne ville d'Aix.

Il se composait de nombreuses scènes allégoriques tirées de l'Histoire mythologique et de l'Histoire sainte, où même d'événements plus récents et qui avaient pris le nom d'*entremets*. Ce mot que nous traduisons aujourd'hui par intermèdes, désignait la représentation d'une sorte de spectacle mimique, avec des machines et

décorations. Ces divertissements avaient reçu le nom d'*entremets* parce qu'ils avaient été imaginés pour occuper agréablement les convives d'un grand festin pendant l'intervalle des services.

Soixante mille étrangers arrivaient de toutes les parties de la Provence pour assister aux divers jeux, ballets, danses, entremets, ainsi qu'aux bouffonneries des histrions et des mimes. On a souvent, depuis, reproché au roi René d'avoir mêlé aux mystères les plus sacrés de l'Église, aux choses les plus saintes, des parades sans goût et sans décence dont le sujet était tiré des événements les plus ridicules de la fable.

Ces reproches ne sont certainement pas fondés ; les bouffonneries et les jeux profanes se célébraient avant les mystères religieux et n'avaient pour but que le divertissement des habitants d'Aix et de ses nombreux visiteurs.

Afin de permettre au lecteur de se faire une idée exacte du ballet de la Fête-Dieu, nous empruntons à M. Castil-Blaze la curieuse description qu'il en fait :

« La Renommée, à cheval, ayant des ailes à la tête et sur le dos, ouvre la marche et fait sonner la trompette. Une troupe de chevaliers armés de lances la suit, tambours battants, enseignes déployées. Le duc et la duchesse d'Urbin, montés sur des ânes, viennent après. Saturne et Cybèle, Mars et Minerve, Neptune et Amphitrite, Pan et Syrinx, Bacchus et Érigone, Pluton et Proserpine, et beaucoup d'autres divinités dont l'énumération serait trop longue, chevauchent après le duc et la duchesse d'Urbin ; les faunes, les dryades, les tritons, les suivants de Diane, dansant au son des tambourins, des fifres et des crotales, précèdent le char de l'Olympe, où l'on voit Jupiter, Junon, Vénus, l'Amour, les Ris, les Jeux et les Plaisirs. Les trois Parques ferment la marche. Parmi toutes ces puissances mythologiques, on remarque : les groupes d'acteurs qui, le lendemain, doivent jouer des scènes épisodiques dans les rues telles que : *Lei Rascasseto, Lou gué doù Cat, Lei Tirassoun,* les grands danseurs, les petits danseurs, les bâtonniers et les troupes réglées que la ville d'Aix avait en disponibilité.

« Les Juifs dansant autour du Veau d'or, la reine de Saba suivie de ses dames d'atours, les Mages précédés par la belle étoile, que l'on porte au haut d'une perche, le massacre des Innocents, représenté par des enfants qui tombent aux pieds d'Hérode et se traînent



Ballet ambulatoire de la Fête-Dieu, à Aix-en-Provence.

dans le ruisseau lorsque ce roi fait tirer un coup de fusil par un de ses grenadiers, forment les sujets de plusieurs entremets. Viennent ensuite les Apôtres, qui aident Jésus-Christ à porter sa croix, tandis que saint Siméon, en mitre et en chape, tenant un panier d'œufs à la main, donne des bénédictions. Saint Luc est coiffé d'une têtière de bœuf avec de belles cornes. Un saint Christophe gigantesque marche avec les *rascasseto ;* ceux-ci, peignant et grattant un des leurs, représentent les lépreux. Les danseurs, grands et petits, en costume bizarre, des bâtonniers exécutant des pas d'armes, termineraient ces jeux d'une manière galante et chevaleresque, si la Mort ne les suivait pas. Armée de sa faux, elle chasse tout devant elle et son aspect affreux inspire des pensées philosophiques aux amateurs que les compositions drôlatiques du bon René avaient pu divertir.

« Le Prince d'Amour, ses mignons, ses danseurs, ses chevaliers, ses porte-enseignes, le Roi de la Bazoche et sa cour, l'Abbé de la Ville, chef des artisans, assistaient à cette procession avec leur suite nombreuse, leur musique, leurs artistes et leurs bâtonniers. Leur costume était une imitation de celui du xv^e^ siècle. De grandes corbeilles de fleurs étaient portées par les valets du Prince d'Amour, qui distribuait des bouquets aux dames...

« ... Les dépenses particulières des grands dignitaires de cette fête s'élevaient à des sommes considérables pour l'époque, et plus d'un Prince d'Amour refusait le coûteux honneur de sa principauté. Les frais généraux se payaient avec les revenus que le roi René avait destinés à cet objet; mais ces rentes n'existant plus depuis la Révolution, on a cessé d'exécuter les volontés du fondateur. Cependant, une représentation de ces jeux, institués à Aix en 1462, y fut encore donnée en 1805 en l'honneur de la sœur de Napoléon I^er^, Pauline, alors princesse Borghèse. »

Le ballet de la Fête-Dieu, ainsi que la musique qui l'accompagnait est dû, paraît-il, à son fondateur le roi René.

Castil-Blaze qui dit de lui : « Il perdit beaucoup de batailles, il est vrai; mais aucun général ne sut mieux organiser une promenade religieuse, » cite à l'appui de cette opinion quelques versets d'une ballade fort répandue dans le Midi, et dans laquelle semble apparaître le véritable caractère du bon roi :

Mais le clairon se fait entendre ;
Tous se préparent aux combats.
Au champ d'honneur on va se rendre,
René harangue ses soldats ;
« Enfants chéris de la victoire,
« Fiers soutiens de la nation,
« Souvenez-vous de votre gloire ;
« Marchons, amis,... à la procession. »

Cependant, nul mieux que le grand poète Mistral, n'a su animer cette fête originale, et lui restituer sa gaîté, son entrain, et ce tourbillon de joie méridionale qui voltige à travers les cerveaux, auquel nul ne résiste, qui s'empare de tous et contraint à danser, à chanter avec les autres et comme les autres.

Le passage de *Calendal* dans lequel le poète provençal nous fait assister aux farandoles interminables, aux défilés burlesques, aux folles équipées nocturnes qui suivent la fête, est remarquable par la vivacité du récit. Nous avons pensé qu'il pouvait donner au lecteur l'impression exacte de ces scènes, qu'il serait pour lui comme une vivante peinture de ces processions de la Fête-Dieu, et nous l'avons reproduit dans sa traduction française.

« Enfin la veille du samedi, car il y a trois actes au mystère, en grande pompe devant l'Hôtel municipal, devant les membres du Consulat, devant le Parlement en corps, on proclama les dignitaires (Abbé de la Jeunesse et Prince d'Amour).

« Le lendemain grandes aubades... cent galoubets joyeux, cent joyeux tambourins, par un trépignement qui n'a pas son égal, mettent les rues en fêtes ; la farandole avant-courrière, prélude au train des jeux, grands et petits...

« Nous y sommes. Les belles, des fenêtres battent des mains à la parade : l'Abadié, la Basoche, avec leurs Bâtonniers que l'on admire, armés de lances, par les rues se déploient. C'est la Passade, Lan tan lire ! qui mène son pas d'armes... *E tiro l'Abadié!* Chevaleresquement, quatre par quatre, ils simulent un combat ; comme tambour de guerre, le *bachas* (1) ronfle ; de leur aile les souvenances nationales caressent doucement balcons et belvédères.

« L'ombre nocturne tombe cependant, et malfaiteurs de quitter

(1) *Bachas*, sorte de gros tambour qui ordinairement sert d'accompagnement au fifre.

leurs repaires; mais pendant qu'elle dort, cinquante chevaliers gardent la ville d'escalade; le *guet* trotte sur les pavés du milieu d'un long défilé de torches qui va du Paganisme éclairer la folie. Dans les deux lignes flamboyantes voici d'abord la Renommée sonnant de la trompette et galopant sur un cheval bai; un peu après, ainsi advienne à tout félon! suivent deux ânes qui sur le bât, ne vous déplaise, cahotent la duchesse et le duc d'Urbin... — Tous les dieux, toutes les déesses, qui sur l'Olympe et dans les nues ont jadis savouré l'encens et le nectar, de leur histoire fabuleuse descendent les nébuleux sommets, et, procession prestigieuse, on dirait que des yeux ils recherchent leurs autels.

« Aux *Rascassettes*, immondes gens qui s'épluchent entre eux et au vieux monde qu'il trouve prosterné sous le Veau d'Or, Moïse montre la loi!... Gare! Pluton et Proserpine, sombre couple, dieux ravisseurs; la Reine des Enfers pâle et brune, à la main porte une torche de résine... Mercure, patron des parleurs, des négociants et des larrons, fringant, conduit les âmes en Enfer. Les diablotins houspillent la pauvre âme (l'Armeto); comme la feuille au coup de vent, elle frissonne... puis elle prend son vol sauvée par la Croix et par son Ange...

« Ivre d'âpre vengeance, Hérodiade, la grande prostituée, convoite, en souriant au tyran Antipas, la tête de saint Jean-Baptiste! Hideux à voir, douze grands diables, la griffe levée sur leur proie, assiègent pas à pas et le roi et le crime.

« Mais le beau, vertu de Dieu! C'est Amphitrite avec Neptune, avec les dieux des monts, des vallons et des bois, les Faunes et les Dryades en liesse, Pan poursuivant les Nymphes, sur la tonne Bacchus triomphant, Diane la blanche et Apollon le blond... — Puis se pavane voluptueuse la reine de Saba...

« Mais le dimanche est le couronnement. Dans l'ombre et les ruelles, se sont évanouis les faux dieux; au soleil resplendit la loi de vérité et tel qu'un fleuve au large cours, où la terre se mire, du règne évangélique se déroule le tableau.

« Un devant l'autre, les rois mages pompeux et muets comme des statues, vont errant par la ville, en quête de l'agneau, et ils suivent la Belle-Etoile.

« Le rire déchire les rates, quand leurs pages qui portent des corbeilles, en guise de salut leur miment des tordions...

« Ils passent. L'exécrable Hérode ensanglante et désole le lieu natal du Christ.

« Par terre les *Tirassouns* enjuponnés de toile écrue et se traînant nu-jambes comme un tas de lézards gris, montrant des Innocents la moisson lamentable.

« Parlerai-je des douze apôtres qui s'acheminent côte à côte avec leur Maître? Parlerai-je de saint Christophe, grande figure de l'humble peuple qui porte en lui le monde et son Messie en deuil?

« Place à Madame de Limagne ! *Car elle donne des châtaignes* aux chevaux Frus (1).

« *E danso o gus! E danso o gus!* en cavalcade tournoyante; comme coqs amoureux et coquetant de l'aile, au son des claires cymbalettes et du tambourin qui dit : les *Gueux n'en veulent plus !*

« Le Mort fauchant la Farandole, le mort hideux squelette, hurle: Hoou ! Hoou ! Alors se développent en lente procession, les longues rangées de Vierges, les Pénitents drapés de toile et en robes de pourpre, le Parlement illustre et vingt congrégations. Quatre heures d'horloge durant, les confréries, leurs prieurs, leurs anciens confrères de métiers avec leur gonfalons alors défilent, de riches draperies les rues sont tapissées : et au travers des tentes, et puis des jeunes filles et des roses en masse... »



La chronique nous a conservé le récit de quelques autres ballets dansés au moyen âge. Celui des *Vierges sages et des Vierges folles* présente le plus d'originalité. Brantôme rapporte qu'il fut offert, après souper, par Elisabeth, reine d'Angleterre au grand prieur de France et au connétable de Montmorency. C'était une allégorie dont le sujet était tiré de l'Évangile; elle était dansée par les dames de la cour, portant les unes des lampes allumées et pleines d'huile, les autres des lampes vides. Les Français furent, paraît-il, invités à se mêler au ballet; la reine elle-même y prit part, et dansa avec une grâce charmante.

(1) Chevaux de carton avec jupe de soie s'adaptant à la ceinture du pseudo-cavalier.

La Fête des Fous

Les excommunications et les anathèmes lancés par l'Eglise contre ceux qui dansaient en public, avaient eu leur raison d'exister, comme nous l'avons vu. Ils tendaient à réprimer la débauche effrénée qui s'était glissée si rapidement dans les divertissements, les fêtes et les bals ; rien n'eût été plus légitime, si, à cette époque même et jusqu'au XV^e^ siècle, le clergé de Paris n'avait donné l'exemple le plus déplorable d'un libertinage éhonté, au cours de la cérémonie célèbre connue sous le nom de *Fête des Fous*.

Elle avait lieu à Notre-Dame ; elle commençait par la *Fête des Sous-Diacres*, appelée par dérision et à juste titre la *Fête des Diacres saoûls ;* il était en effet de coutume que ces ecclésiastiques fussent dans un état d'ébriété voisin de la démence. Cette *beuverie* avait lieu le 26 décembre ; on y élisait un évêque des fous, que l'on bénissait avec accompagnement de chants libidineux et de danses, où des prêtres et des femmes demi-nues s'enlaçaient en couples folâtres.

Le clergé s'avançait processionnellement vers le nouvel élu, qui, du siège épiscopal, donnait avec une feinte gravité sa bénédiction aux assistants. Les danses, les cris de joie, les orgies reprenaient alors et duraient jusqu'à une heure avancée de la nuit.

La seconde fête, celle qui s'appelait plus spécialement *Fête des Fous*, commençait le 1^er^ janvier et se continuait jusqu'au 6. Le spectacle offert alors dans la nef de Notre-Dame était plus indécent encore :

Le clergé se rendait en procession chez l'évêque des fous, qu'il amenait solennellement à l'Eglise ; son entrée y était accueillie par le son des cloches, les cris et les chants de la foule, les danses les plus libres.

« Arrivé dans le chœur, l'élu se plaçait sur le siège épiscopal. Alors commençait la grand'messe, au cours de laquelle avaient lieu les actions les plus extravagantes, les scènes les moins religieuses qu'on puisse imaginer ! Les ecclésiastiques figuraient sous divers costumes, les uns vêtus en habits de baladins, en peplums de danseurs grecs ou romains, les autres en habits de femme.

Leur visage était barbouillé de suie ou couvert de masques hideux et barbus, masques qui ont fait donner à cette fête, ou à des fêtes pareilles, le nom de *Barbatoires*. Puis, au milieu du chœur, ils se livraient à leurs ébats. Les uns dansaient, sautaient, au son d'une musique infernale ; d'autres, pendant la célébration de la messe, venaient sur l'autel même jouer aux dés, jeu alors sévèrement prohibé, y buvaient, y mangeaient de la soupe, des boudins, des saucisses, les offraient au prêtre célébrant, sans les lui donner, faisaient brûler dans un encensoir de vieux souliers et le forçaient à en respirer la désagréable fumée. Après cette messe, les folies reprenaient de plus belle, les danseurs ayant demandé à de nombreuses libations la force de continuer leurs exercices. »

Presque toutes les cathédrales et collégiales de France avaient imité cet exemple donné par Notre-Dame. Du 1^er^ au 6 janvier, le temple du Seigneur retentissait de cris profanes et des chants souvent ignobles proférés par les prêtres eux-mêmes.

On serait tenté de douter du caractère licencieux de ces fêtes du moyen âge, si des auteurs scrupuleux et dignes de foi n'apportaient à ce sujet des témoignages certains et irréfutables. Dulaure, dont la compétence et l'impartialité font autorité en la matière, s'exprime en ces termes au sujet de la mère *Sotte*, un des personnages de ces joyeusetés :

« J'ai vu, chez le savant antiquaire abbé de Tersan, le collier et la ceinture du personnage comique appelé *la mère Sotte*. Ce collier et cette ceinture étaient composés de plaques de bois, liées entre elles par des chaînons de métal. Sur chaque plaque étaient sculptés en bas-relief des scènes toutes pareilles, très variées et où figuraient toujours des moines et des religieuses. »

Le caractère de ces bas-reliefs détermina, paraît-il, le savant abbé à se défaire de ces précieux objets.

Ballet ambulatoire en l'honneur d'Ignace de Loyola

Ce ballet fut bien une des fêtes les plus curieuses du moyen âge ; il offrait le mélange le plus bizarre, du sacré et du profane.



La fête des Fous.

Il fut donné le 13 janvier 1610, à Notre-Dame-de-Lorette, à l'occasion de la béatification d'Ignace de Loyola.

« Après l'office solennel du matin et du soir, sur les quatre heures après midi, deux cents arquebusiers se rendirent à la porte de Notre-Dame-de-Lorette, où ils trouvèrent une machine de bois d'une grandeur énorme, qui représentait le cheval de Troie.

« Ce cheval commença à se mouvoir par des ressorts secrets, tandis qu'autour de lui se représentaient en ballet les principaux événements de la fameuse guerre dont il était le symbole. Les représentations durèrent deux heures; après quoi on arriva à la place Saint-Roch où était la maison professe des Jésuites. Une partie de cette place représentait la ville de Troie, avec ses tours et ses murailles. Aux approches du cheval, une de ces dernières tomba; les soldats grecs sortirent de cette machine, puis les Troyens de leur ville, armés et couverts de feux d'artifice, avec lesquels ils se livrèrent à un combat merveilleux. Le cheval jetait des feux contre la ville, et réciproquement ; l'un des plus beaux spectacles fut la décharge de dix-huit arbres couverts de semblables feux.

« Le lendemain, après le dîner, parurent sur mer, au quartier de Pampuglia, quatre brigantins richement parés et dorés avec quantité de banderolles et de grands chœurs de musique. Quatre ambassadeurs, au nom des quatre parties du monde, ayant appris la béatification d'Ignace de Loyola, pour reconnaître les bienfaits que toutes les parties du monde avaient reçues de lui, venaient lui rendre hommage et lui offrir des présents, avec les respects des royaumes et des provinces de chacune de ces parties. Toutes les galères et les vaisseaux du port saluèrent ces brigantins. Etant arrivés à la place de la Marine, les ambassadeurs descendirent et montèrent en même temps sur des chars superbement ornés. Accompagnés de trois cents cavaliers, ils s'avancèrent vers le collège, précédés de plusieurs trompettes. Après quoi, les peuples des diverses nations, vêtus à la manière de leur pays, firent un ballet très agréable, composant quatre troupes ou quadrilles pour les quatre parties du monde. Les royaumes et les provinces, représentés par autant de génies, marchaient avec les nations et les peuples différents devant les ambassadeurs de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique, dont chacune

était escortée de soixante-dix cavaliers. La troupe de l'Amérique était la première. Entre ces danses, il y en avait une plaisante de jeunes enfants déguisés en singes, en guenons et en perroquets. Devant le char étaient douze nains montés sur des haquenées. Ce char était traîné par un dragon. La diversité et la richesse des habits ne faisaient pas le moindre ornement du ballet, quelques-uns ayant plus de deux cent mille écus de pierreries. » (P. MENESTRIER.)

C'était devenu une coutume dans certaines contrées de la France, de danser sur le rythme des chants d'église et des hymnes sacrées. On pourrait rencontrer encore aujourd'hui dans le Limousin, des vieillards auxquels leurs ancêtres ont conté qu'ils avaient dansé le « Gloria Patri » dans l'Eglise Saint-Léonard, de Limoges, à l'occasion de la fête de saint Martial. A la fin de chaque psaume, on substituait à la formule ordinaire les deux vers suivants :

Sent Martiau pregas per nous (1)
Et nous espingaren per vous.

GAVOTTE MOYENÂGEUSE



(1) Saint Martial priez pour nous
Et nous, nous danserons pour vous.

CHAPITRE VIII

LA DANSE SOUS LA RENAISSANCE

La Renaissance italienne, qui produisit de si illustres chefs-d'œuvre et enrichit les arts des magnifiques productions que l'on sait, eut une influence tout particulièrement favorable à la danse.

C'est à cette époque, en effet, que se rattache la création des grands ballets modernes, où l'imagination des artistes s'est donnée libre carrière.

L'homme qui paraît avoir le plus contribué à remettre en honneur les cérémonies antiques est le gentilhomme lombard Bergonzo di Botta.

Son œuvre la plus remarquable est l'organisation d'une fête donnée à Tortone pour célébrer le mariage de Galeazzo, duc de Milan et d'Isabelle d'Aragon. Un grand ballet dont le sujet était la conquête de la Toison d'Or suivit le festin auquel Bergonzo avait convoqué toute la noblesse italienne.

« Dans un magnifique salon entouré d'une galerie où étaient distribués plusieurs joueurs de divers intruments, on avait dressé une table tout à fait vide. Au moment où le duc et la duchesse parurent, on vit Jason et les Argonautes s'avancer fièrement sur une symphonie guerrière. Ils portaient la fameuse Toison d'Or dont ils couvrirent la table, après avoir dansé une entrée noble qui exprimait leur admiration à la vue d'une princesse si belle et d'un prince si digne de la posséder.

« Puis ce fut Mercure qui chanta une cantilène dans laquelle il racontait qu'il venait de voler à Apollon, gardant les troupeaux d'Admète, un veau gras qu'il apportait sur un plat et dont il faisait hommage aux nouveaux mariés. Pendant qu'il le dépose sur la

table, trois quadrilles qui le suivent exécutent une entrée. Ensuite c'est Diane apportant sur un brancard d'or Actéon changé en cerf, puis Orphée, lequel pleurait sur le mont Apennin la mort d'Eurydice; mais ayant appris ce beau mariage, pour la première fois, il a séché ses larmes et est venu. Ensuite c'est Atalante et Thésée exécutant une chasse mimée, se terminant par la mort du sanglier qu'avec leur suite ils déposent sur la table. Le reste des plats fut apporté par des nymphes vêtues d'une gaze légère et conduites par Hébé; Vertumne et Pomone apportèrent les fruits, un ballet des Dieux de la mer et des Fleuves d'Italie apporta les poissons. Enfin s'avancèrent Sémiramis, Hélène, Médée, Cléopâtre qui dansèrent les danses lascives et chantèrent les égarements de la passion; mais la Foi conjugale les fit chasser par une troupe de jeunes Amours qui les poursuivirent avec les flambeaux de l'Hymen tout allumés et mirent le feu à leurs voiles de gaze. Alors apparurent Lucrèce, Pénelope, Thomyris, Judith, Porcia, l'honneur de leur sexe, les grandes vertueuses, qui présentèrent à la jeune princesse les palmes de la Pudeur. » (Paul Gruyer).

Lors de l'entrée de Louis XII, roi de France, à Milan, on donna en son honneur une fête magnifique où deux cardinaux dansèrent. Ce détail ne doit pas nous surprendre puisque, à la cour des papes, le cardinal Riari composait, dit-on, des ballets qu'il faisait exécuter sous sa direction, devant Sixte II.

Sous François Ier la danse prit un nouvel essor. Le roi chevalier était lui-même beau danseur; et, si l'on en croit les beaux esprits du temps qui l'ont célébrée dans leurs vers, Marguerite de Valois, la gracieuse et spirituelle princesse, était charmante dans la pavane. Une de ses pirouettes faisait tourner les têtes. On raconte que don Juan d'Autriche, vice-roi des Pays-Bas, partit en poste à la hâte de Bruxelles, vit danser Marguerite incognito et se hâta de regagner son gouvernement.

Mais ce n'est guère qu'avec Catherine de Médicis que la véritable renaissance de la danse eut lieu en France. Elle rapportait d'Italie le luxe des ballets et la grâce des anciennes danses renouvelées. La danse, de compassée, devint vive et animée et la mode en subit le contre-coup. Plus de robes longues et guindées qui gênaient les mouvements, plus d'amples et lourds manteaux, mais de petits vêtements légers et moulant les formes.



Pavane (1).

Jusqu'à cette époque, les seules fêtes où les dames pussent faire admirer leur beauté et leur grâce, et les cavaliers déployer leur adresse étaient les tournois.

Cependant, depuis l'issue fatale de celui auquel Henri II prit part en 1559, ces divertissements dangereux devinrent plus rares. Quatre seulement furent offerts depuis ce moment jusqu'en 1612; l'un d'eux avait coûté la vie à Henri de Bourbon, marquis de Beaupréau.

Les projets de Catherine de Médicis n'en furent que mieux favorisés; son ambition, aussi bien que son goût et son instinct naturel, lui faisait aimer les fêtes et les plaisirs. Mais il faut voir, certainement, dans les ténébreux desseins de la politique italienne qu'elle

(1) La danseuse glisse le pied droit en quatrième de face. Son corps est encore appuyé sur la jambe gauche mais il va venir se porter sur la droite en rapprochant les deux pieds en cinquième. Les bras sont en arabesque croisée, la main droite à plat, les doigts tenus par le cavalier. La main gauche est également à plat et tient la traîne; la tête est penchée sur l'épaule droite, et forcément de profil au cavalier. Ce dernier rapprochera complètement le pied droit du pied gauche, en attirant sa danseuse près de lui, lorsque celle-ci sera sur ses deux pieds en cinquième; le corps du cavalier est appuyé sur la jambe gauche, mais penché sur le côté droit, la tête est face à sa danseuse. Le bras gauche est replié, le dessus de la main sur la hanche, l'épaule effacée; le bras droit en seconde très tendu, et très élevé de l'avant-bras.

représentait, la raison de ces réjouissances multipliées sans mesure, où les intrigues se nouaient, où s'apaisait aussi la turbulente humeur de Charles IX et d'Henri III.

L'une des plus brillantes fêtes qui eurent lieu sous les auspices de la reine, se célébra au mois d'octobre en l'honneur du mariage du duc de Joyeuse et de Marguerite de Lorraine, belle-sœur du roi.

On y représenta le *ballet de Circé et des Nymphes* ou *ballet comique de la Reine*; les princesses et les seigneurs de la Cour dansèrent à cette occasion depuis dix heures du soir, jusqu'à trois heures du matin. La scène de ce divertissement était la grande salle de Bourbon au Louvre.

L'abbé de La Chesnaye avait été chargé des vers, Beaulieu de la musique, et Jacques Patin des décorations. Mais l'homme qui se distingua le plus dans cette fête, et dans toutes les autres de ce siècle, fut Balthazar de Beaujoyeux. La description imprimée du ballet de *Circé*, dont il fut l'auteur, prouve qu'il avait du goût et de l'imagination. C'était un Italien, un des meilleurs violons de l'Europe, dont le véritable nom était Baltazarini. Le duc de Brissac l'avait envoyé à Catherine de Médicis, qui en fit son valet de chambre.

Un poète du temps lui avait consacré ces vers :

Beaujoyeux qui, premier, des cendres de la Grèce,
Fais retourner au jour le dessin et l'adresse
Du ballet composé, en son tour mesuré,
Qui d'un esprit divin, toi même te devance,
Géomètre inventif, unique en ta science,
Si rien d'honneur s'acquiert, le tien est assuré.

Catherine avait introduit à la Cour de France, les danses dites *poétiques*. Henri III y apparaissait déguisé en femme, les plus belles dames de la Cour y figurèrent, les unes déguisées en hommes, les autres dans un costume léger, le sein découvert et les cheveux épars.

Henri IV conserva intacte la réputation des Béarnais que l'on considérait comme d'excellents danseurs ; il prenait un très vif intérêt aux ballets de la Cour; souvent il dansait lui-même ; il exécutait alors des pas très rapides auxquels on donnait le nom de *tricotets;* les motifs qui accompagnaient cette danse particulière étaient

divisés en quatre couplets : « Le dernier, dit M. Desrat dans son *Dictionnaire de la Danse*, était dansé sur l'air de *Vive Henri IV!* resté si populaire en France. Gardel l'a placé plus tard, en 1780, dans son ballet de *Minette à la Cour*, où il obtint le plus vif succès. Peu s'en fallut même que dans une réprésentation, tous les assistants ne chantassent ensemble le refrain : *Vive Henri IV! vive ce roi vaillant !* tant les pas étaient appropriés aux paroles. »

LES TRICOTETS



De 1589 à 1610, plus de quatre-vingts ballets furent représentés à la Cour ; le roi se délassait ainsi des fatigues de la guerre et de la politique ; il lui arriva même de composer certains de ces divertissements, avec l'aide et sur les conseils de Sully. Le grave ministre dit dans ses mémoires :

« Il ne fut question, pendant tout le temps du séjour de Henri en Béarn, que de réjouissances et de galanteries. Le goût de Madame, sœur du roi, pour ces divertissements, lui était d'une ressource inépuisable. J'appris auprès de cette princesse le métier de courtisan, dans lequel j'étais alors fort neuf. Elle eut la bonté de me mettre de toutes les parties, et je me souviens qu'elle voulut bien m'apprendre elle même le pas d'un ballet qui fut exécuté avec beaucoup de magnificence. »

Sully dit encore ailleurs :

« L'hiver de 1608 se passa tout entier en de plus grands divertissements encore que les autres et dans des danses, des ballets, des fêtes préparés avec beaucoup d'éclat... L'Arsenal était toujours l'endroit où s'exécutaient ces jeux et ces spectacles... J'avais fait construire à cet effet une salle spacieuse... etc. » Ce fut pendant un de ces ballets qu'on apprit au roi la prise d'Amiens par les Espagnols. « Ce coup est du ciel, s'écria-t-il ; c'est assez faire le roi de France,

il est temps de faire le roi de Navarre. » Et se tournant vers la belle Gabrielle, il lui dit : « Ma maîtresse, il faut prendre d'autres armes et monter à cheval pour commencer une autre guerre. »

Henri IV accueillit aussi avec grand plaisir les ballets équestres que les Florentins introduisirent en France. Le père Ménestrier nous donne la description d'un de ces divertissements qui fut donné en 1606.

« Ce fut au son des trompettes que se fit en l'an 1606, en la cour du château du Louvre, le magnifique ballet à cheval des *Quatre Éléments*. C'était un carrousel composé de quatre quadrilles, qui sortirent l'un après l'autre de l'Hôtel de Bourbon. Le premier représentait l'*Eau*. Vingt-quatre pages marchaient devant, vêtus de toile d'argent, avec chacun deux flambeaux ; puis venaient douze sirènes jouant du hautbois, instrument propre à la danse des chevaux. Elles étaient suivies d'une fontaine en pyramide et d'un dieu de la mer. Quantité d'autres pages marchaient devant douze cavaliers dont était chef Monsieur le Grand (le duc de Bellegarde, grand veneur). Ils étaient tous vêtus de toile d'argent, avec de grands panaches, et leurs chevaux superbement caparaçonnés.

« Après avoir fait le tour de la cour du Louvre et montré la dextérité qu'ils avaient à manier leurs chevaux, ils prirent leur place en un coin de la cour, pour laisser entrer la seconde troupe qui représentait le *Feu*. Après que les pages vêtus d'écarlate (couleur de feu) furent entrés, quatre forgerons se mirent au milieu de la cour, et, frappant sur une enclume, en firent sortir tant de fusées que l'on ne voyait que feux de toutes parts ; plus de deux mille flambeaux et mille lampes, mis aux fenêtres ou attachés aux murailles, ne paraissaient rien auprès de ces fusées. Après qu'elles eurent fait leur effet, on vit entrer toutes sortes d'animaux qui ont rapport au feu, comme le Phœnix, la salamandre ; Vulcain, le dieu du feu, les suivait, avec des pages qui précédaient douze cavaliers, dont M. de Rohan était chef. Ils avaient tous la même parure, avec la lance, l'épée et l'écu, où leurs armoiries étaient peintes.

« Après qu'ils eurent fait le tour comme les premiers, ils prirent le poste qui leur était destiné et laissèrent la place au troisième quadrille, où paraissait Junon, déesse de l'*Air*, avec toute sorte d'oiseaux et précédée de vingt-quatre pages vêtus de bleu céleste. Douze cavaliers dont M. de Sommerive était le chef, se rangèrent



BALLET DE CHEVAUX.

avec toute leur troupe au troisième coin de la place. Puis entra le quatrième quadrille qui figurait la *Terre*. Les pages étaient vêtus en mores ; deux éléphants artificiels marchaient sur leurs pas portant deux tours pleines de musiciens et de divers instruments. D'autres mores menaient des chevaux, qui dansaient en cadence au son des instruments de leur pays. Le duc de Nevers était le chef de ces cavaliers mores.

« Ces quatre troupes s'étant regardées quelque temps et ayant manié leurs chevaux au son des trompettes et des hautbois, les douze cavaliers de l'Eau et les douze de la Terre s'attaquèrent un à un, puis deux à deux, trois à trois et enfin tous ensemble, se menaçant de leurs lances qu'ils allaient rompre à terre et faisaient voler en éclats quand ils s'étaient approchés de la longueur de leur bois. Les cavaliers de l'Air et du Feu en firent autant. Après tous ces exercices, et après avoir rompu lances, coutelas, dards, flèches et boucliers, ils se mêlèrent en faisant danser leurs chevaux d'une façon très agréable. »

Deux ans plus tard, Alphonse Ruggieri Sanseverius offrit à Florence, pour la célébration des noces du prince de Toscane un des plus beaux ballets de chevaux qui se soient donnés.

Sur la place Sainte-Croix s'élevait un vaste écueil dans lequel une grotte était creusée, et fermée par une porte de fer cadenassée.

« Dom Antoine de Médicis, qui faisait fonctions de maître-de-camp, ayant reconnu la carrière, Eole, roi des Vents, entrait accompagné de douze mariniers auxquels il avait appris l'usage des voiles et la nature des vents. Douze tritons marchaient devant lui sonnant de leurs trompes. Huit sirènes leur répondaient avec d'autres instruments accompagnées des Frimas, et huit pages représentaient autant d'effets des vents, qui rendent le temps froid, chaud, humide, sec, clair, obscur, serein et plein de nuages. Ayant pris leur place, ils commencèrent à manier leurs chevaux en rond et sur la droite, mêlant les cabrioles au galop et caracolant en figures. Quelques années après, en 1615, dans cette même cour, on donna encore un ballet de chevaux, à l'occasion de l'arrivée du prince d'Urbin. Ce fut une attaque et un combat en cadence contre trois cents hommes de pied qui firent divers bataillons, en croissant, en ovale, en carré et en triangle. Ils avaient si bien dressé leurs chevaux qu'ils ne perdirent jamais la cadence ni la mesure des airs. »

L'organisation de ces grands ballets était fort coûteuse; certains costumes atteignaient la valeur considérable de 80,000 francs. L'Estoile, parlant des fêtes qui eurent lieu à l'occasion des noces du duc de Joyeuse, dit que *la dépense y fut si grande, y compris les tournois, mascarades, présens, devises, musique, livrées, que le bruit était que le roi n'en serait pas quitte pour douze cent mille écus.*



Masque italien.

La décoration, au contraire, était très négligée; cependant, nous devons citer comme exception le ballet maritime donné par le roi en 1609 pour l'agrément de M^lle^ de Montmorency, où les peintres, décorateurs et machinistes firent des merveilles.

Avec Louis XIII, le caractère des fêtes et des divertissements de la cour subit une entière modification; d'une humeur sombre, subissant journellement l'assaut des intrigues féminines, partagé entre le désir d'une vie tranquille et l'activité dévorante qui parfois s'emparait de lui, à l'instigation de son ministre, le roi ne se plaisait pas à ces ballets gracieux que la gaieté d'Henri IV avait donnés à la cour. Mais, comme il arrive souvent que les caractères indécis ne savent point garder une sage mesure, il prenait grand plaisir à certaines bouffonneries extravagantes auxquelles il se mêlait lui-même.

C'est ainsi que nous voyons le taciturne mari d'Anne d'Autriche danser le *ballet de maître Galimathias pour le grand bal de la douairière de Billebahaut et de son fanfan de Sotteville.*

Le duc de Nemours, ordonnateur de ces fêtes, s'ingéniait à composer des danses burlesques pour dérider le roi. En 1630, il s'avisa de donner le *ballet des goutteux*, et comme il avait lui-même la goutte, il se fit transporter dans un fauteuil au milieu des danseurs, qu'il dirigeait en marquant la mesure avec son bâton.

C'est également à cette époque que fut représenté le *ballet du tabac.*

« Une troupe d'Indiens jouait le prologue en chantant les avantages

du tabac et le bonheur des peuples à qui les dieux avaient donné cette plante. La première entrée était celle de quatre sacrificateurs de cette nation, qui tiraient du tabac en poudre de certaines boîtes d'or qu'ils portaient pendues à leurs ceintures, et jetaient cette poudre en l'air pour apaiser les vents et les tempêtes. Puis, avec de longues pipes, ils fumaient autour d'un autel, marchant en pas graves et cadencés et faisant de leur tabac en fumée une espèce de sacrifice à leurs divinités. Deux Indiens mettaient en corde les feuilles de tabac, deux le hachaient pour la seconde entrée, deux le pilaient dans des mortiers pour le réduire en poudre et deux le râpaient, faisant la troisième entrée. La quatrième entrée se composait de preneurs de tabac en poudre, qui éternuaient, se le présentant les uns aux autres, le prenant par pincées, avec des gestes et des cérémonies plaisantes. La cinquième était une troupe de fumeurs assemblés dans une tabagie : des Turcs, des Maures, des Espagnols, des Portugais, des Allemands, des Français, des Polonais et d'autres nations recevaient le tabac des Indiens et s'en servaient diversement. »

Le roi lui-même dansa dans le *ballet de la Délivrance de Renaud*, imité de l'Arioste. Mauduit avait été chargé d'en écrire la musique et Pierre Guesdron, surintendant de la musique du roi, en dirigeait l'exécution.



Costumes du ballet « La Délivrance de Renaud ».

Mais l'un des ballets les plus curieux de cette époque est celui de la *Vérité ennemie des apparences*, qui fut représenté à la cour de Savoie, en 1634, à l'occasion de la naissance du cardinal.

Le P. Ménestrier en a fait une description pittoresque :

« Il parut d'abord, dit-il, un chœur de Faux Bruits et de Soupçons précédant l'Apparence et les Mensonges.

« Ils étaient représentés par des personnes vêtues en coqs et en poules, qui chantaient un dialogue moitié italien et moitié français, mêlé du chant des coqs et des poules :

Faisant la guerre au silence,
Cot, cot, cot, avec nos chants,
Cette douce violence
Ravit les cieux et les champs,
Et notre inconstant hospice
Cot, cot, cot, cot, cot, cot, cot,
Couvre d'apparence un subtil artifice.

« Après ce chant des coqs et des poules, la scène s'étant ouverte, on vit sur un grand nuage, accompagné des Vents, l'Apparence avec des ailes et une grande queue de paon, vêtue de quantité de miroirs, laquelle couvait des œufs d'où sortirent à la fois les Mensonges pernicieux, les Tromperies et les Fraudes ; les Mensonges agréables, les Flatteries et les Intrigues ; les Mensonges bouffons, les Plaisanteries et les Petits Contes.

DANSE DES BOUFFONS (IMITÉE DE LA PYRRHIQUE)



« Les Tromperies étaient vêtues de couleur obscure avec des serpents cachés parmi des fleurs. Les Fraudes, vêtues de rêts, en chasseurs, rompaient des vessies en dansant. Les Flatteries étaient vêtues en singes; les Intrigues, en pêcheurs d'écrevisses avec des lanternes à la main et sur la tête ; les Mensonges ridicules étaient représentés par des gueux qui contrefaisaient les estropiés avec des jambes de bois. « Le Temps, ayant chassé l'Apparence avec tous ces Mensonges, fait ouvrir le nid sur lequel l'Apparence couvait : on y voit une grande horloge à sable d'où le Temps fait sortir

la Vérité, et, appelant les Heures, elles font avec elles le grand ballet. »

Sur les conseils de Richelieu, Louis XIII avait créé des maîtrises pour les maîtres de ballet et joueurs de violons ; mais cette institution ne produisit pas les résultats que l'on en attendait ; elle nuisit à la danse plus qu'elle ne lui servit. Cependant, il faut convenir que si le maître Durand, qui avait la confiance et la faveur du ministre, ne fut jamais qu'un courtisan sans talent et sans goût, le professeur de la reine, Boccane, à qui l'on doit la danse qui porte son nom, sut montrer dans la composition de quelques ballets un certain mérite artistique.

Richelieu occupait ses loisirs à la conception d'un nouveau genre de ballets qui devait être, dans son esprit, à la fois religieux et capable d'exciter le patriotisme des hautes classes ; mais il ne réussit qu'à substituer l'affectation à la bouffonnerie.

Le lecteur pourra en juger par le récit du *ballet de la Prospérité des armes de la France*, et le programme de ce divertissement, rédigé par le cardinal :

« Après avoir reçu tant de victoires du ciel, écrit Richelieu, ce n'est pas assez de l'avoir remercié dans les temples, il faut encore que le ressentiment de nos cœurs éclate par des fêtes publiques. C'est ainsi qu'on célèbre les grandes cérémonies : une partie du jour s'emploie à louer Dieu et l'autre aux passe-temps honnêtes. Cet hiver doit être une longue fête après de longs travaux. Non seulement le roi et son grand ministre, qui ont tant veillé et travaillé pour l'agrandissement de l'État, et tous ces vaillants guerriers qui ont si valeureusement exécuté ses nobles desseins, doivent prendre du repos et des divertissements, mais encore tout le peuple doit se réjouir, qui, après ces inquiétudes dans l'attente des grands succès, ressent un plaisir aussi grand des avantages de son prince, que ceux mêmes qui ont le plus contribué pour son service et pour sa gloire. »

« Le premier acte se passait en enfer. L'Orgueil, l'Artifice, le Meurtre, la Tyrannie, le Désordre, l'Ambition, Pluton avec quatre démons, Proserpine et les trois Parques, les Furies, un aigle, deux lions, Mars, Bellone, la Renommée, la Victoire, l'Hercule français, paraissaient et dansaient tour à tour. Au deuxième acte, on revenait sur la terre. On voyait d'abord les Alpes, Casal et son camp. Des

Fleuves italiens, français et espagnols se battaient, se fuyaient, se poursuivaient les uns les autres. Tout à coup, la scène changeait. C'était Arras emporté par les Français ; les Flamands les recevaient, tenant des pots de faro et de lambic. Pallas célébrait cette conquête. Au troisième acte, on était sur mer. On voyait les Sirènes, les Néréides, les Tritons, l'Amérique et tous ses peuples, les vaisseaux français et espagnols. Le combat s'engageait, la victoire était à la France, et tout finissait par une pompe triomphale. Au quatrième acte, le ciel s'ouvrait. Vénus, Mercure, Apollon, les Grâces, l'Amour, Bacchus, Momus dansaient ensemble, sans oublier l'aigle et les lions du premier acte, qui revenaient... pour se faire assommer par Hercule, si Jupiter ne s'y était opposé. Au cinquième acte, on revenait sur la terre. On y voyait les Plaisirs, les Jeux, l'Abondance et la Bonne Chère, et, au milieu de tout cela, un Arlequin du temps, Cordelin, faisait des exercices périlleux sur la corde et sur des rhinocéros assez apprivoisés pour le supporter. On avait employé pour ce ballet les décorations et les habillements qui avaient déjà servi, en 1639, à *Mirame* ; malgré cela, on dépensa encore la somme énorme, fabuleuse alors de 900,000 livres. »

En dehors de ces ballets qui ne se dansaient qu'à la Cour ou chez de riches seigneurs, il existait deux sortes de danses :

1° *La danse basse*, d'allure grave et modérée, apanage presque exclusif de la noblesse, et qui comprenait : le *Branle*, la *Volte*, la *Gaillarde* et la *Pavane ;*

2° *La danse balladine*, danse populaire comprenant le *Branle simple*, les *Rondes*, les *Farandoles*, etc...

Les recommandations faites par le Chanoine de Langres au sujet de la danse basse sont pleines d'une naïveté qui ne manque point de charme.

« En premier lieu, dit-il, quand vous serez entré au lieu où est la compagnie préparée pour la danse, vous choisirez quelque honnête demoiselle telle que bon vous semblera, et, ôtant le chapeau ou le bonnet de votre main gauche, lui tendrez la main droite pour la mener danser. Elle, sage et bien apprise, vous tendra la main gauche et se lèvera pour vous suivre. Lors la conduirez au bout de la salle, à la venue d'un chacun, et avertirez les joueurs d'instruments de sonner une basse danse, car autrement ils pourraient sonner par inadvertance quelque autre danse. Et quand ils com-

BASSE DANSE APPELÉE « IOUYSSANCE VOUS DONNERAY »



menceront à sonner, vous commencerez à danser, et noterez que leur demandant une basse danse, ils entendront assez que vous en demandez une régulière et commune. Toutefois, si l'air d'une chanson sur laquelle est formée une basse danse vous agréait plus que d'une autre, pourrez leur nommer le commencement de la chanson. »



Pavane (1).

Et plus loin :

« Vous avez bien formé vos pas et mouvements et êtes bien tombé en cadence, mais, quand vous danserez en compagnie, ne baissez point la tête pour contrôler vos pas et voir si vous dansez bien ; ayez la tête et le corps droits, la vue assurée, crachez et mouchez peu, et, si la nécessité vous y contraint, tournez le visage d'autre part et usez d'un mouchoir blanc.

« Devisez gracieusement et d'une parole douce et honnête ; vos mains soient pendantes, non comme mortes, ni aussi pleines de gesticulations, et soyez habillez proprement avec la chausse bien tirée et l'escarpin propre.

« Vous pourriez (s'il vous plaisait) mener deux demoiselles,

(1) Le cavalier et la danseuse exécutent un pas de basque glissé. Le cavalier le fait presque sur place, la danseuse, plus large ; tous deux sont en quatrième croisée à terre. Leurs corps sont appuyés sur la jambe gauche. En faisant quatre pas de basque glissés, la danseuse sera venue à gauche du cavalier, là, ils feront tous deux une grande révérence sur leur droite. Pour la danseuse : elle prendra pour le premier mouvement la seconde, rapprochera le pied gauche en première, glissera le pied gauche en quatrième derrière, portera son corps sur la jambe gauche, en pliant également les deux genoux, se relèvera en rapprochant le pied droit sur le pied gauche en cinquième. Les mains

mais il suffit d'une et, dit sagement le commun proverbe que : « Trop en ha qui deux en meine ». Semblablement quand vous êtes planté au bout de la salle avec une demoiselle, un autre peut se planter avec sa maîtresse à l'autre bout de la salle vis-à-vis de vous pour danser, et, quand vous approchez les uns des autres, il faut rétrograder ou user de conversion. »

Les Branles sont peut-être les plus anciennes danses connues dont le souvenir soit vivace, aujourd'hui encore, parmi les populations rurales. C'est une expression générique qui comprend une série de danses diverses, depuis les folles rondes champêtres qui se déroulent en longs rubans dans la plaine ensoleillée au son aigu d'un antique violon de ménétrier ou d'une flûte de berger, jusqu'à la parade solennelle des seigneurs et des dames qui se tiennent par la main en dansant gravement sous les ombrages d'un parc.

« Le Branle, écrit Tabourot, se fait sur quatre mesures de la chanson jouée par la flûte, en tenant les pieds joints, remuant le corps doucement du côté gauche pour la première mesure, puis du côté droit en regardant les assistants pour la deuxième, puis de même du côté gauche pour la troisième, et, pour la quatrième mesure, du côté droit en regardant la demoiselle d'une œillade dérobée doucement et discrètement.

« Les joueurs d'instruments sont tous accoutumés à commencer, en un festin, par un Branle double ou commun, et en après, le Branle simple, puis le Branle gai, et à la fin, les Branles qu'ils appellent Branles de Bourgoigne, et aucuns de Champaigne. La suite de ces quatre sortes de Branles est appropriée aux différentes personnes qui entrent en une danse : les anciens dansent gravement les Branles doubles et simples, les jeunes mariés dansent les

---

tiendront la jupe de dessus, et le corps droit. Le cavalier après avoir fait changer sa danseuse de côté et avoir accompli les quatre pas de basque se posera en première ; il écartera le pied droit en seconde, rapprochera les deux pieds en première, il poussera le pied gauche en quatrième derrière, en pliant beaucoup dessus, la jambe droite restera tendue en avant la demi-pointe à terre, le corps fortement penché sur elle. Pour les bras, sur la première après les quatre pas de basque, il portera la main droite au bord du chapeau à gauche, sur la seconde, il enlève le chapeau, sur la première, troisième mouvement, il ouvre le bras jusqu'à la seconde, il le baisse en glissant le pied gauche en quatrième derrière, en suivant le mouvement du corps très penché en avant, pour effleurer de ses plumes le plancher, et venir croiser le bras devant la poitrine, le chapeau presque au-dessous du bras gauche; ce dernier reste sur la hanche. Il se relèvera en première position, et replacera son chapeau sur sa tête en faisant le mouvement contraire, qu'il vient d'exécuter.

L. B.

GAILLARDE (DANSÉE A POITIERS), (LA TRADITORE MY FA MORIRE) *A. B.



*

A. — Le TOURDION semblablement à la GAILLARDE.

B. — La VOLTE identiquement au TOURDION et à la GAILLARDE mais pratiquée en Provence.

Branles gais, et les plus jeunes dansent légèrement les Branles de Bourgoigne, néanmoins tous ceux de la danse s'acquittent du tout comme ils peuvent. » (*Orchésographie*).

La *Volte* est une danse relativement récente, elle fut dansée, pour la première fois, par Henri III. Elle est devenue la valse par une suite de transformations.

Voici sur cette danse d'amusantes réflexions de Tabourot :

« Vous restituerez en sa place la demoiselle ayant volté, où elle sentira, quelque bonne contenance qu'elle fasse, son cerveau ébranlé plein de vertiges et tournoiements de tête, et vous n'en aurez peut-être pas moins. Je vous laisse à considérer si c'est

BRANLE DOUBLE (MÊME AIR POUR LE BRANLE SIMPLE)



chose bien séante à une jeune fille... et si en cette volte, l'honneur et la santé n'y sont pas hazardés et intéressés... »

La *Gaillarde*, appelée aussi Romanesque, était une des danses les plus estimées de ce temps. Il y avait différentes sortes de gaillardes. Les plus célèbres étaient la *Milanaise* et la *Baisons-nous, belle*.

« Ceux qui dansent la Gaillarde aujourd'hui, par les villes, dit Tabourot, dansent tumultueusement et se contentent de faire les cinq pas. Au commencement, on la dansait avec la plus grande

---

NOTICE MUSICALE. — La musique du XVI^e^ siècle appropriée à la danse se présente en général sous l'aspect du genre actuel. Deux modes, l'un majeur, l'autre relatif mineur avec sensible.

Cependant, Basses Danses, Branles, Gaillardes, etc., en mineur présentent cette particularité du mode Hypodorien grec, qu'ils ne comportent point de sensible.

Une grande partie des danses du moyen âge s'accompagnaient d'un rythme de tambourin.

F. C., J. M.

PAVANE

Recueillie à PADOUE

Noble et Majestueux




Qui m'as l'à - me ra - vi - e D'un souhzriz
Qui m'as l'à - me ra - vi - e D'un souhzriz
Qui m'as l'à - me ra - vi - e D'un souhzriz
Qui m'as l'à - me ra - vi - e D'un souhzriz
gra - ci - eux Viens tost me se - cou - rir
gra - ci - eux Viens tost me se - cou - rir
gra - ci - eux Viens tost me se - cou - rir
gra - ci - eux Viens tost me se - cou - rir


Ou me faul - dra mou - rir Viens tost me
Ou me faul - dra mou - rir Viens tost me
Ou me faul - dra mou - rir Viens tost me
Ou me faul - dra mou - rir Viens tost me
se - cou - rir Ou me faul - dra mou - rir.
se - cou - rir Ou me faul - dra mou - rir.
se - cou - rir Ou me faul - dra mou - rir.
se - cou - rir Ou me faul - dra mou - rir.

discrétion, car après que le danseur avait pris une demoiselle, et qu'ils s'étaient plantés au bout de la salle, ils faisaient après la révérence un tour ou deux simplement. Puis le danseur lâchait la dite demoiselle en dansant à part jusques au bout de la dite salle...

« Les jeunes gens sont plus aptes à la danser que des vieillards comme moi. »

Mais la danse la plus caractéristique de cette époque, celle qui convenait le mieux à cette Cour où l'étiquette et les belles ma-



nières étaient la constante préoccupation des courtisans, c'est, sans contredit, l'orgueilleuse *Pavane*. De vieilles estampes nous montrent les seigneurs, de longs manteaux relevés sur le bras, l'épée au côté, offrant la main droite à leurs dames avec une gravité affectée. Celles-ci sont vêtues de robes si longues et si entièrement ornées d'or et de pierreries que leur démarche est naturellement empreinte de la raideur voulue.

« Les historiens, écrit Mme Fonta, lui prêtent deux origines : les uns la font venir d'Espagne, d'autres racontent qu'elle a été exécutée en premier lieu à Padoue.

« Au point de vue chorégraphique, et bien que la Pavane, par

ses mouvements imitatifs, fût déjà connue dès la fin du XIII[e] siècle, elle paraît s'être reformée tout naturellement de la basse danse. Elle était un peu moins grave que cette dernière, par les pas mêmes et par sa mesure qui est binaire; et n'avons-nous pas raison de dire qu'elle était aimable, puisque, dans la basse danse, le cavalier « décoche discrètement une œillade » à sa dame tandis qu'à la fin de la Pavane il lui dérobe un baiser. »

Nous devons citer aussi comme se rattachant à la Renaissance certains exercices auxquels Tuccaro, auteur de cette époque, donne le nom de *saltations gymnastiques*. Le plus usité de ces exercices consistait à franchir un tabouret dans la position de l'*arbre droit*.



UN BAL POPULAIRE

CHAPITRE IX

LA DANSE SOUS LOUIS XIV

C'est sous le règne de Louis XIV que le ballet devint le divertissement préféré de la Cour. Aussi le lecteur nous pardonnera-t-il les quelques détails un peu techniques que nous donnerons ici dans une courte digression sur ce sujet spécial.

On distinguait à cette époque trois sortes de mouvements dans les ballets : les attitudes du corps, les figures, les expressions.

Les attitudes sont les mouvements harmoniques qui déplacent le danseur et impriment à son corps une position particulière, comme *couper en avant, en arrière, tourner, pirouetter, cabrioler, battre, sauter, s'élever, etc...*

Les figures se constituent par la disposition de plusieurs danseurs agissant silmultanément et qui dansent *de front, dos contre dos, en carré, en croix, en sautoir, en croissant, sur une ligne, en évolution*, se poursuivant ou se fuyant, s'éloignant ou s'entrelaçant *« en sorte que le compositeur du ballet peut former autant de danses qu'il y a de figures dans la géométrie »*.

Quant aux expressions, elles ne sont autre chose que les essais de personnification des êtres représentés, que l'imitation de leurs gestes habituels ou supposés. C'est ainsi que Saturne était représenté par un vieillard armé de sa faux ; les Cyclopes en forgerons ; les Mores par des acteurs au teint bistré ; les Indiens étaient couverts de plumes, etc...

Souvent aussi les danseurs étaient des personnages allégoriques, et leurs costumes étaient étudiés de façon à suggérer au spectateur l'idée du symbole réalisé, comme le sont aujourd'hui ceux des acteurs de revues de fin d'année. La Peinture se distinguait par la

palette et les pinceaux, la Musique portait un habit noté comme la tablature; l'Architecture, un niveau; l'Arithmétique, des chiffres, etc.

On poussait le naturalisme jusque dans l'action chorégraphique elle-même, et plus les expressions semblaient naturelles, plus grand était le plaisir que l'on éprouvait à les comprendre et à les identifier à celles que le sujet éveillait en l'esprit: La *danse des Vents* était légère et précipitée; la *danse des Fous et des Ivrognes* irrégulière et chancelante; celle des *Paysans*, grossière et rustique.

Le sujet des ballets était soit historique, soit fabuleux, soit enfin poétique. L'histoire, et surtout celle de la Grèce antique fournissait des thèmes nombreux; comme le *Siège de Troie*, la *Prise de Thèbes*, *Athènes bâtie*, l'*Éducation d'Achille*, les *Victoires d'Alexandre*, etc... On créait avec la fable des intrigues pleines de mystères: c'étaient le *Jugement de Pâris*, *Niobé*, les *Métamorphoses d'Actéon*, *de Narcisse*, les *Noces de Pélée et de Téthis*, le *Labyrinthe de Crète*, la *Naissance de Vénus*, etc... Les sujets poétiques étaient les plus ingénieux et comportaient plus d'invention, plus d'idée personnelle et de talent. Tels étaient: les *Amours déguisés*, l'*Amour malade*, les *Moyens de parvenir*, l'*Europe galante*, etc... Parmi ces derniers ballets les uns ne visaient qu'au plaisir des yeux; d'autres étaient en même temps un enseignement moral. Citons le ballet des *Plaisirs troublés*, de la *Mode*, de la *Curiosité*, etc...

Lorsque le ballet ne servait que d'intermède aux tragédies ou comédies et en général aux représentations dramatiques, il n'avait point d'ouverture. A ce genre particulier appartient le ballet du *Mariage forcé* dansé par Louis XIV lui-même; c'est également dans cette classe qu'il faut placer le ballet royal dansé par leurs Majestés entre les actes de la comédie italienne, *Ercole amante*, pour la représentation de laquelle Mazarin avait fait venir l'auteur de Venise.

Louis XIV dansa encore, masqué, dans le ballet des *Amours déguisées*, où M^lle^ de Lavallière avait le rôle principal. Les plus fameux maîtres à danser, les plus nobles seigneurs de la Cour y prirent part: on y remarqua surtout MM. Legrand, de Villeroy et la Rochefoucault.

La danse était à cette époque le spectacle favori des Parisiens; elle se montra même au théâtre Guénégaud. C'est là que l'on repré-

RONDEAU DU BALLET DE « L'EUROPE GALANTE »



senta, en 1676, le *Triomphe des dames*, comédie en cinq actes de T. Corneille, dont le ballet du *Jeu de piquet* était un des intermèdes.

« Les quatre valets paraissaient d'abord avec leurs hallebardes, pour faire ranger les curieux et préparer la scène. Ensuite les rois arrivaient successivement, donnant la main aux dames, dont la queue était portée par des esclaves. Ceux-ci, au nombre de quatre, représentaient la Paume, le Billard, les Dés, le Tric-Trac, et portaient des habits emblématiques. Les rois, les dames, les

valets avaient le costume ordinaire des figures tracées sur les cartes. Après avoir formé avec leur suite nombreuse d'as, de huit, de neuf, des danses dont les groupes montraient des tierces, des quintes, des quatorze, sur l'avant-scène, tandis que huit champions portés en arrière figuraient l'écart; après s'être rangés, les noirs d'un côté et les rouges de l'autre, ils finissaient le ballet par un ensemble où toutes les couleurs se mêlaient sans ordre. »

Comme les femmes ne s'adonnaient point à l'art de la danse, on les remplaçait généralement par de jolis garçons déguisés ; c'est ce qui se produisit notamment dans le ballet de l'*Amour et de Bacchus*, en 1672. Le livret était dû à Lulli et à Desbrosses. Les ducs de Montmouth et de Villeroy, le marquis de Rossey et M. Legrand y exécutèrent plusieurs entrées avec Beauchamp, Saint-André, Favier l'aîné et Lapierre, danseurs de l'Opéra.



Masque italien.

Cependant en 1681, dans le *Triomphe de l'Amour*, on vit pour la première fois Terpsichore représentée par des artistes de son sexe. M^me^ la Dauphine, la princesse de Conti et M^lle^ de Nantes, furent les principales danseuses de ce ballet qui eut un certain retentissement.

A cette époque, le personnel de l'école de danse ne comprenait que quatre danseuses. Malgré le peu d'importance de ce quadrille, Lulli n'hésita pas à s'en servir dans un opéra. Le succès fut prodigieux. Il est vrai que le grand talent déployé par M^lle^ Lafontaine, qui conquit en cette soirée le titre de reine de la danse, contribua pour beaucoup à ce triomphe.

Le défaut de sujets fut longtemps aussi un obstacle à l'introduction du grand ballet à l'Académie de musique. *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, le *Triomphe de l'Amour*, et toutes les pièces du même genre appelées ballets n'étaient autre chose que des opéras coupés de manière à donner un peu plus de développement à la danse.

Pécourt, depuis si fameux, débute dans *Cadmus et Hermione* et partage d'abord les honneurs de la danse avec Beauchamp, Dolivet, excellent pantomime, et L'Étang cadet. Nouveau remplit

avec succès le rôle d'Amisodar dans *Bellérophon*, Duménil celui d'Alphée dans *Proserpine*, et Marthe le Rochois commence par le rôle d'Aréthuse, la grande réputation que celui d'Armide lui fera bientôt acquérir. M^lles^ Louison et Fanchon Moreau s'essaient d'abord dans les prologues, M^lle^ Bluquette aborde sans crainte le rôle important de Cassiope dans *Persée*, où M^lle^ Desmatins paraît comme danseuse et comme cantatrice.

LA FORLANA

(Entrée de Ballet.)



Des ballets italiens, exécutés par les successeurs de ceux qu'avaient amenés Catherine de Médicis, faisaient aussi partie des divertissements de la cour, et les danseurs en étaient très estimés.

Le ballet de l'*Impatience*, dont on traduisit les récits en français, pour que Louis XIV pût les danser, était, comme tous les ballets comiques de ce temps, une série de scènes indépendantes les unes des autres. On y voyait des gens affamés qui se brûlaient en voulant manger leur soupe trop chaude, des chasseurs à la chouette attendant vainement les oiseaux pour les prendre à la glu, des créanciers, des plaideurs impatients, des filles cherchant des galants, des Suisses servis par des Florentins avec des bouteilles à long col et de très petits verres, se jetant dans un grand muid de vin, les pieds en l'air, pour boire plus commodément. C'était M. Dupin qui, dans le rôle de la chouette récitait ce couplet :

Mon petit bec est assez beau,
Et le reste de ma figure
Montre que je suis un oiseau
Qui n'est pas de mauvais augure.

Louis XIV y disait ces vers :

De la terre et de moi qui prendra la mesure
Trouvera que la terre est moins grande que moi.

Il arrivait souvent en effet que les seigneurs et les nobles dames se mêlaient aux artistes du corps de ballet de l'Académie royale de musique. On avait même adopté pour les danseuses du théâtre la dénomination de *femmes pantomimes*, afin de les distinguer des *dillettanti* titrées. L'histoire a conservé les noms de quelques-uns des nobles amateurs qui ne le cédaient en rien aux meilleurs danseurs : les comtes de Brionne, de Guiche, les marquis de Châteauneuf, de Mouchy, les chevaliers de Sully, de Soyecourt; la duchesse de Bourbon, la princesse de Conti, M^lles^ de Blois, d'Armagnac, de Brienne, d'Uzès, d'Estrées, M^me^ de Lewestein, etc. Ballon dansait avec énergie et vivacité, M^lle^ de Subligny se faisait admirer pour sa danse noble et gracieuse.

Les costumes des danseurs ne relevaient guère que de la plus étrange fantaisie : c'était un bizarre mélange des habits de l'époque et de ceux d'une antiquité de convention. On y voyait Armide, l'enchanteresse de *la Jérusalem délivrée*, en grande robe de soie à ramage, la taille étroitement emprisonnée, de grandes *engageantes* de dentelle flottant autour des poignets; sur la tête, une sorte de cimier se terminant en pointe et duquel s'échappait un long voile de gaze. Tous les autres costumes étaient ainsi créés de toutes pièces; souvent ils étaient massifs et taillés sans goût. Un type de convention avait été adopté, que l'on reproduisait sans cesse et pour déguiser des personnages fort dissemblables. Aussi eut-on recours aux emblèmes afin de distinguer ces personnages et de les faire connaître au public dès leur entrée en scène. Les Vents s'avançaient à pas précipités, le visage couvert d'un masque bouffi, avec, dans les mains, un soufflet et un éventail. La Débauche, titubant, les traits tirés, était coiffée d'une couronne dont les fleurons étaient autant de verres à pied remplis de vins aux couleurs diverses ; elle portait aussi des épaulettes, une ceinture, des jarretières dans le même goût. Silène entrait en scène avec ses suivants, le teint enluminé, couvert de grappes de raisin, ayant pour casque une pinte, des litres pour brassarts, une feuillette pour cuirasse. —



COSTUMES DE BALLET SOUS LOUIS XIV.

LA CONTY (VÉNITIENNE)
(Pas de Ballet.)



« Le Génie de la Musique, avec une guitare pour couvre-chef, le corselet fait d'une basse de viole et deux luths en manière de cuissarts; les jardiniers couverts de choux, de carottes, d'asperges et de navets enfilés à des cordons ou réunis en bottes sur leur tête, pouvaient-ils sembler moins grotesques aux amateurs du temps que le *Carême-prenant* de Rabelais, *portant anguilles salées, harengs sorets et sardines sèches à sa ceinture?*

« L'excellent lithographe H. Legrand a reproduit avec beaucoup de talent quelques-uns de ces costumes bizarres, et l'on peut voir encore dans les riches collections d'estampes de nos bibliothèques, le fidèle portrait des nymphes, des plaisirs, des bergers galants de l'ancien Opéra français. On y remarque surtout un fleuve en grande robe de chambre verte, culotte courte, bas de soie, perruque et petit chapeau à lampion, ayant cocarde, nœud d'épée, cordons de souliers et de montre en roseaux verdoyants et les poches pleines d'algues et de joncs. Le Jeu se présentait entièrement équipé avec des brelans d'as et de valets, des quintes et des seizièmes majeures, etc. La Crapule, qui était aussi un personnage des ballets du roi, paraissait avec des attributs plus singuliers encore. Le Monde avait un habit complet peint à la manière des cartes de géographie. Sur son cœur on lisait : *France-Espagne;* un peu plus bas : *Angleterre;* derrière sa manche : *Allemagne;* du côté opposé : *Italie;* le long d'une de ses bottes : *Pôle;* vers les omoplates, au milieu de son dos, était affiché : *Terres australes inconnues,* et plus bas : *Iles sous le vent.* Une grande robe traînante de taffetas cramoisi-orange, garnie en galons d'argent, un mantelet de drap d'argent flottant sur les épaules, une perruque à marteaux, un masque doré,

couronné par les rayons du soleil, tel était le costume d'Apollon dans l'*Epithalame pudique* de d'Urfé. »

A l'Opéra, Lulli prenait un soin tout particulier de la danse. Lui-même exécutait devant ses danseurs les pas qu'il avait inventés; il leur faisait comprendre, en les mimant, les attitudes qu'ils devaient avoir dans leurs entrées. Il imagina une danse vive et animée composée de pas de caractère, que les amateurs de l'époque virent d'abord d'un œil peu favorable, la traitant de *baladinage*. Mais, à la longue, ils s'y habituèrent et y prirent même grand plaisir. Ajoutons que Lulli s'exhiba lui-même en public dans les danses bouffonnes qui formaient les intermèdes du *Bourgeois gentilhomme* et de *M. de Pourceaugnac*. On raconte que le Roi goûta si fort ces divertissements qu'il nomma Lulli secrétaire en ses Conseils.

Ce grand musicien a tenu dans l'histoire de la danse une place si importante que nous pensons intéressant de reproduire ici le piquant portrait qu'en fait M. Fréneuse de la Vieuville :

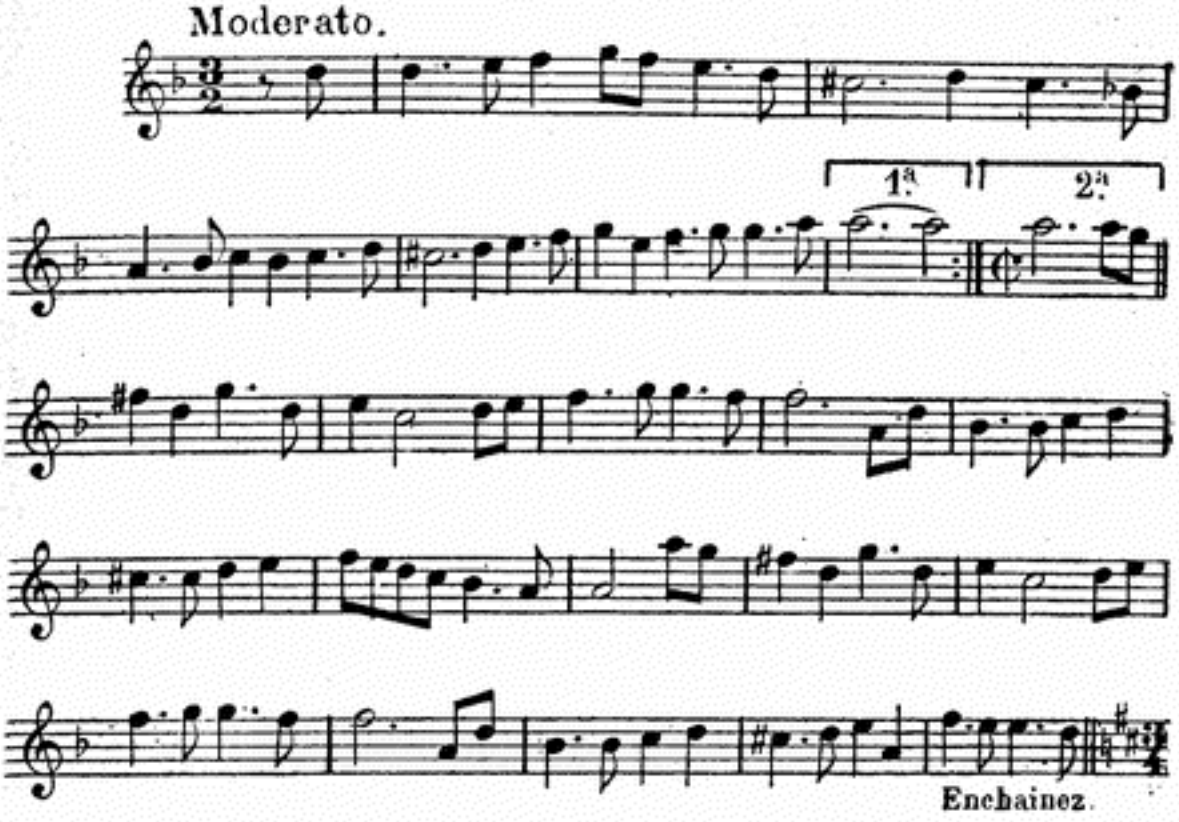
« Lulli commandait en dictateur à sa république dansante et chantante. Ses charges, ses richesses, sa faveur, son crédit, son talent, lui donnèrent cette première autorité. Il avait deux maximes

BALLET DU BOURGEOIS GENTILHOMME (1670) LULLI

MENUET



COURANTE



SARABANDE



PASSEPIED





GAVOTTE



qui lui attiraient une extrême soumission de la part du peuple danseur et musicien, qui d'ordinaire est pour ses conducteurs ce que les Anglais et les Polonais sont pour leurs princes : Lulli payait à merveille et ne permettait aucune familiarité. Il était pourtant bon et libre. Il se faisait aimer de ses acteurs ; ils soupaient ensemble de bonne amitié. Cependant il n'aurait pas entendu raillerie avec les hommes qui auraient abusé de ses manières sans façon, et il n'avait jamais de maîtresse parmi les femmes de l'Opéra. Non seulement il ne demandait rien ni aux chanteuses ni aux danseuses, mais il tenait la main à ce qu'elles n'accordassent rien à autrui, ou du moins qu'elles ne fussent pas aussi libérales de leurs faveurs qu'on en a vu depuis quelques-unes l'être. Je n'aime point à mentir, et pour ne pas mentir à force de vouloir élever Lulli, je ne dirai point que de son règne ce fut à l'Opéra une aventure inouïe qu'une

petite fredaine. L'Opéra n'était pas cruel, mais il était politique et réservé. Sauver les apparences et n'être pitoyable que rarement et à la dérobée, est quelque chose pour une Angélique et une Armide hors de la scène; c'était une marque édifiante de la considération qu'elles avaient pour le patron. Un autre effet du respect que lui portaient ses gens était l'attention qu'ils avaient de se tenir chacun en état de remplir son poste. Je vous réponds que sous l'empire de Lulli, les chanteuses n'auraient pas été enrhumées six mois de l'année, et les chanteurs ivres quatre jours par semaine. Ils étaient accoutumés à marcher d'un autre train. Il ne serait pas alors arrivé que la querelle de deux actrices se disputant un premier rôle, ou que deux danseurs se disputant une entrée brillante, eussent retardé

BALLET DE M. DE POURCEAUGNAC (1669) LULLI

RIGAUDON



d'un mois la représentation d'un opéra. Il les avait mis sur le pied de recevoir sans contestation le personnage qu'il leur distribuait. Un maître d'opéra, obligé de rendre compte à ses acteurs des rôles qu'il leur présente, serait à son aise et devrait s'en promettre une belle exécution ! »

Lulli avait composé la musique de vingt-cinq ballets et de presque autant d'opéras. Il était fort estimé à la Cour du grand roi ; et l'on se rappelle ce mot de Louis XIV :

— J'ai perdu deux hommes que je ne retrouverai jamais, Molière et Lulli.

On raconte sur sa fin une anecdote plaisante.

Son confesseur lui avait fait promettre de détruire la musique de l'opéra d'*Achille et Polixène*.

Survient le duc de Vendôme.

— Eh quoi ! Baptiste, dit-il au moribond, tu as jeté au feu ton opéra ? quel sacrilège ! Anéantir un pareil chef-d'œuvre.

— Monseigneur, n'en dites rien, répondit Lulli en souriant, j'en ai gardé une copie.

BOURRÉE D'ACHILLE



C'est en 1661 que Louis XIV fonda l'*Académie de la Danse;* elle comprenait dans son sein tout ce qu'il y avait à la Cour de grands seigneurs et de nobles dames. Ses assises devaient se tenir dans une salle du Louvre que le Roi avait lui-même assignée à cette société savante. Mais il paraît que les académiciens préférèrent toujours se réunir et tenir leurs séances agitées dans un cabaret enfumé et sombre qui avait pour enseigne : *à l'Épée de bois.* Cet établissement était situé au n° 7 de la rue de Venise, dans une impasse étroite et puante, où jamais le soleil n'avait pénétré. Il était déjà historique avant les réunions de l'Académie; mais sa célébrité était faite des souvenirs d'un crime qui avait fait grand bruit. C'était dans ce cabaret que le danseur Lacroix, financier à ses heures, l'un des agioteurs les plus connus du marché des effets publics de la rue Quincampoix, et surnommé le *roi des violons,* avait été assassiné et dépouillé par le comte de Horn. Le comte fut rompu vif en place de Grève, avec un de ses complices, Laurent de Mille.

C'est dans ce lieu favori que se réunissaient les académiciens. C'est là que se réglaient les intérêts de l'empire du rigaudon et du menuet. C'est là que se faisaient les élections, et, sans quitter l'académique fauteuil, on servait le dîner sur la table où chacun venait d'écrire son bulletin. La nappe couvrait le tapis vert, la bouteille succédait à l'écritoire, la soupière remplaçait l'urne du scrutin, et l'on buvait à longs traits à la santé du nouvel académicien, au bon voyage de celui que la mort venait de rayer du contrôle.

Plus tard, l'Académie transféra son siège, rue Pagevin, dans une partie de cette rue appelée *Petit-Reposoir.*

Chaque membre jouissait des droits acquis aux commensaux de la maison du roi et en particulier du *privilège de Committimus.* Ils étaient exempts de garde, de taille, de tutelle et de guet; leurs enfants pouvaient professer la danse sans lettres de maîtrise.

Les motifs de cette création d'une Académie de la danse sont exposés dans les lettres patentes octroyées par le roi.

« Bien que l'art de la danse, disent ces lettres, ait toujours été reconnu l'un des plus honnêtes et des plus nécessaires à former le corps, et lui donner les premières et les plus naturelles dispositions à toutes sortes d'exercices, et entre autres à ceux des armes,

CANARY

(Entrée de Ballet.)



et par conséquent l'un des plus utiles à notre noblesse et autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en temps de guerre, dans nos armées, mais encore en temps de paix, dans les divertissements de nos ballets ; néanmoins il s'est, pendant le désordre des dernières guerres, introduit dans le dit art, comme dans tous les autres, un grand nombre d'abus capables de les porter à leur ruine irréparable... etc., etc. Beaucoup d'ignorants ont essayé de la défigurer, en la plus grande partie des gens de qualité. Ce qui fait que nous en voyons peu, dans notre cour et suite, capables d'entrer dans nos ballets, quelque dessein que nous eussions de les y appeler. A quoi étant nécessaire de pourvoir, et désirant rétablir le dit art dans sa perfection, et l'augmenter autant que faire se pourra, nous avons jugé à propos d'établir dans notre bonne ville de Paris, une Académie royale de Danse, composée des treize des plus expérimentés du dit art, savoir : MM. Galant du Désert, maître à danser de la reine ; Prévôt, maître à danser du roi ; Jean Renaud, maître à danser de Monsieur ; Guillaume Raynal, maître à danser du Dauphin ; Nicolas de Lorges, Guillaume Renaud, Jean Picquet, Florent Galant du Désert, Jean de Grigny. »

Malheureusement, cette Académie composée de personnes aussi illustres, eut le sort qu'ont trop souvent ces sortes de cénacles. L'*Epée de Bois* entendit fort peu de discussions techniques ; mais

ses tables étaient couvertes de vieux vins, et sur les chaises de paille s'endormaient paisiblement ceux qui devaient ressusciter la danse.

Parmi les danseurs célèbres au grand siècle, citons Beauchamps, qui fut directeur de l'Académie royale de danse, et, le premier, traça l'écriture chorégraphique ; Dupré, surnommé le grand et que Noverre appelle dans ses *Lettres*, « le dieu de la danse » ; Pécourt, Blondy, neveu de Beauchamps ; Feuillet ; Desaix ; Baudiery-Laval ; son fils Michel Jean ; et surtout Ballon. Parmi les femmes : MM^lles^ Subligny, Prévost, Carville.



Costume de ballet.

Tous ces artistes avaient acquis à la Cour du grand roi, non seulement l'admiration qui était due à leur talent, mais aussi des faveurs nombreuses. La Bruyère fait avec son ironie mordante la critique de cette sorte d'empire que les danseurs en vogue exerçaient sur le roi et ses courtisans.

Parlant de Beauchamps, il adresse aux femmes sensibles de la Cour, l'apostrophe suivante :

« Voudriez-vous le sauteur Cobus, qui, jetant ses pieds en avant, tourne une fois en l'air, avant que de tomber à terre ? Ignorez-vous qu'il n'est plus jeune ? »

Il parle aussi du célèbre Pécourt, qu'il désigne sous le nom de Bathylle :

« Où trouverez-vous, je ne dis pas dans l'ordre des chevaliers que vous dédaignez, mais même parmi les farceurs, un jeune homme qui s'élève en dansant, et qui fasse mieux la cabriole ? »

S'il est vrai de dire que le règne de Louis XIV fut le triomphe

du ballet, il ne faut pas croire cependant que les danses ordinaires fussent dédaignées.

On dansait toujours la Pavane, mais avec plus de gravité encore. On avait transformé cette danse majestueuse en une parade pleine de raideur et sans intérêt.

Le Menuet, qui ne devait avoir sa grande vogue que sous Louis XV, était également goûté à la Cour du Roi-Soleil. On aimait son caractère élégant et grave à la fois.

La Courante, qu'affectionnait tout particulièrement le roi, était surtout une danse d'attitudes.

La *Passacaille* était une variété de Passepied.

PASSACAILLE (OPÉRA DE PERSÉE)







La Sarabande, d'origine espagnole, était une espèce de menuet à trois temps. C'était la danse favorite des dames qui l'exécutaient généralement au son de la guitare. Ninon de Lenclos y excellait, dit-on.

Une danse qui malgré son peu de grâce eut un certain succès à la Cour du Grand Roi, fut la lourde *Allemande*.

AIR DE LA COURANTE (ORIGINAIRE D'ITALIE)



AIR DE L'ALLEMANDE



Voici comment la décrit Tabourot :

« Vous la pourrez danser en compagnie, car ayant une demoiselle en main, plusieurs autres se pourront planter derrière vous, chacun tenant la sienne et tous ensemble, marchant en avant et en rétrogradant par mesure binaire, trois pas et une grève (ou pied en l'air) sans saut, et quand vous aurez marché jusques au bout de la salle, pourrez danser, en tournant, sans lâcher votre demoiselle. Les autres suivront de mesure, et, quand les joueurs d'instruments cesseront cette première partie, chacun s'arrêtera et devisera avec sa demoiselle et recommencera comme auparavant pour la deuxième partie ; la troisième, vous la danserez par la mesure binaire, mais plus légère et concitée (vive), en y ajoutant de petits sauts comme à la Courante.

« En dansant l'allemande, les jeunes hommes quelquefois dérobent les demoiselles, les ôtant des mains de ceux qui les mènent, et celui qui est spolié se *travaille* d'en ravoir une autre. Mais je n'approuve point cette façon de faire, parce qu'elle peut engendrer des querelles et mécontentements. »

Le *Passepied*, venu de Bretagne, présentait une grande analogie avec la *Bourrée*.

Enfin la *Chacone*, que l'on croit introduite par les Italiens, était surtout employée à la fin des ballets ; elle se prêtait admirablement aux exercices et aux pas les plus variés, permettant ainsi au danseur de mettre en valeur son talent de conception.

On le voit, la danse théâtrale et la danse particulière furent en très grand honneur à la Cour de Louis XIV. Malheureusement,

CHACONNE (DE PHAËTON)



elles ne pouvaient se développer librement, et elles furent toujours gênées par l'affectation outrée, et le rigorisme intransigeant qui présidaient aux fêtes et aux bals de cette époque.

Il existait cependant des ballets satiriques, où la disgrâce des hommes politiques et des courtisans était l'objet de plaisanteries grossières.

Tels furent : *le grand ballet ou le Branle de Sortie, dansé sur le Théâtre de la France, par le cardinal Mazarin, et par toute la suite des cardinalistes et mazarinistes,* composé par le sieur Carigni. Le même auteur donna plus tard *le ballet ridicule des nièces de Mazarin, ou leur théâtre renversé en France.* Citons aussi, dans ce genre singulier, *le ballet dansé devant le roi et la reine régente, sa mère, par le trio mazarinique, pour dire adieu à la France ;* il était composé de six entrées, dans lesquelles Mazarin et toute sa famille étaient représentés dans les situations les plus ridicules et les plus odieuses ; dans la premiere, l'ancien ministre paraissait en vendeur de baume ; ses nièces figuraient dans la seconde, en danseuses de corde ; la troisième montrait les partisans de Mazarin en arracheurs de dents ; dans la quatrième, Mazarin devenait crieur d'oublies. La bienséance nous interdit de parler de la cinquième

et de la sixième entrée. Enfin une sorte d'apothéose : *le Trio mazarinique, représentant les figures des sept planètes*, couronnait cette œuvre du plus mauvais goût.



Louis XIV en costume de ballet.

Il faut bien reconnaître, du reste, que si les ballets ont atteint une grande perfection en ce qui concerne seulement la composition des figures et des attitudes, les poésies qui les accompagnaient n'étaient le plus souvent que très mauvaises et indignes de leurs auteurs. On eût dit que ce genre spécial étouffât entièrement l'inspiration des plus grands poètes. Il n'est pas étonnant que Benserade, l'auteur d'une ridicule traduction des *Métamorphoses d'Ovide* en rondeaux, ait donné pour les ballets de la Cour des vers insignifiants et dignes tout au plus de servir d'ornements à des mirlitons; mais l'on est profondément surpris de voir le grand Racine composer des rondeaux pour un ballet dansé au château de Colbert, et connu sous le nom de : *Idylle de Sceaux*, et d'y lire cette strophe bizarre, choisie entre cent de même goût :

Qu'il règne ce héros, qu'il triomphe toujours;
Qu'avec lui soit toujours la paix ou la victoire,
Que le cours de ses ans, dure autant que le cours
De la Seine et de la Loire,
Qu'il règne ce héros, qu'il triomphe toujours;
Qu'il vive autant que sa gloire.

Ajoutons, pour la gloire du grand poète, qu'il sut reconnaître ses erreurs, et que, plus tard, dans la liste de ses œuvres, il eut soin d'oublier l'*Idylle de Sceaux*.

Pierre Corneille était tombé aussi dans le même travers ; il avait composé un mélodrame à grand spectacle, la *Toison d'or*, qui fut réprésenté par les comédiens du Marais et jouit, à cette époque, d'un succès bien immérité.

« La pièce fut accueillie très favorablement par le public qui courut en foule à ce spectacle, bien que le prix des places y fût très élevé ; en effet, le billet de parterre coûtait un demi-louis et celui de balcon trente livres, ce qui serait équivalent au triple aujourd'hui. »

FOLIES D'ESPAGNE

(Pas de ballet.)



Louis XIV encourageait ces productions bizarres, et paraissait lui-même sur la scène, comme nous l'avons vu, vêtu des costumes les plus divers. Outre le *ballet de Cassandre*, dans lequel il dansa pour la première fois à l'âge de treize ans, il convient de citer plus particulièrement : le *Triomphe de Bacchus*, le *Temps*, les *Plaisirs*, l'*Amour malade*, la *Raillerie*, l'*Impatience*, *Vincennes*, les *Amours déguisés*, et quelques comédies-ballets de Molière.

Dans le *Triomphe de Bacchus* que nous avons déjà cité, le Grand Roi remplissait un rôle bouffon ; il faisait partie d'une bande de « *filous, traineurs d'épée, sortant du palais de Silène, et échauffés par le vins* ». Ainsi déguisé, il chantait le couplet suivant :

Dans le métier qui nous occupe,
Nos sentiments sont assez beaux,
Car nous prisons plus une jupe,
Que nous ne ferions vingt manteaux.

Le duc de Mercœur, le marquis de Montglas, MM. Sanguin et Lachesnaye, « *étoiles* » de ce ballet, déguisés en nourrices de Bacchus, disaient les vers que voici :

Il n'est pas mal aisé d'acquérir nos offices,
Et pour y parvenir le chemin *en* est doux... (*sic*)
Mais vous ne sauriez mieux vous adresser qu'à nous,
Si vous voulez apprendre à devenir nourrices.

Castil-Blaze affirme que le roi dansa pour la dernière fois dans le *ballet de Flore ;* il prit, paraît-il, cette décision en lisant *Britannicus*, où il découvrit cette apostrophe de *Narcisse* à l'égard du César Romain.

Pour toute ambition, pour vertu singulière,
Il excelle à conduire un char dans la carrière,
A disputer des prix indignes de ses mains,
A se donner lui-même en spectacle aux Romains.

Il serait injuste, après ces légères critiques adressées au Grand Roi, de ne pas reconnaître l'impulsion nouvelle donnée à l'art chorégraphique, un peu délaissé sous Louis XIII. Les bals masqués surtout furent en grande vogue ; quant aux ballets allégoriques représentés chez les seigneurs ou les riches financiers, le luxe, la prodigalité même y étaient déployés avec ostentation.



Femme pantomime.

Nous n'en voulons pour preuve que le récit du ballet : *le Triomphe de Neptune*, représenté à Fontainebleau chez le surintendant des finances Fouquet.

« Le roi partit de Fontainebleau, dit Castil-Blaze, le soir, en septembre 1660, avec toute sa cour, pour aller souper au château de Vaux-le-Vicomte. La route, de cinq lieues, était illuminée avec des flambeaux de cire blanche, et des buffets, dressés de lieue en lieue, présentaient aux voyageurs des rafraîchissements

de toute espèce. Le château, brillant de lumière, s'offre aux yeux de Louis comme un palais de fées. Un appartement meublé magnifiquement lui est destiné...

« Un théâtre, construit au milieu du lac, prépare d'autres plaisirs : on y représente *le Triomphe de Neptune*, ballet d'un genre tout à fait nouveau, puisque les tritons et les néréides, après avoir nagé

GIGUE

(Pas de ballet.)



dans l'onde, venaient ensuite réciter les louanges de Louis. Tous les musiciens de la capitale avaient été adjoints à la musique du roi. On les plaça derrière la décoration du théâtre et dans les bosquets voisins. »

A côté des grands ballets et des représentations fastueuses, nous avons les bals, bals de société et bals de la cour. Madame de Sévigné assistant à un de ces bals eut l'insigne honneur d'être invitée par le roi et Bussy-Rabutin nous raconte la joie qu'en éprouva la marquise ; elle répétait ensuite à qui voulait l'entendre que c'était le plus grand monarque que la terre eût jamais porté ; elle avait toutes les peines du monde à se retenir de crier « Vive le roi ! »

Il est curieux de connaître l'opinion de ce même Bussy-Rabutin sur les bals ; il la donna à l'évêque d'Autun qui l'avait consulté sur ce sujet, sans doute parce que le comte avait connu les plaisirs, et pouvait parler en connaissance de cause : « J'ai là, monseigneur, l'avis sur les bals que vous m'avez envoyé, et puisque vous désirez savoir ce que j'en pense, je vous dirai que je n'ai jamais douté qu'ils fussent très dangereux. Ce n'a pas été seulement ma raison qui me l'a fait croire, ça été encore mon expérience ; et, quoique le témoignage des Pères de l'Église soit bien fort, je tiens que sur ce chapitre celui d'un courtisan sincère doit être d'un plus grand poids. Ainsi je tiens qu'il ne faut point aller au bal quand on est chrétien, et je crois que les directeurs feraient leur devoir s'ils exigeaient de ceux dont ils gouvernent les consciences qu'ils n'y allassent point. »

Il nous reste un document très curieux de cette époque, et qui nous fait voir la danse du grand siècle sous un aspect qu'on ne lui connaissait guère. C'est une tapisserie représentant un bal de société : deux femmes, dont l'une est déguisée en homme et dont l'autre soulève sa robe au-dessus du genou dans un geste plein d'abandon, exécutant des entrechats. Qui eût dit que, sous le règne de l'étiquette et du decorum, on commençait à esquisser en société les danses qui devaient plus tard illustrer Montmartre.

Il est vrai que cette étiquette et ce décorum ne dépassaient guère Versailles ; les dessins de Callot nous montrent de joyeux soudards et d'accortes commères dont les ébats chorégraphiques n'ont rien à voir avec la pavane ou la sarabande.

C'est l'époque des joyeuses beuveries et des kermesses dans les Flandres. Van Ostade nous les fait revivre dans ses scènes d'auberges et de cabarets; ce qu'on appelait au XVII[e] siècle les « sujets bas » de même qu'on distinguait les danses basses. Les bons ivrognes et les fortes gouges de Téniers n'avaient pas le don de dérider par leurs danses fantaisistes le Roi Soleil. Il les traitait dédaigneusement de danses de Magots!



CHAPITRE X

LA DANSE SOUS LOUIS XV

Vers la fin du règne de Louis XIV, l'art avait subi une transformation progressive, qui s'accentua encore à l'avènement de Louis XV. L'idéal artistique s'était déplacé. Ce n'était plus cette recherche de la grandeur et de la majesté qui caractérisaient le Grand Siècle, mais le règne de la grâce et du maniérisme. Watteau, le peintre des fêtes galantes devient le maître en vogue; Boucher, Robert de Cotte, dont l'art manque souvent de grandeur et de fermeté, recherchent le joli plutôt que le beau, mais avec quelle grâce charmante et voluptueuse. Cette évolution dans les arts correspond à une évolution de la Danse. De grave qu'elle était sous le règne précédent, elle devint légère, peut-être même un peu mièvre, mais avec infiniment de charme et d'abandon.

Le costume de la danseuse subit par contre-coup l'influence de cette révolution; à l'ampleur des longues robes qui convenaient admirablement aux danses majestueuses, trop majestueuses même, qu'imposait la dignité royale sous le règne précédent, succéda la grâce des légers paniers et des étoffes à fleurettes. Bientôt les jupes courtes vont faire leur apparition avec la Camargo, non sans quelque tapage.

Danses d'Opéra

L'Opéra reprend sa vogue. Les dernières années de Louis XIV en avaient éloigné toute la société de Versailles. Le désordre des mœurs se dissimulait pendant cette fin de règne sous l'austérité d'étiquette. La nouvelle mode fit cesser toute contrainte; le cynisme

dans les paroles et dans les actes fut décrété de bon ton; une jeunesse ardente se rua au plaisir. L'Opéra en bénéficia.

Au point de vue de la danse, un opéra se composait ainsi : au prologue, les passepieds; au premier acte, les musettes; au second, les tambourins, puis les chaconnes et passepieds aux actes suivants. On représentait ce genre d'opéra non-seulement à *l'Académie Royale de Musique et de Danse*, mais dans les nombreux théâtres de société que les grands financiers de l'époque avaient fait installer chez eux.

Deux étoiles de la danse se partageaient alors la faveur du public : Mesdemoiselles Sallé et Camargo. La première représentait la tradition classique; la seconde était surtout célèbre par la fantaisie de son jeu.

Voltaire s'écrie en parlant d'elles :

Ah! Camargo, que vous êtes brillante!
Mais que Sallé, grands dieux! est ravissante!
Que vos pas sont légers et que les siens sont doux!
Elle est inimitable et vous êtes nouvelle :
Les nymphes sautent comme vous.
Et les Grâces dansent comme elle.

La Camargo était née en 1710 d'une famille romaine qui avait compté parmi ses membres un archevêque, un évêque, et un cardinal. Elle était alliée aux Camargo d'Espagne.

C'est dans les *Caractères de la Danse* qu'on la vit débuter à l'Opéra, en 1726 où ses jupes courtes firent sensation. Voici ce qu'en dit un contemporain : « Cette invention utile (les jupes courtes), qui met les amateurs à même de juger avec connaissance de cause les jambes des danseuses, pensa alors occasionner un schisme très dangereux. Les Jansénistes du parterre criaient à l'hérésie et au scandale. Les Molinistes, au contraire, soutenaient que cette innovation nous rapprochait de l'esprit de la primitive Église. La Sorbonne de l'Opéra fut longtemps en peine d'établir la saine doctrine sur ce point de discipline que partage les fidèles. » Les jupes courtes triomphèrent. Ajoutons qui quelques années plus tard, et à la suite, nous dit-on, de plusieurs accidents malencontreux, elles amenèrent l'obligation pour les danseuses de porter un pantalon ou un maillot collant. Nous n'en parlerions pas s'il n'y avait eu des décrets de police réglementant le port de l'*inexpressible*.

Rien de gracieux comme le vêtement de la danseuse à cette époque. Alors que les hommes s'affublaient d'attributs ridicules, comme nous le verrons tout à l'heure à propos de Noverre qui s'éleva contre cette coutume, les femmes, la chevelure poudrée, une mouche noire sur le coin de la bouche, la poitrine légèrement décolletée, portaient des jupes courtes en forme de ballons, ornées de guirlandes de fleurs et de bouffants d'étoffe. Des bas de couleur claires moulaient leur jambe et le soulier découvert à haut talon qui a gardé le nom de chaussure Louis XV complétaient l'ensemble du costume.



La Camargo (1).

Pour en revenir à la Camargo, c'est elle qui battit les premiers entrechats en 1730, et ne les battit qu'à quatre. Trente ans plus tard, M^lle^ Lany, excellente danseuse, les battit à six; ensuite on les battit à huit. On a vu un danseur les frotter à seize en avant. La pirouette ne fit son apparition à l'Opéra qu'en 1766, apportée de Stuttgard, par Ferville et M^lle^ Heinel.

Dans un mémoire présenté au cardinal de Fleury en 1728, par Ferdinand de Cupis de Camargo, nous apprenons qu'à l'âge de dix-huit ans, avec sa sœur qui n'en avait que treize, elle fut enlevée par le comte de Melun. Il est évident que le cardinal se moqua des plaintes du pauvre père. Les seigneurs de la Cour exerçaient alors un pouvoir despotique et suprême sur les nymphes de l'Opéra. Voulaient-elles montrer de la réserve, de la régularité dans leur conduite, un ordre du roi s'y opposait. Si cet ordre ne prescrivait pas en termes exprès que la danseuse ou la cantatrice devait céder sur-le-champ aux ordres de ses poursuivants, il favorisait du moins si bien leurs projets de séduction qu'il était impossible de s'y soustraire.

(1) Elle est en position de quatrième de face, le corps est appuyé sur la jambe droite, le pied gauche est à la demi-pointe; cette pose est en rapport à notre figure. L. B.

Cette femme qui, paraît-il, n'était pourtant pas jolie, possédait un tel charme qu'elle suscita des admirations passionnées. Les chapeaux, les robes se *portaient à la Camargo.*

Quant à sa rivale, M^lle^ Sallé, Noverre a dit d'elle : « Sa danse



La Sallé (d'après le portrait de Lancret (1).

voluptueuse était écrite avec autant de finesse que de légèreté; ce n'était pas par bonds et par gambades qu'elle allait au cœur. »

(1) M^lle^ Sallé est dans une pose qui précède un pas, c'est ce que nous nommons préparation pour danser une variation ; son cavalier dansera en même temps qu'elle, ce que nous désignons comme *Pas de Deux* ; elle, est en quatrième croisée, les deux pieds à plat à terre, ses bras sont à la demi-hauteur, presque en seconde, le corps un peu penché à droite, l'épaule gauche légèrement effacée, la tête de face, mais un peu inclinée sur l'épaule droite. Le cavalier est en quatrième ouverte les deux pieds à plat à terre,

Voltaire écrivit au bas de son portrait :

De tous les cœurs et du sien la maîtresse
Elle allume des feux qui lui sont inconnus;
De Diane c'est la prêtresse,
Dansant sous les traits de Vénus.

Elle aussi eut ses admirateurs et ses partisans.

Ecoutons Castil-Blaze nous raconter la représentation donnée à Londres à son bénéfice : « On se battit à la porte du théâtre. Une infinité de *dilettanti* furent obligés de conquérir à la pointe de l'épée ou à coups de poing les places qu'ils avaient achetées à l'enchère à des prix exorbitants. Au moment ou la danseuse se préparait à faire sa dernière révérence, des applaudissements éclatent de toutes parts et semblent ébranler la salle jusque dans ses fondations. Pendant que ce tonnerre gronde, une grêle de bourses pleines d'or tombe sur le théâtre, une pluie de bonbons suit le même chemin. Ces bonbons, fabriqués à Londres, étaient d'une singulière espèce : des guinées, de vraies guinées en or, bien coordonnées et trébuchantes, en formaient la praline, la papillotte était une bank-note. M^lle^ Sallé mit dans sa poche, ou, pour être plus exact, dans un sac très profond, les preuves de la reconnaissance de ses admirateurs, pendant que les petits amours qui entouraient la nouvelle Danaé ramassaient à pleines mains les dragées et que deux satyres danseurs enlevaient en cadence le sac de la recette improvisée. Cette soirée lui valut plus de deux cent mille francs. »

Le danseur Dupré était le contemporain de la Camargo et de la Sallé, et partagea leurs succès au théâtre. Sa taille élevée l'avait fait surnommer *le Grand;* c'était, en effet, un homme superbe : belle figure, formes admirables, taille de cinq pieds huit pouces; magnifique dans les chaconnes et les passacailles, il prépara Gaëtan Vestris et tint le sceptre de la danse pendant trente ans à l'Opéra.

Dorat a écrit, dans son poème de la *Déclamation :*

Lorsque le grand Dupré, d'une marche hautaine,
Orné de son panache, avançait sur la scène,

son corps est cependant appuyé sur la jambe droite et prêt à s'élancer, il est aussi appuyé sur les reins et un peu penché à gauche, l'épaule légèrement effacée, l'épaule droite est en avant, ainsi que le bras droit qui est en attitude; le bras gauche tient sa danseuse par la taille; la tête un peu de profil est penchée à gauche.

On croyait voir un dieu descendre des autels,
Et venir se mêler aux danses des mortels.
Dans tous ses déploiments, sa danse simple et pure,
N'était qu'un doux accord des dons de la nature.
Vestris, par le brillant, le fini de ses pas,
Nous rappelle son maître et ne l'éclipse pas.

Javilliers, qui doublait Dupré; Fossau, danseur comique, fort spirituel et très agréable, se faisaient remarquer à côté des premiers.

En 1748, Dupré devait être remplacé par le fameux Vestris, *lé diou dé la danse !*

« Balthazar Vestris était né à Florence, le 18 avril 1729. Il vint de bonne heure à Paris, reçut les leçons du fameux Dupré, débuta à l'Opéra en 1748 et remplaça Dupré lorsque celui-ci prit sa retraite. Dans ce siècle, qui a compté de célèbres danseurs comme Dupré, Gardel, Noverre, Dauberval, Nivernay, Duport, les deux Vestris, le père et le fils, surent se faire une place exceptionnelle. Malgré leur infatuation devenue proverbiale et dont on cite mille traits ridicules, ce furent vraiment de grands artistes. Vestris le père avait le style noble, majestueux; le fils, qui fut aussi un mime excellent, avait la vivacité, l'élasticité, la grâce. Vestris Ier, qui disait volontiers : « Il n'y a que trois grands hommes dans ce siècle : « Moi, Voltaire et le grand Frédéric », et qui, un jour, applaudi avec frénésie, donnait sa jambe à baiser à l'un de ses élèves, se retira en 1781 et mourut en 1808. Son fils, Auguste Vestris, était né le 27 mars 1760 et avait eu pour mère une danseuse de l'Opéra, Mme Allard. On peut dire qu'il commença à danser en même temps qu'à marcher, car il débuta à onze ans et demi. Vestris le père se déclarait un génie créateur, mais reconnaissait à son fils une éducation supérieure.

« Vestris II resta trente-six ans premier danseur à l'Opéra, toujours avec un égal succès.

« Il était si léger qu'il descendait du fond de la salle à la rampe en deux enjambées et bondissait si haut que son père disait : « Si « Auguste ne reste point en l'air, c'est pour ne pas humilier les « camarades. » (Henry Bauer.)

Sur ces entrefaites, un homme arriva qui révolutionna l'art de la

danse et donna les premiers modèles du ballet d'action tel que nous le connaissons aujourd'hui. C'était Noverre, maître de ballet de la cour de France et de celles de Stuttgard, de Vienne et de Saint-Pétersbourg. Aussi l'Europe entière, et Voltaire en tête, a-t-elle proclamé ses triomphes. Pour se rendre compte de la profonde



Vestris et La Camargo (1).

révolution qu'il provoqua, écoutons M. Baron, un écrivain d'une haute compétence en la matière :

« Le ballet d'action n'était pas encore créé, mais on avait le ballet-opéra et les divertissements des opéras. On aurait pu les perfectionner ; point du tout, ces divertissements étaient fixés, et

(1) Mademoiselle Camargo fait une quatrième ouverte; la pointe est tendue à terre, son corps qui est penché à gauche est appuyé sur la jambe gauche, ce qui lui permet de donner gracieusement la main droite, le bras en attitude; le bras gauche est à la demi-hauteur, et tient le panier de sa jupe. La tête est de face, l'épaule gauche légèrement en avant, et la droite un peu effacée. Vestris fait une arabesque ouverte à la demi-hauteur, le pied droit est sur la demi-pointe, la jambe gauche en quatrième derrière, le corps est appuyé sur la jambe droite, les bras sont dans la position d'arabesque.

l'on ne sortait jamais de la doctrine consacrée. En tout opéra, on avait des passe-pieds au prologue, des musettes au premier acte, des tambourins au second, des chaconnes et des passacailles au troisième et au quatrième. Et, pour varier, des passacailles, des chaconnes, des tambourins, des musettes et des passe-pieds. En tout cela, ce n'était pas la marche de l'opéra qui décidait, mais des considérations qui lui étaient tout à fait étrangères. Tel danseur excellait dans les chaconnes, telle danseuse dans les musettes. Or, comme il fallait que, dans chaque opéra, tous les sujets parussent chacun dans leur genre et que le meilleur dansât le dernier, c'était d'après cette loi et non d'après l'action du drame, que les pas étaient réglés. Cela était d'autant plus inévitable, que jamais le poète, le musicien, le maître des ballets, le costumier, le décorateur ne se consultaient sur rien. Les lignes étaient tracées ; chacun de son côté parcourait éternellement les mêmes, sans s'inquiéter qu'elles aboutissent au même point ; aussi avait-on la plus grande peine à déraciner le mal. Pour qu'un seul eût quitté ses habitudes de routine, il aurait fallu que tous les quittassent en même temps, qu'on s'entendit, qu'on se concertât, et c'était demander l'impossible. »

« Noverre et les deux Gardel, dit de *son côté* M. Castil-Blaze, ont fait dans la danse la même révolution que Gluck et Sacchini ont opérée quelques années plus tard dans la musique française. Noverre était le chef de l'école de Stuttgard, qui a formé tous les grands danseurs de cette époque. Le père des deux Gardel était maître des ballets du roi de Pologne, Stanislas, à Nancy. Ces chorégraphes eurent à réformer les costumes bizarres et ridicules de notre opéra, à supprimer les masques, les paniers et les tonnelets. Dans la *Toilette de Vénus*, ballet-pantomime de Noverre, les faunes parurent sans tonnelets, et ce fut le moindre service que ce maître rendit à la danse. Sa vraie gloire, comme il le dit lui-même, c'est d'avoir créé « le ballet d'action ».

Ce que Noverre entendait par le *ballet d'action*, c'était le ballet-pantomime, le ballet à peu près tel qu'il se représente encore de nos jours. Avant lui, les danseurs se présentaient en scène, exécutant chacun leurs pas, faisant valoir, l'un sa souplesse, l'autre la perfection de sa jambe. « Ce n'est point là de la danse théâtrale, » disait Noverre. Il voulut qu'ils ne fussent pas seulement des sauteurs, mais des mimes. Au point de vue de la danse de théâtre

auquel il se plaçait, il eut certainement raison : Reste à savoir, disaient ses détracteurs, si la danse de théâtre définit bien la raison d'être de l'art de Terpsichore et si les Grecs n'étaient pas dans le vrai, eux qui cherchaient dans la danse les formes harmonieuses et la souplesse du corps plutôt que la mimique expressive. En la



faisant uniquement consister dans l'expression des passions, on la subordonne à la comédie ».

Loin de mériter ces reproches, il renouait au contraire la tradition grecque qui faisait de la danse une « imitation ».

Pour faire triompher sa réforme, Noverre composa un certain nombre de ballets qui tous firent recette. Il suffit de parcourir les titres de la plupart d'entre eux pour s'expliquer à la fois, et dans quel ordre d'idées ils étaient conçus et la vogue qu'ils trouvèrent auprès du public : l'*Embarquement pour Cythère*, la *Toilette de*

Vénus, le *Jugement de Pâris*, les *Jalousies du Sérail*, *Renaud et Armide*, *Psyché*. Dans ce dernier ballet une femme eut un prodigieux succès. C'était la femme de Gardel, que la beauté de ses formes avait fait surnommer la Vénus de Médicis.

Dans un autre genre, citons encore de Noverre la *Mort d'Ajax*, la *Clémence de Titus*, la *Mort d'Agamemnon*.

Une autre réforme qu'il introduisit, ou plutôt qu'il contribua à introduire, fut la suppression des masques. Les masques, qui avaient eu leur raison d'être sur les vastes scènes en plein air des Grecs et des Romains, n'étaient réellement d'aucune utilité dans des théâtres comme ceux de l'époque où l'acteur était éclairé par en bas et sur les côtés au moyen d'une lumière artificielle. Ils étaient nobles, sérieux ou comiques, suivant les différents genres que le danseur interprétait. Le reste du *costume* se ressentait encore de l'étrangeté des ornements introduits sous le règne précédent. Les diadèmes de plume et les tonnelets font ressembler Vestris, dans les portraits qui nous restent de lui, à quelque chef d'Indiens Apaches en costume de cérémonie. Autant le costume de la femme était gracieux et charmant, autant celui du danseur masculin frisait le ridicule ; et, certes, Noverre eut cent fois raison de s'élever contre cette bizarre tradition. Il n'y parvint pas sans peine.

Ce fut à l'opéra de *Castor et Pollux*, donné à l'*Académie nationale de musique* le 21 janvier 1772, que Maximilien Gardel, un des collaborateurs de Noverre, dansa pour la première fois sans masque. C'était Vestris qui devait remplir le rôle du blond Phœbus, affublé d'une énorme perruque noire, d'un masque, et décoré d'un soleil sur la poitrine. Au dernier moment, il fut empêché, et Gardel le remplaça au pied levé. Il le fit sans masque et sans les attributs ridicules dont on chargeait Apollon habituellement. Les applaudissements du public lui prouvèrent qu'il était dans le vrai, et ce fut le signal de la suppression des masques pour les danseurs ; si bien que lorsque Vestris, piqué, voulut revenir à l'ancienne tradition, il fut accueilli par des rires et des marques de désapprobation.

Les masques, à la vérité, subsistèrent encore quelque temps pour les choristes. En 1785, les vents portaient encore le masque blanc, qui servait à les désigner.

Pendant que cet art se perfectionnait en France, l'Italie n'avait

encore que des pantomimes dépourvues de goût, de grâce et de naturel. Des danseurs et des compositeurs français y parurent, et la danse y fut régénérée. Noverre donna quelques ballets à Milan, et sa manière se propagea dans toute l'Italie. Rossi, Clerico, Franchi, Mazzarelli, Angiolini, Giannini, formés par ce maître, ouvrirent à leur tour la carrière à Vigano, à Gioia.

La Sallé et la Camargo avaient depuis longtemps disparu de la scène, quand, vers 1761, se révéla une nouvelle étoile qui parvint presque à éclipser ses deux illustres devancières.

Madeleine Guimard avait treize ans lorsqu'elle débuta à l'Opéra ; son succès y fut éclatant. Jusqu'à la Révolution elle conserva la faveur du public. Sa loge, puis son salon, furent le rendez-vous de tout ce qui portait un nom dans le monde de la noblesse et des arts. Il fallait avoir été admis à la cour pour pouvoir briguer la faveur d'être reçu chez elle. Dans cette société dissipée où les folies ruineuses étaient de bon ton, elle trouva le moyen de se faire remarquer par son faste et ses prodigalités.



Madeleine Guimard.

Dans l'hôtel luxueux qu'elle s'était fait bâtir, elle installa un théâtre où, pour parler le style du temps, Terpsichore cédait le pas à Thalie et à Melpomène.

Elle avait, en effet, des prétentions à la comédie et donnait à domicile des représentations à ses amis. Sa vie dissipée ne fut cependant pas inutile, puisque c'est elle qui protégea les débuts de David et de Fragonard.

Les bals masqués.

Sous Louis XIV, la présence seule du roi suffisait à glacer les plus acharnés danseurs. A cette gravité officielle, si l'on ajoute les embarras du cérémonial, le caractère fastidieux des mêmes danses toujours et aussi froidement répétées, les règles sévères établies pour le maintien de l'ordre pendant ces bals, la contrainte obligatoire, l'inaction ennuyeuse de tout ce qui ne danse pas, on comprendra quelle bizarre gaieté ce genre de danse devait engendrer. Aussi se rejetait-on sur les bals masqués.

Les bals masqués ne commençaient jamais avant minuit; les masques et les déguisés, grâce à leur singulier privilège, se rendant maîtres du bal à cette heure, n'y étaient pas reçus avant. Le privilège donnait le droit à un masque de prendre la reine du bal pour danser, quel que fût son rang social, eût-elle été princesse du sang et sans masque. « Un masque déguisé en paralytique, — raconte M. Castil-Blaze, — enveloppé d'une vieille couverture, parfumé de camphre et de lavande, eut l'audace d'aller inviter la duchesse de Bourgogne, qui présidait un bal que Louis XIV donnait à Versailles, et cette princesse voulut bien l'accepter, par respect pour la charte dansante. » Donc, une fois que minuit était sonné, pendant le carnaval, l'entrée du bal était libre à tous les déguisés. Dans les bals que le frère du roi donnait souvent au Palais-Royal, tout le monde était admis indistinctement; les rafraîchissements étaient de premier choix et largement distribués; il y avait cinq orchestres composés des premiers instrumentistes de la capitale.

Le *Journal secret des divertissements de la cour de Louis XIV* rapporte un fait que nous allons reproduire :

« Le président de N..... donnait un bal dans la rue des Blancs-Manteaux. Le roi, qui se plaisait à courir le bal incognito, se rendit à celui du président avec un cortège de trois carrossées de dames et de seigneurs de la cour. Toute la livrée était en surtout gris pour n'être pas reconnue. Mais les Suisses, qui avaient ordre de ne laisser entrer les masques que par billet, refusèrent l'entrée à la bande du roi, quoiqu'il fût une heure après minuit. Sur ce refus, Louis XIV ordonna de mettre le feu à la porte. Aussitôt, la

livrée va chercher des fagots chez le premier fruitier ; on les dresse contre la porte, on les allume avec des flambeaux. Les Suisses, épouvantés de cette attaque, allèrent en avertir le président, qui leur ordonna d'ouvrir toutes les portes, se doutant bien qu'il fallait que



ce fût des personnes de la première qualité pour faire une action si hardie. Tout le cortège défila dans la cour, et l'on vit entrer dans le bal une bande de douze masques magnifiquement parés, avec une infinité de grisons masqués, tenant un flambeau d'une main et l'épée de l'autre. Cette manière de procéder imprima le respect à toute l'assemblée. M. de Louvois, qui était de la troupe du roi, tira le

président à part, et, s'étant démasqué, lui dit qu'il était le moindre de toute la compagnie. C'en fut assez pour obliger M. de N..... à réparer sa faute. Il fit apporter de grands bassins de confitures sèches et de dragées. Mais Mlle de Montpensier, qui dansait dans ce moment-là, donna un coup de pied dans l'un des bassins et le fit sauter en l'air. Cette action alarma encore le président; mais le mal n'alla pas plus loin par la présence du roi, qui calma le ressentiment des princes et des princesses du refus de l'entrée du bal; de sorte qu'ils sortirent sans se faire connaître, après avoir dansé tant qu'ils le voulurent. Le lendemain, cette aventure fut rapportée au dîner du roi et de la reine-mère, par des gens qui ignoraient qu'il eût été de la partie. Ils approuvèrent l'action des masques et dirent qu'il fallait que les entrées d'un bal fussent libres aux masques dans le temps du carnaval, après minuit, et que, si l'on ne voulait pas se commettre, il ne fallait pas s'exposer à en donner. »

Sous Louis XV, nous assistons au triomphe du bal masqué. De tous les côtés, au Palais-Royal, à Sceaux, ces divertissements se renouvelaient souvent et toujours avec le même entrain, le même luxe, la même magnificence. L'électeur de Bavière et le prince Emmanuel, de passage à Paris, donnèrent aussi des bals masqués à l'hôtel de Bretonvilliers. Dans ces assemblées, la joie était extrême, mais la liberté y approchait de la licence. C'est alors que le Régent établit les *bals masqués de l'Opéra*, inaugurés le 31 décembre 1715. Ils eurent lieu d'abord trois fois par semaine et contribuèrent beaucoup à augmenter encore l'engouement du public pour la danse. Une mécanique, inventée par un moine dont le nom est resté ignoré, servait pour élever le parterre et l'orchestre au niveau du théâtre, et donnait ainsi les moyens de préparer la salle pour le bal, après la représentation du soir. Les favorisés de la fortune, les puissants du jour cessèrent cependant peu à peu d'offrir ce divertissement à leurs amis, à leurs convives, dès que chacun put être admis au bal de l'Opéra en payant son entrée. La ville de Paris donna une fête de ce genre à l'Hôtel de Ville, le 3 août 1739, à l'occasion du mariage de Madame Élisabeth de France avec don Philippe, infant d'Espagne. Tout y fut si magnifique, si somptueux, si bien ordonné, que l'on invita le public à y venir et que le cardinal de Fleury s'y rendit lui-même par curiosité.

Les bals publics.

Les bals de l'Opéra furent l'origine des bals publics modernes. Les Parisiens prirent goût peu à peu au bal, qui devint leur divertissement favori.

Ce fut ainsi q desue industriels intelligents en vinrent à se dire que si le goût de la danse était général, il n'était possible qu'à une quantité de personnes très restreinte de donner des bals. En partant de là, ils eurent vite imaginé d'ouvrir des établissements publics, spécialement affectés à la danse et dans lesquels, moyennant payement, chacun pourrait se livrer au plaisir de la danse. L'idée était si bonne que bientôt s'ouvrirent de nombreux bals publics. Ceux qui eurent tout de suite le plus de vogue furent : le Jardin Ruggieri, ouvert



Figure de menuet (1).

(1) Ce couple est dans la pause de la marche, ils font tous deux, un pas de basque marché; ce dernier a été exécuté sur la gauche; cette pause indique la terminaison. Le cavalier est en quatrième ouverte, demi-pointe à terre; le corps est appuyé sur la jambe gauche, un peu penché en avant, l'épaule gauche un peu effacée; le bras gauche est à la taille, la tête de profil, mais de face à la danseuse; le bras droit est au premier temps des bras, depuis l'épaule jusqu'au coude, l'avant-bras est haut et ouvert. La danseuse a les jambes en quatrième croisée, le pied à la demi-pointe. Le corps est appuyé sur la jambe gauche et droit; l'épaule gauche un peu effacée, la tête de profil à gauche, le bras droit est à la hanche, le gauche au premier temps, depuis l'épaule jusqu'au coude la main haute et le bras ouvert depuis le coude. L. B.

aux Porcherons en 1766; le Vauxhall, établi par Torré en 1767, rue de Bondy, au coin de la rue de Lancry; le Colisée, ouvert en 1771, aux Champs-Élysées, près le Carré-Marigny, et où l'on donna des bals en 1773; le Ranelagh, fondé en 1774, à l'entrée du bois de Bologne, et qui devint célèbre sous la Restauration; le Vauxhall de la Foire Saint-Germain, créé en 1775; la Redoute chinoise, qui ouvrit ses portes en 1782, à la Foire Saint-Laurent; le Vauxhall d'Été, établi au boulevard Saint-Martin en 1785; le Jardin des Grands Marronniers, ouvert en 1787, dans le haut du faubourg Saint-Martin; enfin la Grande-Chaumière, fondée en 1788, au boulevard Montparnasse.



Figure de menuet (1).

Le bal des *Porcherons* était le rendez-vous des jeunes filles de la classe ouvrière, qui aimaient à venir l'embellir de leurs éclats de rire.

Il y régnait une honnêteté, une décence qui bravaient les Richelieu et les marquis séducteurs, recevant plus d'une leçon aux guinguettes de la barrière. Quelquefois, par caprice, par des paris après

(1) Ce couple va faire la révérence. Ils se quitteront la main droite; la danseuse fera un rond de jambe à terre avec le pied et la jambe droites, elle la passera derrière en quatrième et portera le corps dessus en pliant fortement sur les deux jambes, en prenant ses jupes avec les deux mains; la tête sera un peu penchée sur l'épaule gauche, le corps droit. Le cavalier en quittant la main rapprochera la jambe droite en première position, les deux jambes tendues, le corps et la tête se pencheront en avant, le bras gauche tombera droit sans raideur et suivra le mouvement en avant que le corps prendra, le bras gauche ne bouge pas parce qu'il tient le chapeau, sinon il ferait le même mouvement que le droit. L. B.



MENUET

boire, les grands seigneurs venaient jusqu'aux Porcherons. S'ils voulaient user de manières trop libres, de propos trop croustillants, de trop audacieuses tentatives dans leurs insolences, il y avait toujours là, pour les chasser à coups de poing, les vigoureux et sincères amants des jolies danseuses. « La grisette, sous son charmant costume, au fin corsage d'indienne, — dit M. Capefigue, — son tablier floqueté de rubans, sa gracieuse cornette, était gaie comme elle le fut toujours dans ses distractions. Sa pensée, son avenir, était le mariage avec l'ouvrier qui, en habit de fête, le gilet de couleur, la petite culotte courte, les bas chinés, dansaient le menuet, le rigaudon, la fricassée avec un bruyant entrain. »



1 Figure de menuet (1).

De grandes dames, blasées sur les plaisirs de leur monde, vinrent souvent déguisées aux *Porcherons*.

C'était « s'encanailler », disaient ces dames, mais quelle saveur avaient pour elles ces danses de franche allure, leur taille frêle serrée dans des mains de vrais gars ! Combien rentraient chez elles, après minuit, encore toutes troublées de la

(1) Ce couple vient de faire un glissé en avant; le cavalier est en quatrième ouverte demi-hauteur, le corps est appuyé sur la jambe droite, un peu cambré en arrière. La main gauche tient la taille de la danseuse, l'épaule gauche un peu en avant, et un peu penchée; la tête est presque de profil et suit le mouvement penché de l'épaule gauche; le bras droit est en seconde position, mais l'avant-bras est haut. La danseuse est en quatrième croisée demi-pointe à terre, le corps est appuyé sur la jambe droite, et sur le creux des reins, un peu cambré en arrière. La tête suit le mouvement penché, mais elle reste haute, et presque droite quoique légèrement inclinée à gauche. Le bras gauche est bas, la main est appuyée sur la taille; le bras droit est en attitude un peu en avant, et peu arrondi sur la tête. L. B.

FRAGMENT DE GAVOTTE.



chaude haleine du rustre qui les avait si rudement serrées sur sa large poitrine, et, dans l'alcôve parfumée de poudre à la maréchale, couchées aux côtés du duc rachitique ou du marquis endormi, combien rêvaient au gaillard nerveux dont le souffle était encore dans leurs cheveux et dont la volupté brutale, comme un parfum violent et capiteux, les avait un instant grisées, troublant leurs sens de désirs enfiévrés, leur mettant sous la chair des frissons à la chaleur douce et dans le cerveau des vapeurs énervantes. M^me^ de Genlis a raconté une de ces escapades au rendez-vous des soldats du roi, gardes-françaises, Suisses, dragons de la reine. Il y avait peu de filles perdues aux Porcherons, et ce n'était certes pas là que l'abbé Prévost avait pu choisir son type de Manon Lescaut.

FRAGMENT DE MENUET.

(ARMIDE) *GLUCK*



Danses de Salon

Dans les salons se dansaient le Menuet, la Contredanse, le Passepied et la Gavotte. Mais lorsqu'on parle de l'époque de Louis XV, c'est le Menuet qui, avant toute autre danse, s'évoque à notre esprit. Ce fut en effet la danse par excellence des salons du XVIII[e] siècle. Déjà en honneur sous Louis XIV, le Menuet avait perdu sa grâce native à la cour du Grand Roi, où il s'imprégna de la raideur ambiante. Ce fut Pécour qui le restaura en lui rendant toute sa souplesse, toute sa légèreté.

Le fameux professeur Marcel contribua aussi à sa vogue. Ses leçons, qu'il avait le bon esprit de faire payer très cher, étaient suivies par les plus grands seigneurs et les plus grandes dames. C'est lui qui disait qu'on saute à l'étranger et qu'on ne danse qu'à Paris. Le malheureux sur ses vieux jours devint paralytique.

La Gavotte partageait la vogue du Menuet; elle tenait à la fois de cette première danse et d'une danse plus vive. D'abord uniquement dansée au théâtre elle passa dans les salons après que Gardel l'eût réformée.

On peut ranger parmi les danses de salon les bergeries et les ballets champêtres de Trianon. Dans ces fêtes gracieuses, tout en effet était de convention, les bergères, leurs costumes, et leurs danses. La reine Marie-Antoinette figurait parmi les plus charmantes d'entre elles. Elle adorait ces Pastorales où Lisette portait chapeau à plumes et robe de soie, où Lubin s'exprimait comme un abbé de Cour.

Pendant que les princesses se divertissaient à jouer les bergères et que les jeux mis à la mode à Trianon commençaient à faire leur tour d'Europe, la Révolution éclatait soudain, qui devait tout emporter, faire table rase du passé, et provoquer l'éclosion de la danse moderne.

CHAPITRE XI

RÉVOLUTION. — DIRECTOIRE. — EMPIRE.

Pendant les heures sombres de la Révolution, les événements sont trop dramatiques et les inquiétudes du moment trop poignantes pour que l'on songe à danser ; à part la *Carmagnole* et le *Ça ira !* dansés sur les places publiques, la danse proprement dite subit une éclipse.

A un homme qui avait connu les jours sinistres de la Terreur, on demandait ce qu'il avait fait pendant cette période dangereuse ; il répondit simplement : « J'ai vécu ». Ce mot montre, avec une éloquence énergique, ce que pouvait être l'existence de ceux qui vivaient sous la menace de la guillotine.

Mais si la période révolutionnaire fut à ses débuts marquée par des événements trop graves pour favoriser les fêtes intimes, les hommes de la Révolution, avec un souci constant de la mise en scène, organisèrent de grandes manifestations musicales et chorégraphiques.

La Révolution ouvrit une ère nouvelle pour la musique.

M. Constant Pierre, qui a fait de savantes études sur la musique en France et M. Henri Monin, qui a étudié avec beaucoup de curiosité l'histoire de Paris, nous apprennent que les hommes de la Révolution donnèrent aux exécutions musicales, qui accompagnaient les grandes fêtes nationales, une ampleur et une importance extraordinaires. Avant la Révolution, les musiques militaires étaient réduites à quelques marches ou pas redoublés sans développement ni valeur.

La Révolution a fait appel au talent et même au génie des auteurs qui ont composé pour elle des œuvres destinées à être exécutées en plein air, jouées par un nombre inouï jusqu'alors de chanteurs et

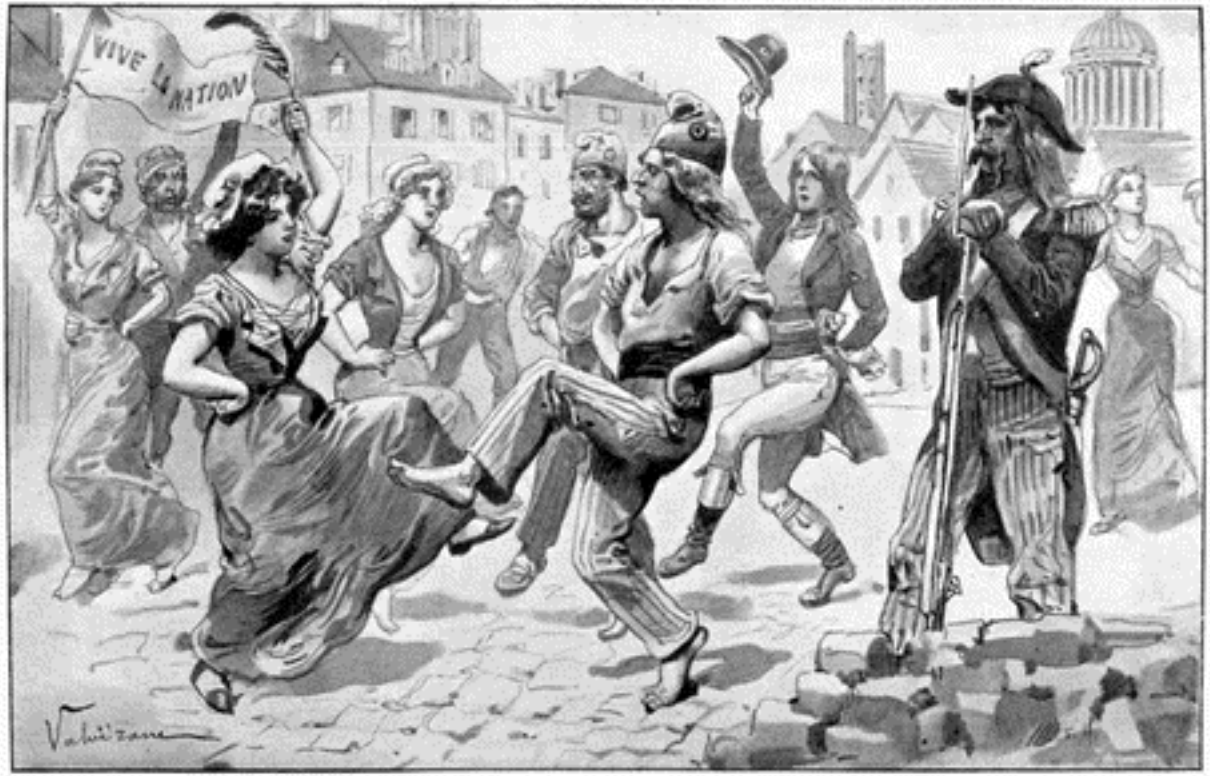
d'instruments à vents. Le perfectionnement et l'invention de plusieurs d'entre ces instruments datent de cette époque et ont été pour ainsi dire nécessités par le but et les conditions des fêtes révolutionnaires. La danse et le chant s'unissaient étroitement dans ces manifestations de la joie officielle. Leur objet était de célébrer les bienfaits et le triomphe des idées républicaines, de commémorer le souvenir des grandes victoires, des fastes de la Révolution. Le but était d'impressionner l'âme du peuple, de faire succéder au culte superstitieux de la monarchie, le culte enthousiasmé pour la grandeur révolutionnaire.

LE « AH ! ÇA IRA »



Les chants de cette époque servaient de motif et de thème, aux développements chorégraphiques. C'est ainsi que la *Marseillaise* fut mise en ballet sur la scène de l'Opéra. Une foule de guerriers, de femmes et d'enfants accouraient aux appels de l'hymne national.

Les paroles étaient dites lentement, et comme une prière, et à



LA CARMAGNOLE.

chaque strophe, les danseurs et les danseuses formaient une figure qui en était la traduction scénique.

La statue de la Liberté dominait, de son geste large, la scène tout entière.

Aux dernières strophes, lorsque tout le monde entonnait en chœur l'immortel refrain :

Aux armes, citoyens !

Les trompettes et les clairons, en de bruyantes fanfares, appelaient au combat les défenseurs de la patrie. Le tocsin sonnait, les tambours accompagnaient de leur roulement le chant de guerre, et les acteurs, dans un dernier défilé, marchaient en brandissant leurs armes, tandis que la foule en délire acclamaient les défenseurs de la Liberté et de la Patrie.

Il ne suffisait pas de donner aux choses de la Révolution la consécration théâtrale ; les hommes qui la dirigeaient eurent une conception plus large des fêtes nationales : c'était le peuple entier qu'ils voulaient voir réuni, dans un même sentiment d'allégresse et de reconnaissance, envers la grande idée révolutionnaire qui leur avait apporté la Liberté et la Victoire.

De là les grandes fêtes, dont l'histoire a gardé le souvenir.

La première, et non la moins grandiose, fut la Fête de la Fédération.

Célébrée le 14 juillet 1890, elle rappelait le souvenir de la glorieuse journée.

En dépit du temps, qui fut détestable, la foule se porta avec enthousiasme au Champ-de-Mars où était la fête. L'air retentissait de cris de joie et de chants. On ne voyait que grenadiers, soldats dansant et chantant, avant d'aller prêter sur l'autel de la patrie, le serment de mourir pour elle.

Pendant les préparatifs 1,200 musiciens exécutaient des morceaux. Pendant l'attente et l'arrivée du cortège, des groupes de fédérés se formaient, et dansaient des rondes sous la pluie. Les délégués d'Auvergne et de Provence exécutèrent les danses de leur pays. Enfin, tous les groupes se joignirent en une immense farandole, dans laquelle toutes les provinces étaient confondues : symbole joyeux de l'unité de la France.


sf
mf
sf
mf
FIN
mf
sf
sf
D.C.

Sur l'emplacement de la Bastille, on avait planté de grands arbres qui furent illuminés le soir. On avait disposé quelques vestiges de l'ancienne forteresse, les fers des grilles, les fameux esclaves enchaînés qui décoraient jadis l'horloge. A l'entrée du Bosquet et sur ces souvenirs, s'étalait cette inscription : « Ici l'on danse ».

A la Fête de la Fédération, succéda la fête en l'honneur des frères d'armes morts à Nancy. Ce fut un cortège de deuil. Clairons et tambours, voilés de crêpe, exécutaient une marche traînante sur un rythme funèbre.

La religion de la Nature eut des cérémonies pleines de fastes, dans lesquelles les républicains célébraient les lois de la nature. Goncourt peint ainsi une de ces cérémonies. Il y a peut-être un peu de parti pris dans le ton, mais l'aspect général est rendu avec une vigueur saisissante. « Dans la cathédrale, l'orgue mugissant, les tambours roulant, les fanfares sonnant, le clair éclat des trompettes, les cris, les refrains obscènes, les vociférations s'éteignent et meurent dans la mesure énorme de l'énorme carmagnole, claquant de ses sabots les tombes épiscopales. C'est le sabot qui s'est oublié au soleil. L'eau-de-vie emplit les ciboires, courant les lèvres enflammées et avec la fumée des brûle-gueules, montent vers les voûtes étonnées, les empuantissements des maquereaux grillés sur les patères. Et quand tout est bu, quand le vin et l'eau-de-vie manquent, il se rue hors la cathédrale, par la place et les ruelles, une plèbe mitrée et crossée, caparaçonnée, promenant, fête des fous de la fin d'un monde, le blasphème de ses déguisements de marchand de vin en marchand de vin, et sur les comptoirs faisant emplir les calices bosselés ; puis aux carrefours entourant de sa ronde chancelante le feu de joie des reliques. A Saint-Eustache, la pâque est préparée sur l'autel tout chargé d'andouilles et de jambons, où les attablés ont pour entremets, le décor sylvain et champêtre du fond de l'église, et les praticables craquant sous les pas des satyres ivres poursuivant les femmes. »

Ces crapuleuses orgies, saturnales plébéiennes, n'eurent qu'un temps ; elles lassèrent leurs auteurs, et inspirèrent un dégoût qui s'étendit à cette sorte de religion nouvelle en l'honneur de laquelle elles avaient été instituées.

La Convention comprit qu'il valait mieux, pour l'honneur de la

République, instituer des fêtes destinées à commémorer les vertus guerrières des défenseurs de la nation. Elle organisa de grandes fêtes en l'honneur de Bara et de Viala, où de véritables chœurs de danse célébraient la gloire des deux enfants morts au champ de l'honneur.

Cette innovation fut l'origine des ballets ambulatoires. Exécutions chorégraphiques faites en plein air, devant le peuple tout entier, les ballets ambulatoires ont joué un grand rôle dans les fêtes nationales instituées par la Révolution. Par leur faste, et par le symbolisme de leur conception, ils ont donné à ces fêtes révolutionnaires une solennité majestueuse, quelque chose des anciennes théories, cérémonie à la fois nationale et religieuse.

Le plus célèbre des ballets ambulatoires fut donné à l'occasion du culte de l'Être-Suprême. Robespierre en était l'auteur. Le succès fut considérable, et Robespierre en avait promis un autre, en l'honneur de Viala et de Bara; mais le spectacle projeté ne fut jamais réalisé, car le 10 thermidor remplaça la fête annoncée.

Les dessins des costumes et des figures avaient été composés par David. Le plan, écrit par Robespierre lui-même, débutait ainsi :

« L'aurore annonce à peine le jour, et déjà les sons d'une musique guerrière retentissent de toutes parts et font succéder au calme du sommeil un réveil enchanteur.

« A l'aspect de l'astre bienfaisant, qui vivifie et colore la nature, amis, frères, époux, enfants, vieillards et mères s'embrassent et s'empressent à l'envi d'orner et de célébrer la fête de la divinité.

« L'on voit aussitôt les banderoles tricolores flotter à l'extérieur des maisons, les portiques se décorent de festons de verdure; la chaste épouse pare de fleurs la chevelure flottante de sa fille chérie.

« Dans le jardin national (un pseudonyme révolutionnaire du jardin des Tuileries) la Convention s'est réunie sur un grand amphithéâtre, dressé à son honneur. Les musiques accompagnent les représentants du peuple, dans leur marche à travers Paris; elles se rangent à côté d'eux sur le théâtre de la Fête.

« Des pantomimes suggestives symbolisent la lutte de l'athéisme et des ennemis du peuple contre la sagesse; le triomphe de celle-ci contre l'égoïsme, l'ambition, la discorde, la fausse simplicité.

« Après un roulement de tambour et des fanfares éclatantes, défilent des sections en armes, puis c'est un cortège immense qui se répand dans Paris ; des chars traînés par des bœufs montrent au peuple enthousiasmé les statues de la Sagesse, de la Raison ou de la Patrie. »

L'âme des révolutionnaires, éprise de symboles, s'enflammait



devant ces personnifications des vertus révolutionnaires ; comme autrefois, pendant les fêtes mystiques du moyen âge, les fidèles se sentent remplis de piété devant les acteurs des mystères qui portaient, inscrits en broderie sur leur robe, ces mots magiques : « je suis la Religion, je suis la Foy, je suis la Charité. »

Les danses n'étaient que l'accompagnement de ces cortèges ; elles avaient pour objet de traduire les sentiments du peuple lui-même par le langage du geste et des attitudes.

Avec la fin de la Terreur, nous assistons à la fin de ces défilés grandioses et naïfs à la fois. Ces récréations vertueuses et pom-

peuses, comme le style de Robespierre lui-même, ne pouvaient survivre à cette période d'effervescence patriotique et humanitaire, qui valut à la fois à notre histoire les victoires des armées de la Révolution et les journées sanglantes de la Terreur.

Mais quand Thermidor eut marqué le commencement d'une ère d'apaisement, il y eut comme une explosion de joie longtemps contenue. Ce besoin qui est au fond de tout homme de se livrer au plaisir, sans arrière pensée, se manifesta avec d'autant plus d'ardeur qu'il avait été plus longtemps étouffé par la peur. La joie la plus complète et la plus franche se fit dans tous les cœurs, une joie de vivre, de se sentir libre après tant de dangers courus; et c'était une nécessité impérieuse, pour tous, hommes et femmes, jeunes gens et vieillards, de rattraper le temps perdu, de compenser les inquiétudes mortelles des années écoulées sous le gouvernement de la Terreur, par des liesses, des orgies, des fêtes d'où toute inquiétude était bannie.

On dansa, car la danse est une des manifestations les plus immédiates de l'allégresse publique.

Les Goncourt ont fait un tableau exact et pittoresque de la vie à Paris pendant la période qui suivit la chute de Robespierre.

« La nuit tombe, écrivent les Goncourt, écoutez : toute la ville est en bruit, et, fatiguant les échos, un orchestre, fait de milliers d'orchestres, sonne au levant et au couchant de la ville, sur la rive gauche et sur la rive droite de son fleuve. Partout les violons chantent, et des culs-de-sac obscurs s'envolent dans l'ombre les notes criardes des archets aigres. Les ménétriers halètent, et à tout coin, à tout carrefour, les musiques tapagent et mêlent, sans les marier, les tintamarres de leurs rythmes ennemis. La France danse. Elle danse comme Thermidor. Elle danse comme elle chantait autrefois. Elle danse pour se venger. Elle danse pour oublier. A peine sauvée de la guillotine, elle danse pour n'y plus croire, et, le jarret tendu, l'oreille à la mesure, la main sur l'épaule la première venue, la France, encore sanglante et toute ruinée, tourne, pirouette, se trémousse en une farandole immense et folle. C'est le dieu Vestris qui succède au dieu Marat.

« Courez, courez partout avec votre pochette, maîtres de danse! allumez-vous, lustres éclatants, soleils des nuits! Fournisseurs



UN BAL CHEZ LA TALLIEN.

d'orchestres, Helman de la rue Gaillon, ayez toujours prêtes d'harmonieuses cohortes, des troupes de musiciens infatigables en haleine jusqu'à quatre heures du matin! Aux heures nocturnes les marteaux frappent aux portes! Violons, réveillez-vous, voilà 6 écus de 6 livres et une bouteille de vin pour votre nuit... Bienheureux le ci-devant riche qui sait râcler, il vit en faisant sauter les nouveaux riches, et souvent un pauvre honnête homme qui fait sa partie dans l'orchestre, reconnaissant Jasmin dans le salon, joue :

« Oh! Povero! »

« Tout ce peuple se rue au bal, il vit l'heure qui est, dépouillant le souvenir, abdiquant l'espoir. Il s'enivre de bruit, de lumière, de gaze remuée, de chaudes odeurs, de seins montrés, de jambes devinées, de regards, de formes, de sonorités, de la volupté des sens, et Terpsichore suffit à les consoler dans leurs peines, tous ces Français, ces jeunes Armagnacs, deux ans arrosés du sang de l'échafaud où leurs pères mouraient! On danse en fins souliers, on danse en gros sabots, on danse aux nasillements de la musette, on danse aux suaves accents des flûtes, on danse en scandant la bourrée, on danse en sautant à l'anglaise. Et le riche et le pauvre, et l'artisan et le patron, et la bonne compagnie et la mauvaise, tous se démènent du meilleur de leurs jambes dans cette bacchanale épidémique des 644 bals. »

On danse en effet, un peu partout : sur les dalles, encore rouges du sang de l'échafaud, dans les couvents des Carmélites, au Marais, au séminaire Saint-Sulpice, dans la maison des ci-devant Carmes-Déchaux, sous les murs même où retentissaient les sinistres appels des condamnés, la musique fait entendre ses flonflons. Aussi bien, comme pour ne pas oublier les jours d'épouvante, on célèbre tous les anniversaires les plus lugubres par des bals. On organise des réunions auxquelles ne peuvent participer que ceux dont un proche parent a péri sur la guillotine. Ce sont les célèbres bals des Victimes.

La duchesse d'Abrantès raconte ainsi comment fut fondé ce *bal des Victimes* :

« Lorsqu'il fut reconnu qu'il n'y aurait pas encore de longtemps de maisons particulières où l'on recevrait, alors les jeunes gens les plus à la mode parmi les « Incroyables », les femmes les plus élégantes parmi les « Merveilleuses », décidèrent qu'on danserait dans les bals publics, où toute la bonne compagnie allant en masse, elle

ne serait pas exposée à rencontrer des personnes étrangères à elle. La chose arrêtée, on choisit un local; le premier fut l'hôtel de Richelieu, au bout de la rue Louis-le-Grand. On l'appela par cette raison le *bal Richelieu*. Plus tard, on prit l'hôtel de Thélusson, rue de Provence, et le bal reçut également le nom de *bal Thélusson*. Mais ce fut le premier qui reçut une seconde dénomination bien étrange. On l'appela le *bal des Victimes* et voici l'origine de ce nom :

« Au moment où la France en deuil se voyait décimer chaque jour, la plupart des femmes en prison, voulant sauver le trésor de leur chevelure pour le léguer à ceux qu'elles aimaient, avaient pris le parti de les couper elles-mêmes avant que le bourreau n'y eût droit. Lorsqu'elles sortirent de prison, ces jeunes femmes se trouvèrent donc avec des cheveux courts. Cela allait fort bien à M^me^ Tallien, qui garda cette coiffure, mais ce fut autre chose pour celles qui n'avaient plus pour toute beauté que des cheveux coupés. On trouva un moyen terme : ce fut d'en faire une mode générale. On appela cela galamment une coiffure à la Victime. Mais, où ce mot devint choquant, ce fut au bal de Richelieu. Deux mères que je ne nommerai pas, car elles existent toutes deux, avaient deux enfants avec elles à ce bal; l'une était une fille, l'autre un fils : la fille avait treize ans et le garçon de quinze à seize. Ces deux dames se rencontrèrent au bal de Richelieu pour la première fois depuis la Révolution; la dernière fois qu'elles s'étaient vues, c'était aux Tuileries, en 1791. L'une de ces dames avait émigré : son mari n'avait pas voulu la suivre, et le malheureux avait payé son obstination de sa tête. C'était le père du jeune homme. Celui de la jeune fille était mort à Quiberon. L'orchestre venait de jouer les premières mesures d'une contredanse, lorsque la jeune fille, qu'on appelait Adèle, fut engagée par un jeune homme inconnu. Avant de répondre, elle tourna les yeux vers sa mère pour lui en demander la permission; mais, au lieu



de répondre par une acceptation, la mère de la jeune fille dit au jeune homme :

— « Je suis bien fâchée, monsieur ; ma fille est engagée.

« Le jeune homme se retira avec regret, car la jeune fille était fort jolie.

— « Mais, maman, dit-elle à sa mère, pourquoi avoir répondu que j'étais engagée ? Je ne le suis point du tout.

— « Je le sais bien, ma fille. Un peu de patience.

« Et, se penchant alors vers son ancienne amie de l'Œil-de-Bœuf :

— « Ernest est-il engagé ? lui demanda-t-elle.

— « Non. Pourquoi ? Je crois qu'il n'aime pas beaucoup la danse.

— « Croyez-vous qu'il voudra bien danser avec ma fille ?

— « Vraiment, reprit l'amie, je le crois bien. Ernest, engagez M^lle de ***.

« M. Ernest ne se le fit pas répéter deux fois, et, saisissant la main de M^lle de ***, il l'entraîna dans la contredanse, où précisément il manquait un couple.

— « Ne voyez-vous pas pourquoi j'ai fait danser ces deux jeunes gens ensemble ? demanda M^me de *** à l'amie de l'Œil-de-Bœuf.

— « Non. Pourquoi cela ? Parce qu'ils sont tous deux très gentils, peut-être ?

— « Ce n'est pas cela. C'est que leurs pères sont morts tous les deux pour le roi, et je trouve que jamais une jeune fille orpheline du fait de ces cannibales ne devrait danser qu'avec le fils d'un martyr comme son père.

— « Ah ! que c'est merveilleusement trouvé ! s'écria l'amie. C'est une idée qu'il faut faire courir. Hélas ! nous ne sommes que trop ici ayant perdu des parents si tragiquement. Venez, prenez mon bras ; nous allons prêcher votre invention.

« Le croira-t-on ? A peine cette volonté si étrange fut-elle connue, que les malheureux enfants qui avaient des droits à cette affreuse distinction furent classés, et la contredanse qui suivit ne fut composée qu'ainsi que l'avait désiré M^me de ***. Le bal suivant, la chose avait fait des progrès, elle avait été revue et corrigée, et elle était en exercice fort activement. Je l'ai vue. J'ai vu danser la *contredanse des Victimes*, et cela sans que les mères eussent un instant la

pensée qu'elles faisaient une chose extraordinaire selon les lois du cœur et celle du monde ; car ces femmes étaient bonnes, et l'une d'elles est même certainement bonne, et, certes, elles savaient bien vivre. Quant aux enfants, il est inutile de dire qu'ils ne savaient pas ce qu'ils faisaient. La chose se sentait. Il y a plus. Lorsqu'elle devint publique, plusieurs personnes qui ne s'étaient pas abonnées, mais qui étaient pourtant dans les conditions voulues, firent prendre des abonnements. On annonçait que le père, le frère, l'oncle, la mère ou la tante, enfin, avaient été victimes de la Révolution, et l'admission dans le cercle intime avait lieu aussitôt. On avait soin même de former la contredanse de cette manière : on mettait ensemble les orphelins les plus élevés en infortune, et celui qui n'était mort qu'en prison ne trouvait pas dans cette nouvelle loi assez de protection pour que son fils ou sa fille eût une première place. Ce n'était pourtant pas la faute du père ou de la mère s'ils n'étaient morts qu'en prison... Le bal des Victimes était, malgré ce que je viens de dire, un fort beau bal, mais avec le grand inconvénient d'une fête donnée sans maîtresse de maison... Quant au bal Thélusson, il était bien composé aussi, mais moins bien pourtant que le bal Richelieu. »

Un peu partout on a improvisé des salles de bals. L'orchestre est souvent modeste, une vielle suffit à donner la mesure. Le buffet est peu luxueux, un garçon porte un broc et distribue aux danseurs altérés l'eau fraîche ou quelques vagues tisanes.

A l'entrée de quelques granges on lit cette enseigne fantaisiste : « Vauxhall », cela veut dire, ici on danse. Hommes du peuple, petits commis, employés, ouvriers, fréquentent assidûment ces salons improvisés.

La bonne compagnie danse dans les hôtels somptueusement décorés, à la maison d'Orsay, à la maison de Richelieu, au Wauxhall de la rue de Bondy, au pavillon du Hanore, rue vde l'Échiquier, ou pavillon de l'Échiquier.

Mais où la meilleure compagnie se rencontre c'est à l'hôtel de Longueville, à la vogue duquel succédera bientôt l'hôtel de Merri. Là, dans des salons aussi vastes que les galeries du Louvre, se rencontre, s'agite et tourbillonne tout ce qu'il y a dans Paris d'élégance.

La mode suivit l'élan vertigineux de la danse, le costume des femmes se transforma. Jusqu'alors on avait dansé en robe longue; avec les Merveilleuses, le costume est réduit au point de n'être plus qu'un voile qui laisse deviner plus qu'il ne cache

On supprime les manches et les jupes, on proscrit les étoffes qui n'ont pas de transparence ; les gazes légères, les crêpes plus légers encore composent les vêtements. Mme Tallien donne l'exemple de cette audace, bientôt suivi avec un tel ensemble qu'un auteur d'alors écrit : « Nos danseuses ont adopté le costume des Lacédémoniennes ».

Un autre auteur nous dit :

« Les nudités des Grecs et des Romains, les costumes des statues antiques et des sauvages modernes sont devenus, dans ces lieux de plaisir, encore plus qu'à la ville — ce qui n'est pas peu dire — les types du vêtement féminin. On y danse avec des toilettes de bal dont la nudité et la transparence déterminent la coupe et l'étoffe. On porte les pieds nus, on y attache de légères sandales, et les doigts sont parés d'anneaux d'or ornés eux-mêmes de diamants. Les femmes se montrent là publiquement, habillées — déshabillées plutôt — à la romaine, à la grecque, à la sauvage. Un peu plus elles y viendraient complètement nues, n'était qu'elles considèrent que laisser deviner si peu que ce soit est encore plus capiteux que tout montrer sans voiles. Il y avait affectation d'élégance dévêtue, pour se distinguer du débraillé des clubs ; un bal était la préoccupation principale des femmes à la mode, un moyen de se distraire et d'oublier les tristes temps de la Révolution, ceux de la Terreur surtout, où ce monstre de vertu et d'incorruptibilité qui s'appelait Maximilien avait mis l'honnêteté à l'ordre du jour, et fait de la pudeur et de la chasteté des qualités républicaines obligatoires. »

Un an ne s'était pas écoulé depuis que la vicomtesse de Beauharnais avait reçu son acte d'accusation au Tribunal révolutionnaire, devant lequel elle devait comparaître le 10 thermidor, qu'elle écrivait à Mme Tallien un billet commençant ainsi : « Il est question ma chère amie, d'une magnifique soirée à Thélusson... »

Mercier décrit ainsi une de ces soirées :

« Ici, des lustres embrasés reflètent leur éclat sur des beautés coiffées à la Cléopâtre, à la Diane, à la Psyché. Là, une lampe fumeuse éclaire des blanchisseuses qui dansent en sabots avec leurs

muscadins au son d'une vielle nasillarde. Je ne sais si ces premières danseuses chérissent beaucoup les formes républicaines des gouvernements de la Grèce, mais elles ont modelé la forme de leur parure sur celle d'Aspasie : les bras nus, le sein découvert, les pieds



Coin de bal sous le Directoire.

chaussés avec des sandales, les cheveux tournés en nattes autour de leur tête, c'est devant des bustes antiques que les coiffeurs à la mode achèvent leur ouvrage. Devinez où sont les poches de ces danseuses. Elles n'en ont point. Elles enfoncent leur éventail dans leur ceinture, elles logent dans leur sein une mince bourse de maroquin où flottent quelques louis ; quant à l'ignoble mouchoir, il est dans la poche d'un courtisan à qui l'on s'adresse lorsqu'on en

a besoin. Il y a longtemps que la chemise est bannie, car elle ne sert qu'à gâter les contours de la nature ; d'ailleurs, c'est un attirail incommode, et le corset en tricot de soie couleur de chair, qui colle sur la taille, ne laisse plus deviner, mais apercevoir tous les charmes secrets. Voilà ce qu'on appelle être vêtue *à la sauvage*, et les femmes s'habillaient ainsi pendant un hiver rigoureux, en dépit des frimas et de la neige... Qui eût dit, en voyant ces salons resplendissant de lumières, et ces femmes aux pieds nus dont tous les doigts étaient parés avec des diamants, que l'on sortait du règne de la Terreur. »

Comme nous venons de le voir. dès le 9 thermidor, la société aristocratique de Paris s'était retrouvée ou reformée. Comme la noblesse boudait, on forma des réunions privées, des cercles intimes dans lesquels se rencontraient les représentants de l'ancien régime et du nouveau. La danse contribua à l'œuvre d'apaisement. En dépit des reproches réciproques qu'auraient pu s'adresser les aristocrates dépouillés et les bourgeois enrichis par l'acquisition des biens nationaux, la plus franche gaîté régnait dans ces salons monstres. Les belles têtes blondes de jeunes filles qui avaient pâli dans la Conciergerie à l'appel des condamnés, souriaient au bras de leur fiancé. Et l'oubli se faisait comme il se fait partout dans la nature ; car l'amour accomplit son œuvre de réparation partout où la mort a accompli son rôle destructeur.

Les rois de la danse, qui s'appelaient alors Trénis, Gardel, Vestris, régnaient dans les salons où leurs admirateurs formaient cercle autour d'eux.

Et entre les deux mondes, entre la Révolution qui finissait, entre l'Empire qui commençait, la France insouciante dansait.

L'Empire, avec ses guerres, fut peu favorable à la danse.

Dans le peuple, les levées en masse et la conscription enlevaient les jeunes gens à leurs fiancées et à leurs maîtresses ; dans la haute société, on danse peu. Cependant, les fastes de l'épopée impériale furent célébrées par des fêtes qui en marquaient les plus glorieuses étapes. Ces fêtes étaient brillantes ; les bals donnés à leur occasion étaient presque toujours des bals masqués. L'empereur aimait les déguisements ; il aimait surtout à se promener

parmi les groupes de danseurs, à causer avec eux sans être reconnu.

La duchesse d'Abrantès, dans son histoire des *Salons de Paris*, décrit un bal chez Cambacérès auquel l'empereur assistait. Elle raconte à ce sujet une mystérieuse aventure dont Cambacérès aurait été le héros.

Cambacérès avait fui la foule des invités; il s'était retiré dans un salon ignoré, quand un masque vêtu de noir vint l'y rejoindre. Le masque se tenait auprès de lui et demeurait immobile et silencieux. Cambacérès lui demanda son nom; le masque ne répondit pas. Puis, sur les instances de son hôte, il finit par proférer des paroles ambiguës, laissant entendre que Cambacérès lui avait, autrefois, joué un fort méchant tour.

Cambacérès, crut d'abord avoir affaire à un plaideur mécontent; mais le masque précisa :

— Rappelle-toi le 21 janvier.

L'archichancelier se récria, affirmant qu'il n'avait été pour rien dans la condamnation du roi.

Le personnage mystérieux souleva alors son masque, et Cambacérès poussa un cri : il avait reconnu Louis XVI.

La duchesse d'Abrantès a narré cette anecdote invraisemblable sur le ton de la conviction. « On défendit sévèrement de parler de cet événement, ajoute-t-elle. » Il fut ignoré en effet de beaucoup de gens qui assistèrent à la fête de l'archichancelier. Des personnes de sa maison ne l'ont appris que plus tard sous la Restauration.

Cambacérès, quoique innocent du vote à mort, fut péniblement affecté de cette aventure.

Lorsque l'empereur l'apprit, il lui dit :

— Allons, c'est un rêve. Vous avez dormi.

Cette explication, quoique très simple, est peut-être la plus vraisemblable.

Le second grand bal, donné sous l'Empire, fut marqué par un événement tragique.

Le 2 juillet 1810, le prince de Schwartzemberg, ambassadeur d'Autriche, à Paris, donnait un bal pour célébrer le mariage de l'archiduchesse Marie-Louise avec Napoléon I^er^.

La haute société parisienne avait répondu à l'invitation.

Tout ce qu'il y avait d'illustre dans la diplomatie, la magis-



UN BAL A LA COUR

trature, l'armée et le monde était accouru à l'hôtel de l'ambassade. Tout à coup, au milieu des danses, un cri d'épouvante retentit. Le feu venait d'éclater dans la grande salle de bal. Danseurs et danseuses s'enfuirent affolés ; Marie-Louise put sortir la première, mais l'empereur demeura au milieu des flammes, dirigeant lui-même la lutte contre le feu. Plusieurs personnes périrent dans cet incendie ; dans le nombre se trouvait la belle-sœur du prince de Schwartzemberg.

L'événement impressionna péniblement le peuple qui y vit un sinistre augure pour l'alliance autrichienne.

Les bals publics.

Le bal de Tivoli s'ouvrit au lendemain de Thermidor, rue Saint-Lazare. Ses jardins appelèrent, après la Terreur, la foule empressée des couples amoureux de la capitale. Longtemps il fut le rendez-vous des plus joyeuses compagnies. Rien n'y manquait : bal champêtre, laiterie comme à Trianon, bosquets discrets, jeux de bouchons et autres attractions. Cet ancien Tivoli, qui disparut vers 1726, n'a aucun rapport avec le bal du même nom qui s'ouvrit en 1827 vers le haut de la rue de Clichy et de la rue Blanche.

Le premier Tivoli s'élevait dans les jardins du fermier général Boutin, guillotiné « pour avoir mis de l'eau au tabac de la ferme. » Voici la description qu'en font MM. de Goncourt :

« Ces quatre arpents tout verts, à l'angle des rues de Clichy et Saint-Lazare, c'est Tivoli : le Tivoli du receveur général, le Tivoli de l'ancien trésorier de la marine, le Tivoli du guillotiné Boutin. Le voilà public, livré aux pas de tous, ce jardin qu'autrefois les étrangers et les amateurs briguaient de visiter. Plantes rares, parterres où la flore de la Hollande était réunie, serres où le feu arrachait à la terre les fruits des Antilles, de la Chine et de l'Indoustan, vous êtes tombés à distraire les incroyables des deux sexes. Sous ces allées, banales aujourd'hui, se promenait à petits pas cette société charmante, la société des *Vendredis*, dont M. Boutin faisait partie sous le nom de Lenôtre, et que charmait l'esprit de la célèbre Quinault... L'illumination est du meilleur goût. Sous la

tente, un orchestre harmonieux provoque à la danse, le café regorge, le jeu de bague ne cesse de tourner. Dix mille personnes s'amusent. A peine un groupe morose passe-t-il dans toute cette joie, murmurant : « Pauvre Boutin ! c'est sa maison d'Albe qui l'a « perdu. » Quelle longue histoire ferait la chronique des changements de direction de Tivoli, Tivoli disputé comme un empire. »

Les bosquets de verdure où se dissimulaient les groupes amoureux reçurent le nom de « boudoirs de Flore. »

Un autre établissement similaire ouvrait ses portes à peu près en même temps que Tivoli ; c'était au bout de l'avenue des Champs-Elysées, le jardin Marbeuf, sur l'emplacement de l'hôtel de la marquise de Marbeuf. Cette malheureuse marquise avait porté sa tête sur l'échafaud pour être restée sourde à l'invitation de Chaumette, qui voulait que ces gazons, comme ceux des Tuileries, du Luxembourg et de tous les jardins publics ou particuliers, fussent transformés en champs de pommes de terre. L'acte d'accusation signifié à M^me^ de Marbeuf ne comportait pas d'autre grief. Les entrepreneurs de ce nouveau bal lui donnèrent le nom d'*Idalie*. On venait y prendre les glaces du fameux glacier Travers.

« Ce fut pendant ces années, écrivent MM. de Goncourt, entre tous les entrepreneurs du plaisir, une lutte, une concurrence sans exemple, d'harmonies, de pantomimes, de redoutes, de bosquets de Flore, de grottes hollandaises, de mâts de cocagne, de plantations de mai, de fantoccini, de danses provençales, d'ombres impalpables, de féeries. Il faut, à chacun de ces inviteurs de la foule, une imagination qui leur soit une baguette d'Armide. A la vue, à l'ouïe du parisien, il leur faut servir tous les huit jours un miracle inédit. Quel aiguillon d'initiative que cette émulation du gain basée sur les curiosités qui se blasent ! Et les uns pour retenir, et les autres pour conquérir des recettes de trente-six mille livres, les voilà tous en quête de la nouveauté, ces amphitryons du public. Ils créent, ils machinent des énormités ; l'invention de leurs décorateurs mise en verve, nouvelles décorations, impossibilités pyrotechniques, ils se mesurent avec de colossaux devis. »

Au faubourg Saint-Honoré nous voyons apparaître encore un de ces temples de la danse, le bal de l'Élysée-National, autrefois hôtel de la duchesse de Bourbon et loué par elle à des entrepreneurs de spectacles. De belles statues de marbre y apparaissaient parmi les

lampions et les transparents et autres accessoires de bouibouis à la mode. « Les glaces, où se mira Mme de Pompadour, reflètent une cohue payante. Les danseurs se pressent dans la salle de danse qui termine le rond-point du jardin. Les élégants et les élégantes em-



La danse à *Idalie*.

plissent les chaises à triple rang de la terrasse, causant et devisant », dit le *Causeur dramatique*.

Voici le bal du jardin des Capucines, fréquenté par les marchandes de modes de la rue Saint-Honoré et de la rue Neuve-des-Petits-Champs. Après, c'est le Ranelagh du Bois de Boulogne, où vont les clercs d'huissier et les commis de nouveautés; le Wauxhall, où les tours d'adresse de l'escamoteur Val, aussi bien que les plaisirs de la danse, font affluer les grisettes du Marais et du quartier

du Temple. Tous ces bals sont ouverts le quintidi et le décadi à la bourgeoisie moyenne. Frascati et le pavillon de Hanovre sont le rendez-vous des hautes classes de la société. Les Porcherons, dont nous avons déjà parlé sous l'ancien régime, avaient un caractère plus populaire. Les ouvriers et les petits bourgeois y venaient souvent en famille dans l'intention bien arrêtée de s'amuser franche-

LA CLIGNANCOURT (CONTREDANSE FRANÇAISE), JULIEN



(1) aller 5 fois au premier signe 𝄋 et la cinquième fois terminer au mot Fin

ment, laissant aux filles d'opéra, aux courtisanes, le *Colysée* et le *Nouveau-Cirque*.

Dans la Cité, il y avait le bal de la *Veillée*, où l'on donnait aussi des concerts. Au sujet de ce bal, M. Georges Duval raconte l'anecdote suivante : « Une fois, l'entrepreneur de la *Veillée* eut l'idée étrange de donner un *concert miaulique*. L'annonce de ce concert, placardée en lettres d'un pied de hauteur sur tous les murs de Paris, avait attiré une foule immense. Ce concert, où j'assistai, fut donné dans la partie du local qu'on appelait le jardin anglais, parce qu'il était disposé en bosquets figurés par des thuyas, des ifs, des branches de sapin. Il y avait là une vingtaine de chats, dont on n'apercevait que les têtes, disposés sur les touches d'un clavecin. Ces touches étaient des lames pointues dont chacune allait frapper la queue d'un chat qui poussait un cri. Chaque cri répondant à une note de musique, cela produisait un charivari admirable. On aurait dû siffler; on ne fit qu'en rire. Ce singulier concert n'eut pas de lendemain. » Le bal de la *Veillée* prit plus tard le nom de Prado. Sur la rive gauche, il y avait le bal de la rue Dauphine; rue du Petit-Bourbon, à Saint-Sulpice, on lisait sur un transparent rose : *Bal des Zéphyrs*, pendant qu'au-dessus de la porte d'entrée on voyait cette inscription en gros caractères : *Hic requiescant*, *beatum spem expectantes*. En effet, cette porte était celle de l'ancien cimetière Saint-Sulpice. On dansait là sur des tombeaux, ce qui n'empêchait pas les danses d'y être vives et joyeuses, et les danseurs et les danseuses fort nombreux. Rue de Vaugirard, à l'endroit où passe aujourd'hui la rue d'Assas, devant les murs de l'ancien couvent, au-dessus d'une petite porte donnant entrée dans les jardins, encore un transparent rose, sur lequel est écrite cette enseigne : *Bal champêtre des Tilleuls*. En montant un peu plus haut, dans la même direction, au-dessus du Luxembourg, on rencontrait la Chaumière. Cet établissement traversa sans malheur la République, le Directoire, le Consulat, l'Empire, la première et la seconde Restauration, les Cent jours et la révolution de Juillet, résistant seul de tous les jardins publics aux outrages du temps et aux caprices de la mode.

Une épidémie saltatrice avait saisi tout Paris et envahi toutes les classes de la société. Elle nous valut l'un des plus jolis ballets de Gardel : la *Dansomanie*.

LA FRICASSÉE (CONTREDANSE)



La valse qui ne devait véritablement triompher qu'en 1830 fait une timide apparition. A propos d'elle, M. Chaussard s'écrie: « Une femme presque nue, coiffée comme Flore ou Vénus, habillée, ou plutôt déshabillée comme Psyché, laissant pour ainsi dire tout voir et tout presser, jambe fine, pied fripon, corsage élégant, main errante, gorge d'Armide, formes de Callipyge, s'appuie sur un jeune homme, à la tête d'Adonis, aux reins d'Hercule, déployant avec grâce un jarret infatigable, une cuisse bien tendue dont le souple nankin dessine parfaitement les contours. Ils s'enlacent, ils tournent sur eux-mêmes, avec mollesse et rapidité. La vigne amoureuse ne serpente pas d'une plus douce étreinte autour de l'ormeau. »

A l'Elysée, le nègre Julien, le Musard de l'époque, dirige l'orchestre avec un rare bonheur. C'est aujourd'hui la résidence du président de la République; ce fut autrefois l'hôtel d'Evreux.

Citons encore Paphos, le Jardin Biron, qui, de promenade publique, devint établissement de danse en 1797. Cette floraison de

lieux de plaisir au lendemain de la sombre période de la Terreur ne se produisit pas sans amener de terribles concurrences.

Rien n'arrête les audaces, les témérités des directeurs de ces bals publics, de ces jardins où le luxe le plus effréné se donne libre essor, pour attirer à eux la faveur de la foule et éclipser leurs rivaux. « Tantôt, disent MM. de Goncourt, ils remontent jusqu'à ces processions de chars d'or dont les Ptolemées de la décadence éblouissaient les Alexandries; tantôt ils appellent les forêts d'Amérique au secours de leurs prospectus, fouillant l'encyclopédie des récréations de tous les peuples. A peine cette fête finie, ils organisent la fête qui va venir, remuant et déplaçant leur jardin comme un décor mobile, le changeant comme l'hôtel vieilli du dieu d'hier. Les affiches se battent à coup d'épithètes. Elles crient, renchérissant l'une sur l'autre : *Belle fête ! Grande fête !* Celle-ci *Très grande fête !* Celle-là *Fête magnifique !* Feux d'artifice de M^me^ Lavarinière ! Feux d'artifice de Ruggieri ! Illumination de Duverger ! Illumination de Blanchard ! Orchestre de Gebauer ! Orchestre de Hallin ! Tivoli donne-t-il un prix d'équilibre, l'administration d'Idalie organise le *prix du Dragon*. Tivoli promet-il l'explosion du temple de Diane, Monceaux annonce l'illumination de la voûte de feu, de l'arc de triomphe, du temple de Psyché, du jardin d'hiver, des ruines, de la grotte. Vient-il au boulevard d'Antin, au clos des ci-devant Capucines, en spéculant sur la démocratie des bourses, un *Jardin d'Apollon* à trente sous l'entrée, aux prix réduits du citoyen Lepetit, qui promet, sous huit jours, bal champêtre, concert, voire même lycée des arts, Idalie, l'Élysée, Monceaux, Tivoli jettent le gant. A Idalie, Piconet prépare une représentation d'Idalie incendiée par la comète Mars et Vénus, une page d'Anacréon aux flambeaux, et Mars venant lentement de l'Orient vers Vénus, et tous deux laissant voir leur conjonction derrière un nuage transparent. A ces audaces titanesques d'un jardin de la petite bourgeoisie, l'Élysée riposte par un carrousel et Monceaux lance ses sauvages du Missouri. A tant d'efforts, Tivoli répond victorieusement par sa fête de décadi, 20 prairial an VI, où, réunissant trois jardins en un, il offre à Paris le bouquet de tous les plaisirs. C'est une Arcadie de verres de couleur; là-haut, sur les montagnes improvisées, ce ne sont que groupes aimables de pâtres assis, et de troupeaux paissants, et de danses villageoises. »

CHAPITRE XII

RESTAURATION. — SECOND EMPIRE.

Depuis la Terreur, c'est-à-dire depuis l'époque où les bals et les réunions dansantes se reformèrent, ce fut la contredanse qui, avec la valse, reparut avec la gavotte favorite, qu'elle arriva même à supplanter bientôt. Déjà dansée sous le premier Empire et même sous la première République, la valse ne s'introduisit qu'avec beaucoup de peine dans le monde élégant de la Restauration et ce ne fut qu'après avoir fait longtemps antichambre, qu'elle parvint à conquérir sa place dans les salons.

A la réaction inévitable contre la nouvelle société créée par la Révolution et par l'Empire, devait, en effet, fatalement, correspondre une réaction contre les danses nouvelles. L'essai de restauration des danses de l'ancien régime devait s'ensuivre du rétablissement de la royauté. Cet essai fut malheureux. Ces danses n'étaient plus dans les mœurs, ni dans le souvenir des jeunes générations. C'étaient d'ailleurs les nobles qui les avaient illustrées autrefois, le peuple ne les connaissait pas. Ce n'est que de nos jours qu'on a essayé de donner un regain de jeunesse au menuet; mais, ce ne sont encore que des tentatives isolées, et il est peu probable que ces danses reviennent de longtemps à la mode.

Nous arrivons au triomphe définitif de la nouvelle chorégraphie, en l'année 1830, où les bals mondains furent d'un éclat inaccoutumé. Cette apogée de la danse était due à la faveur extraordinaire de la valse. Tour à tour, leste et langoureuse, ou tourbillonnante et toujours berçante et harmonieuse, elle apparut alors comme l'expression la plus noble de la danse; elle régna bientôt dans tous les salons. Cette soi-disant danse nouvelle était cependant fort ancienne. Les savantes recherches des érudits permettent de la faire remonter au règne d'Henri IV. On l'appelait alors la Volte et Thoinot-Arbeau la définit ainsi : « Saltation duarum in gyrum ». Ce

qui peut se traduire ainsi : « Danse de deux personnes qui tournent. »

Pour le type de valse française voir la « Vague », d'Olivier Métra.

LA VAGUE.



Comme modèle de valse allemande choisir le « Beau Danube bleu », de Johann Strauss.

LE BEAU DANUBE BLEU



Comme type de valse viennoise prendre les « Amourettes », de Gung'l.

LES AMOURETTES.



Pour la valse lente, merveille de grâce et d'élégance, choisir la valse lente du ballet de « Sylvia », de Léo Delibes.

VALSE LENTE



D'autres chroniqueurs, qui ont décomposé avec un soin minutieux les mouvements de la Volte, ont permis d'établir l'analogie complète de la Volte et de la Valse. Cependant, le règne de la Volte fut éphémère. Elle était venue sans doute trop tôt dans une cour où l'on avait trop le souci de l'apparat, pour en apprécier le charme séducteur. Il fallut que la Volte passât en Allemagne et qu'elle nous en revînt sous le nom de Valse pour que son triomphe fût assuré.

Tous les poètes ont célébré son rythme berceur, la noblesse et la grâce des couples ondulants au son de cette musique délicieuse comme un rêve.

La harpe tremble encore et la flûte soupire,
Car la Valse bondit dans son sphérique empire.
Des couples passagers éblouissent les yeux,
Volent entrelacés en cercles gracieux.
La danseuse, enivrée au transport de la fête,
Sème et foule en passant les bouquets de sa tête.

C'est ainsi qu'Alfred de Vigry décrit le langoureux vertige de la Valse.

Son règne semblait définitivement assuré sans partage quand, en 1844, une danse nouvelle vint partager avec elle les faveurs du public.

Ce fut la Polka qui apparut vers 1844. Son triomphe fut prodigieux. La Valse, elle, n'avait jamais obtenu un pareil engoûment.

La Polka venait de Bohême. Un soir, Marie Taglioni, la célèbre danseuse, dînait chez le général Walmoden; pendant le dîner, une musique militaire exécuta une sorte de mélodie vive et gracieuse. A la demande de la grande artiste, l'hôte expliqua que c'était un air de danse des paysans hongrois. Soudain, les portes du salon s'ouvrent et l'on aperçoit cinquante grenadiers hongrois qui exécutent leur danse nationale. L'allure de la musique, la vivacité du pas, l'originalité du spectacle, tout cela charma l'étoile, qui fit faire à la Polka le tour d'Europe et le tour du monde.

A son apparition, la Polka recueillit les faveurs du peuple et de la bourgeoisie. L'aristocratie la boudait; on lui trouvait une allure roturière ; elle eut à Paris un protecteur habile qui fit sa gloire.

C'était un professeur de danse nommé Cellarius. Ses salons étaient au fond d'une cour, dans la rue Vivienne. Là se rencontrèrent bientôt tous les fanatiques de la danse du monde et du demi-monde. Cellarius donnait des bals d'une réputation d'élégance qui les avait mis à la mode. Les plus brillants cavaliers et les plus éblouissantes danseuses s'en disputaient l'entrée. C'est dans ce rendez-vous du Paris mondain que la Polka conquit ses lettres de noblesse. Les hommes la dansaient en éperons d'or; ce petit détail de toilette ne contribua pas peu à sa vogue.

POLKA NATIONALE.



La Polka se transforma. On lui fit subir toutes sortes de métamorphoses; on la soumit à une foule de variations chorégraphiques. Quelques-unes de ces nouveautés, qui n'eurent toutes qu'un succès éphémère, ont passé dans le vocabulaire; nous les connaissons par leur nom; c'est tout ce qui reste d'elles. Ce sont : la Varsoviena; la Sicilienne; la Villecka. Danses d'un jour qui durent leur réputation à ce dieu capricieux qui s'appelle la mode.

La gloire de la Polka pâlit peu à peu; d'autres danses hongroises ou polonaises parurent à Paris, et le public toujours épris de nouveauté, surtout quand cette nouveauté se pare d'un cachet d'exotisme, se donna tour à tour à chacune de ces nobles étrangères.

Elles avaient d'ailleurs, à Paris, un parrain qui eut son heure de gloire et de faste; Markowski, Polonais, maître de danse. Cet homme étonna Paris par le luxe de ses fêtes. Il dirigea successivement les bals d'Enghien, et l'Eldorado de la rue Daphot. Ce fut l'apogée de son triomphe. Ses bals étaient de véritables féeries.

Il avait son équipage, et sa livrée brillait au Bois de Boulogne. Célébrité et popularité furent bientôt suivies d'étranges revers. Il retomba dans l'obscurité et la misère avec plus de rapidité qu'il n'en avait mis à s'élever à la gloire, vivant dans la détresse la plus noire, en proie à la maladie et aux privations. Sa consolation,



il la trouva dans la composition de quelques airs populaires, qui lui valurent une fugitive popularité, mais ne réussirent pas à le tirer de la misère.

Au plus profond de sa détresse, Markowski trouva un capitaliste qui n'hésita pas à lui prêter 3,000 francs. C'est avec ce capital qu'il organisa une grande salle de bal, rue Buffault. Mais l'entreprise était périlleuse. Les 3,000 francs engagés ne suffirent pas, Markowski dépensa bientôt 60,000 francs, et ses créanciers, peu satisfaits, le firent interner à la prison de Clichy, plus connue alors sous la dénomination de Hôtel-des-Haricots.

La spéculation était mauvaise, mais l'idée était bonne ; elle fit la fortune de ceux qui la reprirent.

Nous venons de voir la vogue rapide des nouvelles danses. Il ne faudrait pas croire cependant qu'elles se soient substituées aux anciennes danses, dites de caractère, sans amener de protestations, ni sans rencontrer d'opposition.

Les uns regrettaient le charme et la grâce du menuet et de la pavane, les autres trouvaient dans le rapprochement du danseur et de la danseuse quelque chose de trop familier. Un abbé écrivait : « Aujourd'hui on ne danse plus ; on marche et l'on marche mal. On saute, et souvent hors de mesure. On court, on galope, on tourbillonne, et, dans cette agitation désordonnée, dans cette course échevelée, dans ce galop déréglé, dans ce tournoiement vertigineux, le cavalier prend sa danseuse à bras-le-corps, lui étreint la taille, et la tient si rapprochée de sa poitrine que les haleines se confondent, et il n'y a plus même de place entre eux pour le bouquet blanc qui ornait autrefois la ceinture des jeunes filles Elles ont été obligées d'y renoncer, parce qu'il était fané, écrasé dès la première danse ; triste et frappant symbole de ce qui arrive à la fleur de leur innocence, dès qu'elles participent à de pareils plaisirs. »

Mais ceci n'est rien à côté du passage suivant que l'on doit à un don Quichotte en soutane, l'abbé Hulot qui part en guerre, avec un grand sabre, contre la danse et les danseurs.

« Si vous voulez plaire au Seigneur, jeune homme, vous devez lui obéir et lui être soumis. Vous lui désobéiriez certainement, si vous preniez l'habitude de vous trouver dans les bals et dans les danses ; car il vous défend de fréquenter une danseuse. Il vous fait observer en même temps que ses charmes ne sont point sans danger pour votre innocence... Combien en est-il qui ont trouvé dans les bals et dans les danses la perte de leur innocence, et qui gémissent pendant toute l'éternité des suites terribles de la fureur qu'ils ont eue pour ces plaisirs perfides !... On vous assure que vous courez les plus grands dangers pour votre âme dans les bals et dans les danses. Si vous avez un véritable désir de la sauver, vous fuirez ces lieux de désordres et les folles joies auxquelles on s'y livre ».

Voici maintenant la part des jeunes filles :

« Vous, jeune personne, qui êtes jalouse de conserver votre

innocence, fuyez ces assemblées mondaines où vous ne pouvez guère paraître sans la perdre... Combien de jeunes personnes ne voit-on point, qui comme vous, s'étaient toujours conservées pures, et qui avaient toujours eu en horreur l'ombre même du péché, revenir d'un bal avec des passions plus vives et plus impétueuses, avec une pudeur affaiblie et incapable d'en soutenir le choc et d'en arrêter les ravages... » etc., etc.

Ce qui n'empêcha en aucune façon les bals de sociétés et les bals publics de se multiplier de tous les côtés, si tant est que le livre de l'excellent abbé ait jamais fait du bruit dans son temps.



Quadrille.

A Paris et en province, il n'y avait pas un salon où l'on ne se réunît pour danser. De même dans tous les petits villages, dans tous les petits hameaux, filles et garçons se réunissent le soir pour danser au son du crin-crin. C'est alors que commencent à décliner les vieilles danses locales dont il reste, certes, encore de nombreux vestiges, mais qui sont appelées pour la plupart à disparaître fatalement pour faire place aux danses modernisées, aux danses de Paris.

C'est la bourgeoisie qui donne le ton. Sous l'ancien régime, le peuple avait ses danses à lui, et se serait bien gardé de chercher à danser comme à la cour, de peur de se ridiculiser. Avec l'avènement de la bourgeoisie tout change, et les vieilles originalités provinciales disparaissent, par une conséquence naturelle de l'évolution provoquée par la Révolution.

Le gouvernement de Louis-Philippe contribua à l'éclat des fêtes en donnant aux Tuileries de grands bals, où tout Paris se rencontrait. Vers le milieu de février 1833, les hauts fonctionnaires de

l'État, les membres de l'ancienne noblesse ralliés aux d'Orléans, les grands banquiers, les grands industriels, les artistes, les littérateurs, recevaient une lettre lithographiée sur papier rose.

Cette lettre était une invitation ainsi formulée :

« Palais des Tuileries, 12 février 1833.

« L'aide de camp de service près du roi et Mme la marquise Dolomieu, dame d'honneur de la reine, ont l'honneur de prévenir M. X... qu'il est invité au bal qui aura lieu au palais des Tuileries le lundi 18 courant, à huit heures.

« Les hommes seront en uniforme. »

C'est ainsi que furent lancées dans Paris 3,800 invitations, auxquels il fut répondu, à part quelques rares exceptions. Le bal commença à huit heures du soir. Le roi, accompagné de la reine, suivi des princes et des princesses, de sa fille, fit son entrée à huit heures dans la salle de bal des Tuileries.

Le roi, après avoir traversé le bal, se rendit dans la salle de souper. Rien n'est curieux comme la lecture des journaux du temps, sur le récit de cet événement.

Tandis que les journaux gouvernementaux relatent à l'envi les splendeurs de la fête, les autres, les journaux de l'opposition, se font un malin plaisir de la tourner en ridicule. Ils n'épargnent aux invités aucune de ces plaisanteries que les chansonniers ont plus récemment débitées sur le bal de l'Hôtel de Ville. Le public, à les en croire, était sorti du bas peuple et les apprêts de la fête étaient sans aucun luxe.

Au buffet, dit l'un, les invités se régalent de tartines de jambon beurrées, accompagnées d'eau rougie. Sans doute, il y a exagération dans les deux versions. Les bals des Tuileries étaient ce qu'ils devaient être, le rendez-vous de la bourgeoisie, sur laquelle s'appuyait la dynastie nouvelle. Il n'est pas vraisemblable qu'ils fussent d'un éclat inaccoutumé, mais il est très vraisemblable que la cour fit tout ce qu'il était en son pouvoir pour éblouir les bourgeois de Paris, parmi lesquels elle comptait ses plus fidèles alliés.

C'est à cette date que remonte les bals officiels donnés par le chef de l'État. La cour donna tous les hivers quatre grands bals aux Tuileries, deux petits bals chez la reine et un bal chez le duc d'Or-

léans après son mariage. Aux bals de la reine les hommes portaient un habit bleu avec au collet des broderies diverses ; ils avaient un pantalon de casimir blanc, à larges bandes d'or. Les soirs de petit bal chez la reine ou chez le duc d'Orléans, le pantalon était remplacé par une culotte courte en casimir blanc.



L'ambassade d'Angleterre donnait à la même époque un bal annuel à l'occasion de l'anniversaire de la reine Victoria. L'ambassade d'Autriche avait inauguré les déjeuners dansants ; on arrivait en plein jour, à deux heures et demie. La valse à deux temps y faisait fureur.

Sous le second Empire, la danse reprend sa faveur perdue pendant la période incertaine de la Révolution de 1848. C'est de 1850 à 1870 que furent donnés les bals de société les plus nombreux et

les plus brillants. Les nouvelles créations, telles que la polka, la mazurka, la valse à deux temps, brillèrent d'un vif éclat.

A la cour impériale, la mode fut quelque temps aux tableaux vivants. Les plus grandes dames y figuraient. Parmi les costumes qui nous ont été conservés, il y en a quelques-uns de peu compliqués, et ces dames qui se montraient ainsi aux fêtes des Tuileries devaient être bien sûres qu'aucune partie d'elles-mêmes ne prêtaient à la critique des curieuses avant de représenter, par exemple, le *Jugement de Pâris*, ou les *Cinq parties du Monde*.



C'est aussi sous la même période que brille de son plus vif éclat le foyer de la danse : ce coin de l'Opéra est alors le rendez-vous de toute la haute société. On y voit tous les soirs les hommes qui s'appellent marquis de Massa, de Caux, de Montreuil, Duvilliers, Saint-Léger, des Varennes, Duperré, Fitz James, Poniatowski, colonel de Fleury, maréchal Bosquet, Walewski, Mérimée, baron Lambert, de Persigny, de Bernis, Demidoff, Hamilton, Auber, le comte de Saint-Valier, A. de Vogüé, Fould, etc. Ajoutez à cette énumération incomplète le corps diplomatique, la maison de l'empereur, le monde officiel. A vrai dire, le foyer était une succursale des Tuileries. Aussi bien, la politique était la sœur de la danse, et c'est au milieu des fêtes, des soirées, au son des orchestres, au sein des féeries et des ballets, que la France fut surprise par les désastres de 1870.

Les Bals publics

La fin de la Restauration et le commencement du second Empire avaient été pour les bals masqués de l'Opéra l'époque héroïque, l'époque des chicards et des débardeurs. La verve de Gavarni s'est exercée à nous en donner la physionomie vivante et spirituelle. Il suffit de feuilleter le recueil du *Charivari* à cette époque pour en retrouver les échos. Aujourd'hui que ces bals sont tombés en désuétude, se sont pour ainsi dire acoquinés, on a peine à s'imaginer l'importante place qu'ils tenaient dans la vie parisienne. On y songeait longtemps à l'avance et on en parlait longtemps après. Les jeunes provinciaux, partis en patache pour aller faire leur droit dans la grande Ville, n'entrevoyaient dans leurs rêves de futurs étudiants de Paris que jolies débardeuses au pantalon de velours flottant et aux attitudes d'un débraillé provocant. Un amoureux de paradoxes a pu dire à ce sujet que c'est le bal de l'Opéra qui a ainsi contribué à la ruine des facultés de province à l'avantage de celle de la capitale ; comme quoi il n'est si petite cause qui ne produise les plus grands effets. Il ajoute qu'en la circonstance c'est la danse qui a aidé indirectement à fortifier le régime centralisateur qui caractérise la France moderne. Nous n'irons pas jusque-là et nous lui laisserons la responsabilité de sa remarque. En tout cas, si nous en croyons les contemporains, les bals de l'Opéra étaient empreints d'une franche gaieté. On s'y amusait beaucoup plus qu'aujourd'hui, disent les survivants. Il est vrai que c'était la mode en ce temps-là et que le genre rosse n'était pas encore inventé ; il fallait, sous peine de passer pour des provinciaux, avoir l'air de s'amuser comme des fous aux bals de l'Opéra.



Quant aux bals publics qui, sous le Directoire, avaient été à la mode, que le premier Empire avait vu décliner, peut-être faute de danseurs (on se battait alors, on n'avait pas le temps d'aller au bal), la Restauration et le second Empire les virent briller d'un nouvel éclat. La police interdisait alors, ce qu'elle a toléré depuis, de lever la jambe au-dessus d'un certain nombre de centimètres. La danse du *chahut* que certains se figurent être une invention récente, date de ces bals publics; mais comme elle était interdite par les lois et par la morale, les contrevenants, comme nous l'apprennent les dessins de Gavarni, étaient impitoyablement arrêtés et traînés au violon.



Chicards et Débardeuses.

Sans le régime actuel, qui abolit cette réglementation de la danse, les Anglais qui viennent visiter le Moulin-Rouge et les établissements analogues n'auraient jamais pu applaudir les évolutions chorégraphiques de La Goulue ou de Valentin le Désossé. Disons quelques mots des plus célèbres de ces bals à l'époque qui nous occupe :

Au commencement du siècle, déjà, la passion de la danse avait fait naître des établissements où les danseurs et les danseuses se rendaient comme au spectacle. C'est de cette manière que dans les classes pauvres et dans la petite bourgeoisie, on suppléait à l'absence de salon. Une salle assez vaste, avec un plancher à peine

ciré, quelques quinquets fumeux et quelques violons faisaient tous les frais de cette improvisation.

En 1826, on ouvre le jardin Labouvière, dit le Nouveau Tivoli, en haut de la rue de Clichy et de la rue Blanche. Puis le Tivoli d'Hiver, rue de Grenelle Saint-Honoré.

Le Prado, situé presque en face du Palais de Justice, et qui devint plus tard la Chaumière. Celui-ci mérite une mention spéciale, car il fut le premier bal d'étudiants. C'est là que devaient se rencontrer étudiants et grisettes, et se nouer de rapides ou durables idylles. En 1830, le bal Dourlans, aux Ternes.

Sous le règne de Louis-Philippe, la danse ne se modifie pas; elle n'acquiert pas plus de vogue, elle demeure dans un état stationnaire. Cependant quelques bals nouveaux s'ouvrirent.

Les plus fréquentés étaient alors :

Valentino, le Château-Rouge, le Casino, la salle Sainte-Cécile, le bal Montesquieu, le bal du Mont-Blanc, la salle d'Antin, le salon de Mars, la Victoire, l'Ardoise, l'Ermitage-Montmartre, la Grande-Chartreuse, devenue la Closerie des Lilas.

Plus tard, vinrent le Château-d'Asnières et le Casino Cadet prédécesseur du Moulin-Rouge et des Folies-Bergère.

En 1841 s'était ouvert le bal Mabille. Ce fut le plus illustre et celui dont la réputation survécut à tous les autres.

Le succès de ces bals ne fut consacré définitivement que sous le second Empire. Ce fut alors le règne de la danse, la danse joyeuse et libre, la danse populaire.

Après les événements tumultueux de 1848, l'Empire ayant apporté un peu de calme, une renaissance industrielle s'accomplit qui augmenta prodigieusement la fortune nationale. Des fêtes splendides sont données à la moindre occasion, et la danse est l'accompagnement indispensable de toutes ces fêtes ; aussi les bals publics sont très fréquentés, les gens du monde viennent les visiter. En 1863 le bal Mabille est transporté au Cours-la-Reine.

On connaît, tout au moins de nom, ce bal qui est associé aux souvenirs heureux du second Empire. C'était, à l'origine, un rendez-vous des plus vulgaires. On n'y rencontrait guère que des femmes de chambre et des commis de magasin à la recherche de bonnes fortunes. Combien d'idylles sentimentales, et de romans se sont ébauchés dans cette salle nue

où une clarinette remplaçait l'orchestre absent. Puis la vogue s'en mêla, on y vint par curiosité, et aussi parce que le petit bastringue était devenu populaire. La modeste salle s'illumina, les lustres remplacèrent les vieilles lampes, un orchestre complet retentit sous les murs où perçait le son grêle de la clarinette, toute la haute société se donna rendez-vous dans ce lieu de plaisir, qui représentait désormais le sanctuaire de la gaîté et de la danse.



A Mabille.

Un journaliste du temps faisait ainsi l'éloge du bal Mabille :

« Dans les steppes de la Russie, dans les prairies verdoyantes et inexplorées de l'Amérique, sur les sommets du Chimborazo et sur les bords verdoyants du fleuve Amour, au levant, au couchant, à l'aurore et dans les pays inconnus, qu'un être à face et à voix humaine prononce ce mot : Mabille ! il verra peut-être un Lapon, un Yankee, un Indien rouge ou un Chinois, un Arabe ou un Carache se dresser à l'instant et ébaucher timidement un cavalier seul : le monde a passé par là.

« Ce coin de terre parisienne, où les fleurs empestées par les âcres émanations du gaz ne peuvent naître et doivent mourir, où l'air fane tout ce qu'il effleure, où le gaz est jaune et les arbres bleus, offre aux hommes plus d'attraits mystérieux, plus de séductions puissantes que les jardins embaumés de l'Asie, où les roses sont éternelles, que les sommets des monts neigeux où l'air pur rend la vie aux cœurs épuisés, que les champs fertiles, que les forêts impénétrables... On vient là de partout, un sourire aux lèvres si l'on est dédaigneux et riche, un regret au cœur si l'on est pauvre, mais qu'importe, on y vient.

« Un prince y coudoie un coiffeur, un ambassadeur un chef de cuisine ; vous et moi, tout le monde, pire que tout le monde... Voilà pourquoi plus tard lorsqu'on est avocat ou notaire en France, général en Bolivie, prince au Brésil, consul en Amérique, commerçant en Chine, aventurier au diable, on tressaille en lisant sur un journal qui enveloppe de vieilles bottes « Mabille », et l'on reconstitue par la pensée ces soirées de bruit et de fièvre. »

Cette description était exacte, il serait aujourd'hui téméraire d'affirmer que les princes coudoient le coiffeur au Moulin-Rouge et à Bullier, cependant parmi les grands seigneurs qui sont venus visiter Paris, plus d'un s'est rendu incognito dans ces établissements à la mode.



A la chaumière.

Le Moulin-Rouge a dû sa célébrité aux danses fin de siècle que nous examinerons dans le prochain chapitre. Mais aussi était-ce moins un bal public qu'un bal de professionnelles, un endroit où la danse était un prétexte à d'alléchantes exhibitions. Et tandis que les femmes évoluent dans le milieu de la salle, très froids les spectateurs se promènent, examinent. Il y a rien d'aussi hétéroclite que ces salles de danse. On y rencontre, maintenant encore, les hommes très corrects au type et à l'accent étranger ; ce sont des voyageurs venus de très loin, pour qui le Moulin-Rouge est et demeure l'endroit de Paris où l'on s'amuse le plus, où l'on s'amuse le mieux, et de cette déception naît sans doute cette tristesse presque désolée qui est empreinte sur leur visage.

A côté de ces voyageurs de marque, disposés à se montrer généreux envers les étoiles du quadrille, d'autres voyageurs, commis-voyageurs ou petits bourgeois arrivés de province, et pour qui les ailes du Moulin-Rouge sont le rêve qui les hante depuis plusieurs années.

Enfin, à côté de ces hôtes de passage, les habitués, qui ne font qu'apparaître, qui viennent à un rendez-vous pour aller ensuite dîner dans un restaurant de nuit. D'autres qui demeurent au contraire,

DANSES MODERNES

MODÈLE DE POLKA-MAZURKA

Sur un thème de Donizetti (*Lucie de Lamermoor*, final du 2e acte).




mf
f

et dont l'assiduité s'explique par des motifs inavouables, chevaliers de la casquette comme on les a appelés, souvent très correctement coiffés, et remplissant le rôle d'intermédiaires entre l'élément qui demande à s'amuser, et celui qui demande à amuser. Mais tous portent le même masque d'ennui, d'ennui morne et découragé, pour maintenir la tradition des établissements où l'on s'amuse.

Comme véritable type de quadrille choisir de préférence ceux d'Olivier Métra et en particulier celui qui débute ainsi :

COQUELICOT QUADRILLE



Combien plus pittoresque, plus grouillant, plus sincèrement canaille, est le Moulin de la Galette, qui domine de ses ailes de bois, sombres et noires, les ailes lumineuses du Moulin-Rouge.

Là, c'est le peuple et la populace sortis des bas-fonds de l'ergastule qui, sous les accents d'un orchestre endiablé, s'adonnent aux joies de la valse et du quadrille. Les hommes en casquette et veston court, les femmes en cheveux, sans grands frais de toilettes, et rien ne vise à l'effet ; parfois des disputes ardentes naissent au milieu du bal, et vont se dérouler dans un carrefour désert du voisinage, où les passants remarquent au matin quelques taches rouges sur le pavé.

De l'autre côté de Paris, sur la montagne de Sainte-Geneviève, est Bullier, la Closerie des Lilas, un bal qui a déjà cinquante années d'existence. Il était autrefois fréquenté par les étudiants exclusivement, aujourd'hui, s'ils ne dominent plus, ils s'y rencontrent encore, quoi qu'en aient dit certains chroniqueurs. Ce bal a une physionomie toute spéciale, un air de jeunesse que n'ont pas les autres. C'est là que les étudiants de vingtième année et ceux qui n'étudient plus conservent les bonnes traditions du joyeux quartier de jadis ; mais avec quel serrement de cœur et quel mépris

MODÈLE DE POLKA



ils parlent des mœurs nouvelles, des générations récentes, arrivistes, presque laborieuses, et qui ne savent plus s'amuser.

A côté de la salle de bal, s'ouvre un vaste jardin; les couples, après avoir goûté le vertige de la danse, y vont chercher une vague solitude, dans la demi-ombre des tonnelles, à peines éclairées. Ce serait assurément exagérer que de prétendre que Bullier a une allure échevelée. Et cependant on y voit encore des physionomies originales. Chacun connaît, et chacun applaudit le petit étudiant en pharmacie, dont l'accent est celui de Narbonne, et qui le jeudi danse des quadrilles aussi excentriques que pittoresques, et l'homme aux longs cheveux, qui valse comme en 1830.

Chacun les connaît, et reconnaît; c'est un rendez-vous perpétuel, c'est là qu'on retrouve les vieux amis excédés du quartier, et qui y retournent par occasion. Et comme on comprend le souvenir attendri de tous ceux qui, ayant passé dans cette salle sonore quelques années de jeunesse, y songent ensuite dans la petite ville provinciale, où les uns formulent des actes de procédure, et les autres distribuent des purgatifs.

Un officier de marine raconte qu'au cours d'un de ses voyages, dans le Pacifique, il fut présenté au fils de la reine de Taïti. Celui-ci avait passé une semaine à Paris, et dès qu'il vit un Français, il lui demanda, non ce qui se passait dans la capitale, mais ce qu'on faisait à Bullier.

Et le roi du Pacifique répétait avec un accent de regret :

— Oh! Bullier, Bullier !

Combien de notaires de province, dans l'éloignement et le calme de la province, partagent le regret du fils de la reine de Taïti.

DANSES MODERNES

MODÈLE DE SCHOTTISCH

Sur un thème de Rossini (*Guillaume Tell,* chœur tyrolien, 1er acte).





(1) Cette mesure n'existant pas dans la partition de Rossini nous nous sommes trouvés dans l'obligation de l'ajouter pour la carrure de la phrase.

CHAPITRE XIII

DANSES MODERNES

La danse au théâtre. — La danse fin de siècle.

Le ballet, tel que nous le concevons aujourd'hui, est une invention de Noverre ; avant lui, les ballets étaient des divertissements accompagnés de musique et de chant auxquels les plus grands seigneurs et le roi lui-même, prenaient part. Noverre fit représenter au ballet une action scénique complète; il compléta la réforme en supprimant les masques dont s'affublaient les acteurs. C'était une coutume, en effet, depuis Louis XIV, de ne présenter que des acteurs couverts de masques informes, selon que ces danseurs représentaient des démons, des fauves, des tritons. Les costumes étaient ceux que l'on portait à la Cour, et, de même que dans la tragédie, Athalie, Andromaque, Phèdre, apparaissaient dans le costume des spectatrices, de même, les danseuses s'agitaient dans de lourdes robes; on dansa même en paniers. Ce n'est qu'au commencement de ce siècle qu'apparut le costume si léger, si gracieux de la danseuse, dernier vestige, nous l'avons vu, des modes du Directoire.

Le premier Empire fut la période la plus gracieuse du ballet. Il y eut le ballet d'opéra, tantôt dans le genre pastoral si cher à l'ancienne monarchie, tantôt dans ce style dit classique qui n'était qu'une conception erronée de l'antiquité. Dans ce genre solennel et grave, furent donnés *Achille à Syros*, *le retour d'Ulysse*, *Alexandre chez Apelle*, etc.

D'autres ballets célébraient les événements les plus glorieux de l'épopée impériale.

Le 2 janvier 1807 fut représentée l'inauguration du temple de la Victoire, musique de Lesueur, texte de Baour Lormian, ballets de Gardel. La scène représente un temple antique orné de drapeaux

et de trophées. Des poètes célèbrent la gloire des armées. Le temple de la Victoire s'ouvre et les Muses gravent sur des tables d'or le nom des héros morts au champ d'honneur.

Dans le même style officiel et solennel fut célébrée la naissance du roi de Rome. L'Espérance présentait à Mars le berceau dans lequel reposait le fils de César, et le chœur chantait un hymne en la gloire du futur enfant. C'était alors l'apogée de la puissance impériale.

Après la rentrée des Bourbons, la monarchie restaurée essaya de faire revivre les traditions du passé dans la danse; elle organisa des ballets dans le style ancien auxquels devaient prendre part les plus importants personnages de la Cour. Castil Blaze en donne une description détaillée, car il s'agit d'un fait contemporain et dont il put être témoin.

Madame représentait Marie Stuart. « Madame, dit-il, arrivée au pied de l'amphithéâtre, s'assied sur le trône qui lui avait été préparé. Les cheveux crêpés et relevés, la fraise goudronnée et parsemée de pierres précieuses, habillée d'une robe de velours bleu, sous laquelle elle portait un vertugadin et qu'ornaient des rivières de diamant dont le prix pouvait s'élever à plus de 2 millions, Madame rappelait, de la manière la plus frappante, les portraits de la reine d'Ecosse. Près d'elle, debout et découvert, sous le costume de François, dauphin de France, se tenait Monseigneur le duc de Chartres. Les autres personnages, chacun en leur rang, prirent place. Lors, un page de la reine mère d'Ecosse vint annoncer la visite de cette souveraine. Marie de Lorraine apparut appuyée sur le bras de François de Guise, précédée de ses pages et suivie de sa cour. Sur un ordre de Madame, les jeunes filles les plus séduisantes de la cour exécutent un quadrille réglé par M. Gardel. Je n'essayerai pas de donner une idée de cette danse qui ne fut ni une sarabande ni une autre figure chorégraphique du temps, mais dont les grâces naïves et modestes de celles qui l'exécutaient faisaient tout le charme.

« De tous les costumes qui parurent à cette fête, le seul qui put rivaliser avec l'ajustement de madame par la fidélité des détails et la vérité historique, était celui de M. le duc de Richelieu. Son manteau était doublé d'une étoffe grise à fleurs d'or venue d'Orient et semblable à celle que Venise fournissait à l'Europe au XVI^e^ siècle.

Les boutons du pourpoint étaient de perle fine. L'épée qu'il portait, du travail le plus exquis, était une arme de famille dont il avait hérité. »

Cet exemple fut suivi dans les salons les plus illustres et la haute société se mit à danser les ballets historiques ; rappelant sur un thème adapté aux circonstances, les fastes de l'ancien régime, cette tentative de restauration ne dura pas plus que la Restauration elle-même. Et depuis lors le ballet se cantonna exclusivement dans les limites étroites de la scène.

De cette date à nos jours, l'histoire du ballet est liée à l'histoire



Exercice d'ensemble (1).

du théâtre. Le romantisme imprima au ballet un caractère d'ampleur scénique qui contribua à sa splendeur par la rénovation de la mise en scène. Les titres seuls de ces spectacles donnent assez l'idée de leur esprit. Ce sont l'*Orgie*, qualifié, comme presque tous les ballets, de spectacles fantastiques ; *Robert-le-Diable*, avec le

(1) Les deux lignes diagonales. La première ligne est posée sur le genou gauche, le corps appuyé sur la jambe droite qui est pliée, les bras sont en arabesque. La seconde ligne est posée en quatrième ouverte, la pointe à terre, les bras en couronne. La ligne de gauche est debout en quatrième croisée, la pointe gauche à terre, le corps est appuyé sur la jambe droite, le bras gauche en attitude, le bras droit au premier temps.
L. B.

ballet des nonnes surgies du sépulcre et dansant sous les arceaux du cloître. Mais le spectacle le plus intéressant fut assurément la *Tentation*, ballet-opéra, dont Delaroche avait dessiné les décors. Le thème n'était autre que le récit légendaire de la *Grande Tentation de saint Antoine*. Le pieux ermite médite dans la retraite solitaire; le livret ne parle pas de son compagnon, qui sans doute ne parut pas sur la scène; livré à ses pensées, le saint ne se dissimule pas que la solitude est souvent dénuée de charme, c'est alors qu'apparaît radieuse et séductrice la vision tentatrice; c'est une belle jeune fille qui offre aux regards étonnés du vieux solitaire la splendeur de son corps nu et mouillé de pluie, ajoute le livret. Le vieillard ne résiste pas, il va se précipiter dans les bras de la séductrice, mais entre la coupe et les lèvres il y a la place pour un violent coup de foudre *habilement* exécuté par les machinistes et qui foudroie le trop entreprenant ermite.

L'âme du saint dégringole aux enfers; là les démons et les anges se la disputent. Les anges prétendent qu'un seul péché, qui n'a d'ailleurs pas été consommé, est insuffisant à ternir toute une vie de pureté. Les démons prétendent qu'au contraire l'âme leur appartient puisqu'elle a cédé à leurs sollicitations, et le débat donne lieu à une longue argumentation chorégraphique.

On convient alors que l'âme de l'ermite sera trois fois encore soumise à la trop troublante épreuve. S'il en sort vainqueur, le bonheur éternel lui sera accordé.

Le décor du second acte était, s'il faut en croire la chronique, éblouissant et grandiose. Au fond d'un volcan, au sommet duquel s'élargissait la tache bleue du ciel, tourbillonnaient des visions enflammées et fantastiques. Les monstres les plus bizarres, de la cour des Astaroth, se livraient à une folle sarabande. Le monarque réunissait sa cour et se concertait avec elle sur les procédés à employer pour vaincre la résistance du saint ermite. Les sept péchés capitaux disparaissaient dans une immense chaudière. Le roi des enfers, après les y avoir plongés tour à tour, remuait la chaudière infernale; il en sortait, dit le livret, « une jeune fille n'ayant d'autre voile que ses cheveux épars, figure candide et virginale. »

Pendant les trois actes suivants, cette vision candide et virginale

se livre à une savante tactique qui a pour objet de damner le saint homme. Mais la vertu triomphe du vice, et la fable se termine par une glorieuse apothéose.

Ce ballet était un essai. Il s'efforçait de réaliser un ensemble scénique, de présenter une œuvre complète par la danse avec le secours du chant; l'intention était louable, mais le talent des compositeurs ne répondait pas à la hauteur du but. Cette œuvre n'eut qu'un succès de mise en scène, elle ne valut que par ses



Apothéose.

décors. Il lui manqua, pour être un chef-d'œuvre, une musique puissante, originale et colorée.

Les plus grands efforts pour élever le ballet à la hauteur d'un spectacle artistique datent de cette période. Les compositeurs qui s'appelaient Rossini, Meyerbeer, Hérold, Adolphe Adam, Auber, composaient des partitions goûtées du public. L'art du machiniste se perfectionna. Les plus illustres soirées furent données avec *Giselle*, où se révéla la célèbre étoile Carlotta Grisi. Théophile Gautier avait écrit le livret et Adam composé la musique. *La jolie Fille de Gand* fut représentée en 1845. Citons encore *les Violons du Diable*, 1849; *les Contrebandiers*, 1850; *Pâquerette*, 1851.

Sous le second Empire, quelques représentations méritent d'être

rappelées : *Sakountala*, ballet de Théophile Gauthier et d'Ernest Reyer ; *le Corsaire*, qui fut surtout un succès de mise en scène ; *Marie Spada*, d'Auber, 1857.

En 1867, fut donné le ballet de *Don Juan*, dans lequel s'affirma la renommée de Léontine Beaugrand, déjà remarquée dans le divertissement de *Guillaume Tell*.

En 1868, M. Nuitter donne *la Source*, musique de Léo Delibes ; dans ce délicieux petit poème apparut Mlle Salviani, qui mérita les éloges de Paul de Saint-Victor, qui la compare à certains personnages au dessin violent de la peinture florentine.

En 1870, M. Nuitter avait donné *Coppélia ;* les premières représentations furent arrêtées par la guerre. Le nouvel Opéra fut inauguré en 1872 ; le premier ballet qui fut donné dans la nouvelle salle est le célèbre ballet de *Sylvia*, dont Léo Delibes avait composé la musique. Nous citerons encore, depuis cette date, *la Farandole*, *Yedda*, une application au théâtre de l'engouement du public pour les choses et l'art du Japon. Ce ballet, dont le succès fut prodigieux, fut l'occasion d'un triomphe pour Mlle Rosita Mauri. Le ballet de M. Nuitter, *Namouna*, obtint le succès qui aurait dû lui assurer la richesse de mise en scène et l'éclat des costumes. Plus récemment, *la Korrigane*, d'après le conte de François Coppée, a marqué une tentative sérieuse au théâtre, un essai pittoresque et original, tout empreint de couleur locale. *Les Deux Pigeons*, *la Maladetta*, *l'Étoile*, ont été accueillis favorablement par les spectateurs, et c'était justice, car ces œuvres ont un véritable cachet de charme et d'élégance. Cela fait en tout treize ballets représentés au nouvel Opéra ! *La Source*, *Coppélia*, *Sylvia*, *le Fandango*, *Yedda*, *la Korrigane*, *Namouna*, *la Farandole*, *les Deux Pigeons*, *la Tempête*, *le Rêve*, *la Maladetta*, *l'Etoile*. Trois de ces ballets appartiennent à l'ancien répertoire. Ce sont *la Source*, *Coppélia* et *Sylvia*.

Après avoir étudié la scène, nous voudrions dire quelques mots de ce monde qui la peuple, de ces danseuses que nous voyons évoluer en d'aimables pirouettes.

Le spectateur qui assiste à une représentation à l'Opéra ne se doute pas du travail et de la patience qu'il a fallu à chacune des

ballerines qui danse devant lui pour acquérir cette souplesse gracieuse et cette légèreté.

Il y a l'Académie nationale de musique, puisque c'est le nom officiel de notre Opéra, une école de danse. Cette école est divisée en trois classes. La classe des enfants tenue par M^mes^ Bernay et Parent. C'est la classe des étoiles de l'avenir. Elles sont encore très jeunes et elles n'ont en général guère plus de sept ans ; en même temps qu'on les initie à l'art de la danse on les soumet à une gymnastique méthodique qui a pour but de développer leur sveltesse et leur agilité.

La deuxième classe, celle des coryphées, comprend les sujets déjà adultes. Ce sont les étoiles déjà révélées, les danseuses qui évoluent sur la scène à côté des premiers sujets.

Les premiers sujets eux-mêmes constituent une classe d'étoiles dont la réputation est déjà consacrée ; leurs études tendent à les perfectionner dans un art qui demande un entraînement constant, sous peine de déchoir. Car de même qu'en escrime, le tireur le plus habile ne conserve la rapidité et la précision dans son jeu qu'à la condition de se faire constamment la main, de même la danseuse ne conserve l'élégance et la souplesse de son allure que par l'effort sans cesse répété. C'est M^lle^ Rosita Mauri qui dirige cette classe dite de perfectionnement. Elle est dans les traditions les plus anciennes de la chorégraphie. Dans cette classe, un certain nombre de danseurs sont joints aux danseuses. Cet enseignement simultané n'existe pas dans les autres classes, et c'est regrettable, car seul il permet aux élèves de comprendre et d'apprécier leur rôle dans le corps de ballet, de comprendre en un mot l'action dramatique. C'est ainsi qu'on procédait à l'école de Milan, dirigée par le professeur Pacco ; aussi les progrès y étaient-ils des plus rapides. Aujourd'hui, Pacco a disparu et la danse, en Italie, traverse une crise après avoir donné à l'Europe des artistes remarquables comme la Zucchi, la Cornalba, etc.

L'Ecole de l'Opéra est devenue la première école de danse ; mais, pour qu'elle réponde aux espérances que l'on fonde sur elle, il convient qu'elle ne soit pas seulement une école de danse proprement dite, mais une école de chorégraphie.

« La plus grande partie de vos élèves, disait Noverre, croient qu'il ne faut avoir que des jambes pour être danseur ; de la

mémoire pour être comédien; de la voix pour être chanteur. Les uns ne s'appliquent qu'à remuer les jambes, les autres qu'à faire des efforts de mémoire, les derniers qu'à pousser des sons. Tous se destinent à être également détestables. On vous dira qu'il y a mille difficultés dans l'art de la danse. La vérité est qu'on ne saurait énumérer les difficultés de cet art, mais que l'important est de les aborder toutes, de les vaincre et d'en triompher, à ce point que rien ne paraisse difficile et que tout soit fait avec la plus parfaite aisance. »



Une future étoile.

C'était aussi l'avis de Diderot qui s'exprimait dans les mêmes termes. « On ne se distingue au théâtre que lorsqu'on est quelqu'un et qu'en complète possession des règles de son art on donne l'impression d'un mouvement naturel dont le spectateur ne songe qu'à admirer la grâce et l'esprit, sans rechercher comment l'artiste qui l'exécute a pu produire l'effet qui le séduit; devant ces pas en apparence si faciles où tout parle sans affectation, où l'on ne sait qui a le plus de charme de l'imperceptible jeu des pieds, du tour de bras ou de la physionomie générale de l'attitude, le public est entraîné par la force de l'illusion ».

Simplicité, naturel dans le mouvement et harmonie, tel est l'idéal vraiment élevé que la danseuse, consciente de son art, doit atteindre. Il faut que chacun de ses mouvements, chacune de ses attitudes dans un moment si rapide, si instantané soit-il, puisse être saisi au vol et donne l'impression d'une apparition harmonieuse.

Il faut que l'artiste n'ait rien à reprendre au geste, à l'attitude, soit qu'elle s'élance dans une pirouette, soit qu'elle retombe à terre, soit qu'elle exécute un simple pas. Trop souvent, pour éviter le danger de l'incorrection du geste, la danseuse tombe dans l'excès contraire :

le geste conventionnel ; c'est pour ainsi dire une leçon apprise par cœur qu'elle récite. Rien de naturel, rien de spontané, de vivant, mais des poses de modèles, toujours identiques, toujours les mêmes; peut-être est-ce là le grand défaut de nos ballets. Voulant trop faire exprimer de choses à la danse, on lui a créé un vocabulaire. C'est ce qui explique le succès que l'on a fait à l'Opéra, aux reconstitutions des danses anciennes, malgré les quelques variations dont on les avait surchargées, comme un retour à un art plus simple et plus vrai.

Un livre plein d'esprit, un roman d'une observation pénétrante et malicieuse, *Les demoiselles Cardinal*, de Ludovic Halévy, étudie avec beaucoup d'humour cette physionomie de la danseuse. Mais peut-être le livre ne révéle-t-il pas toute la rudesse du métier, car c'est un métier des plus pénibles, un dur labeur physique imposé à la danseuse autant pour la préparation que pour l'exécution.

Il suffit de les voir dans la salle d'étude de l'Opéra, dans cette grande salle autour de laquelle courent des barres parallèles. Elles sont là, dans leur robe de gaze et, comme des acrobates ou des gymnasiarques, elles exécutent des sauts, en s'aidant de la barre, accomplissent de véritables exercices de dislocation, pour lever la jambe, bien haut, plus haut, à la hauteur d'une institution, comme dit Bergerat.

On reproche après cela aux danseuses de manquer de verve, de n'avoir pas d'esprit, que sais je ? En auraient-elles le temps, en auraient-elles la force, en se soumettant à ce régime d'entraînement, qui les absorbe, qui les occupe. Bien peu d'entre elles ont l'occasion ou la prétention de faire des mots comme les belles dames des comédies de Lavedan.

« La plus belle intelligence, dit un historiographe de la chorégraphie, ne résiste pas à deux années de cabriolet. La danseuse sait lire, écrire et compter sur ses doigts... A la rigueur elle eût pu se passer de l'écriture. L'écriture c'est du luxe.

« La danseuse reçoit des lettres, elle n'en écrit jamais. Elle ignore jusqu'à la forme du gouvernement sous lequel elle vit. Cependant elle regrette la Restauration, à cause des pensions de retraite qu'elle avait créées. Les noms de Vienne, Londres, Naples, Turin, Milan, lui sont connus et familiers, parce que l'on danse à Turin, à Milan, Naples, Vienne et Londres, et qu'elle espère y danser

elle-même, le jour où elle quittera l'Opéra de Paris. De l'Asie, de l'Afrique, elle ne sait rien, elle n'y dansera jamais. L'Amérique, c'est autre chose, elle s'en doute. Pour la danseuse, ce n'est pas Christophe Colomb qui a découvert l'Amérique : c'est Fanny Essler. A elle l'honneur d'avoir initié les corps de ballet, à la connaissance de cette quatrième partie du monde. Depuis son voyage dans les Etats-Unis, le pays des dollars fait partie de la géographie de la danse. La danseuse rapporte tout, compare tout à l'Opéra. Admire-t-elle un paysage. Elle s'écrie « c'est comme dans *Guillaume Tell* ». Ce n'est pas la décoration qui ressemble au paysage, c'est le paysage qui ressemble à la décoration. Sans les *Huguenots*, la danseuse ne saurait pas qu'il y a eu une Saint-Barthélemy ; sans la *Juive*, que les cardinaux portent des chapeaux rouges ; sans *Fernand Cortez*, que le Mexique n'est point un mythe.

« Son univers, c'est l'Opéra. »

A ce portrait un peu sévère, il faut ajouter quelques traits que l'auteur a négligés : c'est l'esprit de corps, qui règne au corps de ballet de l'Opéra.

Les danseuses de l'Opéra se considèrent à juste titre comme appartenant au plus glorieux état-major de la danse. On s'est plu à constater, qu'en toute circonstance, il existait entre elles une franche camaraderie et une solidarité étroite. Le succès de l'une d'elles réjouit les autres, et de même, dans leur malheur et dans leur infortune, elles ne font jamais en vain appel aux secours de leurs camarades. Cette seule constatation peut leur faire pardonner beaucoup de petits travers.

A côté de la danseuse, il y a un autre bataillon, celui des marcheuses. La marcheuse de l'Opéra est la figurante. Celles-ci n'ont aucune école, aucune initiative, car leur rôle se borne le plus souvent, à garder une certaine immobilité dans l'endroit même où l'art du metteur en scène les place. Elles sont racolées à Paris, un peu partout, dans la rue, sur le trottoir, dans les estaminets, plus bas encore si c'est nécessaire. On ne leur demande que des qualités d'ordre purement plastique. « La marcheuse ne danse pas, elle meuble ».

L'innovation en est attribuée à Duponchel. Un soir, dit l'histoire, à la vue de la décrépitude et de la laideur de certaines figurantes, Napoléon s'était écrié :



UNE LEÇON DE DANSE.

« Quelles horreurs ? D'où viennent ces femmes ? Qu'on en trouve d'autres. »

Le ministre de la police reçut l'ordre de lever une conscription générale dans son ressort. La razzia eut lieu le lendemain. Les spectateurs furent surpris, à la représentation suivante, d'apercevoir, massé sur le théâtre, tout un régiment de filles magnifiques et gigantesques. Le ministre Savary avait choisi de véritables grenadiers. Cette génération de figurantes dura jusqu'à l'invasion des alliés, qui en firent des millionnaires, des mères de familles respectées. Car on peut faire d'une marcheuse une rentière, une grande dame, une femme honnête, au besoin tout ce que l'on voudra, excepté une actrice.

Autrefois, à l'Opéra, on appelait filles de magasin, les demoiselles du chant et de la danse, qui, n'ayant pas achevé leurs études, figuraient sur la scène avant d'être engagées. Une fille inscrite au *magasin* n'appartenait plus à sa famille. L'autorité de celle-ci s'arrêtait à la porte de ce lieu d'immunité. Thuret, directeur de l'Académie de 1733 à 1744, imagina de faire payer une redevance à ces « néophytes ». C'est ainsi que s'exprime l'auteur que nous venons de citer; et voici maintenant ce qu'un contemporain dit de cette ingénieuse industrie : « Une jeune personne qui veut monter sur les planches et se faire voir aux Américains, aux Anglais, aux Hollandais et même aux Allemands, tous gens ruinables, sacrifie quelque chose et demande de s'essayer gratis. Le directeur fait valoir alors les prérogatives singulières dont jouissent les filles de spectacle, qui, n'étant plus sujettes à la correction paternelle, à la rigueur de la police, peuvent être dénaturées et galantes avec impunité. Ces privilèges abominables, qui ne sont que trop réels, déterminent les postulantes à faire un abandon sur les produits de leur industrie particulière. Elles s'engagent dès lors à payer une certaine somme par mois, afin d'être mises en possession de l'indécence privilégiée. »

Il est évident que de nos jours les choses ne se passent plus ainsi. Les demoiselles de l'Opéra, à l'heure qu'il est, savent mieux que personne qu'elles n'ont plus besoin de chercher à s'arracher des liens de l'autorité légale du père. Celle-ci a changé avec les temps accommodants et les mœurs faciles qui sont les nôtres; elle se montre raisonnable et conciliante autant que faire se peut.

Les pères et mères de cette fin de siècle de décadence savent parfaitement que le métier de danseuse est une vocation comme une autre, avec cette différence qu'elle rapporte beaucoup plus d'argent que d'autres professions, aussi bien sur la scène qu'ailleurs, plus ailleurs peut-être. Et c'est ainsi que papa et maman, concierges réputés dans leur quartier, décident que Fifine apprendra d'abord le piano et sera danseuse « à la grande Opéra », comme jadis ils auraient arrêté d'en faire une corsetière, une piqueuse de bottines ou une grisette.

Empruntons encore, à propos des danseuses de notre époque, quelques détails piquants dus à la plume de notre auteur anonyme, qui, sous le masque d' « Un vieil abonné » nous a déjà donné tant de renseignements utiles. »

S'il est une vie où l'imprévu n'a pas la moindre part, dit-il, c'est à coup sûr celle des danseuses. Les classes, les répétitions les retiennent une grande partie de la journée au théâtre, où le soir les ramène forcément. Il n'y a là-dedans rien de très folâtre ni de très échevelé. La galanterie chez elle ne vise qu'au solide. Toutes ont « quelqu'un », naturellement. D'aucunes ont même « quelques-uns ». Mais c'est moins par plaisir que par nécessité. Plus d'orgies babyloniennes ! Plus de grandioses folies ! Plus de ces insolences de luxe qui font regretter aux honnêtes femmes que la vertu soit si mal payée ! Où ces belles insatiables qui déjeunaient d'une fricassée de ducs, dînaient d'un salmis de marquis, soupaient d'une bouchée de fermiers-généraux à la crapaudine ? Où ces boudoirs plafonnés par Boucher, les trumeaux de Lancret, les panneaux de Watteau ? Où le « char » de la Guimard, décoré d'armes parlantes : un marc d'or supporté par un gui de chêne, dans un écusson supporté par les Grâces et couronné par les Amours ? Où le carosse à six chevaux, doré sur tranches, à harnais empanachés, de M^lle^ Duthé, et l'équipage de M^lle^ Cléophile, travaillé comme une pièce d'orfèvrerie ?... L'Opéra est devenu pot-au-feu. Son premier sujet se contente d'un appartement rue de Vienne et d'une maison de campagne louée à Asnières. De l'ordre, des valeurs et de l'argent placé ! Il n'y en a pas dix parmi ces demoiselles qui aient un équipage. Il n'y en a pas cinq qui osent avouer un amant de cœur... Et maintenant, comment finissent ces demoiselles de

l'Opéra? Il y en a qui se jettent à l'eau, comme Mlle Mazé, laquelle ne devint célèbre que le jour de sa mort. Ruinée par le système de Law, elle se para de ses plus beaux atours — sans oublier le rouge, le blanc et les mouches — et s'en fut se précipiter du haut du Pont-Neuf dans la Seine. Il y en a qui entrent au couvent, comme Mlle Guyot. Beaucoup sont mariées : Mlle Roland épousa le marquis de Saint-Geniès; Mlle Quinault-Dufresne, enrichie par Samuel Bernard, entretenue par le marquis de Nesle, protégée par le Régent, vraie fiancée du roi de Garbe, épousa le duc de Nevers; Mlle Groguet épousa le marquis d'Argens, Mlle Defresne épousa le marquis de Fleury, Mlle Salliveau épousa lord Crawford, Mlle Chouchou épousa le président de Ménières, Mlle Rem épousa Le Mormant d'Étioles, veuf en premières noces de Mme de Pompadour, ce qui inspira à un loustic les vers suivants :

Pour réparer *miseriam*
Que Pompadour laisse à la France,
Son mari, plein de conscience,
Vient d'épouser Rem *publicam*.

Mlle Grandpré fut « demandée » en même temps par l'amiral anglais Knowles et par le marquis de Senneville ; elle accorda la préférence à ce dernier. Mlle Liancourt légitima ses relations avec le baron d'Anguy. Mlle Lolotte devint comtesse d'Hérouville, et sa sœur marquise de Saint-Chamont. Fanny Essler s'unit, de la main droite, à un banquier allemand, et sa sœur Thérèse, de la gauche, au prince Adalbert de Prusse. Taglioni fut Mme Gilbert des Voisins ; Carlotta Grisi, Mme Perrot, et Cerrito Mme Saint-Léon, comme Clotilde Mafleuroy avait été un instant Mme Boïeldieu, et comme Pauline Leroux resta Mme Lafont. Les trois premières n'attendirent pas, pour divorcer, la promulgation de la loi Naquet : Il y en a qui « boulottent » de leurs économies, de ci, de là, à la campagne, et d'autres qui, à Paris, dans des immeubles de rapport, jouissent du sort que leur a fait une succession de mortels généreux. La plupart disparaissent, purement et simplement.

A côté des ballets donnés à l'Opéra, les théâtres et les établissements voisins ont donné des ballets et des féeries exécutés avec un

luxe et un éclat prodigieux. Nous citerons l'Éden, les Folies-Bergère, l'Olympia, le Châtelet. Mais ces spectacles mélangés, où la pantomime tient plus de place que le ballet, et le décor que la chorégraphie, n'ont pas donné naissance à un art ou même à un genre nouveau.

Il faut faire cependant une exception pour les danses lumineuses.

Le concours de l'électricité à la science de la figuration et du décor, a permis de donner des effets qu'on n'aurait pu jusqu'alors soupçonner. Il a permis de projeter avec une docilité remarquable des flots de lumière sur un point donné et de faire ensuite la nuit aussi rapidement que le jour. Il a permis, enfin, de donner à cette lumière une coloration intense et diverse, de la modifier au gré du machiniste.

C'est de ces perfectionnements qu'est née la danse lumineuse !

L'innovation la plus surprenante et la plus fantastique, le spectacle le plus étrange et le plus impressionnant, la vision la plus caressante et la plus ondoyante qu'on ait vue au théâtre depuis longtemps, est cette danse du feu créée par la Loïe Fuller. Ce n'est pas, à vrai dire, une danse; c'est une apparition dans laquelle le jeu des rayons lumineux est tout; où les mouvements des bras et des jambes, réduits à très peu de chose, ne sont destinés qu'à mettre en mouvement les draperies, les soies légères et transparentes, qui, sous les caresses des projections lumineuses, prennent des reflets tremblants de flamme.

Mais, c'est quelque chose de surhumain, cette vision qui, semblable à la flamme bleue d'un bol de punch, commence par n'être qu'une lueur légère, puis, sous une flamme d'incendie, grandit, s'élève, embrase la scène entière de ses ailes de feu et devient un tourbillon, au milieu duquel surgit brusquement, une tête de femme, qui paraît une vision supra-terrestre, tête sans corps, symbolique allégorie de la Flamme.

D'après une légende, la Loïe Fuller qui, on le sait, est Américaine, aurait eu la conception de cet art nouveau qu'elle a créé en voyant se jouer un rayon de soleil, passant par une fente de porte, sur une pièce de soie qu'un courant d'air soulevait. Elle serait venue à Paris, ayant son idée dans la tête et cherchant un collaborateur qui lui donnerait les moyens de réaliser son invention. Elle se présenta chez le directeur d'un music-hall parisien,



DANSE LUMINEUSE

vêtue d'une robe d'alpaga noir, dont un waterproof défraîchi dissimulait l'ancienneté; un chapeau de velours frippé complétait étrangement la physionomie du costume. Mais il y avait dans les yeux de la future étoile, dans ce regard si fulgurant qu'il brille au milieu des flammes même, dans son jargon fait de français dénaturé, d'allemand et d'anglais, dans toute sa personne décidée et crâne, un tel air de conviction, que le directeur comprit immédiatement la bonne fortune qui amenait à lui cet objet rare, ce mythe de tous les directeurs de théâtre: l'idée nouvelle. Quelques mois après, le nom de Loïe Fuller couvrait les murs de la capitale et les Parisiens couraient aux Folies-Bergère pour voir la danse du feu agiter devant eux ses grandes ailes de flamme.

Selon une autre légende, Loïe Fuller, déjà connue en Angleterre, deux directeurs de Paris seraient accourus à Londres et l'auraient disputée à coups de billets de banque.

On ne sait pas exactement laquelle de ces deux versions est la vraie. Ce qui est certain, c'est que le nouvel art, cet art des colorations mouvantes par les projections électriques, souleva dans Paris une admiration générale. Les artistes, les peintres, les poètes, vantèrent à l'envi et reproduisirent la grande artiste devenue une sorte de génie du feu.

Dans une chronique de journal, Jean Lorrain décrivait ainsi la radieuse apparition :

« Modelée dans de la braise ardente, la Loïe Fuller ne brûle pas; elle filtre et suinte de la clarté; elle est la flamme elle-même. Debout dans un brasier, elle sourit et son sourire a l'air d'un rictus de masque sous le voile rouge dont elle s'enveloppe, ce voile qu'elle agite et fait onduler, comme une fumée d'incendie, le long de sa nudité de lave. C'est Herculanum ensevelie sous la cendre; c'est aussi le Styx et ses rives infernales, et c'est le Vésuve aussi et sa gueule entr'ouverte crachant le feu de la terre, que cette nudité immobile et pourtant souriante au milieu d'un brasier, avec le feu du ciel et de l'enfer pour voile. »

Puis dans le silence absolu des ombres, quelque chose comme une ombre plus pâle apparaît, une blancheur indécise et imprécise, qui peu à peu se dessine, s'anime et s'élève, en tourbillon blanc, quand il monte jusqu'au cintre, quelque chose comme une fleur gigantesque, comme un grand lis, une tulipe d'une éblouissante

blancheur, un fantôme dont on ne sait dire s'il est lumière, vision, ou chose vivante.

Les effets si impressionnants de la danse du feu ont été utilisés



Cotillon.

par les metteurs en scène, et sur maint théâtre, ce n'est plus une femme seule, mais toute une légion de danseuses qu'on a vu évoluer, agitant leurs voiles embrasés sous le feu croisé des pro-

jecteurs électriques. Nous citerons, entre autres, *Bouton d'Or*, le ballet qui fut donné à l'Eden-Théâtre. Le sujet était les *Amours du roi des Ténèbres pour l'Aurore*. Le roi de la Nuit s'éprenait de la déesse qui incendie le ciel levant, et cet amour est sa mort. Sur ce thème mythologique et poétique, les symphonies lumineuses purent se développer dans toutes leurs splendeurs, et avec des variations infinies. Ce ballet n'était qu'une suite de visions, dont la plus éblouissante, à coup sûr et la plus applaudie, fut l'Arc-en-Ciel, un véritable chef-d'œuvre dans l'art de la féerie lumineuse.

La danse fin de siècle.

Les danses mondaines sont demeurées ce qu'elles étaient au commencement de ce siècle. La Valse, la Polka, la Mazurka, la Schottish ont définitivement gardé la faveur des salons. Malheureusement la danse devient de plus en plus un simple prétexte à réunions et à conversations. Les cotillons, avec leur figuration, leurs intervalles de danses et de repos, sont surtout d'agréables occasions de flirt.

Il faut chercher plus loin pour trouver une création nouvelle dans la danse. C'est ailleurs que nous la découvrirons.

De nos jours, la danse a subi une évolution qui a produit l'éclosion d'un genre nouveau, inattendu, et dont l'originalité confine à la bizarrerie.

Le vulgaire quadrille des salons s'était déjà, sous le second empire, complètement métamorphosé. Il avait pris une allure désordonnée et furieuse qui en avait fait une sorte de danse échevelée, fantasque, quelque chose qui ressemblait aux vacillations de l'ivrogne et aux bonds de l'épileptique. Des femmes élégantes et belles avaient consacré la réputation de la danse nouvelle. Ces danses baptisées du nom suggestif de cancan et de chahut, firent les délices des habitués des bals publics, sous le second empire.

Elles eurent leur instant de gloire avec Céleste Mogador, Rose Ponpon, Clara Pomaré. Ces étoiles du chahut disparurent après une carrière courte et tapageuse ; le public s'était vite lassé d'un

genre qui avait atteint tout au plus un succès de curiosité. C'était l'ère des démolitions et des constructions, de la spéculation des immeubles, des grands coups de bourse. Paris était trop affairé, trop enfiévré pour s'arrêter plus longtemps à ce spectacle de quelques filles dansant un quadrille échevelé. Une profonde décadence survint pour les établissements où l'on s'amusait jadis. Tour à tour, le Tivoli-Wauxhall, le Château Rouge, Mabille lui-même, connurent les soirées sans public, les vastes salles lugubres et désertes où se rencontraient, s'examinaient avec défiance, des femmes hâves entrées pour fuir le froid et la pluie, des calicots de bas étage, venus parce que l'entrée ne coûtait rien. Et cependant, dans cette débâcle, le quadrille ne périt point. Deux sanctuaires ont gardé la flamme sacrée de laquelle jaillira de nouveau le grand incendie.



Céleste Mogador.

Sur les deux buttes qui dominent Paris, d'un côté sur la montagne Sainte-Geneviève, à Bullier, de l'autre à Montmartre, où est l'énigmatique Moulin de la Galette, les fervents de la danse, les étudiants à perpétuité et les grisettes conservent pieusement les traditions du quadrille révolutionnaire. Car, c'est bien un souffle révolutionnaire, un vent de barricade qui anime ces danseurs et ces danseuses aux grands gestes excentriques. Et cette tradition des danses subversives va demeurer dans ces milieux d'irréguliers, jusqu'au jour où, d'elle, surgira une autre danse plus invraisemblable, encore plus fantastique, la danse fin de siècle.

Voici comment nous est révélée l'apparition de ce nouveau genre de danse dans un ouvrage qui leur est consacré, le *Cours de Danse fin de siècle :*

« Un sourire accueillit, il y a six ou sept ans, l'annonce d'un quadrille naturaliste dans les programmes du Jardin de Paris. « Le temps de Rigolboche est passé », murmurèrent les premiers qui lurent les affiches. En quoi ils avaient raison. Mais l'ére de la Goulue, de Grille d'Egout et de leurs émules allait s'ouvrir. Dès leur apparition, elles conquirent la foule, et nul ne songea à leur disputer leurs succès, pas plus au Moulin Rouge qu'à l'Élysée Montmartre ou au Casino de Paris. C'étaient de véritables artistes et dans un art nouveau.

« Entre les deux un contraste saisissant. Une brune et une blonde, une grasse et une maigre, une jolie et une laide, mais également jeunes, habiles et passionnées pour leur métier.

« A cette époque, la Goulue pouvait avoir 18 ans ; petite, rose, poupine et bien en point, elle dardait hors du corsage sombre, largement décolleté, ses épaules nacrées et sa tête mutine plantée de cheveux d'or, dont la lourde torsade, roulée très haut, prenait des aspects de cimier. Coiffure à laquelle elle est restée fidèle. Son toupet se voit d'aussi loin que jadis le panache blanc de Henri IV. Comme lui, elle ranime les courages éteints.

« Telle elle était alors, telle on la retrouve aujourd'hui.

« A peine en train, ses joues s'animent comme des pêches mûres, ses cheveux fous voltigent en fils de « vierge folle ». Pas de méthode, pas d'ordre, mais un sentiment sûr du rythme et une inconstestable franchise de gaîté.

« Ses bras se lèvent insoucieux des indiscrétions de la bretelle tenant lieu de manche ; les jambes fléchissent, bringueballent, battent l'air, menacent les chapeaux. Et autour d'elle, cette crispation incessante des yeux affole. Elle le sait, elle le sent, elle le voit et, imperturbablement, d'un même et égal sourire, elle sourit.

« Sans contester la valeur de la Goulue, on peut affirmer qu'une grosse part de sa célébrité revient à ses qualités de fille fraîche, appétissante, fière de ses charmes et trop hardie à les montrer.

« Constamment elle cherche le geste suspect, de la main, du pied, de tout le corps, elle le trouve, elle l'impose et le public applaudit.

« La Goulue est une enchanteresse.

« Combien est toujours vraie la fable de Circé.

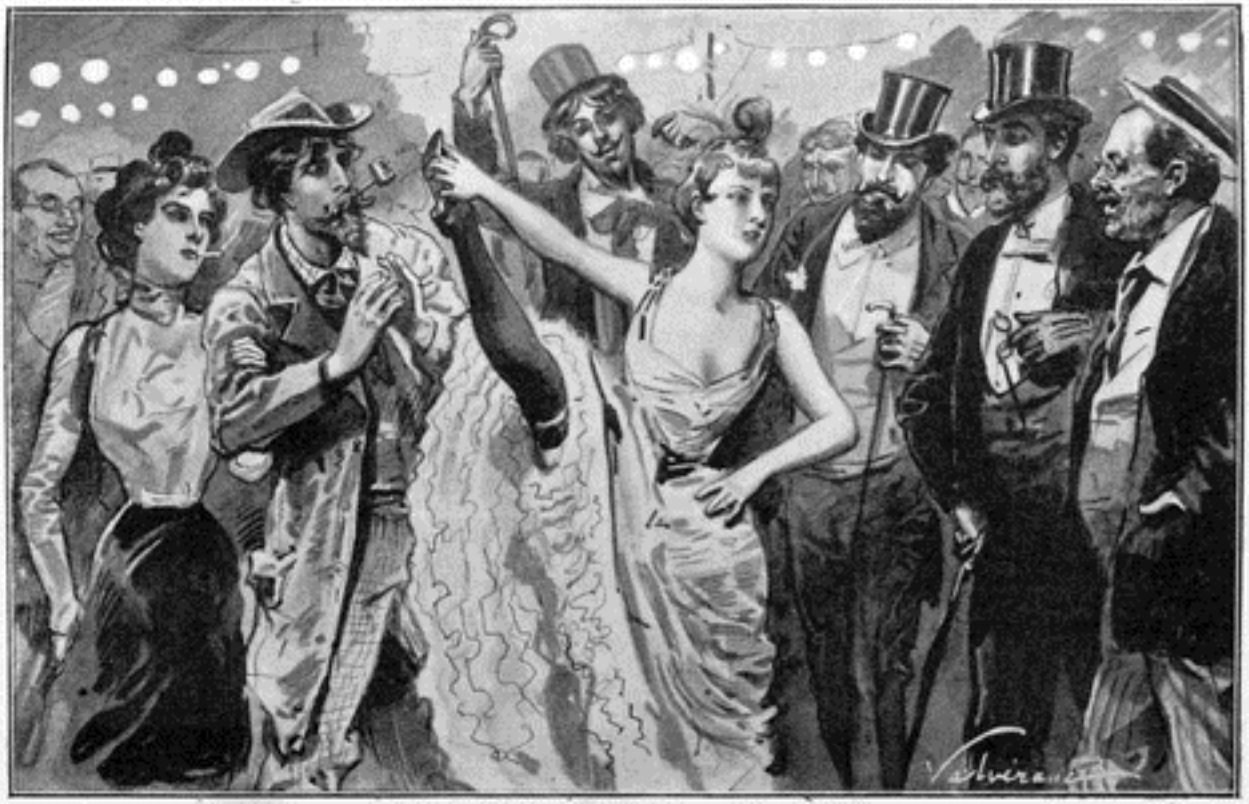
« Toute différente apparaît Grille d'Égout. Petite, sèche, pas belle, avec la proéminence de la mâchoire supérieure, le menton fuyant

et les dents trop espacées. Dans l'immobilité de l'attente, avant les premières mesures, on l'eût prise volontiers pour une bourgeoise en goguette, un peu gauche et embarrassée de ses mains. Mais dès le premier coup d'archet, changement à vue, la taille courbée, le jarret nerveux, le nez au vent, elle reniflait la poussière du bal, comme le soldat la fumée du champ de bataille et entamait le morceau avec une assurance conquérante, une verve communicative. Serrée dans son jeu, correcte dans sa progression, plus gaie que volupteuse, elle donnait un joli spectacle, moins excitant que drôle, La mimique d'un gamin de Paris et non celle d'une roulure. D'ailleurs, le tricotage des jambes agile et fin ; de la variété, le coup de pied gouailleur comme un pied de nez, mais point lascif ; enfin, dans l'ensemble de ses variations, une fermeté du dessin, insoucieuse du public, au point de toucher à la distinction.

« Elle élevait le chahut à la hauteur d'une gavotte. Aujourd'hui, Grille d'Égout a pris de l'embonpoint sans perdre son élasticité ; elle fait école. Sa renommée a franchi l'enceinte des bals publics pour voler jusqu'aux boulevards dans une circonstance mémorable.

« Ce n'est pas sans étonnement que le monde du high-life apprit qu'une de ses artistes préférées, Mme Réjane, sollicitait les conseils d'une professionnelle des boulevards extérieurs pour préparer l'exécution d'un cavalier seul dans la pièce nouvelle d'un auteur dramatique à la mode. La surprise cédait au ravissement, le soir où la charmante comédienne s'élança bravement sur les planches des Variétés, bouffant ses jupes, fripant son linge et montrant ses jolies jambes pour les délices des fauteuils d'orchestre. Les applaudissements, les rappels, les cris délirants, attestèrent bruyamment l'enthousiasme général, et si M. Meilhac n'eut été déjà installé à l'Académie Française, nul doute que le pas de Mme Réjane l'y eût fait entrer sans coup férir. Aucun des quarante n'eût refusé sa voix au littérateur qui offrait un tel ragoût à leurs palais blasés.

« On résiste au sel attique, point au piment parisien. Par des procédés plus simples et moins tangibles, Mme Réjane devançait la petite secousse inventée depuis par M. Maurice Barrès. Mais le plus fort étant fait, c'est-à-dire la consécration académique du spirituel écrivain étant acquise, Mme Réjane se contenta de lui amener aux Variétés deux cents fois de suite salle comble, ce qui n'est jamais à dédaigner.



LA GOULUE.

« Un peu d'or rehausse bien les palmes vertes de l'Institut.

« Assurément une bonne part du succès de *Ma Cousine* revenait à Mme Réjane. Mais où donc elle-même avait-elle puisé ces moyens de séduction ? On la savait diseuse exquise, musicienne agréable, mime intelligente, capable même de se plier aux gesticulations poncives du ballet classique, mais danser le cancan avec cette assurance et cette verdeur n'était pas le résultat d'une invention spontanée. Les connaisseurs découvrirent tout de suite dans son maintien des traces de la grande école montmartroise ; on se mit en quête du professeur. Aussi bien la curiosité fut satisfaite. Une lettre adressée aux journaux par l'élève reconnaissante révéla le nom de sa maîtresse.

« C'était Mlle Grille-d'Égout.

« Réjane aura été le trait d'union entre la roue du Moulin Rouge et la coupole du quai Malaquais. Le siècle prochain applaudira la fusion des deux édifices, fameux à des titres si divers.

« Faute de Grille-d'Égout, Mme Réjane eut trouvé un enseignement aussi sûr auprès d'une autre étoile non moins illustre de la place Blanche, Mlle Nini Patte-en-l'Air.

« Brune comme la nuit, ce n'est pas sa beauté qui l'a mise en relief, malgré l'âpre saveur du masque étrange pétri dans son visage carré. La bouche large et bien meublée s'éclaire d'un sourire froid à la lueur de deux grands yeux perdus en la profondeur de l'orbite et sous l'épaisseur des sourcils. Une excessive pâleur morbide et constante suggère le souvenir macabre de la suprême eau-forte de Rops : *la Mort qui danse*. Mais une mort mouvementée, allègre, infatigable. La Mort ressuscitée de l'éternel sommeil pour l'éternelle vie, la vie joyeuse, la vie à outrance, la vie électrique. Ce petit corps carré, sec, noir, se déploie, s'étire, s'allonge et grandit par la vigueur du geste ; la rapidité du mouvement, l'imprévu de l'aspect, l'audace des jambes en arrondit l'excessive gracilité, sans que la moindre contraction révèle jamais l'effort, même dans un tour de force.

« Cinq fois, dix fois, vingt fois de suite, rapide et cadencé, le pied s'élève si haut au-dessus de la tête qu'il semble un bizarre papillon de nuit, irrésistiblement attiré vers l'éclat des globes lumineux en guirlandes aux corniches de la haute galerie.

« Puis tout à coup, à la hauteur du visage, ce pied falots'arrête,

capturé par un impalpable rêt. Vainement il tente de s'échapper, vainement il s'agite en contorsions étranges au bout de la jambe raide ; maîtrisé par l'immobilité du mollet, il faut qu'il subisse cette servitude passagère, et aussi les railleries, les injures, les câlineries que, du doigt et des yeux, lui décoche la mimique pittoresque et goguenarde de celle dont il est l'esclave enchaîné, mais chéri. Entre



Danse montmartroise.

la tête et le pied de la femme, une scène se joue intelligible et complexe.

« Un défi, une lutte, une victoire. Et, subjuguée par le magnétique sourire, la bottine mordorée finit, en désespoir de cause, par exécuter sur la cheville désarticulée une manière de sauterie balancée, où perce l'irritant simulacre d'une caresse titillante et volontairement incomplète.

« Mais enfin, délivré, le pied va prendre sa revanche. En touchant

terre, il a retrouvé sa force et sa liberté. A son tour de commander et de conduire la fête. La rage de l'orchestre annonce la fin du quadrille ; sur les violons les archets se précipitent et les doigts des musiciens mordent furieusement les cordes ; les cuivres mugissent, une tempête se déchaîne furieuse et assourdissante.

« Alors, la main dans la main de son cavalier, d'une allure ferme, égale et sûre, la danseuse commence autour des spectateurs une marche émouvante, fantastique et folle. A chaque pas son pied bondit vers le plafond, tandis que la tête, violemment rejetée en arrière, pend au bout du torse renversé en une profonde retraite du corps, assurant par l'accord impeccable des mouvements un équilibre invraisemblable. Pendant plusieurs tours de piste, la surhumaine dislocation se répète avec une telle assurance que l'idée d'un danger ou d'une fatigue ne s'en éveille point. Les traits émaciés s'illuminent de la chimérique et bienfaisante extase des Pythonisses et des Aïssaouas. L'allure se précipite, la gorge se soulève, haletante, les bras sillonnent l'air ; et dans un dernier battement le talon du pied voltigeur retombe sur le parquet, s'allonge, file, glisse au loin, tirant la jambe et entraînant l'effondrement du bassin, dans l'écartèlement d'un diabolique grand écart.

« Et maintenant, accoudée sur son genou, gisant le menton dans la main, subitement calmée, la danseuse promène sur la foule comme la satisfaction tranquille de son impassible sourire.

« D'autres encore, sont de remarquables exécutantes. Telle Rayon d'Or, une des anciennes du métier, grande fille vigoureuse sans lourdeur, brune, travestie d'une perruque rousse pour accentuer ses sourcils noirs. Le dessous des yeux effrontés, aguicheurs, très doux et le nez en pied de marmite, dominant des lèvres épaisses entr'ouvertes, rouges cerise mûre, trop mûre peut-être. Beaucoup d'allure, la taille rigide sans roideur. Au repos, une correction de soldat ; en action, la fantaisie d'un gavroche. Les jambes couvrent le terrain rapidement, marquant de jolis pas entre-croisés, allègrement découpés à l'emporte-pièce. Mais une grande distinction des bras, avec l'impeccable assiette du torse. Le pied monte facilement à hauteur de figure, sans chercher l'acrobatie.

« Puis la Maracona, une fidèle de l'Elysée-Montmartre, très intéressante étoile filante, et Folette, deux élèves distinguées de

MODÈLE DE GALOP



Nini-Patte-en-l'Air, la Soubrette, Môme-Fromage, la Glu, la Cigale, une classique Clair-de-lune très fine et d'un jeu bien personnel.

« Les exercices auxquels se livrent les étoiles montmartroises, ne sont qu'une variation sur un thème perpétuel, la dislocation de la jambe. Les nommer, c'est indiquer les attitudes plus ou moins variées, les poses plus ou moins bizarres qu'elles font prendre à leur jambe docile.

« D'où vient le grand écart ? Quelle fantaisie cérébrale, quel emportement d'ivresse a enfanté cette aberration du geste, se demande notre auteur ; qui saurait le deviner et le dire ?

« Tout s'explique dans les ballets et les danses de caractère. Depuis le XVI^e^ siècle jusqu'à nos jours, des livres et des traités ont décrit les faits et les idées que la danse trace dans ses figures et dans ses mouvements. Les pointes, les jetés battus et les entrechats des étoiles de l'Opéra, signifient une foule de jolies choses, dont une longue pratique et des traditions puériles nous livrent le secret.

« La crainte, le désir et l'amour, la beauté, la haine, le parfum des fleurs, le plaisir, l'ennui, le sommeil, la douleur, les joies de la maternité, l'aspiration au ciel, et même des sentiments beaucoup plus compliqués, sont exprimés tous les soirs très simplement avec les bras et les jambes par M^lle^ Mauri, M^lle^ Subra, M^lle^ Zambelli, M^lle^ Violat, M^lle^ Blanc, M^lle^ Désiré, M^lle^ Invernizzi et leurs émules. Mais tout cela s'opère en s'inclinant et agitant une jambe par ci, un bras par là, en se chatouillant le nez, en se grattant la tête, en frottant le parquet, en dodelinant de la tête, en se trémoussant de haut en bas et de bas en haut. Et, quand nos sympathiques pensionnaires de l'Académie nationale ont poussé le scrupule du réalisme jusqu'à se laisser choir dans les bras nerveux d'un camarade, pour feindre le délire suprême dans lequel les a jetées la passion en une attitude soigneusement arrondie, nous applaudissons, résignés, avec la certitude d'avoir interprété sainement ce tableau connu.

« Le chahut repose sur une traduction vive et spirituelle des scènes de la vie familière. Tout homme d'une intelligence moyenne est apte à les comprendre.

« Mais le grand écart nous déroute. Le propre de la danse, c'est

le mouvement, et il est l'immobilité. Le charme de la danse, c'est la légèreté qui voltige et il n'est qu'une chute difforme. »

Peut-être, nous semble-t-il, n'est-il qu'une manifestation purement acrobatique, une sorte de geste funambulesque de la femme-pantin, tombant en un détraquement suprême aux pieds de son barbare et inlassable despote. Quelque chose d'étrangement déséquilibré comme la marionnette, qui s'affale tout d'une pièce. Au spectacle, donné à cette aspiration toujours puérile, toujours vivante au cœur de l'homme, éternel enfant qu'amusent les polichinelles, de voir la chose qui fait son plaisir, détraquée, gisant à terre.

Les autres positions plus ou moins symboliques se dénomment la Friture, la Guitare, le Port-d'Armes, la Jambe derrière la tête, le Croisement, exécuté par deux femmes, qui joignent la jambe élevée comme une ogive vivante.

L'auteur de l'étude sur la danse fin de siècle la termine par cette conclusion pessimiste :

« Sournoisement, au fond des navires en pleine mer, un léger mais continu grincement révèle au matelot l'infatigable cheminement des termites à travers la coque de bois qu'ils désagrègent et pulvérisent. Les savants ont cherché remède à leur méchante œuvre, vainement.

« Ainsi, quand une civilisation est avancée, certains vers s'y mettent qui, avec une sûre lenteur, émiettent en poussière les vieilles choses qui furent la pudeur, le courage et l'honneur. On ne saurait arracher le monde à ces microbes. Du moins, peut-il être intéressant, pour les races futures, d'en chercher les évolutions génératrices, et d'en avoir classé une espèce. »

Aujourd'hui, ces spectacles de profonde décadence ne sont guère plus qu'un souvenir, conservés à Paris par quelques survivantes des grands écarts, pour flatter la curiosité des voyageurs sud-américains, que l'on rencontre tous les étés dans les spectacles publics, le plastron orné d'étincelants bouchons de carafe. Et s'il y a dans cette dernière fumée d'une flamme mourante, un symptôme inquiétant, il est pour ces vagues attardés qui ne connaissent de l'art et des gloires de la capitale, qu'un spectacle humouristique sans doute, mais d'une signification équivoque et malsaine ; c'est par ces quelques enrichis des spéculations lointaines, que cette danse



SORTIE DE BAL.

fin de siècle conserve encore un semblant de vie. Mais que sont devenues les étoiles dont elle fit la fortune?

La Goulue, après avoir abandonné le Moulin Rouge, est aujourd'hui dompteuse; les autres, où sont-elles? Autant de fins, sans doute, que l'oubli et la misère peuvent résumer d'un seul mot.

La danse fin de siècle n'aura même pas vécu aussi longtemps que cette fin de siècle!

CHAPITRE XIV

DANSES LOCALES

C'est dans la Provence, où les traditions du passé sont demeurées si vivaces, que les danses anciennes ont le plus gardé leur caractère d'originalité et de pittoresque.

Dans ce pays, où les souvenirs latins s'évoquent, au fond d'un ciel toujours pur, l'antiquité a pour ainsi dire survécu à elle-même. Les villes, les quartiers, les champs ont gardé leur nom, dont la saveur antique émeut le voyageur. Ici, les ruines d'un arc de triomphe sont encore debout. Plus loin, on voit se profiler, dans le lointain, la tache grise d'un aqueduc construit par les Empereurs de la Décadence. Des temples encore entiers, des arènes, des statues se dressent, vivantes évocations d'une civilisation disparue. A travers cette chute lente des siècles, quelque chose a duré, quelque chose s'est conservé des grands souvenirs de l'époque latine : les danses païennes.

Parfois, on rencontre, dans les environs d'Arles, une belle jeune fille, simplement vêtue, portant sur la tête une corbeille chargée de fruits; à sa démarche fière, à la ligne remarquablement pure de son corps, à la molle ampleur avec laquelle elle sait draper la robe qu'elle porte, on croit revoir une Grecque porteuse d'amphore. De même, dans le tambourin et dans le galoubet, aux sons desquels la jeunesse s'agite, nous retrouvons l'instrument favori des vignerons latins : la flûte à trois trous, dite galoubet, et le long tambourin, tel que nous le voyons reproduit sur les fresques de Pompéi.

Les danses provençales sont donc très antiques. Elles ont gardé de l'antiquité cette délicate sensualité qui en fait le principal charme, alliée à cette noble science du geste. Mais ces traits si caractéristiques du passé, il convient de les chercher pour les

DANSES PROVENÇALES

(JEUX DE LA FÊTE-DIEU)

LA VIEILLE PROVENCE

Trois figures harmonisées d'un quadrille provençal du « Maestro MICHEL. »




sfz
8
zfz


Allegro
8
2e FIGURE.
leggiero


8
8
FIN.


8
8
D.C.


Marziale
3e FIGURE
mf
tr
FIN



découvrir, car de même que le laboureur, qui du soc de sa charrue, met à jour une vieille médaille frappée à l'effigie d'Auguste, ne croit souvent avoir trouvé qu'un lingot informe, de même le voyageur qui, sans attention, verrait défiler une farandole en Provence, ne comprendrait pas qu'il a devant lui un souvenir des siècles passés.

Il faut se rappeler combien mouvementée a été l'histoire de la Provence au moyen âge et sous la Renaissance; par combien d'invasions elle a été pénétrée, combien de fois les pirates barbaresques se sont approchés de ses côtes, ont pillé ses villes, brûlé ses maisons, se sont établis dans ses ports, pour comprendre com-

bien, malgré leur persistance, les traditions latines se sont transformées, modifiées.

Voyons la principale de ces danses : la Cordella ; c'est la danse que l'on exécute les jours où il y a fête au village.

Sur la place, on a dressé un grand mât.

Tout en haut de ce mât sont suspendus les prix que l'on va distribuer aux heureux gagnants des différents concours : courses, danses, sauts, jeu de boule, chanson, romance, etc.

Les prix flottent au vent. Ce sont des écharpes multicolores, que le vainqueur enroulera autour de sa ceinture, et les jeunes filles diront en lui voyant cette écharpe : « C'est lui qui a gagné l'écharpe de la danse ; c'est lui qui a gagné l'écharpe de la course. »

Quand elles sont ainsi offertes aux regards et convoitises des concurrents, — et du même mât pendent une foule de tresses, — les jeunes gens et les jeunes filles dansent autour du mât ; ils saisissent les tresses, en font comme une voûte lumineuse autour du mât, dont ils font le tour en dansant, et rien n'est gracieux comme ce tournoiement dans le froissement des écharpes et des banderoles, qui s'élargissent en voûte, se relèvent en flots, ou se croisent dans le va-et-vient des couples.

Certaines danses du Midi nous paraissent venir en ligne droite des fêtes païennes par lesquelles on célébrait les dieux et les déesses de l'agriculture. Elles se dansent à des périodes déterminées, qui correspondent aux dates des principales cueillettes et récoltes.

Telles sont les Treilles.

C'est à l'automne, pendant les vendanges, dans les treilles, où sous les tonnelles, que vendangeurs, vendangeuses et fouleuses se poursuivent avec des gestes gracieux et agiles.

Telles sont aussi les Olivettes.

On cueille les olives ; jeunes gens et jeunes filles sont réunis sous les oliviers ; les jeunes gens, armés d'une longue gaule, font tomber le fruit noir de l'olivier, et les jeunes filles, à terre, le ramassent de leurs doigts fins et le déposent dans de grandes corbeilles.

On chante, en haut, dans l'arbre ; le jeune homme soupire quelques paroles d'amour auxquelles la jeune fille répond par des mots ironiques. Tout à coup, du rivage, un cri de terreur retentit ;

filles et garçons l'ont entendu, car c'est un cri d'alarme : les Mores ont débarqué.

Aussitôt on forme une grande farandole.

Femmes, filles, garçons s'effarouchent, ainsi qu'un vol de linottes quand s'abat l'épervier. La farandole s'élance, bondit, tournoie ; elle s'arrête et repart, elle vagabonde ; puis les garçons, en une dernière évolution, entourent les femmes et les filles ; ils forment autour d'elles un rempart vivant, une mouvante citadelle. Parfois

LEIS OULIVETO

(*Les Olivettes*)

(Du type de la Pyrrhique grecque)




f
mf
f
mf
f
mf
sfz
sfz
sfz
sfz
D.C.

ils restent immobiles comme le roc, parfois ils font de grands gestes comme pour repousser l'adversaire.

La famille est sauvée, le More fanfaron repoussé. Les hommes d'épée se séparent; alors s'appellent en combat singulier le Consul



Farandole.

provençal et le roi Sarrasin. Le Sarrasin mord la poussière et hurle, reniant l'âme de Mahom. Tous les guerriers joignent leurs lames; ils forment un pavois étincelant, sur lequel est porté le capitaine vainqueur.

Les cris de triomphe et d'allégresse emplissent l'air.

O gloire de ce monde ! Un méchant petit arlequin vous accompagne de ses arlequinades, se carre à califourchon sur la rapière, ou fait le moulin tout en se gaussant et du Consul et de ses drilles.

Nous devons, au sujet de ces danses, mentionner les Bravades, qui se font une fois l'an dans certains pays de la côte. Ce sont aussi des fêtes très anciennes qui rappellent les invasions des pirates Mores et leurs défaites. A l'anniversaire déterminé, tous les hommes du pays sortent armés d'antiques et respectables tromblons ; quelques-uns sont déguisés en Sarrasins. Dans les rues on se livre à des décharges de mousqueterie ; quand l'air est obscurci de la fumée de la poudre, les adversaires se réunissent, et il n'y a plus

FARANDOULO DÉI TARASCAIRE

(*Farandole de Tarascon*)



FARANDOLE PROVENÇALE

Utilisée par Georges BIZET dans l'*Arlésienne*.



ni vainqueur ni vaincu. Tous se répandent dans les rues du village et vont exécuter des salves devant la maison des notables ; de même, la rencontre d'un ami ou d'un personnage important, est saluée par de nouveaux coups de feu tirés presque à bout portant.

La Danse moresque est une sorte de vis-à-vis entre garçons et filles, qui s'agrémente de gestes, tel que celui de donner une orange à deux fillettes ; tantôt la donnant, tantôt la reprenant à l'une pour la redonner à l'autre, le garçon continue à danser tout en saluant les fillettes rieuses.

Enfin, il y a toute une série de danses qui sont des farandoles d'un caractère très libre.

La Revergado (ou retroussée), le Rigaudon, la Boulegueto (frétillante), la Fougnarello, la Martegalo, la Gavotte (danse des gavots ou montagnards des Alpes), Lou Brande di Gusas (branle des gueusards).

Ce dernier, très ancien, est le plus libre et le plus naturaliste. Il est le dénouement des orgies clandestines, après de trop copieuses libations.

C'est probablement le prototype de la *Carmagnole*.

Mistral, dans *Calendal*, le décrit ainsi :

Cad et rouge
Aqui se dreisson dès o douge
En entounant un cant ferouge.
E s'arrappon,
Dansen lou brande di gusas!

Dansons le branle des gueusards!
Mais pour qu'un branle soit bien fait,
Se disent-ils,
Il faut qu'on flanque au diable les chapeaux.
Pif! paf! recommencez!
Et les chapeaux volant au diable,
Ils recommencent formidablement.

Allons, les durs, les indomptables,
Dansons un branle fou, le branle des gueusards!
Mais pour qu'un branle soit bien fait,

Au diable, il faut qu'on flanque culottes et souliers,
Pif! paf! recommencez.
Et jetant bas les chausses.

Alerte! les camisards. A découvert, les caracoles extravagantes!
Dansons un branle fou! Le branle des gueusards.
Mais pour qu'un branle soit bien fait,
Au diable, il faut qu'on flanque ceintures et chemises.
etc., etc.

Lei Foulie espagnolo (Les Folies d'Espagne) comme le nom l'indique sont originaires d'Espagne. Elle se dansent encore au sud-ouest de la Camargue, du côté des Saintes-Maries.

LEI FOULIE ESPAGNOLO

(*Les Folies espagnoles*)





A Manosque, *leï dansaïre de Sant Brancaï*, qui figurent encore dans certaines solennités manosquines, ont conservé un costume qui ne manque pas d'une certaine originalité. Vêtus de blanc, ils portent pardessus ce premier vêtement une petite veste à l'espagnole, une *taillole* et une jupe s'arrêtant aux genoux.

La plupart des danses, des farandoles que nous avons énumérées se dansent encore dans les villages et à certaines fêtes. Elles ne manquent ni de pittoresque ni d'originalité; mais dans les grandes villes et dans les villes un peu importantes où l'on ne voit plus porter le coquet costume des filles de Provence, de vagues polkas et d'insipides valses ont remplacé les gracieuses danses de jadis.

Le Limousin, terre classique des grands troubadours, fut aussi un pays privilégié sous le rapport de la danse.

« Déjà, à l'époque gallo-romaine, écrit M. le Dr Longy, dans une étude fort intéressante sur une partie du Limousin, on célébrait, le



Danseurs de Saint-Pancrace.

1er mai, une fête en l'honneur de la déesse Maïa. Les jeunes gens et les jeunes filles, portant une couronne de chêne sur leur tête, d'où le proverbe, *On ne me prend pas sans vert*, et des guirlandes

de fleurs descendant sur l'épaule gauche et attachées sur le côté droit, se livraient dans les bois à des danses qui, d'abord modestes, devinrent plus tard si licencieuses, que Tibère fut obligé de les interdire. Elles n'en persistèrent pas moins dans nos campagnes ;



Jongleurs limousins.

et le christianisme ne parvenant pas à les abolir, les remplaça par des danses balladoires, qui furent en honneur jusqu'au XVIII^e^ siècle. Ordinairement, elles avaient lieu au pied d'un hêtre touffu qu'on appelait l'*arbre des maïades*. A Merlines, une petite plaine porte encore le nom de *Coudert des Maïades* et près de Veyrières, dans la

forêt de Chavanon, l'*arbre des maïdes* n'a disparu que depuis quelques années. »

Au XII^e^ siècle, alors que la saltation avait depuis longtemps disparu de Rome, les jongleurs limousins se répandaient dans tout le pays d'Oc, mimant et dansant, devant les belles châtelaines, les poésies un peu rudes de Bertrand de Born, ou celles plus voluptueuses de Bernard de Ventadour.

Aujourd'hui, encore nombreuses sont les danses en honneur dans cette pittoresque partie de la France.

Les plus usitées, celles que l'on exécute le plus souvent, soit dans les *fêtes votives*, soit à l'occasion de mariage ou autres réjouissances publiques et privées, sont la *bourrée*, la *montagnarde*, la *goirade* ou *goignarde*, le *balai*, la *sautière*, l'*eau de rose*, etc...

Voici, à propos de ces deux premières danses, ce qu'en dit M. Longy :

« Les deux danses du pays sont la *bourrée* et la *montagnarde*. La première a un tour vif et gai ; sa mesure est à deux temps. La seconde est plus cadencée ; sa mesure est à trois temps.

« Les danseuses, en nombre indéterminé, se placent sur une file, et les danseurs sur une autre ; chaque *cavalier* en face de sa *cavalière*. Ils vont ensemble, en avant et en arrière, un certain nombre de fois ; le premier danseur à droite passe alors du côté des danseuses et la danseuse de l'extrémité opposée rejoint la ligne des danseurs ; puis on va de nouveau en avant et en arrière, le premier danseur de droite et la dernière danseuse de gauche font la même évolution que les précédents. On continue ainsi jusqu'à ce que tous les danseurs aient eu leur tour; la danse est alors finie, et chaque *cavalier* embrasse sa *cavalière*. Les danseurs poussent des cris, battent des pieds et des mains, surtout lorsqu'ils traversent pour changer de côté.

« Sur ce thème primitif, peu en usage maintenant, on a établi plusieurs figures variées, dont la *meyrandière* et la *carrée* sont les principales. Elles sont dansées par deux ou quatre personnes en même temps ; mais chaque couple ne s'occupe que de lui-même. Les deux danseurs se cherchent et s'évitent, s'agacent et se boudent, s'appellent et se fuient ; l'homme, hardi et fier de sa force, danse d'un air décidé, frappe des pieds et des mains et, par intervalle, pousse un cri de joie ; la femme, tour à tour audacieuse et timide, appelle

MONTAGNARDE D'EYGURANDE (CORRÈZE)



son cavalier et s'éloigne aussitôt; le désire et l'évite, revient quand il s'en va, fuit quand il s'approche et tourne autour de lui en déployant une ruse calculée et un tendre artifice.

« La mesure doit être sévèrement observée, et tous les mouvements doivent être contenus, décents et aisés. Dans les grandes réunions, ces danses ont lieu au son de la *chèvre*, modification du *biniou* berrichon, de la vielle ou du violon ; dans celles qui sont moins importantes, un des assistants chante un air simple ou accompagné de paroles, ne formant ordinairement qu'un ou deux couplets répétés plusieurs fois en les alternant avec l'air, et qu'on désigne sous le nom de *bourrées* ou montagnardes. Elle ont presque toujours pour thème l'amour ou la satyre. »

Voici celles qui sont le plus usitées dans le Limousin :

I

Quand la pera soun madiura,
To paü de vin la fay toumba ;
Eytaü, eytaü fazoun la filla
Que volun bin se marida

Quand les poires sont mûres
Le moindre vent les fait tomber ;
Ainsi, ainsi font les filles,
Qui veulent bien se marier.

II

Quand te maridara
Avizo quaü pendra;
Chi lo preney djeuno,
Le coucou tchantoro;
Chi lo preney vieillo,
Aüro deydja tchanto.

Quand tu te marieras,
Sache qui tu prendras;
Si tu la prends jeune,
Le coucou chantera ;
Si tu la prends vieille,
Il aura déjà chanté.

III

O paro le lou bardgiéro !
O paro le lou !
O paro le lou !
Que t'importe lo pu bêlo,
O paro le lou !
Que t'importe la meliou.

Prends garde au loup bergère !
Prends garde au loup !
Prends garde au loup !
Que t'importe la plus belle,
Prends garde au loup !
Que t'importe la meilleure.

BOURRÉE LIMOUSINE (recueillie par F. CELOR)



IV

Yeü l'aïme,
L'aïmarai toud'jou
Quelo Mariano.
Yeü l'aïme d'omou,
Yeü l'aïme,
L'aïmarai toud'jou
Qu'la d'jeuno chaülo,
Lo ney may le d'jou.

Je l'aime,
Je l'aimerai toujours
Cette Marianne,
Je l'aime d'amour,
Je l'aime,
Je l'aimerai toujours
Cette jeune fille,
La nuit et le jour.

V

1

Te ne l'eüra pas,
Ne l'eüra pas,
La deybrayado!
Tu ne l'eüra pas,
Ne l'eüra pas,
Tin passara!

2

Te lo veyra pu,
La veyra pu,
La mïo d'jano!
Tu ne la veyra pu,
La veyra pu,
Lio se yei pu!

1

Tu ne l'auras pas,
Tu ne l'auras pas,
La débraillée!
Tu ne l'auras pas,
Tu ne l'auras pas,
Tu t'en passeras!

2

Tu ne la verras plus,
Tu ne la verras plus,
La mie Jeanne!
Tu ne la verras plus,
Tu ne la verras plus,
Elle n'y est plus!

VI

1

Baïsso te mountagno, levo te valloun *(bis)*,
Pe me laïssa veyre mo mïo D'janetoun ! *(bis)*

1

Baisse-toi, montagne, lève-toi vallon *(bis)*,
Pour me laiser voir ma mie Jeanneton *(bis)*,

2

Le ker de mo mïo y fay tan de maü *(bis)*,
Quand yeü la vaü veyre la souladje in paü *(bis)*.

2

Le cœur de ma mie lui fait tant de mal *(bis)*,
Quand je vais la voir je la soulage un peu *(bis)*.

SAUTIÈRE LIMOUSINE (recueillie par F. CÉLOR)



On dansait autrefois le *balai*, danse lascive qui avait certains rapports avec la *goignade*, contre laquelle Fléchier fulminait à la fin du XVII^e^ siècle.

« La goignade, dit l'illustre évêque, ajoute sur le fonds de gaîté de la bourrée une broderie d'impudence ; et l'on peut dire que c'est la danse du monde la plus dissolue. Elle se soutient par des pas qui paraissent fort déréglés, qui ne laissent pas d'être mesurés et justes et par des figures qui sont très hardies et qui font une agitation universelle de tout le corps. Vous voyez partir la dame et le cavalier avec un mouvement de tête qui accompagne celui des pieds et qui est suivi de celui des épaules et de toutes les autres parties du corps qui se démènent d'une manière fort indécente. Ils tournent sur un pied fort agilement, ils s'approchent, se rencontrent, se joignent l'un l'autre si immodestement, que je ne doute pas que ce soit une imitation des bacchantes, dont on parle tant dans les livres anciens. M^gr^ l'évêque d'Aleth excommunie dans son diocèse ceux qui dansent de cette façon. L'usage en est pourtant si commun en Auvergne, qu'on le sait dès qu'on sait marcher ; et l'on peut dire qu'ils naissent avec la science infuse de leurs bourrées. Il est vrai que les dames s'étant depuis quelques années retranchées dans le soin de leur domestique et dans la dévotion, il n'en reste que deux ou trois qui, pour soutenir l'honneur de leur pays et pour n'être pas blâmées de laisser perdre leurs bonnes coutumes, pratiquent encore ces anciennes leçons. Elles ont pourtant quelque espèce de retenue devant les étrangers, mais lorsqu'elles sont ou masquées ou avec du monde de connaissance, il fait beau les voir perdre toute espèce de honte et se moquer de la bienséance et de l'honnêteté. »

La *sautière* est une sorte de quadrille très échevelé où les danseurs déploient la plus grande fantaisie.

Quant à l'*Aigua de rosa* (l'eau de rose), elle se danse plus particulièrement à Bort, sur les confins de l'Auvergne et du Limousin. Elle a une certaine ressemblance avec la mazurka, avec cette différence que les danseurs, au lieu de se tenir constamment enlacés, se quittent et se reprennent, en s'adressant réciproquement de fort gracieuses salutations.

Voici les paroles du premier couplet de cette chanson-danse :

L'aigua de rosa,
Te fara mourir,
Filhota;
L'aigua de rosa
Te fara mourir,
Te fara mourir
Aquel' aigua, aquel' aigua,
Te fara mourir
Aquel' aigua de vi,

L'eau de rose
Te fera mourir,
Fillette;
L'eau de rose
Te fera mourir,
Te fera mourir
Cette eau, cette eau,
Te fera mourir
Cette eau de vie.

Aujourd'hui, les Maïades ou rondes dansées en Limousin n'ont aucune ressemblance avec celles qui furent interdites par Tibère. De lascives, elles sont devenues naïves, et cette naïveté en constitue le principal charme.

Ecoutez plutôt les paroles sur lesquelles elles se dansent :

Les lauriers sont au bois,
Qui les ira cueillir ?
J'entends le tambour qui bat,
Et l'amour qui m'appelle,
Embrassez qui vous plaira
Pour soulager vos peines,
Vos peines, vos peines.

Ou bien encore :

C'est la fille à Guillaume
Et le fils à Gendremont,
Qui aiment le pain tendre. (*bis*)
Entrez dans ce petit rond,
Tout rond.

Mettez-vous à genoux
Et jurez devant tous,
D'être fidèles époux
Et puis, embrassez-vous
Sur l'air du tra la la la,
Sur l'air du tra la la la,
Sur l'air du traderidera
E lon lon la.

La chorégraphie auvergnate présente une très grande analogie avec celle du Limousin. Comme cette dernière, elle se compose surtout de bourrées, de rondes, de branles dansés le plus souvent au son de l'antique cabrette.

M. Ajalbert, dans son volume sur l'*Auvergne*, a consacré quelques lignes exquises sur ce bizarre instrument :

« La cabrette ! c'est le rêve du pâtre qui trompe les longues heures de solitude et de silence en taillant des sifflets et des flûtes dans l'écorce des arbustes, de s'acheter, un jour, la cabrette recouverte de velours rouge. La cabrette constitue presque le foyer auvergnat, comme les lares, les pénates des anciens. Dans son outre de peau, dorment les vieux airs du pays, une voix mystérieuse et lointaine, l'âme de la montagne. Est-ce que, comme au culte des divinités domestiques des païens, on offrait des gâteaux, du miel, du lait, il ne faut pas des libations aussi, à la cabrette, du vin qu'on verse en sa panse ronde pour l'empêcher de se dessécher, la maintenir souple et tendre, du vin, sans quoi elle se fâcherait, la gorge rauque et muette ! La cabrette, confidente de ses aspirations, de ses imaginations confuses, le pâtre, le bouvier l'emporte, lorsque l'idée lui vient, à lui aussi, comme à tant de ses aînés, d'aller chercher fortune à travers le monde. Il n'a garde d'oublier de la mettre dans sa malle au couvercle velu, lorsqu'il dévale du buron vers les villes. Et au milieu des plus acharnés labeurs, malgré la hâte et l'âpreté d'entasser les écus dont la musique aussi est si douce à son oreille, il ne se passera pas de gonfler la cabrette et de lui faire redire sa chanson chevrotante... »

De même qu'en Limousin, les bourrées sont nombreuses et variées. On les danse sur des paroles ou rythmées par la cabrette. Quelquefois, le musicien improvise des paroles sur un air déjà

connu, et ces improvisations, tantôt ironiques, tantôt sentimentales, ne manquent pas d'une certaine saveur.



La bourrée auvergnate.

A propos de ces bourrées d'Auvergne, voici ce qu'écrit M. de Laforce :

« Les danses sont vives et animées ; leurs figures, essentiellement naïves, ne sont évidemment autre chose qu'une manifestation du caractère dont chaque sexe a été doté par la nature ; l'homme

s'y montre puissant, et la femme rusée ; l'un frappe rudement du pied, claque des mains et semble vouloir intimider : il est fort ; l'autre ne cesse de fuir son danseur s'il s'approche, de le poursuivre s'il s'éloigne, de l'agacer de toutes manières : elle est coquette. »

Un autre auteur, M. Durif, s'exprime ainsi :

« Il serait difficile de donner une idée de la bourrée autrement qu'en disant que les deux danseurs se cherchent et s'évitent, s'agacent et se boudent, s'appellent et se fuient. Cependant, le rôle de chacun est bien différent, et c'est en cela qu'apparaît la physionomie de cette danse primitive qui peint l'attrait des sexes. L'homme hardi danse, le bâton suspendu au bras, d'un air fier, frappant des pieds et des mains, et par intervalles jetant un cri ; la femme, tout à la fois audacieuse et timide, appelle son cavalier et s'éloigne aussitôt, le désire et l'évite, revient quand il s'en va, fuit quand il s'approche, et déploie constamment, en tournant autour de lui, une ruse calculée et un tendre artifice... »

Quant à la spirituelle M^me^ de Sévigné, voilà ce qu'elle écrivait à une de ses amies pendant un voyage qu'elle faisait dans la haute Auvergne :

« Il y a des femmes fort jolies. Elles dansaient, hier, des bourrées du pays, qui sont en vérité les plus jolies du monde. Il y a beaucoup de mouvement et l'on se dégogne extrêmement. Mais si on avait à Versailles de ces sortes de danses, en mascarade, on en serait ravi par la nouveauté, car cela passe encore les bohémiennes. Tout mon déplaisir, c'est que vous ne voyiez point danser les bourrées d'Auvergne, c'est la plus surprenante chose du monde ; des paysans, des paysannes, une oreille aussi juste que vous, une légèreté, une disposition ; enfin, j'en suis folle... »

Parmi les nombreux écrivains qui ont écrit les pages les plus intéressantes sur la bourrée, il convient de citer M. Ajalbert :

« Ce pourchas amoureux, ces simulacres d'attaque et de défense, de poursuite et de fuite, le désir de l'homme et l'émoi de la vierge, sont la mimique, les gestes, le rythme de la bourrée, la plus communément dansée. Une bourrée d'un caractère violent, telle que je l'ai vue sur l'Aubrac, offre une toute autre signification, une bourrée guerrière, telle, j'imagine, que devaient la « tourner » les Celtes des époques héroïques après les combats, en buvant l'hydro-


All.o moderato
f

mel dans les crânes des ennemis ! Non, il ne s'agit plus ici de poursuite galante, de mimiques gracieuses, mais des transports d'une joie de vainqueurs, trépignant l'ennemi à terre... Les montagniers, les Cantalés tournaient au rythme de la bourrée chantée, la main passant et repassant devant les yeux, leur bâton suspendu au poignet, — un drillier rougi dans la chaux vive, — et poussaient des cris gutturaux, et faisaient claquer leurs doigts et, du pied en cadence, frappaient de grands coups, comme s'ils les assénaient sur le prisonnier qu'ils semblaient enfermer dans le cercle de leur ronde forcenée...

« Ceux-ci, tout en nage (en ague), retournaient à leurs saladiers ; d'autres les remplaçaient, et la bourrée tournait, tournait, bien avant, dans la nuit fantastique, tantôt éclairée, tantôt dans l'ombre, sous les quelques lampes suspendues, et je ne me lassais pas du spectacle de ces Cantalés, dansant, au chant d'un des leurs, avec ces gestes féroces et ces cris barbares, et toujours entre eux, comme dédaigneux de la femme, sans un regard aux servantes qui apportaient le vin chand, des filles charnues et fermes, fumantes comme des bêtes, dans cette salle comble de montagniers, où passaient des bouffées de terroir, où s'épaississait une vapeur d'étable... »

La danse la plus usitée en Bretagne est incontestablement la gavotte.

Cette danse, qui ne présente qu'une très lointaine parenté avec celle de Gardel, qui fut si en vogue pendant tout le XVIII^e^ siècle, s'exécute généralement au son du biniou et de la bombarde. Certains la font descendre des *Gavots*, montagnards des Alpes dauphinoises et provençales ; d'autres, avec plus de raison, je crois, prétendent qu'elle est autochtone. C'est surtout du côté de Plougastel, à l'époque des mariages, qui se font dans cette région à une même date, que la gavotte bat son plein. On aperçoit alors sur les places, le long des routes, d'interminables théories de danseurs et danseuses se livrant avec entrain à leur danse favorite. Il paraît même, tant ils exécutent cet exercice avec ardeur, que le service des ponts et chaussées est obligé de faire aussitôt empierrer les routes défoncées sous les pieds vigoureux des danseurs bretons.

Dans les grandes fêtes, aux pardons annuels, on élève, sur la

RONDE BRETONNE

Allegretto



BAL BRETON

All.º moderato



CONTRE-DANSE BRETONNE

Moderato




Allegro.
sfz
sfz
mf
ff
sfz

grande place du village, à l'aide de planches et de tonneaux vides, une estrade sur laquelle se placent les *sonneurs*, c'est-à-dire les musiciens joueurs de biniou. Ils commencent d'ordinaire par le quadrille breton qui se compose des figures ou, plus exactement, des danses suivantes :

1° La ronde qui se joue sur une mesure deux-quatre.

2° Le *bal* ou la *gavotte*, suivant les endroits. Le bal se danse sur une mesure deux-quatre ou six-huit, comme la *dérobée*.

Voici la description qu'en donne un Breton, M. Quellen :

« Elle n'a rien de compliqué ni d'artistique, n'exige guère la science du pas et de la mesure, se compose bonnement d'un mouvement de marche et d'un *balancé*, déterminés par la mélodie même ; ce serait comme la farandole des Bretons. »

3° La contre-danse et le passe-pied sur une mesure de deux-quatre.

Une ronde finale termine généralement le quadrille. On comprend qu'il faut un certain temps aux danseurs avant d'épuiser toute cette série de danses.

Aussi les malheureux *sonneurs* sont-ils forcés d'alterner, d'autant que chacune de ces danses est interminable. Ce n'est guère que lorsque le musicien est à bout de souffle qu'un son lamentable autant qu'aigu, sorti de la bombarde, donne le signal du repos. Et s'il n'y a pas de musiciens, on ne s'embarrasse pas pour si peu. « Dans tout ce monde-là, dit M. Quellen, quelqu'un aura bien appris à « siffler dans la feuille de lierre » entre les dents. Si l'on n'a pas à sa disposition même l'emploi de cette espèce de mirliton, on entonnera une chanson, un *soan* sur un métier ; les uns chantent, pendant que les autres dansent ; ou bien on fait les deux à la fois. » Il nous donne ensuite plusieurs échantillons de ces danses chantées. Nous les transcrivons d'après lui :

RONDE DES ENFANTS

Troïk mezo
Bara lez
Nn' hini gouezo
C' hai e-mez

Petite ronde ivre — pain au lait — celui qui tombera — ira dehors.

AUTRE RONDE DES GARÇONS PLUS AGÉS

Barzig ha barzig a Goueri
Ari mab ar roue gand daon pe dri
Gand eur bagad a bichoned

Petit barde et petit barde de Goueri — Il arrive le fils du roi avec deux ou trois — avec une bande de pigeons.

COUPLET DE PASSE-PIED

Pas-a-pie Kallak, pas-a-pie plen
'Nn hini raïo 'nn e-han renko bean den

Le passe-pied de Callac, le passe-pied simple, celui qui le fera devra être un homme.

La fête se termine généralement quand les danseurs ne sont plus bien solides sur leurs jambes à la suite de libations trop répétées. Le cidre et l'eau-de-vie sont, en effet, de toutes les réjouissances au pays d'Armor, et, le soir, les fossés des grandes routes donnent asile à ceux qui se sont montrés encore moins raisonnables que les autres.

Le pays basque a beaucoup emprunté à la chorégraphie catalane. Les *Bails catalans* y sont aussi en honneur, de même que les farandoles mouvementées et le fandango espagnol.

« La danse catalane consiste pour les danseuses à savoir reculer légèrement sans saut et sans secousse. Il faut qu'elles coulent pour ainsi dire sur la pointe du pied et sans faire de pas ; les mains au tablier et la tête un peu de côté pour voir le chemin rétrograde qu'elles ont à parcourir en rond. Elles tournent mollement, quoique avec rapidité, autour du centre libre de l'enceinte, et il y a infiniment de grâce dans ce mouvement. »

Les *Basques* exécutent également une sorte de ronde analogue à celles dansées en Limousin et en Auvergne. Elles se dansent principalement à l'occasion d'un mariage.



GAVOTTE BRETONNE.

Un auteur, M. Kauffmann, nous la décrit ainsi :

« Le marié, prenant la main de sa femme, les couples de la noce suivant et se tenant de la même façon, marchèrent en avant en cadençant leur pas d'un mouvement gracieux et très élégant. Tantôt tournant sur eux-mêmes, tantôt glissant légèrement sur le sol, ils arrivèrent *crescendo* à une danse vive et animée, dont le mouvement ondulatoire offrait dans les poses et les attitudes les aspects les plus gracieux, les effets les plus inattendus et rappelaient un peu la farandole des pays provençaux. Cette danse s'appelle le *rondo*. Toujours dansant, nous arrivâmes à la maisonnette rustique dans la cour de laquelle, sous des ombrages de verdures empruntés à la forêt voisine, un excellent repas en rapport avec la sobriété connue des invités, était offert par M. B... Nous ne nous fîmes pas faute d'y assister et d'y faire honneur.

« ...Les braves Landais, si passionnés pour la danse, quittaient la table pour s'élancer joyeusement dans leur *rondo* favori. Ce fut, aux dernières heures du jour, un *crescendo* formidable, une course véritablement endiablée, folle, terrible même, où, surexcités non par la boisson, mais par l'exercice adoré, tous ces jeunes couples, tournant en mille replis sur eux-mêmes, sautant par-dessus les obstacles, gravissant les plus raides, escaladant, sautant, courant toujours, n'arrivèrent à s'arrêter que lorsque les sons du fifre s'éteignirent devant le souffle épuisé des ménétriers, ce qui provoqua la retraite générale. Le mérite des danseurs dans le *rondo* est de ne jamais se lâcher les mains et de suivre aveuglément leur chef de file. »



BOLÉRO

CHAPITRE XV

DANSES ÉTRANGÈRES

L'Espagnol n'a pas seulement l'amour de la danse, il en a le culte. La danse est dans son cœur, comme la patrie, comme le soleil, et comme les rêves.

On pourrait, disait un voyageur, enlever aux Espagnols leur chocolat à la canelle, aux Espagnoles leurs tresses noires, on les affligerait ; on ne pourrait pas leur enlever leurs danses, ils en mourraient.

C'est que dans ce pays de soleil et de lumière, la danse est devenue un langage imagé, vibrant et vivant, qui traduit toutes les émotions puissantes de la vie avec un relief que l'autre, le langage parlé, n'a pas. Et comme la musique, chez nous, ou du moins dans notre société cultivée, la danse est devenue indispensable à l'expression de certains états d'âme que la prose ou les vers seraient incapables de traduire.

Aussi bien, c'est en quelque sorte par la danse que se manifeste la vie nationale en Espagne. C'est elle qu'on trouve en toutes les grandes circonstances, pour exprimer le deuil et l'allégresse.

C'est la danseuse et le danseur qui sourient à l'enfant dans son berceau pour fêter sa bienvenue, c'est elle et lui qui s'affligent devant le lit de mort où les femmes murmurent, à la lueur tremblante des cierges, les prières des trépassés. C'est la théorie des danseuses qui, dans un brillant cortège, en des gestes hiératiques et émus, sous le dais d'or, accompagnent à la Fête-Dieu le Saint-Sacrement, devant lequel se prosternent les fidèles croyants.

C'est encore la danseuse qui anime la piété des fidèles, en rappelant par ses gestes les pages les plus ardentes de l'Évangile, que l'ignorant comprendrait mal, même lues devant lui, et qui frappent son imagination par le symbolisme puissant des gestes. Madeleine, surprise par le divin Maître au sein du péché, touchée par lui de la grâce, repentante et soumise ; voilà le thème sur lequel s'exerce

l'imagination des danseuses pieuses, et l'on peut deviner quelles variations et quelles expressions elles doivent lui donner.

La danse ne se contente pas d'être ce mystère, cette pantomime sacrée qui rappelle les grandes pages de l'histoire religieuse au peuple et les grave dans sa mémoire, elle est encore acte de foi, elle traduit l'adoration mystique du croyant, elle exalte la toute-puissance divine.

Elle est prière.

Aussi bien l'Église, loin de proscrire la danse, l'a-t-elle associée à tous ses rites, à toutes ses fêtes. Chaque année, au jour de la Saint-Jean-Baptiste, dès que le soleil s'est couché, des feux s'allument à tous les points de l'horizon ; ce sont les feux de la Saint-Jean, qui mêlent leur clarté à la lueur pâle du jour mourant. Les cloches sonnent un *angelus*, plus vibrant et plus joyeux que l'*angelus* qui annonce le repos du soir, car il y a de la danse dans l'air. Les vieillards descendent sur le pas de leurs portes, les jeunes gens se mêlent au cortège, et la danse commence; elle se prolonge fort longtemps dans la nuit, au milieu des chansons, des cris d'allégresse, des baisers et des oraisons pieuses, la joie coudoie la foi, l'amour païen coudoie l'amour mystique.

Il ne saurait pas davantage y avoir de fête profane sans danses ; toutes les occasions de réjouissances ne sont que des occasions de danser, et la danse donne la mesure et la note de la joie populaire.

Il y a en Espagne deux sortes de danses bien caractérisées :

Les danses publiques et les danses privées, la danse de théâtre et la danse de société.

La première est lente, timide, discrète. L'autre est sensuelle, lascive, vibrante. Elle est une chanson d'amour continuelle, avec ses fièvres et son délire. Elle appelle, elle invite, elle provoque. C'est la danse aimée du peuple. C'est elle qui le console et l'amuse ; qu'importent les guerres et les défaites, où sombre la gloire du passé ; qu'importent les impôts plus lourds à payer ! Pendant que la Gitana danse, pense-t-on à ces choses ?

Aussi faut-il des danseurs à ce peuple, comme il faut des chansons à tel autre.

Le danseur et la danseuse arrivent un beau jour on ne sait d'où.

C'est un beau garçon et une belle jeune fille en qui s'est révélée un matin la vocation.

La jeune fille se promenait au grand soleil. Elle a senti le souffle sacré descendre sur elle, elle a esquissé quelques gestes, pris quelques attitudes, et la voilà vouée à la danse. Elle met sa plus belle robe et va courir à l'aventure. Il ne manque pas à Madrid, et dans les grandes villes, d'hôtes bienveillants pour la recevoir et encourager ses débuts. Et quand la danseuse est enfin formée, le public se charge de sa fortune.



Il en vient ainsi de partout, mais l'Andalousie a le privilège d'envoyer les plus belles danseuses et les danseurs les plus habiles. Les hommes sont minces, agiles, souples. Les femmes sont brunes, la chevelure est abondante, le corps mince sans maigreur, et les yeux noirs, pleins de vie, d'expression.

Les yeux de la danseuse andalouse sont d'une limpidité et d'une profondeur que les poètes ont célébrées à l'envi, et les danseuses elles-mêmes sont si piquantes que la langue pittoresque du peuple leur a trouvé ce joli surnom de *Saladas*, c'est-à-dire la femme salée, la femme provocante.

Malgré son adoration et surtout peut-être à cause de son adoration, le public espagnol est très sévère pour ces belles filles qui, dans les ondulations de la danse, et sous le voile mouvant d'un costume éblouissant, se révèlent à lui dans l'harmonieuse et suggestive apothéose de la danse. Nulle faute, nulle gaucherie n'est pardonnée, et si la danseuse y met de la mauvaise humeur, c'est le tapage, l'expulsion même, à moins que, repentante, elle ne vienne demander grâce. Il y a, dans tous les théâtres, une sorte de jury; c'est le public des délicats et des habitués; ils sont assis tout près de la

scène, aux places qui correspondent à nos fauteuils d'orchestre.

Malheur à la danseuse qui ne rallie pas leurs suffrages, fût-elle l'enfant gâté du public, pour ses triomphes passés, des chuts vigoureux la rappellent au respect des spectateurs ; elle vient alors timidement sur le devant de la scène, d'un geste humble et coquettement boudeur, implorer le pardon à sa maladresse et à sa négligence.

Si la prière est aimable, si le sourire et le geste ont su implorer la clémence et l'obtenir, des applaudissements nourris lui apprennent que ses torts sont oubliés, elle se remet à la danse...



Sur la danseuse espagnole, sur son caractère, sa vie et ses mœurs, que de détails pourrait-on donner ! Vivant dans un perpétuel triomphe, dans le bruit des acclamations, la griserie des ovations, l'ivresse de la musique, le délire de la danse, elles ont tous les défauts et aussi toutes les qualités des comédiennes. Demander de la vertu à des filles qui joignent à la beauté déjà troublante de leur corps, la savante et provocante magie du geste, ce serait demander l'impossible ; cependant, si la danseuse espagnole ne saurait être désignée au suffrage des académies qui récompensent la vertu, du moins est-il rare qu'elle fasse métier de sa beauté.

Elle se donne et ne se vend pas.

Ses entraînements ont la passion pour excuse, et jamais le lucre pour objet.

Elles aiment assurément le faste, le luxe, elles sont prodigues, orgueilleusement, mais elles ne demandent qu'à leur art leur salaire, contrairement à ce qui se passe généralement dans les pays voisins.

D'aucunes ont des existences très romanesques. Témoin, cette Dolorès, qui fut applaudie à la Cour même, tant sa gloire était

grande dans toute l'Espagne. Grandie au milieu d'un couvent, on l'avait vouée au culte de Dieu ; c'est là, dans le riche couvent de Hecelgas, devant les crucifix d'or et les saints aux manteaux enrichis de pierreries, qu'elle dansa d'abord une pieuse danse ; mais le génie de la danse, le démon, devaient dire les âmes pieuses, fit naître dans son cœur le désir de plaire à d'autres spectateurs qu'aux saints en leurs niches. Elle abandonna le couvent au grand scandale de la communauté, qui réclamait la pécheresse ; l'Église se joignit à la communauté, et la danseuse allait peut-être expier sa fugue par une claustration impitoyable, quand le roi, charmé de sa grâce et de sa beauté, lui accorda la permission de danser ailleurs qu'à l'Église.



L'Eglise fut vaincue par la beauté. Dolorès connut alors le triomphe le plus complet ; elle devint célèbre et riche. Un étudiant de Salamanque, noble, mais pauvre, l'aima et sut se faire aimer.

Pour elle il renonça à sa noblesse, à ses ambitions ; il la suivit et dansa ; bientôt aussi célèbre qu'elle, ils partagèrent ensemble la faveur du public. Partout le couple inséparable obtenait des ovations enthousiasmées. La Cour elle-même voulut applaudir l'ancienne religieuse et l'étudiant.

Mais que reste-t-il des triomphes, quand la vieillesse alourdit ces idoles du public. Le public, oublieux et ingrat, les laisse dans l'abandon et puis c'est la misère, et puis la mort.

Et de la danseuse acclamée, il ne reste rien, qu'un vague souvenir dans la mémoire des vieux, qui parlent d'elle à leurs petits-enfants.

C'est la plus fugitive et la plus grisante des gloires. Elle brille et

passe comme la fusée éblouissante qui monte vers les étoiles et retombe oubliée dans la nuit.

Sous l'empire romain, les danseurs espagnols étaient déjà réputés; les danseuses Gaditanes étaient recherchées dans toutes les fêtes brillantes. « Il n'y a pas, dit Pline, de festin complet, si l'on ne fait venir, à la fin du repas, des danseuses Andalouses. »

De savants érudits ont recherché et cru trouver une analogie entre les danses romaines et les danses espagnoles et il paraît même que l'usage des castagnettes, cet accessoire indispensable de la danse espagnole, était déjà connu des danseuses gaditanes. Les castagnettes s'appelaient alors crotalia; elles étaient également composées de deux parties creuses, rendant par leur choc un son mat; la dimension était à peu près la même, mais elles étaient plus généralement en bronze, bien qu'on en fît aussi en bois. Les dames romaines firent de cet objet d'amusement un objet de luxe. « Elles les faisaient fabriquer, dit Pline, avec des perles; elles les perçaient à la partie supérieure, de manière à pouvoir les suspendre à leurs doigts et à leurs oreilles et prenaient un grand plaisir à entendre le son que rendaient les perles en se heurtant. Elles appelaient ce passe-temps, faire des crotales « Facere crotalia. »

Les danseuses espagnoles n'ont pas imité cette exagération dans le luxe des castagnettes, elles se sont contentées de les nouer par un léger fil d'or, parfois aussi d'en orner les parois d'inscriptions diverses.

Il est un autre complément indispensable de la danse andalouse, c'est le tambour de basque, appelé par les Espagnols « el pandero ou la pandereta », c'est exactement le tympanum dont on trouve la reproduction dans les fresques de Pompeï. Il facilite le geste, en lui donnant plus d'ampleur, il scande le rythme de la danse; généralement en bois peint de couleur voyante, des lames de métal, ajustées dans l'intervalle du bois, ajoutent au choc produit sur la peau tendue du tambourin, une résonnance métallique plus longue et plus traînante. Le Pandero est un des objets qui semblent symboliser l'âme espagnole. Son tintamarre est de toutes les fêtes. Il accompagne toutes les danses et tous les chants; c'est le grelot de la folie.

Ces étudiants vagabonds qui parcouraient l'Espagne, en dansant et en chantant, les Estudiantes de la Tuna, comme on les appelle là-bas, ont fait résonner leur Pandero dans l'Espagne entière. Le cliquetis de leur tambour de basque annonçait leur heureuse arrivée. Pas un village où ils n'aient, par leur apparition, apporté la gaîté, emporté un regret.

Il serait curieux de suivre au cours des siècles, la transformation des danses espagnoles. Mais les documents sont rares, et de nombreuses lacunes déconcertent le chercheur. La période du moyen âge est pleine d'obscurité.



A l'époque de l'invasion arabe, il est évident que les danses nationales cédèrent devant les envahisseurs, et qu'après le retour de ces derniers, un souvenir de la conquête demeura dans les danses nouvelles. C'est précisément l'étude de cette transformation qui serait intéressante à faire, mais elle n'a pas été tentée, et peut-être devant l'absence de documents précis resterait-on dans le domaine de l'hypothèse.

Quoiqu'il en soit, de la Renaissance à nos jours, la littérature est plus riche, et les sources de renseignements, plus complètes, ont permis de suivre les danses les plus célèbres, les plus aimées du public.

La danse la plus en vogue de la Renaissance fut la Pavane. Elle fut célèbre non pas seulement en Espagne, mais en Europe, où elle fut bientôt introduite. C'était une danse gracieuse, mais un peu solennelle.

Plus animée, plus vivante, fut la Passacalle dont la fortune fut aussi rapide. Ce mot signifie passe-rue. On la baptisa ainsi parce que les jeunes gens l'exécutaient dans les rues. Elle vint en France sous le nom un peu dénaturé de Passacaille. Elle eut en Italie autant de faveur qu'en Espagne. L'apparition de ce pas, rapide et alerte, provoqua un véritable engouement. C'est de cette date que se marque la différence entre les danses et les *bailes* ; les premières se bornaient au seul mouvement des jambes, les autres, au contraire,

s'accompagnaient de gestes des bras et de la tête. Bientôt après la Passacalle, apparaît la Folia ou les Folies, danse excessivement vive, et que l'on prétend originaire du Portugal. Pierre Ier, roi du Portugal, était, dit-on, fanatique de cette danse, au point de la danser pendant des nuits entières. Les folies se dansaient encore au siècle dernier, mais elles avaient perdu leur caractère originaire.

Le Olé Gaditano se danse encore aujourd'hui. Voici comment un voyageur décrivait cette danse :

« Après un pas d'une vivacité entraînante la danseuse se penche un peu en arrière, sa taille d'une flexibilité de roseau se courbe avec une langueur charmante. Ses épaules et ses bras se renversent mollement et touchent presque à terre. Pendant quelques instants elle reste ainsi, le col tendu et la tête penchée, comme dans une sorte d'extase, puis tout à coup comme frappée d'une commotion électrique elle se redresse, bondit, et faisant sonner ses castagnettes d'ivoire, elle achève son pas avec autant d'entrain qu'elle l'avait commencé. »

Peu de danses furent à leur début saluées d'autant d'acclamations et d'imprécations que la Sarabande. L'origine en est ignorée. On sait seulement qu'elle est née sur le sol espagnol. L'étymologie, malgré toutes les recherches qu'on en a pu faire, n'en a jamais été retrouvée. Il est certain qu'elle fut dansée à Séville pour la première fois en 1588. L'auteur d'un manuscrit, conservé à la bibliothèque nationale de Madrid, déplore que les mœurs soient à ce point corrompues, qu'on puisse supporter une pareille danse ; bien loin de la fuir, dit-il, on l'apprend aux enfants eux-mêmes.

La Sarabande était dansée exclusivement par les hommes, tandis que la Chaconne, qui n'est qu'une Sarabande transformée, était dansée à la fois par les hommes et les femmes. On la dansait le plus souvent au son de la guitare, comme la plupart des danses andalouses d'aujourd'hui.

Très souvent les danseurs s'accompagnaient eux-mêmes et chantaient des chansons adaptées aux airs de la danse. Malgré le scandale que provoqua son apparition, la Sarabande conquit peu à peu l'indulgence des grands. Elle fut dansée à la Cour. Mieux encore, elle passa les Pyrénées et, dans un bal que Louis XIV donna à l'occasion du mariage du duc de Bourgogne, le duc de Chartres dansa un menuet et une sarabande avec Mme la princesse de Conti.


All.º moderato (♩ =66)
p
f
p
f
pp
8fz
p
3
3
8fz
mf
3
3


staccato
p
mf
f
ff
mf
f

Enfin, parmi les danses anciennes espagnoles, nous devons en citer quelques-unes que leur originalité a sauvées de l'oubli.

La Gira est l'une des plus anciennes. Elle était compliquée d'exercices d'équilibre très délicats. Le danseur devait tourner, sans en sortir, dans un cercle très étroit en jonglant avec des assiettes, des épées et des verres.

EL VITO




3
3

Telle était aussi la danse des Épées. Les danseurs portaient des caleçons de toile très larges et entouraient leur tête d'un mouchoir roulé. Chacun tenait à la main une épée nue et en menaçait le maître de danse. A l'instant où chacun, de son épée, allait frapper ce dernier, il se dérobait par un mouvement rapide, et les épées, après avoir tournoyé dans le vide, se choquaient entre elles. Cette danse était très en honneur à Tolède, sans doute à cause de la réputation des armes de Tolède.

Sous le règne de Philippe IV, la chorégraphie reçut une vigoureuse impulsion. Le luxe et le faste de la cour, joints à l'amour du théâtre, provoquèrent cette renaissance du ballet. Les anciens pas, très simples, furent ordonnés et perfectionnés de manière à donner des effets d'ensemble, et les auteurs préférés, prosateurs et poètes, collaborèrent à la création des ballets.

C'est alors que la danse servit à exprimer des faits, et qu'elle se rapprocha de la pantomime. On appela ces danses : les Danses parlées : « Dansas habladas. »

Cervantes, dans son *Don Quichotte*, décrit ainsi une danse parlée :

« Il y avait une troupe de huit nymphes placées sur deux rangs. L'un de ces rangs était conduit par Cupidon, l'autre par l'Intérêt, celui-là, paré de ses ailes, de son arc, de son carquois. L'autre couvert de riches habits d'or et de soie ; ensuite venaient les nymphes, qui représentaient la Poésie, la Discrétion, la bonne Famille, la Vaillance, la Libéralité, etc. Chacun de ces personnages allégoriques défilait à son tour et, après avoir dansé son pas, récitait quelques vers. »

Pendant cette période d'apogée de la chorégraphie, les vieilles danses nationales furent délaissées et oubliées. De cet oubli devaient naître les danses nouvelles, celles qui sont devenues le type des danses actuelles : la Seguidilla, le Fandango, le Boléro.

« Quel est, dit le poète Thomas Yriarte, le peuple barbare où chacun ne frémit pas en écoutant les airs des danses nationales? Aux accents du Fandango, toute l'Espagne frissonne ; c'est l'air national par excellence qui accompagne la danse la plus enflammée, la plus gracieuse, celle qui aurait été digne d'être exécutée à Paphos ou dans le temple de Vénus à Cnide.

« La musique du Fandango, comme une étincelle électrique, frappe,



Fandango (1).

anime tous les cœurs, femmes, filles, jeunes gens, vieillards, tout paraît ressusciter, tous respectent cet air si puissant sur l'âme et

(1) Dans ce couple, la danseuse vient de faire un tour à droite, la pose est extrêmement cambrée, les pieds sont en quatrième de face, son corps est appuyé sur la jambe droite, le bras droit est au premier temps du bras, le gauche en attitude; la tête suit le mouvement du corps, mais elle est de face au cavalier. Ce dernier est également en quatrième de face, le corps d'aplomb sur les deux jambes, et très appuyé sur les reins. Les bras sont presque en couronne, cependant très ouverts, et surtout le gauche.

les oreilles d'un Espagnol. Les danseurs s'élancent dans la carrière, les uns armés de castagnettes, les autres faisant claquer leurs doigts pour en imiter le bruit ; les femmes surtout se signalent par la mollesse, la légèreté, la flexibilité de leurs mouvements et la grâce de leurs attitudes ; elles marquent la mesure avec beaucoup de justesse en frappant le plancher de leurs talons. Les deux danseurs s'agacent, se prient, se poursuivent tour à tour, mais tout à coup la musique cesse et l'art du danseur est de rester immobile ; quand l'orchestre recommence, le Fandango se prend à renaître aussi. Enfin la guitare, les violons, les coups de talons, le cliquetis des castagnettes et des doigts, les mouvements souples des danseuses, remplissent l'assemblée du délire de la joie et du plaisir. »

Cette danse, si pleine d'expression et de charme, laisse à tous ceux qui l'ont vu danser un souvenir inoubliable. Cependant, depuis une quarantaine d'années, elle est moins en faveur. Il n'y avait pas une province d'Espagne où elle ne fût, avant cette période, connue et dansée, mais elle était surtout en honneur dans la Manche et dans les provinces andalouses.

Un auteur du siècle dernier raconte, sur les débuts du Fandango, une anecdote qui n'est sans doute qu'une aimable légende. La Cour de Rome, prétend-il, scandalisée de l'indécence de ce pas, avait résolu de le proscrire sous peine d'excommunication. Un consistoire fut convoqué pour lui faire son procès, et on allait sans doute condamner sans pitié, quand un cardinal invoqua les droits sacrés de la défense. « Il ne faut pas, dit-il, condamner un coupable sans l'entendre. Que l'on danse devant nous le Fandango. » On manda deux danseurs espagnols. Ils dansèrent devant l'auguste assemblée. Le rythme, la grâce et la piquante allure des danseurs eurent bientôt fait d'arracher les prélats à leur préoccupation. Oubliant jusqu'à la raison qui avait amené ces danseurs devant eux, ils suivent les mouvements ondoyants de la danseuse, battent la mesure de leurs talons. Le Fandango fut acquitté.

Le Boléro est un Fandango plus raffiné et non moins voluptueux. Cette danse dont on a dit qu'elle était une convulsion harmonieuse de tout le corps.

« Le Boléro enivre, dit-on, le Fandango enflamme. »

Un voyageur nous montre un boléro dansé sur l'un des théâtres de Séville.

BOLÉRO DEL DÉJAME





« Le violon aveugle commence à râcler sur un ton aigre les premières notes de l'air des *Boléras robadas;* deux des danseuses avaient déjà pris place l'une en face de l'autre ; la pointe du pied droit en avant et les hanches portant sur la jambe gauche, crânement cambrées en arrière; puis, pour assujettir sur leurs pouces les castagnettes d'ivoire, par un mouvement habituel aux boleras de profession, elles pressent avec leurs dents l'anneau qui sert à retenir les deux cordons de soie.

« Le cliquetis saccadé des castagnettes se fait enfin entendre et les danseuses bondissent, souples et légères, aux applaudissements de toute l'assistance.

« Les deux ballerines, électrisées par les battements de mains et les acclamations enthousiastes, redoublent d'entrain et d'agilité pour faire place, quelques minutes après, à un nouveau couple qui est bientôt remplacé lui-même par de nouvelles danseuses.

« Tout à coup, une longue rumeur annonce l'entrée du premier sujet.

« C'était la Campanera, une ancienne danseuse qui n'était plus dans sa première jeunesse, mais chez elle l'art remplaçait la jeunesse.

« Il est peu d'étrangers qui, pendant leur séjour à Séville, n'aient eu l'occasion de voir la Campanera soit au théâtre, soit dans un « escuela de baile » ou bien en faisant l'ascension de la Giralda, car la danseuse demeure dans le clocher avec le sonneur, son père.

« La danseuse prend position seule au milieu d'un cercle pour danser le Jaleo de Jerez dont elle exécuta les premières mesures avec beaucoup de brio, accompagnée tant bien que mal par le pauvre *ciego* (1) qui oubliait parfois de jouer en mesure. Comme il jouait assez faux, quelques murmures se firent entendre accompagnés de cris « Fuera el violin, venga la guitarra ». Un aficionado, devant ce tapage, prit le violon du pauvre aveugle et joua à sa place.

« La Campanera, électrisée par ce nouvel archet, se surpassa elle-même; elle acheva le Jaleo de Jerez au bruit des applaudissements les plus enthousiastes.

« Cependant, la bolera ne perdait pas la tête au milieu de son triomphe; elle avisa un grand personnage aux longs favoris roux qui nous parut être un Anglais et, après avoir dansé devant lui quelques pas qu'elle accompagna de ses plus gracieux sourires, elle lui jeta en s'éloignant un petit mouchoir brodé. L'Anglais examina l'objet et nous regarda d'un air étonné. Nous lui expliquâmes, le Jaleo terminé, que les danseuses andalouses, comme les bayadères de l'Inde, avaient l'habitude de jeter leur mouchoir à un des spectateurs qu'elles avaient remarqué, et que celui-ci, en échange d'une distinction aussi flatteuse, le lui rendait ordinairement avec un *durillo* noué dans un des coins.

« L'Anglais s'exécuta de très bonne grâce et la Campanera, après

(1) Aveugle.


Moderato (♩ = 108)

avoir retiré la petite pièce d'or, le remercia en dansant un nouveau pas à son intention. »

Ces danses ont une allure de liberté que n'ont pas nos danses européennes, surtout nos danses de ballets, savantes et compliquées, où chaque mouvement trahit une longue étude et un effort. Elles sont sincères et spontanées. La danseuse andalouse danse pour elle-même, pour son plaisir; jamais elle ne donne l'impression d'une leçon apprise à l'avance.



Les danseurs ne sont pas, à proprement parler, autre chose qu'un accessoire. Le boléro est dansé habituellement par deux danseurs. Il s'exécute aussi par couple. Le rôle des danseurs est bien moins intéressant que celui de la partenaire. Les mouvements de la femme ont une vigueur d'expression que ceux de l'homme n'atteint jamais. Et quelle grâce, quelle séduction déploie la danseuse dans ses gestes, ses attitudes. Tantôt la tête renversée en arrière, le bras se rejoignant; tantôt, au contraire, le regard grave, la démarche fière; chacune de ses poses, chacune de ses attitudes est un geste expressif que l'artiste pourrait saisir au vol.

Le Boléro et le Fandango, très dansés autrefois par les gens du peuple, ne se dansent plus que sur les planches.

Nous arrivons maintenant aux célèbres danses populaires, que le roman et l'opéra comique ont fait connaître, aux Seguidillas.

Par Seguidillas, on entendait certaines poésies populaires qui accompagnent les danses et la danse elle-même. Ces danses se rapprochent fort du Boléro et du Fandango; elles sont accompagnées de chants d'une allure vive et entraînante, selon les senti-


Allegretto (♩. = 60)
mf
cresc.
3
dim.
mf
cresc.
3
dim.
f



ments que les paroles et la danse expriment. Le thème est le plus souvent la joie ou le désespoir de l'amant, son trouble, sa jalousie, sa colère. La plupart des provinces espagnoles ont leurs Seguidillas préférées ; mais les plus anciennes et les plus célèbres sont celles de la Manche.

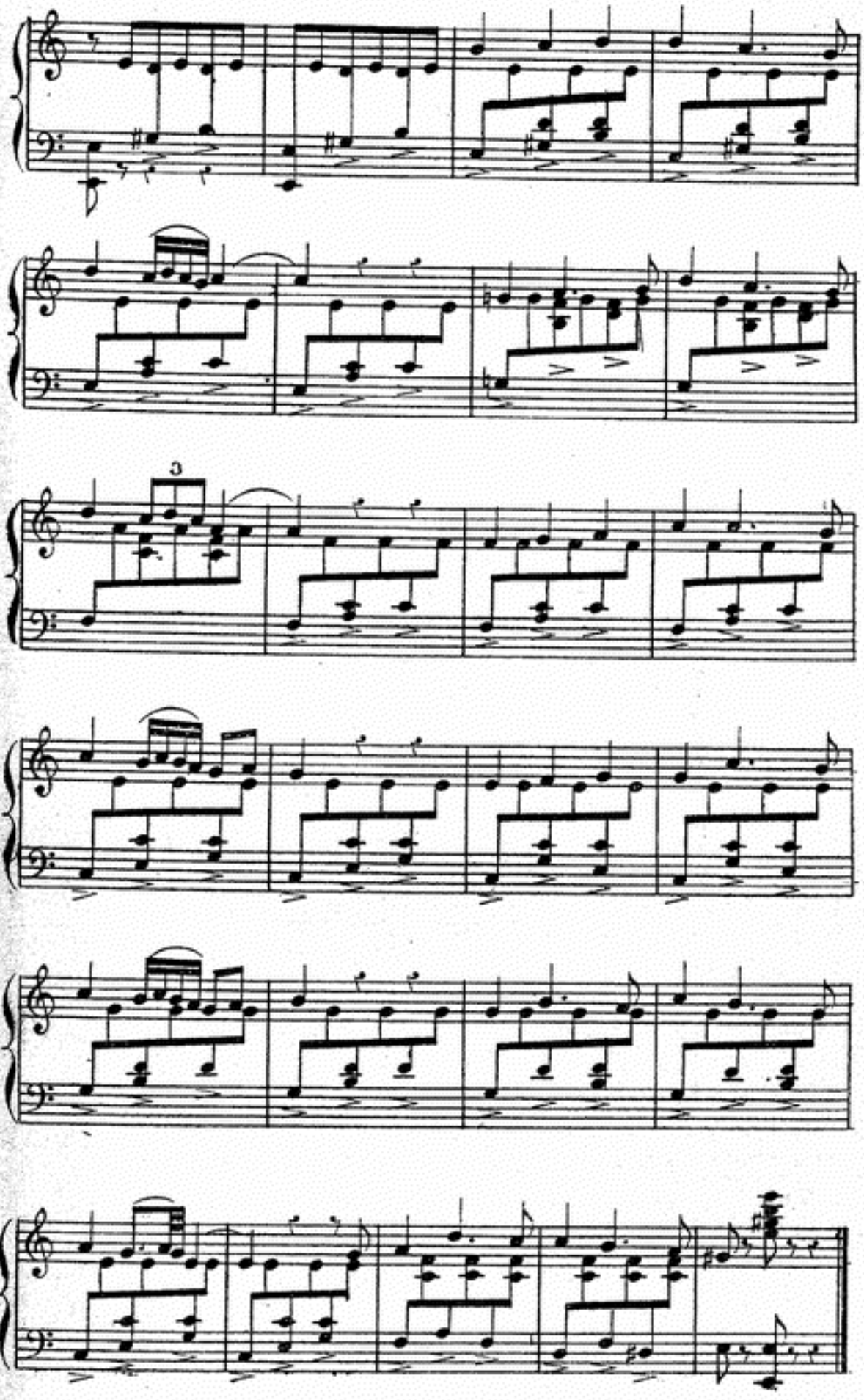
Un voyageur qui a vu danser les Seguidillas dans cette partie de l'Espagne nous les décrit ainsi :

« Un jour que nous nous trouvions à la feria d'Albacete, narre-t-il, nous eûmes l'occasion de voir danser les *Seguidillas manchegas* avec leur vrai caractère national. De nombreux danseurs des deux sexes appartenant à diverses localités voisines s'étaient donné rendez-vous dans une salle basse du parador de la Diligencia, la meilleure auberge de la ville. Au lieu du marsille aux couleurs éclatantes, le guitarrero portait l'épaisse zamarra de peau d'agneau et une montera en chat sauvage remplaçait sur sa tête le classique sombrero calanes si cher aux Andalous. Il avait à peine commencé à préluder en mineur avec quelques arpèges rapides, que chaque danseur choisissait sa pareja, et que les couples se plaçaient les uns vis-à-vis des autres, à trois ou quatre pas de distance; bientôt quelques accords plaqués indiquèrent aux chanteurs que leur tour était arrivé et ceux-ci entonnèrent le premier vers de la copla.

« Cependant, les danseurs, le jarret tendu et le bras arrondi n'attendaient que le signal ; les chanteurs se turent un instant, le guitarrero commença la mélodie d'une ancienne Seguidilla ; à la quatrième mesure, les cantadores continuèrent la copla, le claquement des castagnettes se fit entendre et aussitôt tous les couples s'élancèrent avec entrain, tournant et retournant, se cherchant et se fuyant tour à tour. A la neuvième mesure qui indique la fin de la première partie, il y eut une légère pose pendant laquelle les danseurs, parfaitement immobiles, nous laissèrent entendre les notes grêles et saccadées de la guitare, puis ils commencèrent la seconde partie avec quelques changements dans les pas et chacun vint reprendre la place qu'il occupait au commencement.

« C'est alors que nous pûmes juger de la partie la plus gracieuse, la plus intéressante de cette danse qu'on appelle « el bien parado », c'est-à-dire, littéralement, le bien arrêté. C'est un point très important pour les danseurs de se tenir immobiles et pétrifiés


Allegretto (♩ = 132)


3

dans la position où les surprend la dernière note de l'air ; aussi, ceux qui restaient ainsi dans une pose gracieuse étaient vivement applaudis aux cris répétés de : Bien parado ! Bien parado ! »

« Telles sont les règles des Seguidillas ; mais comment dire à quel



Olé.

point ce pas transporte les danseurs ! Cette ardente mélodie, qui exprime à la fois le plaisir et une douce mélancolie ; le bruit animé des castagnettes, le languissant enthousiasme des danseurs, les regards et les gestes suppliants de leurs partenaires, la grâce et l'élégance qui tempèrent l'expression passionnée des mouvements ;


Allegro (♩ = 72)
f




Andantino (♩. = 66)
p
f
p
f
p


p
mf
mf
ra ll.
dim.
ff

tout enfin contribue à donner au tableau une attraction irrésistible dont les étrangers ne peuvent apprécier toute la valeur aussi bien que les Espagnols : ces derniers sont seuls doués des qualités nécessaires pour danser leurs pas nationaux avec cette inspiration enflammée, avec ces mouvements pleins de vie et de passion.

La *Jota aragonesa* est une danse particulière à la province d'Aragon ; c'est surtout une danse populaire, exécutée le plus souvent avec accompagnements de chant et de guitare. Quant aux *Rondenas*, *Tiranas*, *Malaguenas*, *Olés*, ce sont des danses d'origine mauresque et qui ne se dansent guère que dans quelques rares contrées de l'Espagne.

C'est à Naples qu'il faut voir danser les danses italiennes d'un caractère vraiment national. La tarentelle est célèbre ; célèbres aussi sont les airs sur lesquels elle se danse.

Cette danse est originaire de la ville de Tarente qui lui a donné son nom. Mais peut-être remonte-t-elle très loin dans le passé, aux processions païennes — qu'accompagnait déjà le son du tambourin que l'on voit sur les fresques d'Herculanum, aux mains sveltes des bacchantes. Cette danse est une sorte de défilé rythmé, accompagné de sauts. M. Marc Monnier la décrit ainsi :



Tarentelle.

« On se salue d'abord, on gambade timidement, on s'éloigne un peu, puis l'on revient, on ouvre les bras, puis l'on s'étourdit dans une ronde véhémente. Bientôt, les danseurs se quittent et se tournent le dos, comme dans la scène du Gros-René et de Marinette.

« Voilà ce qu'on voit dans la villa Reale, la veille et le jour de

Piedigrotta. » Ces fêtes se continuent la nuit : le jardin reste ouvert et sert de salle de danse et de salle à manger, ou même de dortoir aux familles venues de province.

« Cependant, un peu plus loin, sous la grotte du Pausilippe, appelée aussi grotte de Pouzzoles, se trouve un tunnel antique, admirable, presque aussi haut que la colline. Sous cette grotte, les torches s'agitent en tous sens, laissant partout des traînées de résine, et la danse, le chant, l'orgie, s'exaspèrent jusqu'à la fureur. Ce sont de vraies bacchanales antiques. Cette nuit-là, il n'y a plus de police, il n'y a plus de clergé : le peuple est souverain et il lance à tous vents sa gaîté débridée. La fête souterraine a quelque chose de sauvage et de violent qui fait peur. C'est dans cette rage du plaisir que s'exaltent les poètes et les musiciens populaires. »

TARENTELLE (G. BIZET)



Telles sont ces danses encore imprégnées du souvenir du paganisme. Les gondoliers de Venise et les villageoises des environs de Rome se livrent à des danses non moins échevelées, qui accompagnent les fêtes des saints les plus vénérés. Elles ont à peu près toutes le même caractère de procession accompagné de gambades.

La Saltarello, la plus connue de ces danses rustiques, comme son nom l'indique clairement, n'est qu'une suite de sauts au rythme des guitares et des tambours de basques qu'agitent les belles danseuses.

Non loin de l'Italie, sur le sol de la Grèce, on retrouve dans les danses nationales quelque chose de la molle ampleur des danses antiques. Les Grecques excellaient dans la science du geste; aujourd'hui encore, on rencontre dans quelques villages isolés de la Grèce, des danseuses dont la calme et fière allure rappelle les antiques théories des vierges vêtues de blanc. Les exagérations de la danse orientale lascive et provocante n'ont pas pénétré dans la Grèce, dont les danses ont conservé un caractère d'austérité touchante qui n'est pas dénué de grâce.

« A Mégara, les femmes du village, dans un costume voyant et gracieux, sont rangées par longues files de 40 et de 50 ; la première donnant la main à la troisième par-dessus l'épaule de la seconde ; la seconde à la quatrième par-dessus l'épaule de la troisième, dans une alternance difficile à décrire, mais qui forme un entremêlement plein de charmes. En chantant une mélopée lente et cadencée, elles avancent par un mouvement d'ensemble, faisant des pas rapides en avant et en arrière. »

Antique aussi est la danse de Mai par laquelle les Grecs célèbrent le retour du printemps. Les femmes et les filles du village parcourent les prés en fleurs. La plus belle mène le cortège. Les femmes cueillent et effeuillent les fleurs. Elles en forment des guirlandes dont elles se parent de la tête aux pieds.

Si de la Grèce nous passons à la Russie, il nous paraitra au premier abord que de ces deux pays voisins, le second, en raison de

son origine historique, de sa race et de ses traditions, doit nous donner une impression de lourdeur et comme de gaucherie. C'était en effet l'impression de quelques voyageurs qui prétendent que la danse russe n'était qu'un piétinement sur place, sans grâce et sans charme, aux accords d'une musique barbare. Toute autre est, paraît-il, l'allure de la danse petite Russienne.

« Aux jours de fête, dit M. Gaston Scheffer, dans une grange ou dans un cabaret, le joueur de guitare que nous retrouvons ici comme en Espagne, fait entendre une mélodie lente. Le danseur,

PETITE RUSSIENNE



qui est en même temps chanteur, exécute un premier pas seul. Il frappe la terre du talon, d'abord lentement, puis avec une rapidité croissante. Il a les mains posées sur les hanches, le buste droit ; ses mouvements sont graves. Lorsque le pas est terminé, il se désaltère d'une tasse de thé brûlant, puis le divertissement conti-



Danse cosaque.

nue. Cette fois le danseur n'est plus seul. Une danseuse s'est présentée, et sans se toucher, ils exécutent tous les deux une pantomime dont le thème est l'éternel jeu de la coquetterie : la jeune fille qui s'enfuit et l'amoureux qui la poursuit.

« Elle lui jette une fleur pour l'arrêter ; il la ramasse et cherche de nouveau à saisir celle qu'il aime. »

Un tableau de Detaille a popularisé les danses des Cosaques. Ces divertissements improvisés, destinés à distraire les soldats de la monotone existence des camps, ressemblent plutôt à une parade bur-

lesque qu'à une véritable danse. Elles sont accompagnées de chants. Quelques hommes placés au centre du bataillon commencent une chanson comique; alors les danseurs se livrent à toutes sortes de gestes qui marquent par des poses bouffonnes les situations les plus comiques du récit. Les sauts, les pirouettes les plus hardies sont les plus goûtés, en même temps que les danseurs s'accompagnent de claquements de langues et de grands coups de poings sonores qui battent la mesure. Un tambour-major, accomplissant pour la circonstance les fonctions de chef de musique, dirige ce charivari, qui charme le cœur de ces rudes soldats, dont l'âme se plaît, comme celle des enfants, au spectacle de ces extravagances.

Les tribus de Cilicie se livrent à une danse d'un caractère plus grave et presque solennel, la Danse du Sabre. M. Victor Langlois traduit ainsi l'impression qu'il en a rapportée :

« La danse du sabre est à la fois une récréation et un exercice. Le danseur qui semble apercevoir un ennemi invisible, le provoque du geste et de la voix, fond sur lui en brandissant son cimeterre, recule de quelques pas, l'attaque encore, et pousse enfin un cri de victoire. Un second danseur survient et salue avec son sabre le premier guerrier. A celui-ci succède un troisième, et alors commence un combat terrible. Ces trois hommes, très rapprochés l'un de l'autre et faisant siffler continuellement l'air avec leur damas, semblent vouloir s'entretuer.

« Le moindre mouvement pourrait causer leur mort et cependant ils s'animent davantage au son de la flûte et du tambour. Les lames de leurs sabres étincellent. Les cris d'encouragement redoublent leur animation Bientôt ils rugissent et bondissent comme des tigres, puis s'arrêtent tout à coup, et viennent, comme des vaincus, s'agenouiller devant leur aga, en posant, comme signe de soumission, leurs lames de damas sur leur tête courbée jusqu'à terre. L'aga les félicite, les invite à se relever, et, tandis qu'ils regagnent leurs places, d'autres danseurs leur succèdent et cherchent, comme les premiers, à provoquer les applaudissements des spectateurs, ivres d'enthousiasme et de bonheur.

« Un Turkoman, armé en guerre, sortit des rangs, s'avança près de nous et exécuta d'abord quelques pas en cadence, tandis qu'un

tambourin battait la mesure en s'accompagnant d'une flûte sur laquelle il modulait quelques sons monotones. Peu après, la musique précipite ses accords, le guerrier s'anime; ce serait un assaut d'armes si les danseurs, au lieu de se tenir à distance, fondaient les uns sur les autres comme dans un champ clos.

« Je n'ai rien vu de plus grave que cette danse guerrière, exécu-



Danse de l'Abeille.

tée devant tous les membres d'une tribu, et à laquelle les femmes prennent part quelquefois, lorsque, entraînées par leur ardeur, elles quittent leurs tentes, entrent dans l'arène et luttent en face de leurs époux, qu'elles semblent provoquer au combat. Il faisait presque nuit. Un feu de broussailles éclairait seul l'endroit laissé vacant devant la tente de l'aga et où les guerriers étaient réunis. »

En Perse, il existe une danse dite de l'*Abeille* qui présente une grande similitude avec la danse de la guêpe. que nous avons décrite dans le chapitre consacré à l'Égypte.

Les Tziganes ont une danse nationale connue sous le nom de la

Hara. Au son d'une musique languissante, les jeunes gens, au nombre de douze environ, se traînent par la main et forment une ronde paresseuse comme la musique qui l'accompagne. Peu à peu la musique s'anime, la cadence devient plus vive, les danseurs frappent le sol de leurs talons.

Alors les jeunes filles, qui, elles aussi, forment une ronde, s'approchent et semblent hésiter, puis elles forment un cercle autour du premier.

Les accents de la musique se précipitent, les deux cercles se mélangent, puis les danseurs dansant et marchant toujours, se rapprochent du centre, de façon à ne plus former qu'un groupe, dans lequel les danseurs et les danseuses se trouvent rapprochés épaule contre épaule. Il ne manque à cette figure qu'un peu de gaîté et aux danseurs un peu moins de froideur pour former un ensemble charmant.

MODÈLE DE GIGUE ANGLAISE (MODERNE)



La caractéristique de la danse anglaise est d'être vive, d'une vivacité même qui ne va pas sans quelque dureté, et de refléter admirablement les mœurs du pays.

Les danses anglaises sont très nombreuses. Une intéressante

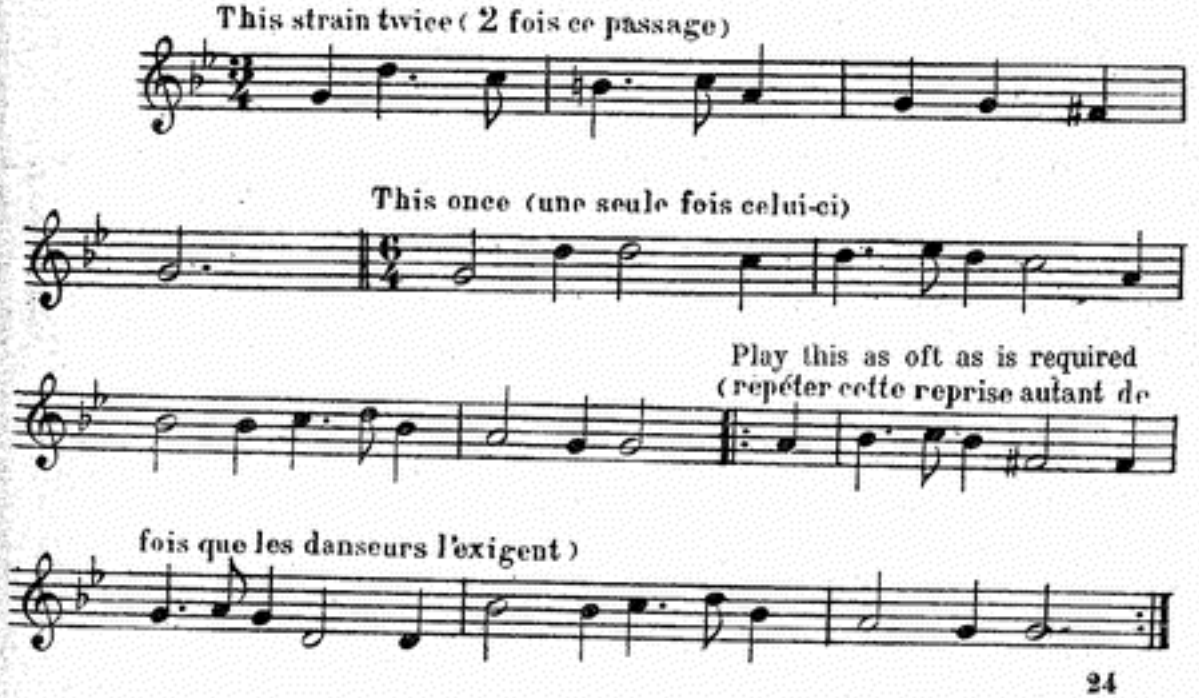
NEW HORNPIPE



publication, le *Dancing-Master*, publié à Londres en 1716, donne les airs de 560 danses. Quelques-unes d'entre elles, telles que *Cushion-dance*, *New-Hornpipe*, le *Mistletoe*, *Maids-Morris*, l'*Anglaise*, sont encore très en vogue.

Hornpipe est la gigue des matelots. Elle s'exécute à l'aide seule des jambes, en maintenant le haut du corps immobile. Les Irlandais l'affectionnent tout particulièrement.

THE CUSHION DANCE (AN OLD ROUND DANCE)



Cushion-dance est la danse du coussin. Un danseur invite une miss qui s'agenouille aussitôt sur le coussin. Après quelques salutations, il l'embrasse, et tous deux reprennent la danse en emportant le coussin et en chantant un refrain approprié à cette courte action. A son tour, la jeune fille invite une personne du sexe masculin et la même cérémonie recommence.

Dans la danse du *Mistletoe*, le danseur fait tous ses efforts pour attirer sa danseuse sous la touffe de gui suspendue au plafond ; car, à ce moment, il lui est permis de l'embrasser. Quelquefois, la lutte est très vive, comme d'autres fois elle ne se manifeste que pour la forme.

Le *Maids-Morris* avait lieu anciennement vers le premier mai. C'était une danse populaire où apparaissait un personnage déguisé en nègre et tout enrubanné.

MAIDS MORRIS



« Quant à l'*Anglaise*, dit Mme Voïart, elle se compose d'abord d'une chaîne redoublée, formée par deux couples qui descendent ensuite entre la colonne, remontent en sautillant, balancent et font la demi-chaîne, puis un tour de main avec chacun des danseurs et des danseuses successivement ; ce sont des évolutions qui seraient pour nous une fatigue au lieu d'être un délassement. »

En Écosse, on danse le *Highland Reels*, la *Danse des Claymores* (Chillie-Gallum) et la *Danse des épées*.

Le *Highland Reels* est la danse qui a donné naissance à l'*Ecossaise* ; on la danse par deux couples à la fois, sur une mesure trois-deux ou trois-quatre.

Dans la deuxième de ces danses, deux Claymores sont posées sur le sol, en forme de croix ; les danseurs doivent évoluer tout autour sans les effleurer.

La *Danse des épées* nécessite sept danseurs, chargés de représenter les sept saints : Georges, David, Denis, Jacques, André, Antoine et Patrick. Ils arrivent d'abord isolément en chantant des vers. Saint Georges pénètre le premier dans l'espace réservé aux danseurs. A ce moment, il frappe sur son épée et appelle le second danseur qui remplit le rôle de David. Celui-ci, à son tour, appelle le suivant, et ainsi de suite jusqu'au dernier. Ils forment alors le cercle en tenant de la main droite leur glaive et de la gauche la pointe de l'épée du voisin. Ils élèvent ensuite les bras et forment une sorte de voûte d'acier. Enfin, ils exécutent une sorte de ronde échevelée, au cours de laquelle ils brandissent violemment leurs épées, les piquent en terre, passent entre elles, sautent par-dessus, etc.

Ces deux dernières danses dérivent certainement de la danse des glaives, en usage chez les Gaulois.

THE LANCER'S (QUADRILLE DES LANCIERS)

(Quadrille national anglais)





Aller 4 Fois au signe 𝄋 puis enchainer la Coda

CODA



FIN

All° mod^to (♩= 120)

2e FIGURE.



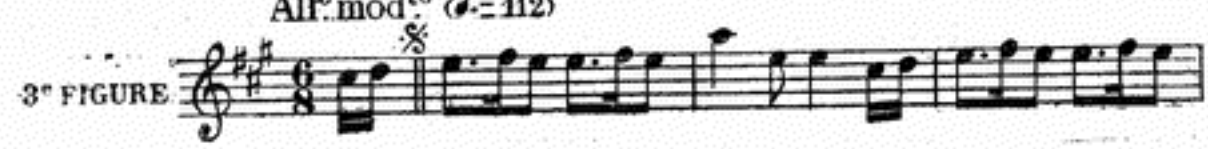
FIN



Aller 5 Fois au signe 𝄋 et la 5e Fois s'arrêter au mot FIN.

All° mod^to (♩= 112)

3e FIGURE





FIN Un peu plus lent.



rall. tempo.

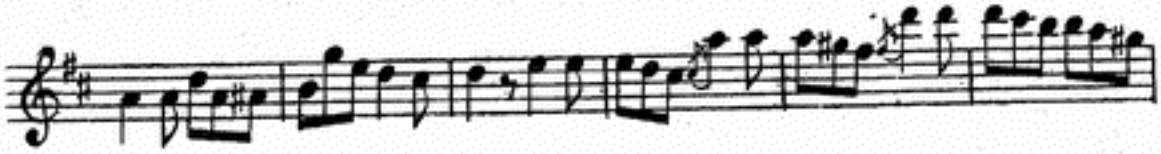
Aller 5 Fois au signe 𝄋 et la 5e Fois s'arrêter au mot FIN.

All.o mod.to (♩ = 112)

4e FIGURE









Aller 4 Fois au signe 𝄋 puis enchainer la Coda

CODA.



All.o mod.to (♩ = 116)

5e FIGURE



Aller 9 Fois au signe 𝄋 et la 9e Fois s'arrêter au mot FIN.

En Hollande, les danses ne sont ni très variées ni très caractéristiques. Si l'on en excepte une sorte de branle dansé par les jeunes gens aux noces hollandaises, et la sorte de gigue exécutée



Danse de la mariée à l'île de Marken.

par les matelots à l'île de Marken, la chorégraphie de ce pays n'offre guère d'intérêt.

Dans cette dernière danse, les matelots sont en sabots, les bras joints derrière le dos. La mesure est de deux-quatre, répétée deux fois de suite.

La danse orientale respire la volupté. C'est la plus vivante et la plus parfaite expression des joies sensuelles dans le geste. Aussi n'est-elle pas comme les danses occidentales, un divertissement mais un spectacle. « Sur la rive du Nil, au



Almée.

delà de Thèbes est un grand village nommé Esneh. C'est là que naissent et se forment les almées que l'on rencontre dans toute l'Égypte. C'est de là qu'elles partent pour se rendre dans les divers points de l'Islam, où elles dansent et chantent dans toutes les solennités de la vie privée. Les almées sont à la fois danseuses et musiciennes, accompagnant les pas du rythme des tambourins et de la mélopée des flûtes. »

Il n'est pas de fête, pas d'événement heureux, qui ne soit complet, si la bayadère moderne est absente. Reçoit-on un hôte de

marque, c'est la bayadère qui exprime la joie qu'on éprouve de sa venue. Elles sont le charme vivant des peuples de l'Orient, leur poésie, et aussi pourrait-on dire, leur religion. Cette danse est tout entière faite de poses, de gestes, d'attitudes.



Danseuses juives de Tunis.

Les danseuses déploient des écharpes multicolores ; à leurs bras résonnent des grelots ; elles tournent en arrondissant mollement le bras ; la musique suit leur geste et leur allure. Elles se meuvent tantôt lentement, tantôt d'un pas rapide. Puis elles terminent par une ronde et disparaissent, sveltes et légères, comme des visions.

Les sensuelles almées du Caire, de Tunis et d'Alger, sont loin

d'évoquer la poésie charmante que les bayadères indiennes ont su réaliser dans leurs danses.

Elles n'ont pas, comme celles-ci, l'art de sous-entendre. Elles vivent effrontément un rêve brutal. Elles ne cherchent pas à charmer, elles se livrent à des contorsions qui ressemblent à des spasmes. A Tunis on en trouve dans les cafés, dans les fêtes publiques. En Algérie, les



Ouled Naïl.

Ouled Naïls excellent dans la danse du ventre. On les rencontre surtout à Ouargla, Biskra et Laghouat. Elles sont vêtues de riches costumes et dansent dans des cafés où l'on vient spécialement les voir.

Une danse également fort curieuse est celle du cheval, que l'on peut voir quelquefois en Algérie, mais principalement en Tunisie. Les grands chefs du sud sont très friands de ces spectacles qui leur permettent d'étaler devant leurs invités leur merveilleuse science équestre.

A Tunis, pendant le Ramadan, les enfants font une parodie de ces danses à l'aide de chevaux de carton qu'ils manœuvrent eux-

mêmes avec beaucoup d'habileté; ils appellent cela jouer à *El Aoud* (cheval).

Les danses des dervis sont mêlées d'exercices vertigineux qui nécessitent chez les danseurs une longue initiation, assez comparable à celle des fakirs de l'Inde.



El Aoud.

Les dervis sont les danseurs préférés en Turquie d'Asie. Un voyageur anglais, Clarke, a décrit avec beaucoup de précision leurs extravagantes évolutions.

« Dans la mosquée, dit-il, douze ou quatorze dervis se promenaient paisiblement en rond, devant un supérieur, dans un petit espace environné d'une balustrade, au-dessous du dôme du bâtiment. Plusieurs spectateurs étaient placés au dehors de la balustrade. On nous ordonna, selon l'usage, d'ôter nos souliers, et nous nous allâmes réunir à eux dans une autre galerie. Au-dessus de la porte étaient assis deux ou trois musiciens avec des tambourins et des flûtes à la turque. D'abord les dervis, croisant leurs bras sur leur poitrine, et prenant leurs épaules de chaque main, commencèrent à faire des révérences au supérieur, qui se tenait debout, le dos appuyé contre la barrière, et faisant face à la porte de la mosquée. Après avoir ainsi passé l'un après l'autre devant lui et terminé leurs salutations, ils se mirent à tourner en rond, d'abord assez doucement, mais ensuite avec une telle agilité que, leurs longs vêtements s'étant déployés autour d'eux et participant au mouvement circulaire, ils présentaient l'apparence de plusieurs parapluies ouverts qui tourneraient sur leurs manches. Dès le commencement, ils avaient dégagé leurs mains de leurs épaules; ils les élevèrent graduellement à la hauteur de leur tête, et la vitesse de leurs pirouettes alla toujours croissant. On les voyait, les bras horizontalement étendus, les yeux fermés et tournant avec une inconcevable rapidité.

La musique, accompagnée de voix, servait à les animer, et, pendant ce temps, un vieux dervis, en pelisse verte, se promenait tranquillement au milieu d'eux, avec un maintien assuré, mais exprimant autant d'attention et d'inquiétude que s'il eût dû expirer à la plus légère infraction aux rites de la cérémonie. Nous remarquâmes que tous, dans cette danse, observaient la même méthode : c'était de



Danse du cheval en Tunisie.

tourner un de leurs pieds et d'en fléchir les orteils en dedans, autant que possible, à chaque mouvement du corps, tandis que l'autre pied conservait la position naturelle. Les plus vieux de ces dervis paraissaient exécuter cette opération avec si peu de peine et de fatigue que, malgré la violente agitation de leurs corps, leurs visages étaient ceux d'hommes plongés dans le sommeil le plus tranquille. Les plus jeunes tournaient avec autant d'agilité que les autres, mais elle paraissait en eux le résultat d'une opération moins mécanique. Cet exercice extraordinaire dura quinze minutes, et l'on peut sup-

poser qu'un tel mouvement ainsi prolongé serait capable d'ôter la vie. Nos yeux, fatigués du spectacle de tant d'objets tournant à la fois, commençaient à en souffrir. Tout à coup, sur un signal donné par le maître du ballet, mais inaperçu par les spectateurs, tous les dervis s'arrêtèrent au même instant, comme les roues d'une machine dont on suspend le mouvement, et, ce qui est plus extraordinaire, c'est qu'au moment même où ils s'arrêtèrent, ils formaient tous un cercle; tous les visages étaient uniformément fixés vers le centre, toutes les têtes baissées à la fois jusqu'à terre, avec la plus parfaite régularité, tous leurs bras étaient croisés sur leur poitrine, et leurs mains comme auparavant. Nous regardions ces dervis avec étonnement. Aucun d'eux ne paraissait avoir perdu la respiration, aucun n'était échauffé le moins du monde, aucun n'avait changé de contenance. Après cela ils se mirent à se promener, comme auparavant, autour de la balustrade, et à passer devant le supérieur. Dès qu'ils lui eurent fait les révérences ordinaires, ils recommencèrent à tourner. Ce second exercice dura tout aussi longtemps que le premier et fut terminé de même. Enfin, ils recommencèrent une troisième fois ; mais, comme la danse se prolongeait, et qu'elle devenait plus vive et plus animée, la transpiration commença à se manifester sur le visage des dervis. Les vêtements de plusieurs, d'abord déployés autour d'eux, commencèrent à tomber. Il arriva même quelques accidents; il y en eut qui se poussèrent l'un contre l'autre. Néanmoins, ils persévérèrent jusqu'à ce que les grosses gouttes de sueur qui tombaient de leur corps sur le plancher occasionnèrent une telle moiteur que le frottement de leurs pieds fut entendu de tous les spectateurs. Alors on donna le troisième et dernier signal du repos et la danse finit. Cette danse extraordinaire est regardée comme miraculeuse par les Turcs. Leur loi défend toute espèce de danse, et cette cérémonie seule est tellement respectée que, si on tentait de l'abolir, on pourrait exciter une insurrection parmi le peuple. »



Dervis.

Clarke parle ensuite d'une autre danse que l'on appelle les *Miracles* ou l'*Exercice du feu et des poignards*. Les dervis sautent comme nos faiseurs de tours sur nos places publiques, ayant des épées nues autour d'eux. Ils saisissent des fers rouges, en mettent dans leur bouche, les lèchent avec la langue, à l'instar de nos pitres



Danseuses javanaises.

forains et grâce au même truc, c'est-à-dire à des préparations que tout le monde connaît et qui peuvent, jusqu'à un certain point, neutraliser l'action de la chaleur.

Mais la chose la plus amusante est ce qu'on peut appeler leur *entrée de ballet*. Ils commencent par répéter une longue suite de mots en se souriant complaisamment l'un à l'autre, et bientôt leurs sourires deviennent des éclats de rire. Ils rient si naturellement et de si bon cœur que l'on ne peut résister à l'envie de les imiter.

L'île de Java possède une catégorie de danseuses très réputées. Leur danse, lente, hiératique, impressionne vivement les voyageurs de cette contrée. D'ailleurs, chacun a encore présent à la mémoire le grand succès remporté à l'Exposition de 1889 par le village javanais où ces habiles danseuses firent grandement apprécier leur originalité chorégraphique.



Danseuse noire.

Les danses des peuplades barbares ne manquent pas de pittoresque et d'expression; parfois même, elles révèlent une notion instinctive de l'art. C'est ainsi que la danse des noirs dans l'Amérique du Sud rappelle par sa vivacité les danses espagnoles.

Cette danse qu'on appelle cachucha, est originaire du Mozambique mais elle s'est répandue dans tout l'ancien domaine colonial espagnol.

Les spectateurs se campent en cercle ; au son d'une mélodie âpre mais harmonieuse, ils accompagnent de la voix et bientôt du geste les danseurs.

Une danseuse s'élance dans le cercle. Elle est seule d'abord, et parcourt d'un mouvement rapide et tourbillonnant le cercle à pas précipités.

Elle cherche celui qui sera son élu. Elle le désigne au milieu de la cohue des rivaux qui accourent autour d'elle, et alors la danse devient si expressive, si suggestive, qu'une description complète en devient impossible. Ce n'est plus l'ivresse de la danse, c'est le délire ; aussi cette danse s'exécute-t-elle rarement dans sa véritable forme.

Les entrepreneurs de spectacles populaires offrent une cachucha qui n'est qu'une traduction très incomplète de la vraie cachucha. Rien dans cette imitation de la furie de cette danse n'a été conservé ; et d'ailleurs il aurait été peut-être difficile, sur un théâtre, de tolérer la brutalité passionnée que les danseurs noirs apportent à l'exécution de cette danse.

A Aden, les danseuses exécutent des danses qui, s'il faut en croire M. Jacolliot, ne manquent pas d'une certaine séduction.

« Au centre de l'appartement, une dizaine de femmes complètement noires se trouvaient accroupies, tenant sur leurs genoux différents instruments de musique du pays, parmi lesquels je distinguai le tam-tam obligé, un tebouni et une guitare, si toutefois on peut donner ce nom à un rond de bois creusé et muni de trois cordes en métal. A notre approche, elles se levèrent toutes automatiquement, et, sur le signe d'un vieil Arabe qui paraissait être leur chef, firent un pas en avant et s'inclinèrent jusqu'à terre devant nous. Pour tout vêtement, elles avaient une pièce de soie de l'Inde, bleue, rose, blanche ou jaune, qui, s'enroulant autour des hanches, remontait sur la poitrine pour cacher les seins, et se rattachait par derrière à la ceinture.

« Notre étonnement fut grand, je l'avoue. Nous nous attendions à trouver quelques créatures avilies par le vice et l'abus des liqueurs fortes. Je croyais, pour ma part, que j'allais saisir sur le vif un des secrets de cette vie crapuleuse et ignoble des basses classes de l'Orient, dont on n'a nulle idée en Europe. Entrés avec un certain dégoût et une appréhension bien naturelle, nous nous trouvâmes tout à coup en face de la fine fleur de la beauté arabe et africaine des deux côtés. La plus jeune de ces femmes pouvait avoir quatorze ans, et la plus âgée de seize à dix-sept au plus. Quoique noires et luisantes comme du jais, elles n'avaient aucun des types de la race nègre : leurs cheveux étaient longs et soyeux. Leur nez droit et effilé, leur bouche petite, leurs lèvres fines et roses comme du corail; leurs yeux aux longs cils et largement

LA KALENDA (DANSE DES NÈGRES)



fendus étaient si beaux, que jamais femme ne pourrait être laide avec ces yeux-là, les mains et les pieds étaient petits et exquis de modelé ; quant au corps, dans son contour général, il était à faire pâlir de jalousie les plus beaux types de la statuaire antique.

« Nous nous hâtâmes de nous asseoir ou plutôt de nous étendre sur les sofas, et, sur un signe du maître, la danse commença. Rien de plus bizarre et de plus passionné en même temps. Ce n'était plus la danse insipide des Almehs du Caire, ce n'était pas encore la danse des bayadères de l'Inde. Nous étions six. Six femmes se détachèrent du groupe, et chacune d'elles vint se placer en face de l'un de nous, en étendant gracieusement les bras au-dessus de sa tête. C'était le salut. Sur un nouveau signe, les quatre musiciennes, accroupies au milieu de la salle, se mirent à frapper en sourdine sur leurs instruments, de façon à ne produire qu'un long murmure cadencé, d'un effet étrange, assez semblable à ces trémolos d'orchestre, mais d'un accord plus sauvage. Rien ne saurait rendre l'effet de ces notes, faibles mais rapides, s'échappant des divers instruments comme une pluie de sons mystérieux et bizarres. Parfois, tous ces sons réunis étaient si faibles, quoique distincts, qu'on eût dit le bourdonnement cadencé de plusieurs violons dont les grosses cordes eussent été à peine frôlées par les archets. Pendant cinq minutes au moins, la jeune femme qui avait choisi sa place devant moi resta inclinée, immobile comme une statue, dardant ses grands yeux noirs sur les miens, sans qu'un seul mouvement

vint décéler la vie, sans qu'un muscle de son corps tressaillît. Je jetai mes regards du côté de mes compagnons : les six femmes étaient dans la même posture, immobiles et nous tenant sous le charme. Qu'on se figure une statue antique animée à l'âge de quinze ans, les seins nus et palpitants, les épaules polies comme du marbre noir, les hanches largement développées, la taille souple et gracieuse, d'une courbe que la civilisation et le corset n'ont point déformée; qu'on se figure cet ensemble, aussi parfait qu'un statuaire pourrait le rêver, à peine voilé par une gaze de soie rose, debout, animée, palpitante, la bouche provocante et demi-ouverte, les yeux pleins de feu, et cependant aussi immobile qu'une statue.

« A ce moment, les musiciennes, frappant sur leurs instruments, à intervalles inégaux mais toujours de plus en plus lents, semblaient leur arracher des soupirs. Je ressentis comme une fascination magnétique qui me fatiguait le cerveau, et j'allais me lever pour échapper au charme, quand tout à coup ma danseuse se rejeta en arrière par un brusque mouvement; son beau corps se ploya alors insensiblement à la renverse, une des jambes légèrement inclinée comme pour s'agenouiller; les yeux levés au ciel, les bras légèrement arrondis et élevés au-dessus de sa tête, elle sembla pendant quelques minutes implorer une grâce qu'on ne lui accordait pas. Ses cinq compagnes étaient dans la même posture ; c'était magnifique d'ensemble : un corps de ballet n'eût pas été plus correct.

« Je reportai mes yeux sur ma danseuse. Elle s'approcha de moi à petits pas, dénouant ses longs cheveux, qui, comme une nappe d'eau, inondèrent ses épaules ; elle se jeta alors à mes pieds, avec un air de désolation admirablement joué, joignant ses mains en suppliante et prenant les poses les plus caressantes et les plus voluptueuses. Je commençai à comprendre la pantomime. Après avoir essayé le pouvoir de ses charmes, après avoir essayé de vaincre d'autorité par le geste et le regard, elle se faisait douce et soumise ; après avoir commandé, elle suppliait ; après avoir exigé, elle avouait sa défaite et pleurait. N'ayant pu triompher en maître, elle se faisait esclave, elle redevenait femme, et essayait de séduire par la grâce et par la beauté. Comme il connaissait bien le cœur humain, le maître qui l'avait formée, et comme ces Orientaux ont su analyser la volupté et faire parler les sens !

« Le tam-tam roulait en sourdine, interrompu à intervalles

égaux par une note plaintive, que le guitariste obtenait en pinçant légèrement une des grosses cordes en métal de son instrument. Au même instant, nos danseuses s'éloignèrent de nous, mais à pas lents et saccadés, portant la main sur leur cœur, les yeux en larmes, les cheveux en désordre, et donnant les signes du plus violent désespoir. Puis, tout à coup, comme pour nous laisser d'éternels regrets, par le souvenir des beautés que notre insensibilité nous faisait dédaigner, elles s'arrêtèrent subitement à un coup de tam-tam, prirent une pose digne et pleine de majesté blessée, et dénouant prestement l'écharpe de soie qui leur entourait les hanches, elles se montrèrent à nous dans toute la splendeur de leur nudité. On eut dit six Vénus de marbre noir échappées au ciseau de Praxitèle, et descendues du fronton d'un temple, animées par le souffle de quelque moderne Prométhée. »

Dans l'île de Viti les tribus sauvages exécutent des danses d'ensemble. Ce sont des danses qui ressemblent beaucoup à des marches guerrières. Pendant que les chanteurs célèbrent par leurs hymnes quelques faits glorieux, ou quelque événement dont le souvenir est resté dans toutes les mémoires, les groupes évoluent. Ils ont plutôt l'air d'exécuter un défilé militaire que de se livrer à la danse. Un chef les dirige. Le premier groupe comprend une vingtaine d'hommes; ce sont les chanteurs. La seconde troupe, beaucoup plus nombreuse, comprend environ 150 hommes, ornés de leurs plus riches ornements, et portant leurs armes de guerre.

Ces danses se réduisent à quelques mouvements et à quelques évolutions. Elles sont la forme la plus primitive de la danse, celle qui ne se distingue pas encore nettement de la marche.

Les danses malgaches ont un caractère d'expression qui les met au rang des danses les plus animées. L'une des plus célèbres est la danse des Oiseaux.

La danseuse est seule au milieu d'un cercle de spectateurs. Le corps penché en avant, les bras étendus comme la sybille antique, elle frappe le sol de ses talons, elle balance les bras lentement, comme un oiseau qui bat de l'aile; la musique qui l'accompagne parcourt alors un long crescendo pendant lequel la danseuse s'anime, le corps toujours immobile, les mouvements de ses bras trahissant

seuls son impatience ; mais bientôt, le corps lui-même s'agite ; elle parcourt à pas pressés le cercle qui l'entoure, comme cherchant à fuir. Vaincue, elle s'arrête ; la danse est terminée au bruit des applaudissements.

Les hommes exécutent certaines danses qui sont de véritables pantomimes. Les danseurs malgaches sont en général d'une belle stature et bien proportionnés. Ils ont une note indiscutable, de la grâce, du geste et de l'attitude. Au cours de cette danse qu'on appelle la danse du Riz, le danseur malgache vit un petit drame. Il nous fait assister à la coupe des arbres, à la mort des grands astres, à l'incendie de la forêt. Il jette la flamme, il la dirige. La forêt disparaît et c'est alors que le danseur revient pour planter le riz. Et voici le second acte : le grain qui germe et qui surgit sur le sol fécondé. C'est dans le langage du geste un petit poème didactique.

Les Noirs des îles Bourbon et de la Réunion se livrent à des danses échevelées. C'est le dimanche qu'ils s'adonnent à ce divertissement, au son de la babre, de la cayambe et du tam-tam, instruments primitifs, mais faciles à manier. Ils se réunissent sur le rivage, non loin de la mer. Nègres de Zanzibar à la taille élancée, au type caucasien, Cafres à la figure sillonnée de hideux tatouages, Malgaches à la chevelure tressée, à la peau bistrée, Mozambiques au nez plissé en grains de maïs, Noirs du Cap à la face stupide, à peu près tous les spécimens de la Race Noire s'y rencontrent.

Les uns ont piqué des plumes dans leurs cheveux, d'autres ont entouré leurs bras et leurs jambes de colliers munis de grelots, et rien n'est bizarre comme ces groupes d'êtres à la face diabolique s'agitant, se secouant de mouvements convulsifs accompagnés de cris furieux, tandis que les tam-tam, grêles et monotones, battent la mesure.

En résumé, comme nous venons de le voir au cours de cet ouvrage, la danse se trouve toujours étroitement liée à la civilisation ; avec cette dernière, elle se modifie, se transforme, et suffit, le plus souvent, à caractériser toute une époque. Aussi, est-il permis de dire, sans être taxé d'exagération, que la danse est une des expressions les plus parfaites de ce qu'on est convenu d'appeler le génie d'un peuple !

TECHNIQUE

DE

LA DANSE

TECHNIQUE

Manière de prendre le dehors

Dans la danse il faut toujours observer *le dehors ;* pour l'acquérir on doit se tenir droit sans raideur, la tête haute, appuyée sur *la nuque, les hanches ouvertes,* c'est-à-dire en arrière ainsi que *les cuisses, les aines, le bas-ventre* baissé, *les genoux* et *le bout des pieds* en arrière en parallèle avec *les épaules,* de façon à montrer toujours *l'intérieur de la cuisse* et de *la cheville.* Ce dehors doit toujours être bien observé, car dans tous *les mouvements, toutes les poses, en sautant, en tournant* et *à terre,* il ne faut pas le quitter un instant, c'est lui qui donne l'équilibre, la force, la précision.

II

Les cinq premières positions des jambes et des pieds
Gravure 3

1re 2e 3e 4e 5e

Nous allons maintenant parler des cinq premières positions qui sont la base de tous les mouvements que l'on fait en dansant. Tous les mouvements dérivent invariablement de l'une de ces cinq premières positions.

Nota. — *Nous dirons* mouvements *et* positions *pour ce qui concerne les jambes, et* temps *pour désigner les bras.*



Fig. 1 A.



Fig. 2 B.

La première. — Fig. 1 A.

Comme on peut le voir, elle consiste à poser les deux talons l'un près de l'autre se touchant, les deux pointes des pieds ouvertes en arrière parallèles aux épaules ; les pieds bien à plat à terre.

La seconde. — Fig. 2 B.

Elle diffère de la première en ce que les deux talons sont séparés par un espace de cinquante centimètres environ ; les pieds toujours en dehors et à plat à terre.



Fig. 3 C.



Fig. 4 D.



Fig. 5 E.

La troisième. — Fig. 3 C.

Les pieds gardent le même dehors, les deux talons légèrement croisés l'un sur l'autre et se touchant.

La quatrième. — Fig. 4 D.

Les deux pieds sont juste en face l'un de l'autre, mais séparés de façon à ce qu'ils soient à une distance de trente centimètres environ, l'un en arrière, l'autre en avant, le corps également appuyé sur les deux jambes et juste au milieu.

La cinquième. — Fig. 5 E.

Nous pourrions presque dire la principale. Les deux pieds croisés de manière à ce que la pointe du pied droit dépasse un peu le talon gauche, et la pointe gauche dépassant le talon droit; les deux pieds emboités l'un sur l'autre.

III

Position des bras.



Fig. 6 A.



Fig. 7 B.

FIG. 6 A. — BRAS AU REPOS.

Prenons la position de cinquième ci-dessus. Les bras sont tombants de chaque côté des épaules ; les deux mains un peu en avant, et posées de façon à ce que les deux creux soient face à face ; les coudes légèrement soutenus.

FIG. 7 B. — PREMIER TEMPS DES BRAS.

Partant de la position du repos, on montera les deux mains (toujours face à face) en les rapprochant à une distance de trois centimètres, on les arrêtera juste au creux de l'estomac ; là est le premier temps des bras. Ce mouvement peut se faire d'un seul bras, lorsqu'on tient la barre fixe pour les exercices.

Observation. — On ne doit prendre aucune position des bras sans faire le premier temps, aussi bien dans *les adages*, dans les *préparations*, de même qu'en *sautant*.



Fig. 8 C.

FIG. 8 C. — SECOND TEMPS DES BRAS.

Après avoir fait le premier temps des bras, il faut les développer, ou ouvrir, jusqu'au niveau des épaules *les coudes soutenus*, *les avant-bras* faisant suite, *le poignet* un peu arrondi, *le creux des*

mains en parallèle *aux saignées ;* les bras, tout en étant allongés, doivent faire une toute petite courbe depuis le coude jusqu'aux doigts.



Fig 9 D.



Fig. 10 E.

Fig. 9 D. — Position de la main.

Le pouce légèrement replié en dedans de la main, un peu éloigné de l'index, ce dernier presque tendu ; les deux autres se touchant et un peu arrondis, le petit doigt très détaché et recourbé également. Cette position de la main sert pour les attitudes et aussi pour un grand nombre d'autres poses.

Fig. 10 E. — Position de la main.

Le bras est tendu, la main bien allongée et très ouverte, posée de façon à ce que l'on en voie le dessus. Cette position de la main sert pour les arabesques et également pour un grand nombre de positions.

Fig. 11 F. — Bras d'attitude.

Pour l'attitude prendre le premier temps des deux bras (fig. 7 B) développer ou ouvrir le bras gauche à la seconde (fig. 8 C) monter l'autre devant le visage jusqu'au-dessus du crâne (fig. 11 F) le bras toujours arrondi.

Fig. 12 G. — Bras en couronne.

Étant parti du repos (fig. 6 A), prendre le premier temps des deux bras (fig. 7 B), monter les deux bras jusqu'au premier temps,



Fig. 11 F.

les monter devant le visage jusqu'au-dessus de la tête et bien arrondis, les épaules tombantes.



Fig. 12 G.



Fig. 13 H.

Fig. 13 H. — Bras ouverts, mains ouvertes.

Ayant procédé de la même façon que pour les bras en couronne (fig. 12 G), étant dans cette dernière position, on ouvre les mains dans toute leur longueur, de façon à faire voir l'intérieur de la main, le dessus face au visage ; on les écarte l'une de l'autre.



Fig. 14 I. — Bras tenant la taille.



Fig. 15 J. — Bras et mains sur les hanches, posées sur le dessus.



Fig. 16 K. — Bras arrondi en attitude et bras croisé devant.



Fig. 17 L. — Bras de l'arabesque ouvert à droite.

FIG. 18 M. — BRAS DE L'ARABESQUE CROISÉE A DROITE DES DEUX BRAS.

Pour prendre la position d'arabesque ouverte (comme on peut le voir fig. 17 L) il faut avoir le corps de profil. Partant toujours du repos, premier temps des bras, on allonge le bras droit devant le visage, la main à plat de manière à voir le dessus ; on l'élèvera jusqu'à la hauteur du front. Le bras gauche ira s'allonger directement derrière le dos, en face la main droite ; elle sera également à plat mais ne dépassant presque pas la hauteur de la ceinture. On peut aussi mettre les deux mains devant, ayant procédé de la même manière que ci-dessus, étant au premier temps on allongera les deux mains devant soi, mais il faut observer que la main gauche qui se trouve derrière (fig. 17 L) passera devant la poitrine et se placera un peu au-dessous de la main droite.



Fig. 18 M.

Pour prendre la position d'arabesque croisée (fig. 18 M) cette fois le corps est presque de face, l'épaule gauche est un peu en arrière (on dit aussi *l'effacement des épaules*, fig. 23 G).

IV

Les préparations

FIG. 19. — PRÉPARATION DU BRAS DROIT POSÉ EN SECONDE POSITION.

Partant du repos, passant rapidement au premier temps, on ouvre les bras jusqu'au second temps, là on les arrête un instant pour laisser le bras gauche en seconde (fig. 8 C) et le bras droit vient reprendre le premier temps (fig 7 B).

On doit toujours tourner du côté où le bras est devant, c'est donc

à droite qu'on tournera d'après la figure 19. Les pieds sont à la *seconde position, sur un demi-plié*. Cette préparation peut servir pour tourner sur le cou-de-pied, puis en seconde ; elle sert aussi pour commencer une variation, la position des jambes est cependant différente (voir fig. 20) pour les jambes.



Fig. 19.



Fig. 20.

FIG. 20. — PRÉPARATION POUR COMMENCER UNE VARIATION.

FIG. 21 A et B. — PRÉPARATION CAMBRÉE A GAUCHE DEUX MOUVEMENTS.

Etant en cinquième position, allonger la jambe gauche derrière en mettant le corps tout à fait de profil (fig. 23 E). Le corps droit, la tête droite, plier sur le genou droit, *premier mouvement A*, tendre le genou droit et plier le genou gauche, en se cambrant en arrière, la tête penchée à droite (fig. 23 B). *Deuxième mouvement B* et reprendre le premier *mouvement A*. Pour les bras : partant avec la jambe gauche, faire le premier temps des bras, puis, sur le premier mouvement A, le bras gauche en seconde, et le droit reste au premier temps. Sur le second mouvement B, monter le bras



Fig. 21 A.



Fig. 21 B.

droit arrondi sur la tête, le gauche reste en seconde, se cambrer sur le second mouvement et revenir au premier temps du bras droit, premier mouvement A. On tourne sur la droite, autrement dit en dedans.

La terminaison

FIG. 22. — PRÉPARATION EN QUATRIÈME PRISE PAR UN PAS DE BOURRÉE DESSOUS ET DESSUS.



Fig. 22.

Partant de la cinquième (fig. 5 E), après avoir un peu plié les genoux *premier mouvement*. De cette position, soulever le pied gauche le cou-de-pied tendu, la pointe du pied vient jusqu'au jarret droit (fig. 44 B) *deuxième mouvement*. Poser le pied gauche sur la *demi-pointe* (fig. 44 A) *troisième mouvement*. Soulever le pied droit en seconde, *demi-hauteur* (fig. 42) *quatrième mouvement*. Poser le pied à terre *en seconde* (fig. 2 B) *cinquième mouvement*. Rapprocher le pied gauche, les deux talons en *première* (fig. 1 A) *sixième mouvement*. Glisser le pied gauche, en pliant également les deux genoux et arrêter le pied gauche, *en quatrième devant de face* (fig. 4 D) *septième mouvement*.

Observer que le corps soit au milieu des deux jambes, les deux pieds bien à plat à terre. Pour les bras : sur le premier mouvement ils partent du premier temps, les ouvrir jusqu'à la seconde sur le deuxième mouvement, les laisser en seconde sur les trois, quatre, cinq et sixième mouvements, pour laisser le bras droit revenir au premier temps du bras sur le septième mouvement ; le bras gauche toujours en seconde. On tourne à droite ou en dehors.

On peut de cette même position (voir fig. 22) tourner en dedans, il n'y a de changé que les bras ; cette fois le bras droit reste en seconde et le gauche est venu au premier temps, c'est donc à gauche que l'on tournera, c'est-à-dire en dedans.



Fig. 23 A.



Fig. 23 B.



Fig. 23 C.



Fig. 23 D.

V

Position de la tête et du corps.

FIG. 23 A. — TÊTE DE FACE DROITE SUR LES ÉPAULES.

Cette position de la tête est normale. En danse on doit la tenir haute, bien appuyée sur la nuque et sur la colonne vertébrale.

FIG. 23 B. — TÊTE PENCHÉE A DROITE ET A GAUCHE.

Pour pencher la tête à droite ou à gauche, elle reste de face,

mais forcément l'épaule, du côté où la tête est penchée, est un peu baissée.

FIG. 23 C. — TÊTE EN ARRIÈRE.

La tête en arrière est complètement appuyée sur la nuque, le menton très haut, le cou tendu.

FIG. 23 D. — TÊTE EN AVANT.

La tête en avant, les épaules font un mouvement un peu en avant, la colonne vertébrale suit ce mouvement ; la tête est tout à fait



Fig. 23 E.



Fig. 23 F.



Fig. 23 G.

baissée, de manière à faire voir le crâne, le menton appuyé sur la poitrine.

FIG. 23 E. — CORPS ET TÊTE DE PROFIL A GAUCHE.

Le profil est pris sur un quart de tour, soit à droite, soit à gauche. Comme on peut le voir, le corps et la tête sont de profil.

FIG. 23 F. — CORPS DE PROFIL A DROITE, TÊTE SUR L'ÉPAULE GAUCHE.

Le corps reste de profil, mais la tête est tournée au-dessus de l'épaule gauche ce qui donne un mouvement beaucoup plus gracieux, étant donné que la danseuse doit, autant que possible, toujours regarder son public.

FIG. 23 G. — EFFACEMENT DE L'ÉPAULE GAUCHE.

L'effacement des épaules consiste à pousser légèrement en arrière une épaule, et presque toujours celle de la jambe de derrière.

VI

Positions cambrées.

Fig. 24 A. — Les pieds sont en quatrième ouverte, la pointe droite à terre (voir fig. 36), le corps est appuyé sur la jambe gauche qui est tendue, l'épaule gauche est en avant, la tête droite, les bras en couronne (fig. 12 G). Le corps est très cambré en arrière appuyé sur les reins.



Fig. 24 A.



Fig. 24 B

Fig. 24 B. — Les pieds sont en quatrième croisée à gauche, la pointe droite sortie, l'épaule gauche un peu effacée, le bras gauche en attitude (voir fig. 11). Le bras droit croisé devant, au premier temps des bras (fig. 7 B), le corps appuyé sur la jambe gauche qui est tendue, un peu penché à droite (fig. 23 B) et cambré en arrière sur les reins (fig. 23 C.).

Fig. 24 C. — Les pieds sont en quatrième ouverte, pointe gauche



Fig. 24 C



Fig. 24 D.

sortie à terre, le corps est appuyé sur la jambe droite et complètement rejeté en arrière et sur les reins, c'est-à-dire très cambré, la tête tout à fait en arrière (fig. 23 C), les bras sont au-dessus de la tête en couronne (fig. 12 G).

Fig. 24 D. — Les pieds sont en quatrième croisée à gauche, la pointe gauche à terre. Le corps est appuyé sur la jambe droite qui est tendue, le bras gauche en attitude (fig. 11 F), le bras droit est



Fig. 24 E.



Fig. 24 F.

en seconde (fig. 8 C), l'épaule gauche effacée, l'épaule droite un peu en avant, le corps et la tête penchés à droite.

Fig. 24 E. — Les pieds sont en quatrième ouverte ; le pied gauche a la pointe à terre (fig. 37), les bras en arabesque, le corps est de profil (fig. 23 F) rejeté en arrière, très cambré ainsi que la tête.

Observation. — Le cambré consiste à rejeter le corps soit en avant, soit en arrière, soit de côté en laissant les jambes toujours d'aplomb, soit à terre, soit hautes, etc. Le corps ne doit se déplacer qu'à partir de la ceinture.

Fig. 24 F. — Les pieds sont en seconde position (fig. 2), la pointe droite est à terre (fig. 36). Le corps est appuyé sur la jambe gauche et penché à gauche (fig. 23 B), les bras en couronne (fig. 12 G), la tête de face (fig. 23 A). Pour venir pencher à droite, on remet le corps de face toujours appuyé sur la jambe gauche mais en inclinant le buste à droite, la tête doit suivre le mouvement.



Fig. 25.

Fig. 25. — Quatrième de face, pointe a terre, les deux bras ouverts demi-hauteur.

Ce temps des bras est à la seconde (fig. 8), mais nous pouvons le nommer demi-bras ; les bras sont allongés, les poignets un peu cassés, la jupe est tenue entre le pouce et l'index, les trois autres doigts sont séparés et relevés conservant une petite courbe. Ce

temps des bras est souvent employé dans les danses du XVIII[e] siècle de même que pour les révérences de la même époque. Le corps est droit, la tête haute et droite; le corps est appuyé sur la jambe gauche et sur les reins, les jambes sont en quatrième et le pied droit a la pointe sortie.

FIG. 26. — QUATRIÈME CROISÉE, POINTE A TERRE, CORPS ET TÊTE PENCHÉS A DROITE.

Mouvement des danses Espagnoles.

Le corps est penché à droite un peu en avant, le bras droit est croisé et au premier temps du bras; le bras gauche est en seconde,



Fig. 26.



Fig. 27.

l'épaule gauche effacée. Le corps, tout en étant appuyé sur la jambe gauche, se penche fortement sur la hanche droite, le pied droit est en quatrième croisée pointe à terre.

FIG. 27. — QUATRIÈME DE FACE, CORPS ET TÊTE PENCHÉS A GAUCHE.

Autre mouvement des danses Espagnoles.

Les jambes conservent le même mouvement ci-dessus; l'épaulement et les bras sont différents, l'épaule gauche est très en avant,

le corps penché très fortement à gauche et appuyé sur la jambe gauche. Le bras gauche très croisé devant au premier temps, le bras droit arrondi sur la tête.

VII

Positions principales à la hauteur.

Il y a trois positions principales *à la hauteur* ce qui veut dire lever le pied et la jambe au-dessus de la ceinture



Fig. 28. — Quatrième devant vue de profil.



Fig. 29. — Seconde de face.

Dérivés des principales positions à la hauteur.

On fait de la quatrième devant trois positions; *de face*, *ouverte* et *croisée*, de même pour la seconde et la quatrième derrière; il y a pourtant une exception pour cette dernière, elle garde le nom de quatrième lorsqu'elle est faite de face. En mettant les deux bras en couronne (fig. 12 G) et en les baissant jusqu'au premier temps des deux bras (fig. 7 B), les mains à plat (fig. 10 E), cela s'appelle *planer*. Si cette position de quatrième derrière est croisée ou ouverte, elle prend le nom d'attitude ou d'arabesque, parce que ces positions sont toujours accompagnées des bras qui portent ces deux derniers noms.



Fig. 30. — Quatrième derrière vue de profil.



Fig. 31. — Position de pirouette sur la pointe.

VIII

Les attitudes et les arabesques

On reconnaît une attitude d'une arabesque non seulement à la pose des bras, mais aussi à celle des jambes hautes. Dans les attitudes, la jambe est pliée depuis le genou (fig. 32 et 33), ce dernier bien haut et le pied au-dessus, et en parallèle à l'épaule



Fig. 32. — Attitude croisée.



Fig. 33. — Attitude ouverte.

contraire à la jambe haute. Pour les bras, celui de la jambe haute est arrondi sur la tête, et l'autre en seconde position.

Observation. — On met toujours le même bras sur la tête que la



Fig. 34. — Arabesque ouverte.

jambe qui est en l'air; il y a pourtant une exception pour le jeté croisé en attitude, et quelquefois aussi dans les adages; alors dans ce cas on met le bras contraire à la jambe.

On reconnaît une arabesque non seulement à la pose des bras,



Fig. 35. — Arabesque croisée.

mais aussi à celle de la jambe qui est dans toute sa longueur en arrière (voir fig. 34). Le pied, à la hauteur de la nuque, le bras

contraire à la jambe haute est allongé devant le visage et à plat ; le même bras que la jambe haute est au-dessus d'elle, la main à plat. Ces positions des jambes doivent toujours être les mêmes, soit pour l'attitude ouverte (voir fig. 32), soit pour l'attitude croisée (voir fig. 33), soit pour l'arabesque ouverte (voir fig. 34), soit pour l'arabesque croisée (voir fig. 35). Toutes ces positions se font aussi : *à terre, pointe à terre, et demi-hauteur.*

IX

Positions intermédiaires ouvertes et croisées.

N'oublions pas que la quatrième devant (fig. 28), la seconde (fig. 29) et la quatrième derrière (fig. 30) se font ouvertes et croisées.

On appelle ces positions ouvertes et croisées *Epaulement*, et en



Fig. 36 A. — Quatrième ouverte pointe à terre.



Fig 37 B. — Quatrième derrière ouverte pointe à terre.

définitive, elles dépendent directement du mouvement donné aux épaules.

Prenons la quatrième à terre de face (fig. 4 D), levons le pied et la jambe droite jusqu'à la hauteur (fig. 28), la jambe gauche supporte

le corps, alors conservant exactement la position de quatrième haute les deux bras au second temps, on fait un demi-quart de tour sur la droite effaçant légèrement l'épaule droite (voir fig. 23 G.), nous aurons la quatrième ouverte devant à la hauteur (voir fig. 39).



Fig. 38 C. — Quatrième derrière demi-hauteur.

Pour la quatrième croisée, étant revenu de face dans cette même position de quatrième, faire un demi-quart de tour sur la gauche



Fig. 39. — Quatrième devant ouverte.



Fig. 40. — Quatrième devant croisée.

effaçant l'épaule gauche (voir fig. 23 G), nous aurons ainsi la quatrième croisée (fig. 40).

Il sera fait de même pour la seconde position et aussi pour l'attitude et l'arabesque. Donc, les épaules ou les épaulements font la position ouverte ou croisée.

Nous avons parlé plus haut des positions de terre, pointe à terre, demi-hauteur (voir fig. 2 et 4) qui vont nous servir.



Fig. 41.

FIG. 41. — DEUXIÈME MOUVEMENT DU DÉGAGÉ POINTE A TERRE.

La position de pointe à terre se fait en appuyant les extrémités des doigts à terre et sur les ongles (voir fig. 41), le cou-de-pied allongé, de façon à le faire ressortir, le genou tendu sans raideur. Cette position sert pour les dégagés à terre, le premier temps du dégagé part de la cinquième (voir fig. 5).

FIG. 42. — DEMI-HAUTEUR EN SECONDE.

La demi-hauteur. — Étant dans cette position de pointe à terre en dégagé, on soulève le pied et le genou à une hauteur de cinquante centimètres environ, le cou-de-pied tendu et le genou presque tendu aussi.

FIG. 43. — PREMIÈRE SUR LES DEUX POINTES.

Position sur les deux pointes. — Étant dans la position de première (voir fig. 1), on plie un peu les deux genoux pour donner



Fig. 42



Fig. 43.

l'élan d'élévation et l'on monte sur les deux pointes sans rapprocher les pieds, ce qui nous donne l'écart de nos deux pieds à terre. Les genoux doivent être tendus sans raideur, le corps bien au milieu des deux jambes, la poitrine en avant, les reins serrés, le ventre baissé.

X

Positions pour les pirouettes.

La figure 31 représente la position que l'on prend pour les pirouettes sur la pointe. Comme on peut le voir, le talon gauche est appuyé sur le bas de jambe droit et la pointe gauche sur le talon droit ; dans cette position, on peut tourner, soit en dehors, soit en dedans, tout dépend du bras de la préparation.

Fig. 44 A. — La demi-pointe.

Le talon est soulevé de façon à ne poser absolument à terre que les cinq doigts, tout le poids du corps est appuyé sur ce pied lorsque la jambe contraire est soulevée.



Fig. 44 A.
Position sur la demi-pointe.



Fig. 44 B.
La jambe droite en raccourci.

FIG. 44 B. — LE RACCCURCI.

Le raccourci consiste à enlever la cuisse jusqu'à la hauteur de la hanche, le genou à la hauteur de la ceinture et plié de façon à ce que la pointe du pied arrive à la hauteur du jarret de la jambe qui est à terre ; le corps doit s'appuyer d'aplomb sur cette dernière. Ce raccourci peut se faire également sur la pointe, c'est-à-dire que la jambe raccourcie conserve ce mouvement, mais le pied à terre peut être posé sur l'extrémité de la pointe (fig 31). On fait aussi ce mouvement raccourci en sautant, soit de face, soit en tournant.

XI

Manière de reconnaître si l'on tourne en dedans ou en dehors.

Il y a dans un tour quatre quarts. Prenons une position de seconde à la hauteur (fig. 29), pour tourner en dehors, c'est le pied qui est en haut que l'on poussera en arrière ; le corps tout entier dans cette position de seconde suivra le mouvement de recul du pied : le premier quart à droite de profil, le deuxième quart de

dos, le troisième quart de profil à gauche, et le quatrième quart pour revenir de face.

Pour tourner en dedans, gardons cette seconde (fig. 29), on fera le premier quart à gauche de profil, en avançant le talon gauche qui est à terre, le deuxième quart de dos, le troisième quart de profil à droite, et enfin le quatrième quart de face. Le talon gauche aura avancé sur chaque quart.

On peut tourner en dehors et en dedans, de toute façon ; dans les adages, les pirouettes et les temps sautés.

En résumé, pour faire un tour en dehors, c'est toujours du côté de la jambe haute que l'on tourne, c'est elle qui guide. — Pour tourner en dedans, c'est du côté de la jambe à terre que l'on tourne, le talon avance et guide.

XII

Les exercices préparatoires. — L'adage et les temps sautés.

Les exercices sont un détaillé de tous les mouvements que l'on fait en dansant, ils assouplissent en même temps qu'ils placent les jambes, les pieds, les bras et le corps, c'est-à-dire obtenir le dehors. — Ils sont nombreux pour notre art de la danse et plus restreints pour les danses de caractère. Ils sont composés de pliés (voir fig. 45 A et B) que l'on peut faire dans les cinq premières positions (voir fig. 1, 2, 3, 4, 5), de *dégagés* (voir fig. 41 et 42), de *ronds de jambe à terre*, de *petits battements sur le cou-de-pied*, de *ronds de jambe demi-hauteur*, de *grands battements dans les trois principales positions, etc. Les adages* sont un composé de toutes les positions, *de seconde, de quatrième, d'attitude, d'arabesque, avec les épaulements.*

Les temps sautés sont tellement nombreux qu'il nous faudrait trop de place ici pour les énumérer tous, en voici quelques-uns pourtant ; *le changement de pied, le soubresaut, le jeté, la glissade, l'assemblé, le pas de bourrée* (de ce dernier on en fait de plusieurs sortes), *la sisole, le pas tombé, le temps de cuisse, le saut de chat, la gargouillade, les ronds de jambe en l'air, les entre-*



Fig. 45 A.



Fig. 45 B.

chats trois, quatre, cinq, six, sept, huit, douze, les brisés, les temps de pointes changés, les relevés sur la pointe, les pas de basques, les faillis, les piqués sur la pointe, les emboités, les ballottés, les fouettés, les coupés, les cabrioles, les chassés, les coupés jetés, etc., nous ne taririons pas.

Manière de prendre une ligne.

Afin de bien prendre une ligne, il faut toujours regarder à sa droite, c'est la première personne de droite qui donne la place de la ligne, soit pour une ligne de face, soit pour une ligne diagonale, etc.

Pour la marche il faut également regarder à sa droite, et de plus, se sentir les coudes.

TABLE DES MATIÈRES

		Pages.
Avant-Propos		v
Chapitres	I. Danses Chinoises	1
—	II. Danses Hindoues	19
—	III. Danses Egyptiennes	35
—	IV. Danses Hébraïques	49
—	V. Danses Grecques	63
—	VI. Danses Romaines et Byzantines	102
—	VII. Danses Gauloises et Danses du Moyen Age	121
—	VIII. La Danse sous la Renaissance	153
—	IX. La Danse sous Louis XIV	175
—	X. La Danse sous Louis XV	201
—	XI. La Danse sous la Révolution, le Directoire et l'Empire	221
—	XII. La Danse sous la Restauration et le Second Empire	245
—	XIII. Danses Modernes	267
—	XIV. Danses Locales	295
—	XV. Danses Étrangères	329

TECHNIQUE DE LA DANSE

		Pages
I.	— Manière de prendre le dehors	391
II.	— Les cinq premières positions des jambes et des pieds	391
III.	— Position des bras	393
IV.	— Les préparations	398
V.	— Position de la tête et du corps	401
VI.	— Positions cambrées	403
VII.	— Positions principales à la hauteur	407
VIII.	— Les attitudes et les arabesques	408

Pages.

IX. — Positions intermédiaires ouvertes et croisées 410
X. — Positions pour les pirouettes 413
XI. — Manière de reconnaître si l'on tourne en dehors ou en dedans . . . 414
XII. — Les exercices préparatoires, l'adage et les temps sautés 415

GRAVURES HORS TEXTE

Farandole du Moyen Age.
Danse Grecque.
Fêtes d'Apollon.
Mime romain.
Ballet de Chevaux.
Costume de ballet sous Louis XIV.
Un Bal chez la Tallien.
La Carmagnole.
Gavotte bretonne.
Une Leçon de danse.
La Goulue.
Sortie de bal.

GRAVURES HORS TEXTE EN COULEURS

Un Bal à la cour.
Dame Astrale.
Un Bal populaire.
Menuet.
Danse des lanternes polychromes.
Danse lumineuse.
Boléro.
Gladiateur.

Levallois-Perret. — Imp. Crété de l'Abbaye, 55, rue Fromont.

3477-3